

Zeitschrift

für

Bildende Kunst.

Mit dem Beiblatt

Kunst-Chronik.

Unter Mitwirkung von

W. Bürger, R. v. Eitelberger, Jak. Falke, Gust. Heider, J. Hettner, M. Jordan,
Carl Lemcke, Wilh. Lübke, Jul. Meyer, Otto Mündler, Friedr. Pecht, Carl Schnaase,
O. v. Schorn, G. Semper, Ant. Springer, A. Teichlein, Fr. Th. Vischer, G. F. Waagen,
Rob. Zimmermann etc.

herausgegeben

von

Prof. Dr. Carl von Lützow,

Bibliothekar der k. k. Akademie der Künste in Wien.


Dritter Band.



Leipzig,

Verlag von C. A. Seemann.

1868.



Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

	Seite.
Gingang zu einem Kban in Kenne (Oberägypten). Auf Holz gez. von Karl Werner. Holzschnitt	104
Giralamo Venturini, Terrafotografie. Holzschnitt	121
Fragment des Entwurfs zu einer Entrahmung des neuen Ver- trags im Berliner Dyernhaufe von Aug. von Seyden	129
Arion. Originalradirung von Aug. von Seyden	132
Favelier, Radirung von D. von Kamede	147
Das neue Polstechnikum in München. Holzschnitt	153
Antike Satyrdarstellungen. Aht Holzschnitte	157-166
Rehente Bayern. Holzschnitt nach einer Radirung von Adr. van Dade	163
Kof. Fühlich, Bildnis. Holzschnitt	181
„Zeitig sind die Trauernden“. Holzschnitt nach Fühlich	184
„Mein Herr mein Gott“. Holzschnitt nach Fühlich	185
Der Heirathsvertrag. Nach Jan Steen, rad. von W. Unger	190
Seliudo und Seliutium. Holzschnitte nach Fühlich	209
Der Sündenfall. Nach Palma: Vecchio rad. v. W. Unger	214
Schloß Bennubnen. Holzschnitt	217
Der Kabbitt. Originalradirung von Paulus Potter	221
Müne des Lystrates-Denkmal. Holzschnitt	233

	Seite.
Restauration des Lystrates-Denkmal. Gestochen von S. Kültmeyer	240
Der Maschinenbauer, Statue von D. Kroy. Holzschnitt	242
G. F. Waagen, Bildnis. Holzschnitt	257
Das Mädchen mit dem Weinglas. Nach J. van der Meer rad. von W. Unger	262
Salbfäulenkapital und Beförderung des Lystrates-Denkmal nach Th. Hansen's Restaurationsentwurf. Gestochen von S. Kültmeyer	265
Rachus mit dem Panther. Vom Denkmal des Lystrates. Holzschnitt	269
Theodor Rousseau, Bildnis. Holzschnitt	281
Petrus im Hause des Cornelius. Nach B. Fabritius rad. von W. Unger	290
Stadthaus zu Udine. Holzschnitt nach einer Zeichnung von M. Lebbe	293
Fragment der Mantelst. von Gaber's Holzschnitt nach „Overbeck's „Ebe“	302
Schlüßvignette. Holzschnitt nach einer Zeichnung von K. Teirich	304

Inhaltsverzeichnis des Beiblatts Kunstchronik. Jahrgang 1868.

Die kleineren Artikel und Notizen sind in dieses Verzeichnis nicht aufgenommen.

	Seite.
Zur Ausstellungsliteratur. (Bericht über die künstlerische Abtheilung der allg. Ausstellung in Paris. Von W. Lübke. Kunst und Kunstindus- trie auf der Weltausstellung von 1867. Von F. Fecht)	1
Die Konkurrenz für den Berliner Dombau. Von W. Lübke	9
Vom Christmarkt	21
Der Protest eines Künstlers	37
Die Egraffis-Deforation. Von Gottfr. Semper	45
Die Aushebung der k. Porzellanfabrik zu Berlin. Von Jac. Falke	53
Aus dem Wiener Belvedere	55
Die Restauration des Andrea del Sarto im Berliner Museum	69, 86
König Ludwig †	89
König Ludwigs Leichenbegängniß und Todten- feier	97
Die Sammlung des Herzogs von Blacas. Von G. F. Waagen	105
Versteigerung der Arthaber'schen Galerie in Wien	125
Die Aquarellausstellung in Berlin	133
Das Lutherdenkmal zu Worms	157
Zur Streitfrage über das Artaria'sche Ma- donnenbild	163
G. F. Waagen †	165
Ein Selbstportrait (Bürger, Salons de T. Thoré)	177
Zur Geschichte der deutschen Kunstgenossenschaft Der Dom zu Aöln (Schmitz, Aölnr. Domwerk)	185
Die X. Versammlung der deutschen Kunstge- nossenschaft in Wien	193
Die XV. Versammlung deutscher Architekten und Ingenieure in Hamburg	201
Korrespondenzen.	
Aus Wien	3, 72
Aus München	4, 26, 76, 99, 115
Aus Berlin	11, 58, 82, 90, 98
Aus Neapel	14, 25
Aus Boston	26
Aus Düsseldorf	61, 128
Aus New-York	61
Aus Florenz	63, 169, 170
Aus Bamberg	63
Aus Weimar	74
Aus Cassel	75
Aus Crefeld	83
Aus Dresden	114
Aus Eisenach	137

Aus Palermo	149
Aus Innsbruck	205
Aus Schwern	205

Nekrologe.

Emil Gauer	4
K. F. Sohn	40
Ludw. Holz	48
Grenier de Saint-Martin	84
Alexander Michelis	90
Carl Mayer	100
Van der Mill	106
Picot	116
H. W. Bissen	138
Manasse Unger	151
F. Siegm. Lachenwitz	160
John Burnet	164
Herm. Plüddemann	171
Vastamini	171, 197
Emanuel Leuze	188

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Kette, Das perspektivische Zeichnen	15
Streckfuß, Perspektive des rechten Winkels	15
Pompé, Ueber Kirchengründung und Kirchenschmud	16
Fritsch, Ueber die Aufnahme der vaterländischen Baudent- male in Preußen	16
Winkelmann, Versuch einer Allegorie	29
Peller's Studien und Skizzen	29
Granach's Oelgemälde und Zeichnungen photogr. von Klein	30
Carlene's Originalzeichnungen, photogr. von Klein	30
Schulg, Leop., Die zehn Gebote Gottes in bildlicher Darstellung	42
Bartb, Ferd., Die Arbeit des Todes	43
Grimm, Herm., Rede auf Schinkel	66
Reinhardt, F., Gereimte und und ungereimte Geschichten mit Bildern	77
Lebbe, M., Die Prometheusfage in Zeichnungen für einen Rahmenstirn	77
Photographien nach Originalgemälden der Berliner und Londoner Galerie, herausg. von der photogr. Gesellschaft. Engelhardt's plastische Darstellungen aus dem Sagen- kreise der Erde	85
Minutoli, Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker	93
Gle, S. v., Mittelalterliche Rahmenmaler aus Schwaben	107
Straß, Paris und seine vorzüglichsten Umgebungen	108
Stabba, Schwed. Holzst.	109
Die vorzüglichsten Gemälde der Eremitage, in Photogr. herausg. von G. Köhler	109
Wassbach und Fortemajer, Architektonische Motive	117
Musiker's Katalog der Pariser Industrieausstellung	139
Gemein's Leben eines Künstlers	141
Hübner, Jul., Ueber das Wesen der Farbe	146
Gauer's Märchengestalten	154
Blümner, Archäolog., Studien zu Lucian	155
Carus, Betrachtungen und Gebanken vor auserwählten Bildern der Dresdener Galerie	174
Pletsch, L., Aus Welt und Kunst	174
Zinemuß, Die Legende vom S. Christophorus	175
Stark, K. V., Windelmann	176
Bucher und Weiß, Fremdenführer durch Wien	176
Zahn, Eduard Gerhard	207

Gespräche mit Cornelius.

Aufgezeichnet

von

Max Lohde.



ie folgenden Beiträge zur Charakteristik des größten Genius unserer neudeutschen Kunst glaube ich nicht besser einleiten zu können als mit den Worten Coudivi's, des letzten Schülers von Michelangelo, die er seiner Lebensbeschreibung desselben vorgesetzt: „Von der Stunde an, in der ich durch Gottes besondere Güte würdig erachtet worden bin, über alle meine Hoffnung hinaus den einzigen Maler nicht nur von Angesicht zu Angesicht zu erblicken, sondern auch seiner Zuneigung, seines täglichen Gesprächs und Zusammenlebens theilhaftig zu werden, begann ich, im Gefühl, wie groß dieses Glück sei, und in der Begeisterung für meine Kunst und für die Güte, mit der er mich behandelte, seine Regeln und Vorschriften genau zu beobachten und zu sammeln. Was er sagte, was er that, wie er lebte, Alles mit einem Worte, was mir der Bewunderung, der Nachahmung oder des Lobes werth schien, zeichnete ich auf und beabsichtigte, es zu gelegener Zeit zusammenzustellen. Ich wünschte ihm damit für das, was er an mir gethan hat, zu danken, soviel es in meinen Kräften läge; auch hoffte ich Anderen durch meine Aufzeichnungen, in denen das Leben eines solchen Mannes als leuchtendes Beispiel aufgestellt wurde, Freude zu machen und ihnen nützlich zu sein, denn Jedermann weiß, wie sehr unser Zeitalter und das zukünftige ihm für den Ruhm verpflichtet sind, der durch seine Werke über sie ausgebreitet wurde. Um zu fühlen, was er gethan hat, braucht man es nur mit dem zu vergleichen, was Andere thaten.“

Genau dieselben Gedanken und Empfindungen waren es, die mich zur sorgfältigsten Aufzeichnung aller, auch scheinbar noch so geringfügigen Aeußerungen des großen Meisters und jetzt nach seinem unersehblichen Verluste zur Veröffentlichung derselben antrieben. Die Pietät verbietet es mir deshalb, die folgenden Gespräche umzumodeln und so etwaige natürliche Wiederholungen zu vermeiden; gerade diese könnten vielleicht darauf hinführen, was ihm selbst das Wichtigste zu sein schien. Da er mich nicht nur in die Seele sondern auch in die äußere Form der monumentalen und ganz besonders seiner Kunst einführte, werden nicht nur Kunstfreunde sondern auch ganz insbesondere Künstler gar Manches finden, das

ihnen über den Meister und sein Ziel ein helles Licht geben und beherzigenswerthe Lehren für ihr eigenes Streben ertheilen kann.

Mögen diese Mittheilungen dazu beitragen, recht viele Herzen in deutschen Landen nicht nur in Bewunderung sondern auch in Nachseiferung zu entzünden für den Mann, der einem Leben als Künstler sowohl wie als Mensch ein muthbeseelendes Ideal sein kann.

Trotzdem ich stets auf die Historie lossteuerte, hatte ich doch auf Rath meines früheren Meisters, des Berliner Schirmer, viel gelandschaftet, weil es heißt, daß man mit dem Leichteren beginnen müsse. „Ei was! rief Cornelius, als er mich in Folge von Julius Schnorr's liebenswürdiger Fürsprache zu sich genommen, ei was! man packt doch den Stier bei den Hörnern und nicht beim Schwanz, will man ihn bändigen. Hat man das Schwerste, kommt das Leichte von selbst. Durch das Studium des menschlichen Körpers haben Sie das Studium der Form überhaupt; nur die sei Ihr erstes Streben. Aber wenn Sie Etwas zeichnen, immer dabei an's Auswendiglernen denken! Wenn Sie einen Akt zeichnen thun Sie's höchstens in der Größe von vielleicht einem Fuß, mit scharfem, hartem Blei, nie mit dem Wischer! So haben es Michelangelo und Raffael gemacht und ich habe danach die kolossalsten Figuren ausführen können. Haben Sie einen Akt fertig, zeichnen Sie ihn noch einmal aus dem Kopf. Meine besten Schüler haben mir diese Ermahnung immer gedankt. Die Akademien pflegen bloß die Handfertigkeit der Nachahmung, aber nie diese Kraft des Gedächtnisses. Daher sind die armen Künstler nachher auf's Modell angewiesen, weil sie nicht genug Stoff im Kopfe haben. — Genau so ist es mit der Uebung der Phantasie. Lesen Sie gute Dichter, den Homer, Shakespeare, Göthe; auch Geschichtschreiber wie den Thucydides, den Livius: vergessen Sie mir auch die Bibel nicht. Geschichte studiren nützt Ihnen aber weniger als Dichtung: die Dichter haben die Geschichte schon reifer gemacht für die bildenden Künstler. —

„Wenn Sie malen, malen Sie um Himmels Willen nicht auf den Pinsel hin! Der Pinsel ist der Verderb unserer Kunst geworden, er führte von der Natur ab zum Manierismus. Sehen Sie die alten Meister an! Sehen Sie da den Pinsel? Nein die Natur! Wenn Sie malen, malen Sie nur Ihre Gedanken und die Natur!“

„Mit dem Gebrauch des Modells habe ich's immer so gehalten. Selten zeichne ich den ganzen Körper, ich zeichne die Bewegung aus meiner Idee, wie nach meiner Ansicht die Natur es in ihrer Spontaneität machen würde (nicht jedes Modell ist freie Natur); dann zeichne ich die einzelnen Glieder nach dem Modell, gebrauche diese dann aber so, daß man es nicht ahnt. Ich habe zu meinem Camposanto viel Natur benutzt.

Mit dem Faltenwurf halt ich's ähnlich. Da der Linienzusammenhang der Komposition die Schwingung der Falten geben muß, kann man sich nie das Gewand so legen, wie man es gebraucht. Deshalb lege ich mir zu den Kompositionen nie Gewandung. Aber studiren muß man sie ja recht sehr, sodaß man völlig die Möglichkeiten der verschiedenen Faltenbrüche, Einsätze u. s. w. in seiner Gewalt hat.“

Ein ander' Mal sprach er viel über das Verhältniß Goethe's zu ihm; es wird gewiß Manchem erwünscht sein, diese oft nicht richtig aufgefaßten Beziehungen vom Meister selbst erzählt zu hören:

„Goethe war die größte Zeit unsrer Richtung gar nicht hold. Nur zuerst, als ich mit meinem Faust kam, schrieb er mir einen begeisterten Brief; ich war damals noch ein

junger Mann; und an alle seine Fremde schrieb er darüber. Es war damals grad', als wenn ich einen Funken in's Pulverfaß geworfen. Hui, wie flogen nach allen Seiten die Perücken herum! Nach der Zeit aber hatte Goethe immer einen gewissen „Kunstsmeier“ zur Seite. Haben wohl schon von dem gehört. War ein Schweizer und Schwäger; beschränkter Kopf in manchen Beziehungen. Der redete nun gegen unsere neuere Richtung. Und allerdings mußte Goethe irre werden. Erst hatten wir in Rom so gearbeitet, nun malte ich in Deutschland griechische Götter und Helden. Er hatte gedacht, wir wollten Deutschthümelei treiben und falschen Pietismus in die Kunst hineinbringen: nun kam ich mit einem Mal mit antiker Kraft. Damals, beim Faust, hatte Goethe gesagt, als der Kunstsmeier von „Aberglauben in die Kunst bringen“ sprach: „Lass' mir den in Ruh', der kommt schon zurecht; steht gerade vor derselben Schmiede, wie ich in meiner Jugend“. Nun — und allerdings, hätt' er seinen Goetz in griechischem Tragödienstil halten wollen, wie der verschrobene Kopf — Kroneck, glaub' ich, heißt er — so wär's Nichts geworden und hätt' ich den Faust griechisch machen wollen, wär's Unjim gewesen. Na, so hatte Goethe damals geurtheilt. Da kam der Kunstsmeier und brachte ihn nach und nach ab. Da sah Goethe in der Boissière'schen Sammlung von uns Zeichnungen (und das waren lang nicht die besten, die ich gemacht, habe später viel Besseres gezeichnet), da ging ihm ein Licht auf, er war erst still, dann meinte er: „Es scheint den Deutschen aufbewahrt zu sein, in den Schooß der Mutter hinabzusteigen und von da aus die Kunst neu zu erzeugen.“ Seit der Zeit war er bekehrt und lud mich oft schriftlich ein, ihn doch zu besuchen. Aber ich konnte damals nicht fort aus München, mußte im Winter Kartons zeichnen, im Sommer malen, hatte keine Zeit noch Ruh'. Da starb er, für mich viel zu früh, und ich beklagte zu spät mein Aufschieben. Ja, ich glaube wohl, wir hätten uns da verstanden, denn wie er zur Iphigenie kam, so ich zur Glyptothek; ich war damals noch so, was man Nazarener nennt, hatte erst ein wenig Scheu, aber bald schmectte es. Nun gewann aber erst die Antike wirkliches Leben. Goethe war darüber auch zur richtigen Einsicht gekommen und in seinen Schriften bricht einmal sein Genius dazu durch: „Wir können keine Griechen werden, schrieb er einmal, wir müssen uns an die barbarischen Avantagen halten (so drückte er sich seltsamer Weise aus), an Shakespeare und die Nibelungen z. B. und die in griechischem Geiste beleben.“ Und da hat er's getroffen. Im Griechenthum werden wir immer unser Licht und unsre Leuchte suchen müssen; aber die Tiefe der Ideen ist jetzt eine größere, die Anschauungen sind richtigere. Die muß man nun geben, und es war recht wenig bedacht vom guten Friedrich Wilhelm dem Vierten, als er die recht schönen und stilvollen Figuren auf die Schloßbrücke setzte: die greifen ja nicht in's Leben ein; die Kunst soll und muß das aber! Sehen Sie, die Griechen hatten keinen Himmel und keine Hölle; wenn wir Todesgedanken darstellen wollen, haben wir viel erhabener und wahrere Ideen als sie zu geben: sie machten auf ihren Sarkophagen Bacchanalien, brachten die in äußere Kultverbindung, haben aber doch ihre Geistesarmut in dieser Richtung nicht verdecken können.“

„Ja, der Goethe hätte mich so auch verstanden, wenn auch spät; aber der Schiller, hätt' ich den je kennen gelernt, der hätte mich wohl gleich verstanden! War doch eine bessere, idealere Natur als sein Freund: der war ein geistreicher Lebemann. Goethe hatte ganz Recht, als er beim Begräbniß Schiller's auch von sich sagte: „Und hinter ihm im wesenlosen Scheine lag, was uns Alle bändigt, das Gemeine“.

„Beethoven habe ich leider, leider nie kennen gelernt. Er war ja stets in Wien, wohin ich nie gekommen. Das war aber ein Künstler! War ein naher Landsmann von mir: ich aus Düsseldorf, er aus Bonn. Ist wahrhaftig eine rheinländische Natur: selbständig durch und durch! Wie man ihn nicht verstand, so verstand man mich zuerst auch nicht.

Wir sind aber durchgebrochen. — Als Goethe einst Beethoven in Wien besuchte und mit ihm im Prater spazieren ging, kam gerade der Kaiser gefahren und der ganze Hof. Der Hofmann Goethe verbogte sich tief, Beethoven zog den Hut, blieb aber regungslos stehen. Als der Zug vorbei, wies er demselben nach und meinte zu Goethe: „Der da kann wohl Minister und Generäle machen, aber zwei Kerls, wie wir sind, kann er nicht machen.“ Das charakterisirt Beethoven ganz und gar. Ja, der wußte, was Kunst sagen will. Ein Künstler ist eben so gut „von Gottes Gnaden“ wie jeder König. Wenn die da oben das nur immer bedenken wollten“.

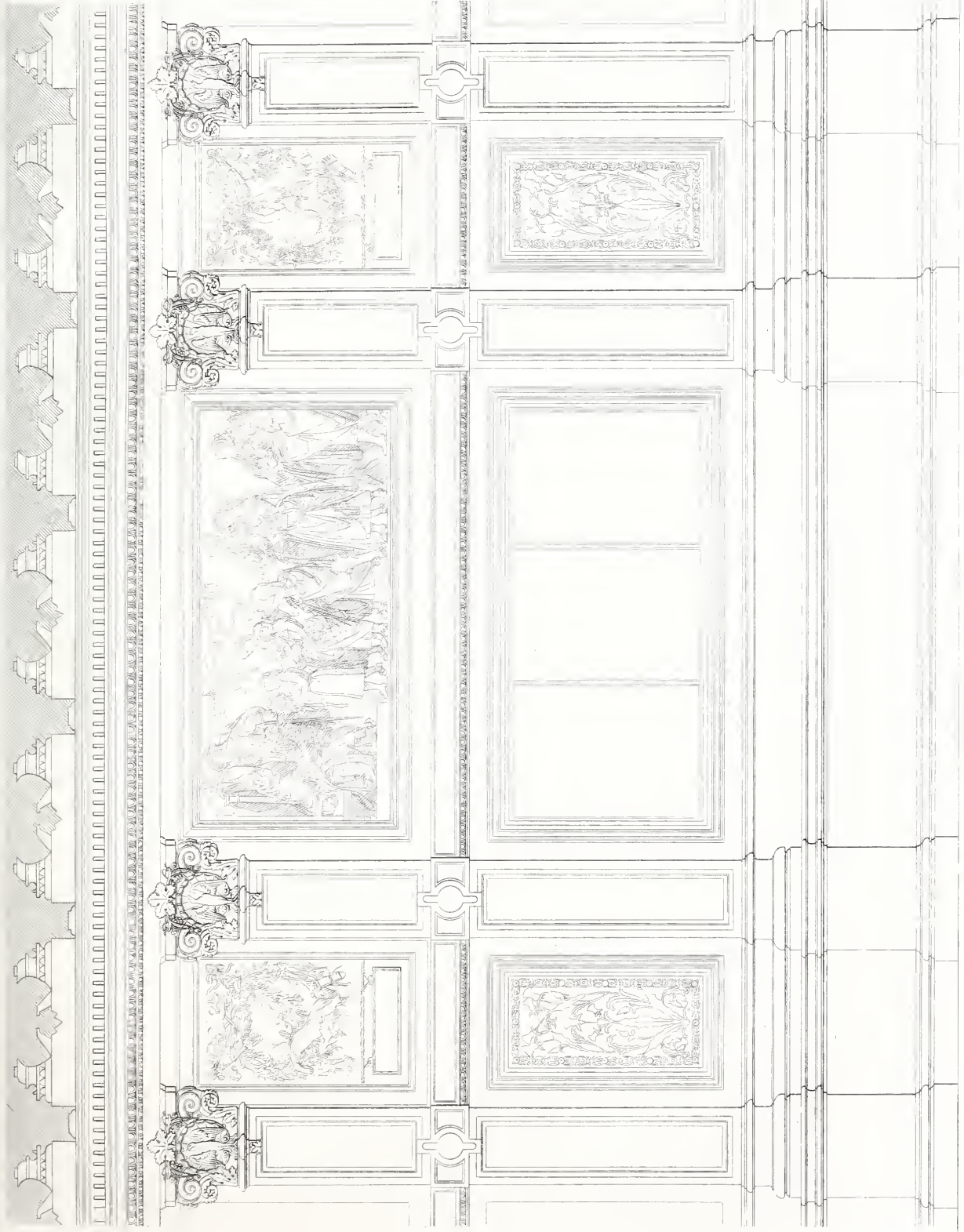
„Einen Dichter studiren Sie aber vor allen, den Dante, den „göttlichen“ Dante! Das ist ein Dichter für alle Zeiten, für jede Kunst! Mit Dante erhob sich durch seinen Freund Giotto die italienische Kunst; nach seinem letzten Verehrer, dem Michelangelo, sank sie unrettbar. Dante und die Bibel, das sind die Angelpunkte der italienischen Kunst. Raffael hat ihn nicht nur auf seinen Parnas sondern auch als Theolog in seine Disputa gesetzt und diese selbst ist ja noch ganz unter Dante'schem Einflusse entstanden. Und es ist wirklich auffallend für mich, der ich seit jener Komposition für die Decke der Villa Massimi, übrigens mit das Beste, was ich je gemacht, recht darauf geachtet habe, — es ist mir wirklich auffallend, wie in den vielen Jahren das Dantestudium in Deutschland sich immer mehr Bahn bricht. Das ist ein gutes Zeichen. Die Ausgabe von Witte im Originaltext ist die beste; die von August Kopisch, dem Maler, kann recht gut sein, ich kannte ihn; die von Streckfuß ist die wässerigste, die ich kenne. Wilhelm Schlegel hat auch einige Gesänge übersetzt, aber mir's selbst gesagt, daß es unmöglich wär', die Reime wiederzugeben, ohne dem Text zu schaden.

Eigentlich gute Kompositionen zum Dante existiren indeß gar nicht. Aber vor allen sind die Illustrationen des Franzosen . . . nun, wie heißt der Kerl doch?“ „„Doré““ „Ja, dessen Sachen sind recht schwach, phantastisch, flach, kindisch!“

„Alles auf's Schärffste haben zu wollen, taugt nicht immer für den Künstler; der Verstand allein zersetzt. Wissenschaftliche Psychologie nützt ihm gar Nichts. Die Psychologie des Lebens, die ist für den Künstler. In den Werken der großen Künstler und Dichter, im Raffael, Michelangelo, Dürer, im Sophokles, Dante, Shakespeare haben Sie die beste Psychologie und gleich in lebendig künstlerischem Gehalte. Habe früher auch dergleichen wissenschaftliche Bücher gelesen, bin aber nicht gerade klug dadurch geworden. Doch gehe Jeder seinen Weg: Eines schickt sich nicht für Alle. Nur hüte sich jeder Künstler vor dem Zersetzenden der Wissenschaft!“ „„Und doch, überblicke ich die Reihe der großen Künstler, mir scheint oft, als wär' jeder wahre Künstler auch ein wahrer Gelehrter.““ „Gewiß, aber in seiner Art. Sehen Sie die Bibel; da haben die einfachen Propheten z. B. die tiefste Philosophie, die nur irgend möglich, und das kindliche neue Testament die Philosophie der Liebe, über die keine andere. So sei jeder Künstler! Und blicken Sie auf die alten Meister: die beste Exegese, die ich für die Apokalypse fand, war Albrecht Dürer; die Exegese soll das Wesen geben und das kann der Künstler in des Wortes wahrhaftem Sinne. Ich habe sie dann doch anders aufgefaßt, weil sie für einen monumentalen Ort passen sollte, meinen Kunstansichten am entsprechendsten.“ „„Glauben Sie eigentlich, daß Johannes die Visionen gehabt? oder daß er nur in Gleichnissen redet.““ „Er spricht symbolisch und gerade, daß er seine tiefen Gedanken in diese sinnlichen Formen kleidet, kommt dem Künstler zu Statten. Ja, da hat man dem Johannes die Apokalypse nehmen wollen, weil man ihn viel zu sehr, auch in der Kunst als den blonden Jüngling behandelt. Das war er eben ganz und gar



Figures Hochzeit
 Wandgemälde von Ed. Engestr. im neuen Opernhause zu Wien



nicht.“ „„Nein, gewiß nicht, heißt er doch *νὸς βροντῆς*, Donnersehn.““ „Die gewöhnliche Auffassung ist bei ihm viel zu sentimental, ebenso bei der Maria. Maria wußte, daß sie den Welttheiland vom heiligen Geiste empfangen und geboren hatte, darum stand sie am Kreuz, wie die Schrift sagt. Sie wurde nicht ohnmächtig, durchaus nicht! Und alle Schriftstellen von ihr weisen auf diese Stärke des Bewußtseins hin, wenn sie auch trauert. Sehen Sie die alten Meister, den Giotto und Cimabue, die haben sie nie zusammen gesunken unter ihren Schmerzen, nein trotz aller Trauer siegreich triumphirend, göttlich groß. So habe ich sie auch in meiner Ludwigskirche.“

„Jeder junge Künstler suche sich zu concentriren; aber doch überlasse er sich seinem Triebe und nicht allein seinem Verstande. Alles von vornherein wollen und sich beschränken, führt uns zum Schematisiren und das ist der Untergang der Kunst. Aber doch: im kleinsten Punkt die größte Kraft, sagt unser Schiller. Und der Teufel selbst vermag im Faust dem Studenten zu rathen, der ihm sagt, daß er gern Alles erfassen möchte, Natur und Kunst: da seid ihr auf dem rechten Weg, dürft euch nur nicht zerstreuen lassen. Ja, ja! das ist so teuflisch schwer, daß es Einem selbst der Teufel rathen kann. Sehen Sie sich das Samenkorn an. Aus dem kleinen Bast, mit dem es unwickelt, schießt nachher die große üppige Pflanze auf, die mit ihrem Duft Alle entzückt. Das Auseinandergehen ist der Fehler der jetzigen Zeit; Großartiges schafft nur das Beschränken.“

Ich erzählte ihm nun im Laufe des Gesprächs eine Anekdote, die von ihm im Umlaufe war, daß er als Kritik einst Jemandem durch den Karton gesprungen sei. Er lächelte und meinte: „Das hab' ich nicht gethan, war aber dazumal in Rom und wünschte wohl, ich hätt's gethan. Diese derbe und gute Kritik hat damals der Graveur Matthäi an einem Karton des alten Plattner ausgeübt, der später eine Stelle in Baden bekam. Plattner hatte Hagar in der Wüste dargestellt: ein riesiger Karton, auf dem links in der Ecke Hagar, rechts in der Ecke Ismael lag, inmitten die Wüste. Plattner lud die Künstler zur Begutachtung ein. Matthäi sieht sich den Karton eine Weile an, setzt sich in Trab und springt durch die Wüste hindurch. Das sei seine und Aller Kritik: „„Genau so viel, wie ich fortgesprungen, muß weg““. Plattner hat das Bild auch nachher so gemalt.“

(Fortf. folgt.)

Engerth's Fresken aus Figaro's Hochzeit.

Leistete die künstlerische Ausschmückung eines Hauses Bürgschaft für den Geist, der in denselben herrschen wird, so dürsten wir von der Eröffnung des neuen Opernhauses in Wien eine neue goldene Zeit der Musik hoffen. Die edelsten Tondichter sind zu Hausgöttern erkoren, und ihre herrlichsten Thaten werden von den Wänden zu dem nachgeborenen Geschlechte sprechen, — hoffentlich nicht bloß von den Wänden, — die Zünger der Tonkunst zur Nacheiferung entflammen, unsaubre Geister, Stümper und Pfücher von der Schwelle zurückscheuchen: alles hoffentlich. Doch auch ohne Sanguinismus läßt sich Eins erwarten: wenigstens versuchen wird man wohl den Kampf gegen Verflachung und Verwilderung, denn es ist doch nicht anzunehmen, daß Glück und Mozart und Weber nur eingeladen wurden, um Gounod und Verdi und Offenbach zu hören, und daß ihre unsterblichen Gestalten

heraufbeschworen sind, nur damit das geehrte Publikum ja nicht vergesse, wie es einst so ganz anders gewesen. Doch diese Fragen gehn uns ja hier nichts an.

Wenn die glorreiche Geschichte der wiener Oper gemalt werden sollte, durfte selbstverständlich Figaro nicht fehlen. Hatte doch der Maestro mit diesem Werke einen Erfolg, welchen man damals über alles Beispiel glänzend fand, und der in der That beinahe an jene Triumphe gereicht haben muß, welche „Jacques“ Offenbach auf dem ganzen Erdkreise jährlich zwei- oder dreimal feiert. In der Generalprobe — Mozart stand in rothem Pelz und Treppenhut auf der Bühne und gab das Tempo an — brachen Sänger und Musiker nach dem „Non più andrai“ in stürmischen Jubel aus, bei der ersten Aufführung am 1. Mai 1786 ließ das Publikum sich beinahe die ganze Oper zweimal vorsingen, in der zweiten mußten fünf, in der dritten sieben Nummern wiederholt werden, ein Duett sogar zweimal. Und möchten wir es nicht heute noch dem Publikum vor achtzig Jahren gleich thun, nicht uns immer und immer wieder die Zauberklänge zurückrufen, für welche unsere Sinne seitdem so geschärft worden, die uns in jeder Note so innig vertraut sind?

Es ist nichts Kleines für einen Maler, den Illustrator eines so populären Werkes machen zu sollen. Eduard Engerth ist diese Aufgabe zugefallen, und unsere Leser sehen aus dem beiliegenden Stiche, wie er sie gelöst hat. Das Glück begünstigte ihn insofern, als eine zur malerischen Darstellung ganz geeignete Scene des Werkes beinahe alle Personen zusammenführt: der Hochzeitszug der beiden Paare. Da ist die ganze werthe Brüderschaft, nur einen mißt man, den Basilio; „'s ist schad!“, der Allerwelts-Kuppler und hoshafte Schleicher ist ein zu wichtiges Mitglied der mehr oder weniger saubern Gesellschaft. Oder war es dem Maler willkommen, daß er sich mit diesem Patron nicht zu befassen brauchte? Vielleicht. Treten wir mit den Vorstellungen aus Beaumarchais' Komödie an unser Bild heran, so werden wir uns überhaupt in dem Kreise kaum zurechtfinden. Die Atmosphäre der völligen Sittenlosigkeit, in welcher die Geschöpfe des Franzosen so wohligherumschwimmen, ist so wenig da, wie der Zug von Selbstironie in jedem Gesichte, und von der politischen Tendenz weiß unser Künstler vollends nichts. Allein sein Vorwurf war auch nicht Beaumarchais, sondern Mozart, dessen Musik ein Reinigungsbad wurde für die im spanischen Gewande einherstolzirenden Franzosen. Die Frivolität konnte der Geschichte nicht genommen werden, ohne ihr den Inhalt zu nehmen, aber die Musik machte die frivolen Menschen lebenswürdiger, harmloser, ließ ihnen einen Schimmer von Poesie; sie haben jetzt noch rasches und heißes, aber kein verdorbenes Blut, leichte Sitten und schlechte Angewohnheiten, aber keine schlechten Grundsätze; sie führen eine Novelle des Boccaccio auf, nicht ein Vorspiel der Revolution.

Betrachten wir unter diesem Gesichtspunkte noch einmal das Bild, (welchem als Composition wohl der Vorwurf gemacht werden muß, daß es zu sehr an ein Relief erinnert) so begegnen wir bekannten Gesichtern. Der Blick fällt zuerst auf die beiden leidenden Personen. Das ist vor allen die Gräfin, in welcher man kaum die muntere, verschlagene Rosine aus dem Barbier wiedererkennen würde. Daß Lindoro ein vornehmer Mann war, schien eine angenehme Zugabe zu sein, aber sie verbitterte ihr das Leben. Almaviva hat ihr eine Grafenfroue auf die Locken gedrückt, und doch würde sie gern auf diesen Schmuck verzichten, könnte sie dafür Lindoro's Liebe wieder eintauschen. Wenn in ihrer Verlassenheit die schwärmerischen Huldigungen Cherubin's ihre Phantasie beschäftigen, und sie gegen besseres Wissen sich einredet, das Spiel mit dem „Kinde“ habe nichts auf sich; wer könnte sie deshalb anklagen? Ein freundlicher Blick, ja schon die Aeußerung der Eifersucht ihres Gatten verschucht sogleich die Traumbilder müßiger Stunden, und in dem Glück Figaro's erblickt sie die Wiederkehr ihres eigenen. Ob sie den Augenblick willkommen heißt, der den verirrtten

Gemahl zu ihr zurückführen soll! Freilich theilen wir ihren guten Glauben nicht, denn der Graf ist überall eifersüchtig, auch wo er gar kein Recht dazu hat. In diesem Moment ist er der am meisten leidende Theil. In einer jugendlich-liberalen Anwandlung hat er sein Herrenrecht freiwillig aufgegeben, möchte es im Stillen wiedergewinnen und sieht sich überall auszestochen, bald von seinem ehemaligen Helfershelfer Zigaro, bald von dem kecken Pagen, dem verjüngten Ebenbilde seiner selbst, der neuen vermehrten und verbesserten Auflage des Grafen Almaviva. Und wie er so mit verbissenem Ingrimm über die Theilnehmer am Zuge hinschaut, die schallhafte Susanne; die gefährlich naive Barberina, da, kann er seinen Augen trauen? — jener Backfisch, der mit glühenden Blicken an dem Antlitz der Gräfin hängt, ist ja Niemand anders als Cherubin, der sich in Weiberkleidern als Anführer des Hochzeitszuges auf die Führung seiner Compagnie vorbereitet! Im nächsten Augenblick wird der Graf vorspringen, um seinen Zorn an dem vorwitzigen Burschen auszulassen.

Stolz und glücklich schreitet der Held des Tages einher. Der Graf hat „ein Tänzchen gewagt“, Zigaro „ihm aufgespielt“; er hat die Partie gewonnen, nicht blos den Grafen überlistet, sondern sich auch von der Treue seiner schönen Braut überzeugt. Ihre Augen sucht er; allein sie studirt den Myrthenstrauß in ihrer Hand wie einen Selam, der Schelm sitzt ihr im Nacken und in den Mundwinkeln. Jetzt hat sie dem Verlobten ganz natürlich die Hand gereicht, vor dem Altar — wir wetten d'rauf — wird sie nicht vergessen, den Daumen oben zu halten, damit ihr das Regiment im Hause bleibt. Aber was gleicht dem Stolge des zweiten Brautpaars! So glücklich hätten sie längst sein können, der Doctor Bartolo und die alte Marcelline; indessen hat jetzt ihr Sohn sie zusammengeführt und was für ein Sohn! Alle Streiche würden sie ihm schon dafür verzeihen, daß er sie an dem Grafen rächt, jetzt bewundern sie ihn und sonnen sich in seinem Glanze.

Wir wollen nicht vergessen zu erwähnen, daß der saubere Stich, der Erstling der akademischen Kupferstichschule des Professor Jacoby in Wien, zugleich das Probestück eines talentvollen jungen Mannes, Joh. Klaus, ist.

B.

Ein Brief Albrecht Dürer's an Spalatin.

Mittgetheilt von Ed. His-Hensler.

Unter den 251 Briefen an Georg Spalatin, Kaplan und Geheimschreiber des Churfürsten Friedrich von Sachsen und einer der eifrigsten Freunde Luther's, welche, in zwei Bände zusammengeheftet (G I 31 & 32), einen Theil der Autographensammlung der öffentlichen Bibliothek in Basel bilden, befindet sich einer von der Hand Albrecht Dürer's, welcher wohl schon als Curiosum das Auge dieses oder jenes Autographenliebhabers erfreut haben mag, aber hinsichtlich seines Inhalts bis jetzt schwerlich in dem Maße gewürdigt worden ist, wie er es verdient. Es scheint mir daher Pflicht, dieses werthvolle Schreiben, das uns nicht allein von Dürer's religiöser Gesinnung und namentlich von seiner Verehrung für Luther auf so schöne Weise Zeugniß giebt, sondern auch in Beziehung auf seine Kunstthätigkeit einige interessante Aufschlüsse bietet, aus seiner Verborgenheit hervorzuziehen. Der Brief trägt kein Datum, ist aber, wahrscheinlich von der Hand des Empfängers, auf der Außenseite mit der Jahrszahl 1520 bezeichnet, welchem Zeitpunkt auch der Inhalt entspricht.

(Aufschrift.)

Dem erwidrigen hochgelehrten
Hern Geörgen Spalentinus
meines genedigsten Herren Herzog
Fridrichen Kurfürchten Capellan.*)

Hoch wirdiger Ibr her, mein danck sagung hab ich for in dem kleinen prifflein gefest, do ich nit mer dan ewer klein zettelle las. Nachfolget, do das fedlein, do das püchlein ein gepunden was, um fert was, fund ich erst den rechten priff dorin. Indem ich vernumen hab, das mir mein genedigstr her dy püchlein luterj selb zw schickt, des halb pit ich ewer erwird wollent seiten kurfürschlichen genaden mein vnderthenige danckbarkeit noch dem höchsten anzeigen, vnd sein E. g. in aller vnderthenikeit pitten, das er im den löblichen D. M. L. besolhen las sein, von kristlicher worheit wegen, doran uns mehr leit, dan an allem reichtume vnd gewalt diser welt, das dan als myt dr der zeit verget, allein dy worheit beleibt ewig, vnd hilft mir got das ich zw doctor Martinus Luther kum, so will ich jn mit fleis kunterfetten vnd in kupfer stechen, zw einer langen gedechtnus des kristlichen mans, der mir awß großen engsten gehollsen hat, vnd ich pit E. w. wo doctor Martinus etwas news macht, das tewhsch ist, wolt mirs vm mein gelt zw senden.

Item als ir mir schreibt vm dy schutz püchlein **) Martini, wissent das ir keins mer verhanden ist; man trägt sy abr zu awgppsurg ***); so sy fertig werden, will ich ewch der zw schicken; aber wissent, das dis püchlein, wie wols hy gemacht ist, awß den kantslen vür ein ketzer püchlein, das man ferprennen soll, ferruffen ist worden, vnd fershmelich widr den gerett, ders on undr schreiben awß hat lassen gen; es hatz awch Doctor ed, als man sagt, öfflich zw Ingelstett ferprennen wollen, wy des Docter rewlyns †) püchlein geschehen ist etwen. —

Item ich schick meinem genedigsten hern hy mit trey trüg von ein kupfer, das ich gestochen hab, awß seiner beger des noch meinem genedigsten hern Mens; hab s. E. g. ††) das kupfer zw geschickt mit 200 abtrücken, in mit ferert, dorgegen sich sein E. g. genediglich gegen mir gehalten hat, dan s. E. g hat mir geschenct 200 fl an gelt vnd 20 eln damast zw ein rock; hab das also mit fremden vnd danckparkeit an genumen vnd sonderlich zw der zeit, do ich nötig pin gewest; dan k M' löblicher gedechtnus, der mir zw frü ferschieden ist, hat mich gleich woll awß genad fersehen, awff mein vill gehabte lange müe forg vnd erbeit; Aber dy hunder gulden mein leben lang alle ior fon der stattstewer awff zw heben, dy ich dan jerlichs pey k M' leben hab awff gehebt, der wöllen mir mein heren iz nit reichen; mus also in meinen eltern tagen manglen vnd mein lange zeit müe vnd erbet an k M' verloren haben, dan so mir ab get am gesicht vnd freiheit der hant, würd mein sach nit wol sten. Das hab ich ewch als meinem vertrowten günstigen heren nit ferhalten wollen. — Ich pit ewer erwird, so sych mein genedigster her der schuld mit den hirskweien fersehen will, das ir mir dy selben wolt ein manen, awff das etwas schöns von hörneru kum, dan ich will zwey lewchter doraws machen; awch schick ich hy mit zwey getruckte Crewzle, sind in golt geschtochen, vnd eins vür ewer erwird — sagent mir mein willig dinst dem hirsfeld vnd dem albrecht waldner; hy mit ewrer erwird beselcht mich getrewlich meinem genedigsten heren dem kurfürchten

williger Albrecht Dürer
zw Noehrnberg.

Dürer hatte also schon in einem früheren Brief an Spalatin, („dem kleinen prifflein“) für die ihm überfandte Schrift Luther's gedankt, in der Meinung, sie sei ein Geschenk jenes Freundes; nun vernimmt er, als nachträglich beim Umwenden des dem Buche zur Hülle

*) Die Orthographie des Originals ist genau beibehalten; dagegen glaubte ich, des besseren Verständnisses wegen, der Interpunction, welche fast gänzlich mangelt, etwas nachhelfen zu müssen.

**) Büchlein.

***) Augsburg.

†) Neuchlin.

††) Der Titel „Churfürstliche Gnaden“ bezieht sich an dieser Stelle so wie auch bei der Wiederholung, auf den Churfürsten Erzbischof von Mainz, Kardinal Albrecht von Brandenburg.

dienenden Säckchens das eigentliche Begleitschreiben zum Vorschein kommt, daß es der Churfürst selbst sei, welcher ihn das Büchlein Luther's verehrt, weshalb er sich beeilt, demselben durch Spalatin seine Dankbarkeit bezeugen zu lassen.

Wir wissen aus jenem herrlichen, fast ungestümen Herzenserguß, in Dürer's Tagebuch seiner niederländischen Reise, zu welchem ihn die nach Antwerpen gelangte, irrige Nachricht von Luther's Gefangennehmung hinriß, von welch' begeistertster Verehrung er für den großen Reformator erfüllt war, dessen Lehre so sehr seinem innigsten Seelenbedürfniß entsprach. Auch in unserem Briefe, der um ein Jahr früher geschrieben ist, verleiht er dieser Gesinnung beredete Worte. Er gesteht, daß Doctor Martinius ihm aus großen Nengsten geholfen habe, und wünscht sehnsüchtig, ihn von Angesicht kennen zu lernen, um sein Bild zeichnen und in Kupfer stechen zu können. Wie sehr ist zu beklagen, daß dieser Wunsch nicht in Erfüllung ging und der Voratz unausgeführt blieb!

Mit dem Schutzbüchlein Martini, welches Spalatin durch Dürer's Vermittlung zu erhalten wünscht, ist nicht, wie man vielleicht geneigt wäre, zu vermuthen, eine Schrift Luther's gemeint, da diese Bezeichnung auf keine solche paßt, sondern es wird ohne Zweifel jene Apologie zu Gunsten Luther's zu verstehen sein, welche der bekannte und, wie wir wissen, mit Dürer befreundete Rathschreiber von Nürnberg, Lazarus Spengler, anonym herausgab, unter dem Titel: Schutzed und christenliche Antwort ains ehrbarn Liebhabers göttlicher Wahrheit der hailigen Geschrift auf etlicher Widersprechen, mit Anzeigunge warumb Doctor Martin Luthers Lehr nit sain unchristenlich verworfen, sondern mehr als christenlich gehalten werden soll &c Apologia. 1519.

Der Ausdruck in Dürer's Brief, „wie wohls hie gemacht ist“, bezieht sich auf den Nürnberger Ursprung der Schrift; die Anonymität des Verfassers stimmt zu der Aeußerung, daß verschmähtlich wider den geredet werde, der's unterschrieben habe lassen ausgehn. Die erste Ausgabe erschien sogar ohne Angabe des Druckortes und war so rasch verzgriffen, daß Dürer seinen Freund Spalatin auf eine zweite Auflage verträsten muß, die in Augsburg gedruckt werde. Ob auch die erste daselbst erschien, oder in Nürnberg, habe ich nicht in Erfahrung bringen können. Luther selbst erwähnt die Schrift in einem Briefe an Spalatin vom 18. Januar 1520 (bei de Wette Nr. CXCII Bd. I. S. 395.) folgender Maßen:

Apologiam vernaculam Nürnbergensem credo ad te pervenisse, mi Spalatine &c., was aber Dürer's Brief zufolge damals noch nicht der Fall gewesen zu sein scheint, da dieser von Spalatin um die Zusendung der Nürnberger Schrift, vielleicht gerade auf Luther's Brief hin, angegangen wird.

Dürer übersendet dem Churfürsten auf dessen Verlangen („aus seiner Begehr“) drei Abdrücke eines Kupferstichs, und zwar des nun so seltenen Blattes, welches unter der Bezeichnung „der kleine Kardinal“ bekannt ist (B. 102). Es ist dieß bekanntlich das 1519 von Dürer gestochene Bildniß des Kardinals Albrecht von Brandenburg, Erzbischofs von Mainz, und wie uns der Brief berichtet, hatte Dürer diese Platte nebst 200 Abdrücken diesem Fürsten verehrt aus Dankbarkeit für das großmüthige Geschenk von 200 fl. und 20 Ellen Damast, welches derselbe ihm hatte zukommen lassen, zu einer Zeit, wo der Künstler, seiner Aeußerung zufolge, sich in einiger Geldverlegenheit befand.

Bei diesem Anlaß berührt Dürer eine Angelegenheit, deren Sachverhalt bisher nur unvollständig bekannt war. Die viel gehabte lange Mühe, Sorge und Arbeit, auf welche er anzuspielt, bezieht sich nämlich auf die Bestellungen, welche er für den Kaiser Maximilian auszuführen hatte, auf die Visirungen zur Ehrensporte, auf des Kaisers Gebetbuch, dessen Bildniß von 1518 und den Holzschnitt nach demselben von 1519, vielleicht auch noch auf manches andere, wovon wir keine Kunde haben. Der ritterliche Maximilian war aber ein

schlechter Zahler; nachdem er den Versuch gemacht, sich gegen den Künstler seiner Schuld dadurch zu entledigen, daß er den Rath der Stadt Nürnberg anwies, Dürer von allen städtischen Steuern zu befreien, was aber der Rath nicht eingehen wollte, setzte er ihm, nicht ohne vorangegangenes wiederholtes Mahnen, einen Zahrgelb von 100 fl. aus, welche Summe die Nürnberger von der, dem Kaiser jährlich zu entrichtenden, Stadtsteuer entnehmen und dem Künstler auszahlen sollten. A. v. Eye berichtet, (Leben und Wirken Albrecht Dürer's pag. 370) daß die Nürnberger sich auch dieser Anordnung nicht unterzogen, sondern sich auf ein Privilegium stützten, zufolge dessen sie Niemanden, als dem Kaiser selbst, die Steuern zu entrichten brauchten. Demnach wäre Dürer's Schuldforderung unbefriedigt geblieben.

So unbillig scheint indeß der Nürnbergische Magistrat nicht gegen seinen berühmten Bürger verfahren zu sein. Aus unserm Briefe entnehmen wir, daß der Zahrgelb von 100 fl. während Maximilian's Lebzeiten wirklich von der Stadtsteuer erhoben wurde.

Außer diesem Zahrgelb hatte aber Dürer von Maximilian eine fernere Verschreibung auf die Stadtsteuer, im Betrag von 200 fl. als Belohnung für seine Zeichnung zum Triumphbogen erhalten, welche der Nürnberger Magistrat beharrlich zu bezahlen verweigerte, obgleich der Kaiser denselben durch ein besonderes, vom 8. September 1518 datirtes Schreiben ernstlich aufforderte, ohne Rücksicht auf Privilegien und Freiheiten diese Zahlung zu leisten. Einer dringenden Bittschrift, welche Dürer nach des Kaisers Tode an den Rath seiner Vaterstadt richtete, um die Auszahlung jener Summe zu erlangen, schenkte derselbe ebensowenig Gehör als dem kaiserlichen Mahnbrief; vielmehr glaubte sich der Rath von nun an auch nicht mehr zur Entrichtung des Zahrgelbes verpflichtet. Der Künstler mußte sich daher in der Folge an Maximilian's Nachfolger, Karl V., wenden, zu dessen Krönung in Aachen er sich von Antwerpen aus, wo er sich damals befand, in dieser Absicht begab. Er hoffte, von Karl die Bestätigung des ihm von Maximilian ausgesetzten lebenslänglichen Zahrgelbes von 100 fl. zu erlangen, so wie auch diejenige der erwähnten kaiserlichen Verschreibung von 200 fl., welche letzteren ihm so lange vorenthalten worden waren. Diesen Zweck erreichte er jedoch erst „nach großer Mühe und Arbeit“ in Köln, wohin er dem Kaiser von Aachen aus gefolgt war. In der am 4. November 1520 ausgefertigten Bestätigungsurkunde, welche im Nürnberger Rathsrarchiv aufbewahrt wird, und von welcher Abschriften, von Dürer's eigener Hand, sich in den Sammlungen des Herrn Alexander Posonyi in Wien*) und des Herrn Oberbaurath Hausmann in Hannover befinden, wird ausdrücklich unterschieden zwischen den jährlichen 100 fl. und den bloß einmal zu entrichtenden 200 fl., weshalb die Annahme, als seien letztere der Betrag zweier unbezahlt gebliebener Zahrgelbe, nicht wahrscheinlich ist; waren doch seit jener von dem Nürnberger Rath unberücksichtigt gelassenen Aufforderung Maximilian's wiederum zwei Jahre verstrichen, während welchen ja die Summe von 200 auf 400 fl. angewachsen sein mußte. Wenn nun gar, wie v. Eye (S. 423) voraussetzt, Dürer um sämmtliche Zahrgelbe von 1515 an bis 1520 betrogen gewesen wäre, so würde dies im Widerspruch zu dem Wortlaut unseres Briefes stehen, worin er ja bekunnt, bei kaiserlicher Majestät Leben die 100 fl. jährlich von der Stadtsteuer erhoben zu haben.

Der Schluß unseres Briefes giebt uns noch zwei merkwürdige Kunstnotizen. Dürer bittet Spalatin, den Churfürsten an die versprochenen Hirschgeweihe zu mahnen, damit er etwas Schönes, nämlich ein paar Leuchter, daraus machen könne. In der Ambrafer Sammlung zu Wien befindet sich, von Dürer's Hand gezeichnet, der Entwurf zu einem Hängeleuchter

*) Abgedruckt in dessen kürzlich erschienenem Versteigerungs-Katalog seiner Albrecht-Dürer-Sammlung. S. 39.

aus einem Rennthiergeweih und einer Meerfrau zusammengesetzt*). Derartige Leuchter, aus Hirschgeweihen verfertigt, finden sich noch hie und da in alten Schlössern und Kunsthäusern; ein weibliches Brustbild, welches einen Wappenschild hält, bildet meistens das verbindende Mittelstück. Man darf wohl aus der betreffenden Stelle des Briefes schließen, daß Dürer selbst die Geweihe zu Leuchtern zu verarbeiten beabsichtigte, was natürlich die Kunstfertigkeit des Bildschnitzers voraussetzt. Daß er diese besaß und ausübte, erwähnen sowohl v. Eye S. 212, als auch Nagler (Albrecht Dürer und seine Kunst S. 10 u. 86), welcher mehrere noch vorhandene plastische Arbeiten des Künstlers aufzählt.

Einen fernern interessanten Aufschluß giebt uns die Erwähnung der gedruckten „Kreuzle“, welche er dem Churfürsten sendet. — Unter dieser Bezeichnung kann nur jener, unter der Benennung „Degenknopf des Kaisers Maximilian“ bekannte, höchst seltene kleine runde Stich (B. 23) verstanden sein, welcher Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes darstellt. Daß dieses Meisterwerk an Feinheit und zarter Behandlung des Grabstichels nicht auf Silber, wie bisher angenommen wurde, sondern auf Gold ausgeführt ist, wäre hier also unwiderlegbar ausgesprochen, so wie wir auch die Thatfache bestätigt finden, daß Dürer selbst schon Abdrücke davon genommen hat, was man bisher bezweifelte. Daß das Plättchen nicht für den Abdruck bestimmt war, beweist der Umstand, daß auf den Abdrücken die Komposition sowie die Inschrift am Kreuz verkehrt sind. Nach Herrn Oberbaurath Hausmann (Alb. Dürer's Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte & c. p. 14) hätte sich das Plättchen nicht auf dem Knopf, sondern am Griff des noch jetzt in der Umbraser Sammlung vorhandenen Kaiserschwertes befunden. Die Vertiefung, in welche es eingelassen war, von der genauen Größe des Stiches, ist nun durch ein Schaustück von getriebene Silber ausgefüllt, welches in keiner Weise zum Stil des Uebrigen paßt. —

Die Autographensammlung der Baseler Bibliothek bewahrt außer diesem größern Schreiben Dürer's noch ein kleineres aus dem Jahre 1507, welches, obwohl ohne wesentliche Bedeutung, immerhin als ein naives Zeugniß von der Freundlichkeit und Bescheidenheit des großen Künstlers hier eine Stelle finden soll. Es ist gerichtet an den Buchdrucker Johannes Amerbach, den Vater des berühmten Rechtsgelehrten Bonifacius Amerbach, dessen Kunstsinne Basel die Erhaltung so vieler Werke von Holbein verdankt.

(Aufschrift.) Dem erbedenn weisen Meister Hannsen
puchtrucker in der kleinen stat pasell meinem
lieben herren.

Mein willigen dienst zuvor lieber Meistr Hans ewer glücklich gwoßtan ist mir ein sundre fremd des halb ich ewch glück vnd heill gän vnd allen den ir woll wößt vnd sunderlich ewrer erberen Hawßfrawen der ich aus gangen herzen guß gön vnd pit vch wolt mir schreiben was ir guß iz macht vnd vergeicht mir dz ich ewch mach lesen mein einfaltig schreiben vnd hie mit vil gute nacht tatum Nörnberg 1507/20 Octobris

Albrecht Dürer.

*) v. Eye S. 336. Sollte es nicht eher ein Damhirschgeweih sein?

Zwei Könige.

Nach einem Karton eines untergegangenen Wandbildes von Hans Holbein.



Vielleicht mögen die Leser der Zeitschrift, welche im vorigen Jahre von unserem Bericht über die Londoner National-Porträt-Ausstellung Notiz nahmen, sich noch der Schilderung eines großen Kartons von Holbein erinnern, der als ein Hauptwerk der Ausstellung dastand. Jetzt können wir ein Abbild dieser Schöpfung geben, welche der Herzog von Devonshire besitzt und die auf seinem Landsitze Hardwick-Hall bewahrt wird *). Der Karton stellt die Hälfte eines Wandbildes dar, welches der Meister im sogenannten Privy Chamber des Schlosses Whitehall ausführte, und das eben so wenig auf uns gekommen ist, wie die meisten anderen Hauptwerke des Künstlers, das Haus zum Tanz und die Rathsaalmalereien zu Basel, das Familienbild des Sir Thomas More oder die in der Guildhalle der Deutschen Hansa zu London gemalten Triumphe des Reichthums und der Armut. Es ging im Jahre 1698 beim Brande von Whitehall zu Grunde, und von der ganzen Komposition giebt uns nur noch die kleine Kopie des Niederländischen Malers Remigius van Leemput einen Begriff, die König Karl II. dreißig Jahre vorher hatte anfertigen lassen und die auch von Vertue gestochen ist.

Das Gemälde trug die Jahrzahl 1537 und mag daher das erste größere Probestück gewesen sein, welches Holbein Heinrich VIII. von seiner Kunst ablegte, denn wir haben keine Spur, die darauf hinwiese, daß er vor 1536 in des Königs Dienst gewesen. Es befand sich an der Fensterwand („sur le pignon de la croisée“ berichtet Charles Patin im Jahre 1673). Links und rechts vom Fenster, das in die Komposition in ähnlicher Weise hineinragt, wie wir es bei mehreren Bildern aus Raffael's Stanzen sehen, stehen die beiden Hauptfiguren, König Heinrich VIII. und seine dritte Gemahlin Jane Seymour, einige Stufen höher die Eltern des Königs, Heinrich VII. und Elisabeth von York. Der Fußboden ist mit Teppichen bedeckt, die Scenerie wird durch eine stattliche Halle aus buntem Marmor gebildet, welche oben offen ist, so daß der blaue Himmel hineinschaut. Das architektonische Detail, bei großer plastischer Fülle dennoch maßvoll und im reinsten italienischen Renaissancestil, ist voll Geist und Charakter gezeichnet, was namentlich der Karton zeigt. Die in Gewinde ausgehenden Gestalten über der Nische halten ein Täfelchen mit den Initialen von König und Königin, H und J durch einen Liebesknoten verbunden.

Die Haltung der beiden Königinnen ist ruhig und gemessen, Jane Seymour erscheint hier ganz wie auf dem wundervollen Delbilde des Wiener Belvedere, in welchem Holbein darthut, mit welcher Feinheit und edlen Anmuth er auch schöne jugendliche Erscheinungen festzuhalten versteht. Im glänzendsten Anzug, strahlend von Gold und Edelsteinen steht sie da und macht die Schilderung des Sir John Russell wahr, der sie in der Kirche beobachtet hatte: je reicher Königin Jane in ihrer Kleidung gewesen, desto schöner sei sie erschienen, während

*) Von Hrn. Max Lobde nach einer großen Photographie gezeichnet, welche der Herzog von Devonshire durch die gütige Vermittelung von Mr. George Scharf, Keeper der Londoner National-Porträt-Gallerie, dem Verfasser zukommen ließ. Scheinen die Köpfe vielleicht am wenigsten befriedigend, so kommt dies daher, daß sie am meisten gelitten haben, in der Photographie also am undeutlichsten waren. — Der Holzschnitt ist aus dem zweiten Bande von des Verfassers Buch „Holbein und seine Zeit“ genommen, dessen Erscheinen unmittelbar bevorsteht.



Heinrich VIII. und sein Vater.

Nach einem Karton von Hans Holbein in Hardwick-Hall.

bei Anna Boleyn das Gegentheil der Fall war; sie verdiene sicherlich alle die Gunst, die sie erfahren, und sei die bescheidenste, schönste und sanfteste unter den Frauen, die König Heinrich gehabt. — Für Züge und Kostüme der Elisabeth von York und ihres Gemahls haben ältere Porträte die Vorbilder geliefert. Heinrich VII., bartlos und mit langem Haar, wie man bis 1530 in England ging, erscheint hier ganz, wie ihn Hauke in wenigen Worten schildert: „Ein hagerer Mann von ziemlich hohem Wuchs, dessen Angesicht die Spuren der Stürme trug, die er bestanden hatte; in seiner Erscheinung machte er mehr den Eindruck eines hohen Geistlichen als eines ritterlichen Königs, er erschien allezeit gelassen und nüchtern, wortfarg und doch leutfelig.“

Ein schärferer Gegensatz als zwischen Vater und Sohn läßt sich kaum denken; schon in der Tracht spricht er sich aus; Heinrich VII. erscheint würdig aber schlicht, Heinrich VIII. in einem prunkvollen Kostüm, das von Stickereien, Gold und Juwelen strökt, was Alles der Künstler ebenso sorgsam wie die architektonischen Verzierungen vollendet hat. Wahrscheinlich war Holbein aber auch in noch höherem Grade beim Anzug des Königs betheiligte, und von ihm rührte auch die Erfindung zu allem Ornamentalen, zu Halskette und Dolch, zur Fassung der zahllosen Juwelen, selbst zu den Stickereien am Kleide her. Zu allen solchen Dingen mußte Holbein die Zeichnungen liefern, wie es durch zwei Skizzenbücher dieser Epoche im Baseler und British Museum bewiesen wird. Ein Maler im Hofesdienste war eben immer noch ein künstlerisches Faktotum, dessen Kraft zu hunderterlei Kleinigkeiten gebraucht und mißbraucht wurde, und unser Meister mußte froh sein, wenn das Herrichten, Anstreichen und Dekoriren der Möbel und Pferdesättel, Schiffslaggen und womöglich Kuchen für die Hofstafel ihm erspart und einigen minder berühmten Kollegen überlassen blieb.

Bei Heinrich VII. ist alles Vorsicht und Zurückhaltung, bei Heinrich VIII. stolzes und bewußtes Hervortreten. Es ist, als käme es ihm darauf an, die ganze Wucht und Größe seiner Figur zu präsentiren, seine starken Waden und die kolossale Breite der Schultern, welche durch die kauschigen Aermel noch vermehrt wird. Bei ihm sehen wir kein Standbein, auf welchem die Last des Körpers vorzugsweise ruht, sondern er steht mit gespreizten Beinen auf beiden zugleich. Schon diese Art des Dastehens, zu welcher die Haltung der gegen die Seite gestemmtten rechten Hand und das Greifen der Linken nach dem Dolchgehänge kommen, bezeichnet den ganzen Menschen. Sie zeigt, wie fest, aber auch wie vermessend bis zur Frechheit er den Boden behauptet, auf dem er Fuß faßt, ohne eine Gefühlsregung zu kennen und eine Rücksicht zu achten. Wir erblicken die mächtige Herrschernatur, die ihren Willen bestimmt und gewaltsam durchzusetzen verstand, durch ihren persönlichen Eindruck die ersten Geister und Charaktere an sich zu fesseln, trotz Härte und Blutvergießen echt volksthümlich zu sein wußte. Aber eben so klar treten uns die kalte Selbstsucht, die nie einen lebenden Menschen anders denn als ein Werkzeug ansah, das maßlose Gefühl der eigenen Machtvollkommenheit und auch die brutale Selbstgefälligkeit sowie die Sinnlichkeit Heinrich's entgegen. Man betrachtet seine Erscheinung in diesem Bilde wie in der Geschichte „mit einer Mischung von Abscheu und Bewunderung.“ — So konnten schon die Kunstfreunde und die Reisenden des 17. Jahrhunderts, seit Carel van Mander, diese gewaltige Schöpfung Holbein's nicht genugsam preisen. Mit Bestürzung erfülle sie den Beschauer, sagt Mander, denn man glaube, den König lebend zu sehen.

Die Ausführung wich in manchen Stücken vom Karton ab, bei Einzelheiten des Anzugs und in der Kopfhaltung Heinrich's VII., dessen Gesicht sich im Gemälde nicht zur Seite gewendet, sondern ganz von vorn zeigte. Die großartige Studie zu dieser Ansicht seines Kopfes befindet sich im Kupferstichkabinet zu München, vom jetzigen Konservator Herrn von Hefner-Alteneck unter dem Ausschuß, entdeckt. Der Karton, mit Pinsel in schwarz und weiß

ausgeführt, ist ganz anders gemacht, als manche berühmte Meister unserer Tage ihre Kartons zu zeichnen pflegen. Nicht eine elegante Wirkung sollte in ihm erreicht werden, sondern zum praktischen Gebrauch beim Frescomalen war er gefertigt. Alle Umrisse sind denn auch mit den Nadelftichen durchbohrt, durch welche sie auf die Mauern übertragen wurden, die damalige Art des Bauirens. Die Zeichnung, streng, fest und kühn, hat nichts Bestechendes, aber packt durch imposante Einfachheit. In der Ausführung von Gemälden läßt sich nichts Verschiedeneres denken als die zarte, bis in das Kleinste fein und sorgsam vollendende Technik Holbein's und der breite, feste Stil von Velazquez, bei Anblick dieses Kartons aber empfindet man die Verwandtschaft der beiden großen Meister, denen vollkommene Wahrheit und echte Größe in der Schilderung jeder Persönlichkeit gemeinsam eigen waren. Diefem Werke gegenüber fühlen wir, daß durch das Bildniß der Weg zur eigentlichen Geschichtsmalerei im modernen Sinne geht. Holbein faßte die Persönlichkeiten, welche er darstellte, nicht in einer besonderen Stimmung und Situation, sondern im ruhigen Beharren auf, aber er hielt ihr ganzes Wesen, Charakter, Wille, Leidenschaften, so bedenklich fest, daß wir die Menschen, deren Namen die Geschichte kennt, gerade in den Momenten zu sehen glauben, in welchen sie ihre Persönlichkeit am vollsten einsetzten, ihre größten Thaten vollbrachten. Er trünkt das Bildniß, wie Vischer sagt, „so ganz mit dem Mark des historischen Geistes, der zugleich ganz Fleisch wird im Individuum, daß in diesen Werken die Geschichte selbst athmet und lebt, daß das einzelne Bildniß vor uns aufthaut, die sprechenden Lippen mit den fein berebten Mundwinkeln öffnet, mit den hingeshiedenen Zeitgenossen zusammentritt und gegenwärtig wie im Drama das Schauspiel erneuert, dessen Vorhang längst gefallen ist.“

Alfred Woltmann.

Das Kunstgewerbe auf der Weltausstellung von 1867.*)

Von Julius Meyer.

Mit Abbildungen.

1.

Betrachtet man die Stellung der bildenden Kunst in unserem Zeitalter mit nüchternem Blick und vergleicht damit das fruchtbare Verhältniß, das sie zum Kulturleben früherer Epochen hatte: so wird immer zunächst der lockere und ungewisse Zusammenhang fühlbar, darin sie mit den realen Mächten und den treibenden Interessen des Jahrhunderts steht. Eines vor Allem fällt dabei in's Auge: die schwankende und unsichere Kunstübung, daran die moderne Zeit leidet, sowohl den Gegenständen nach, die sie behandelte, als den Formen nach, darin sie sich bewegen soll. Offenbar fehlt es an der intimen Wechselwirkung zwischen der Kunst und dem Inhalte des modernen Geistes; dieser hat Ziele und Anschauungen, welche sich zu der beruhigten Erscheinung in der heiteren Welt der Form widerspänstig oder doch gleichgültig verhalten. Genau ebenso steht es mit dem Kunstgewerbe. Diefem gebricht es ebenso an der tieferen Beziehung zum äußeren Leben, zu Gesittung und Weidürfniß, wie der Kunst zum inneren. Das heißt: zu den geistigen wie zu den materiellen Bestrebungen der Zeit steht die Kunst in gleich losem Verhältniß.

Das Handwerk also ist losgelöst von der Kunst, weil diese es vom Leben ist: lauter denn je geht heute diese alte Klage durch die Welt. In der That, was liegt, insbesondere in Deutschland, den Gebildeten und gerade denen, die es wahrhaft sind, an der künstlerischen Form ihrer Geräthe? In unserer Geistesbildung liegt ein stoischer Zug; unermüdet gräbt sie nach dem im tiefen Schacht

*) Dieser Artikel bildet die Fortsetzung der im vorigen Jahrgange begonnenen Berichte desselben Verfassers über die Weltausstellung, soweit sie die bildenden Künste angeht. D. K.

verborgenen Golde; von der äußeren Existenz aber auf der Oberfläche der Welt verlangt sie nur die nackten Mittel des Lebens. Was fragt andererseits der Geschäftsmann nach schönen Formen des Daseins? Massenproduktion durch Maschinen und Fabriken und ihr raschster Vertrieb durch Eisenbahnen, das ist seine Lösung; und so wenig wie an seine Produkte, so wenig stellt er an die Objekte seines Bedarfs eine ästhetische Forderung. Der Arbeiter aber, ohnehin von der Noth des Lebens ganz in Anspruch genommen, kümmert sich jetzt um so weniger um das Aussehen der Geräthe, als längst jene Zeit vorüber ist, da der ursprüngliche Formtrieb, die ästhetische Anlage des Volkes selbst dem gewöhnlichsten Gefäße eine edle Gestalt gaben, und deshalb auch von ihm verlangten. Von der Unruhe des Strebens ist die neue Welt durchaus bewegt und nicht schon befriedigt in dem sicheren Besitze eines erfüllten Ideals, auf dessen fester Basis sich allein das Leben harmonisch gestaltet. Aus solchem Boden allein wächst die Kunst auf, stark genug, nach allen Seiten ihre Nester auszubreiten, das innere und äußere Leben gleichmäßig zu umspannen.

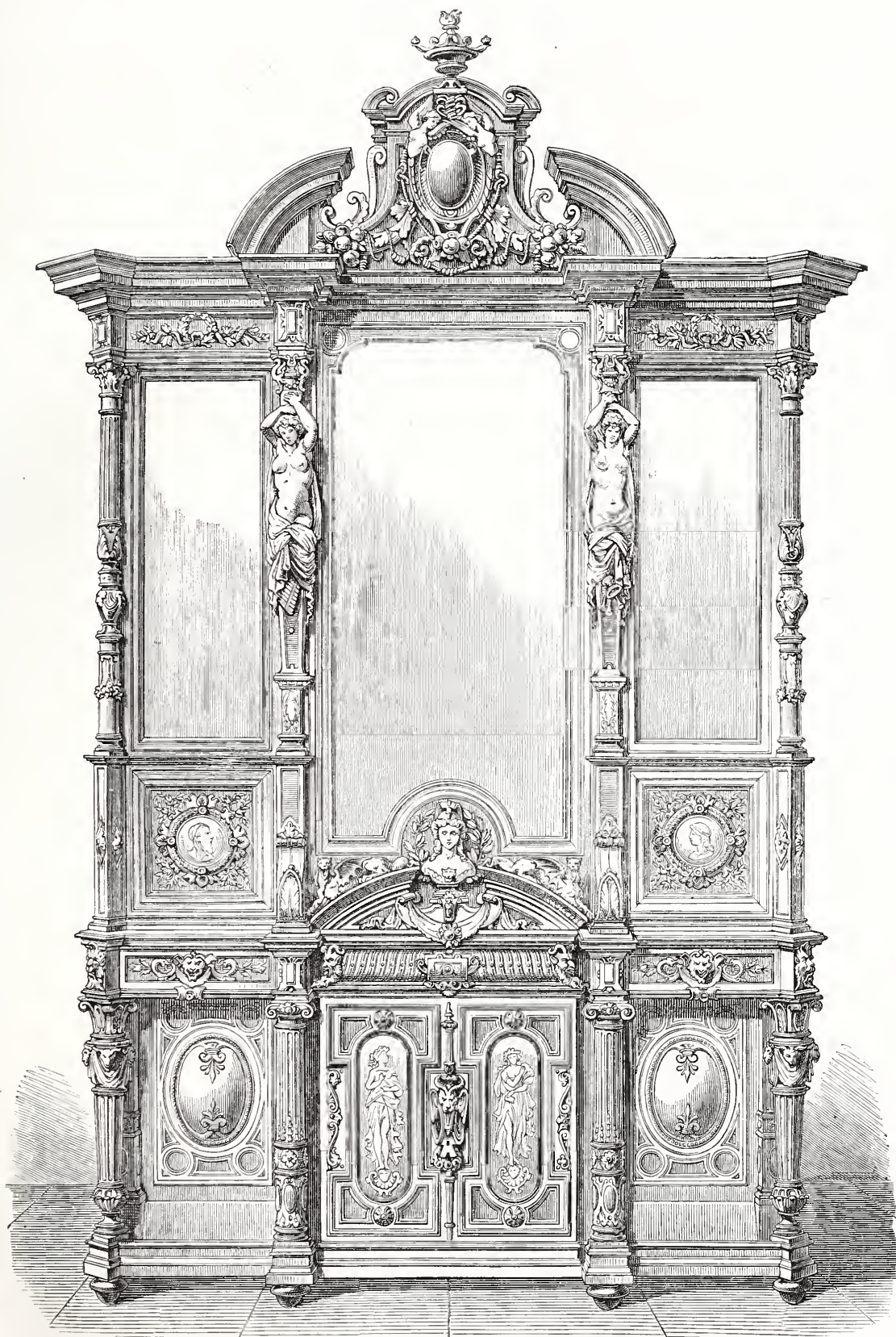
Also fände in unserem Jahrhundert das Kunstgewerbe schon deshalb keine Stelle, weil überhaupt nach ihm kein Bedürfniß wäre? So einfach steht die Sache nicht. Der künstlerischen Zierde mag doch das moderne Leben, im Bewußtsein seiner entwickelten Gesittung, nicht entzogen; sie gehört wesentlich zum Genuß der geistigen und materiellen Schätze, welche sich die Gegenwart in einem Umfange, wie kaum eine frühere Zeit, erworben hat. Denn reich ist diese Zeit in jedem Sinne des Wortes; alle Früchte des menschlichen Geistes seit den ersten Tagen seiner Arbeit sind ihr Eigenthum geworden, alle Mittel zum äußeren Besitz der Dinge dieser Welt hat sie entdeckt. Und dieser Reichthum verlangt, er schafft eine Kunst. Das aber heißt: die Kunst wird zum Luxus; nicht aus dem Triebe, den Inhalt des allgemeinen Lebens eigenthümlich zu gestalten, geht sie hervor, sondern aus dem weltlichen Bedürfniß, einer schon ausgebildeten und fertigen Existenz doch auch das ideale Geschmeide der Schönheit anzulegen. Und dies ist offenbar die Aufgabe, welche sich heutzutage das Kunstgewerbe gesetzt hat: es macht sich zur Luxusindustrie. Nicht darauf kommt es ihm an, die Geräthe des gewöhnlichen Gebrauchs, die Werkeltagsumgebung des Menschen in eine künstlerische Form zu prägen, welche die Macht der Phantasie über die Prosa der Realität bewiese; sondern es will das schon gehobene Dasein der Besitzenden und für den Genuß einer gewissen Weltbildung empfänglichen Klassen mit einem Formenreichthum verschönen, der den modernen Geist im stolzen Besitze aller künstlerischen Schätze der Vergangenheit zeigt.

In der That: als Luxusindustrie trat fast durchgängig das Kunstgewerbe in der letzten Weltausstellung auf, noch entschiedener als 1855 und 1862. Es ist wohl überflüssig zu bemerken, daß dies insbesondere von den europäischen Kulturstaaten gilt, die nun an der Spitze der Civilisation stehen. Das Gewerbe aller der Nationen, die sich dessen nicht rühmen können, hat einen anderen und, man muß es gestehen, in den meisten Fällen eigenen Charakter. Vor Allem natürlich der Orient, von China durch ganz Asien hindurch bis nach Aegypten hinüber. Gerade diese Abtheilung hat bekanntlich immer für den Laien wie für den Kunstgebildeten den größten Reiz; der märchenhafte Zauber der morgenländischen Phantasie, der heutzutage wie vor Jahrhunderten in einer reichen und doch fein abgewogenen Ornamentirung, sowie in der prächtigen Fülle oder dem zarten Schimmer eines leuchtenden und immer harmonischen Farbenspiels seine ursprüngliche Kraft bewahrt, er übt immer noch die stärkste Anziehung. Aber längst ist die Kulturentwicklung des Orients fertig, und immer nur wiederholt er die Formen, die ihm als Hinterlassenschaft seiner Blütezeit geblieben. Auch wo das Bedürfniß des europäischen Luxus den Kreis seiner gewerblichen Thätigkeit erweitert, ändert das nichts am Stile seiner Formen und Verzierungen. Dieselben also oder ganz ähnliche Leistungen zeigt seine Industrie auf dieser, wie auf den früheren Ausstellungen. Daher gehen wir hier, wo der Raum für unsere Betrachtung knapp zugemessen ist, an ihr vorüber. Aus demselben Grunde verweilen wir nicht bei jenen europäischen Staaten, die dem geflügelten Kulturgang der modernen Zeit nur im Nachtrab gefolgt sind, aber sich ebendeshalb in einzelnen Zweigen noch manche Elemente ihrer alten heimischen Kunstindustrie bewahrt haben. Es sind dies namentlich Rußland, Skandinavien und Spanien. Ihre Arbeiten, darin sie der alten Tradition treu geblieben, mit den Leistungen zu vergleichen, die ihre Abhängigkeit von der französischen Industrie und dem französischen Geschmack — die ja immer noch den europäischen Markt be-

herrschen — auf den ersten Blick verrathen, ist von großem Interesse. Nicht minder lehrreich wäre die Untersuchung der verschiedenen Elemente, die in der nationalen Industrie dieser Länder sich gekreuzt und verbunden haben. Denn nur im uneigentlichen Sinne kann man diese national nennen, sie hat sowohl byzantinische als orientalische Motive schon von Alters her aufgenommen, aber dann in natürlichem Entwicklungsprozesse zu organischem Gebrauch für ihre Zwecke sich angeeignet. Wieder tritt uns hier die kunstgewerbliche Bedeutung des Orients entgegen; die Fäden, die sein ornamentaler Sinn nach allen Seiten ausgestreckt hat, lassen sich deutlich im Süden wie im Norden Europa's verfolgen. So in den damascirten Waffen der Spanier, in den kaukasischen Stickereien Rußland's, in seinen silbernen Gefäßen mit getriebenen Ornamenten von persischem Charakter und in den Metallarbeiten von Tula. Bis in die neueste Zeit dauert der Einfluß des Orients, und auf Schritt und Tritt begegnet man auf dem Marsfelde seinen Spuren. Allein demungeachtet: für sich betrachtet steht seine Industrie sowohl als die jener vom Herzen Europa's entlegeneren Länder zur modernen Kultur gerade im umgekehrten Verhältniß. Denn hier gilt kurzweg der Satz: wo noch eine national ausgeprägte Industrie mit charaktervollen Formen erhalten ist, da haben sich sicher erst die Vorläufer der modernen Kultur eingestellt; wo diese aber das gesammte Leben durchdrungen und verarbeitet hat, da ist sicher kaum eine Spur noch von nationaler, in fortlaufender Uebung überlieferter Industrie.

Wie der Faden der Tradition in der europäischen Kunstindustrie abgerissen ist, wie es hentzutage mit den Kleingewerben von ihrer ästhetischen Seite aussieht, ist bekannt. Die französische Revolution sowie die neue deutsche Geistesbildung schnitten die Auswüchse und den üppigen Prunk des Rokoko mit einem Schläge ab, und ein rühriges Geschlecht machte sich an die Arbeit, das ganze Leben ernst und nüchtern von innen zu erneuern. Allein diesen jungen Adlerflug — den übrigens bald manche böse Stunde lähmte — konnte das Handwerk nicht mitmachen; ihm blieben unter den unbeholfenen Fingern, die von keinem Meister gebildet wurden, die traurigen Reste des zertrümmerten Rokoko. Wie diese, beschnitten, zerschunden, abgeblaßt, versteift und verknöchert, in unserer heutigen Umgebung und unserm Hansrath gleich kümmerlichen Gespenstern mit eintöniger Wiederkehr sich fortzuschleppen, das sieht Jeder, der sein Auge einen Moment darauf weilen lassen mag. Oder wenn auch hier der dumpfe Drang nach Neuem durchzubrechen suchte, so brachte er es nur zur läppischen Spielerei einer todten und widersinnigen Naturnachahmung. Mit der Bildung bewirkt die neue Zeit ihre Wiedergeburt; aber dem Geiste nachzukommen, braucht die Wirklichkeit und ihr schwerfälliges Kleinleben lange Zeit. So lange, bis die Bildung reif geworden, ihre Säfte in alle Gebiete des Daseins, in alle Schichten des Volkes ergossen hat; erst jetzt fangen einzelne Früchte an, sich vom Baume zu lösen. Wie elend ist der vorzeitige Versuch des Imperialismus ausgefallen, die Antike zu erneuern. Erst neuerdings beginnt das wahre Verständniß des klassischen Alterthums (von andern Studien nicht zu reden) von innen heraus bis an die Oberfläche zu dringen, und auch im Gewerbe seine belebende, gestaltende Kraft zu bewähren. Aber doch vorerst nur für die Bevorzugten an Besitz und an Bildung, und so ist das Kunstgewerbe auch von dieser Seite vorläufig nur Luxus.

Das sind also die beiden Züge, welche zunächst die europäische Kunstindustrie kennzeichnen: ihre Bestimmung für den Luxus, und der Mangel eines eigenen, insbesondere nationalen Gepräges. „Unser Kunstgewerbe hat keinen Stil“, in diesen landläufigen Satz faßt man gewöhnlich diese Züge zusammen. Begreiflich; wo die tiefere Vermittlung mit dem Leben fehlt, wo das Geräthe als Luxusobjekt gegen seine zweckdienliche Form sich gleichgültig verhält und sich prunkend zu selbständigem Schmuck erhebt, wo seine Gestalt nicht aus der bildenden Kraft der Volksphtasie herausgewachsen ist: da fehlt der Charakter und der ausdrucksvolle Einfluß mit dem ganzen Zuschnitt des Lebens. Die Prachtstücke, welche das Arbeitszimmer eines Königs, den Salon eines Rothschild oder das Boudoir einer Halbwelttdame zieren und sich mit vornehmer Faulheit bloß das Ansehen geben, täglichen Bedürfnissen zu dienen, sie geben uns keine Vorstellung von dem Verhältniß, darin das bescheidene Haus des Bürgers und seine Einrichtung zur Kunst stehen. Wo die artistische Arbeit den Zusammenhang verloren hat mit dem Ganzen, wo sie durch Kostbarkeit des Materials oder durch Ueberreichthum der Zierden den Ausdruck des Zweckes übersteigt, da wird sie allemal auf Stil ver-



Bibliothek aus der Möbelfabrik von Lemoine in Paris.
Von der Pariser Weltausstellung.

zichten müssen. Denn dieser ist immer — auch wo er von der Phantasie des einzelnen Künstlers seinen besondern Charakter empfängt — Produkt einer Gesamtheit und des Einflangs von Zweck und Form.

2.

Und dennoch: von allen künstlerischen Dingen der Ausstellung erregten gerade die gewerblichen Erzeugnisse das größte Interesse. In ihnen gipfelte gleichsam der Wettkampf der verschiedenen Nationen. Das Studium der mustergültigen Epochen der Vergangenheit, das Verständniß ihrer Formen, die intime Kenntniß der Naturbildungen, die Meisterschaft der technischen Arbeit, die fast raffinierte Vollendung des Details, die ingenioſe Verwendung aller Mittel, die Erneuerung der verschiedenartigsten Prozeduren, ihre Kombination unter sich und mit den mannigfaltigsten Stoffen — alle diese Eigenschaften, deren das Zeitalter sich rühmen kann, feierten hier ihre höchsten Triumphe. Mag Manches mit dem Aufwand aller Kräfte für die Ausstellung geschaffen worden sein: daß es so gerieth, beweist immerhin die große Leistungsfähigkeit des heutigen Gewerbes. Bis zur Höhe des Kunstwerks erheben sich nicht wenige seiner Produkte. Wenn in früheren Zeiten im Handwerker ein Künstler zu stecken, so scheint nun das Umgekehrte der Fall zu sein: nämlich im Handwerker ein Künstler zu stecken, ohne daß er deshalb mit weniger Geschick sein Werkzeug führte.

Aber auch nur: scheint. Denn in dieser Zeit der Arbeitstheilung ist der Handwerker in den meisten Fällen nur noch die ansübende Hand. Die meisten Geschäfte, die sich mit Kunstindustrie abgeben, haben ihre eigenen Zeichner; der Arbeiter bildet nur, freilich mit bewundernswerthem Geschick, in seinem Material nach, was er vor sich auf dem Papiere findet. Gerade bei den Erzeugnissen, welche die technische Vollendung möglichst weit treiben, tritt diese Unselbständigkeit des ansühenden Theils am deutlichsten zu Tage. Nichts Zufälliges, nichts Willkürliches und Unfertiges bleibt jetzt in dem mit größter Sorgfalt durchgeführten Werke zurück; aber dafür fehlt es am freien Zug und Schwung der Hand, der noch im spröden Stoff das Unmittelbare, Beseelende der künstlerischen Erfindung, des frischen Entwurfs fühlen ließe. Und so tritt nur zu oft an die Stelle einer Gestaltung, welche lebend dem Material sich fügte, eine handwerksmäßige Fertigkeit, die es wie mit der Gewalt der Maschine bezwingt. So leidet unter dem gelockerten Verhältniß zur Kunst doch auch das technische Geschick.

Noch andere Nachteile hat diese einseitige Ausbildung der ansühenden Hand und ihre Trennung vom ersfindenden Kopfe. Beide wollen sich nicht selten in einer überreichen Ornamentation und der gewissenhaftesten Durchbildung des Details hervorthun; darüber aber geht leicht die bescheidene Einstimmung des Einzelnen in das Ganze und so jene Massenwirkung verloren, welche zum Schein der organischen Gestalt unerläßlich ist. Bis zur Nüchternheit geht bisweilen diese Vollendung im Kleinsten und stumpft den Blick ab, wenn sie ihn nicht verwirrt. Andererseits fällt öfters die Virtuosität in der Beherrschung des Materials den eigenen Charakter desselben, indem sie durch allzu große Schärfe oder Glätte der Behandlung den Schein eines andern Stoffes erzeugt, z. B. dem Holze die Härte und Festigkeit des Steins oder des Metalls andichtet. Diese Weise der Bearbeitung ist natürlich nicht zu verwechseln mit jenen verfehlten Prozeduren, welche Formen, die das Resultat eines bestimmten Materials sind, in einem andern nachzubilden trachten. In der Art hat z. B. die Berliner Porzellanmanufaktur (neben anderen tüchtigen Erzeugnissen) Imitationen von Steinkrügen nach Mustern des 16. Jahrhunderts und von Majoliken ausgestellt.

Zeigt so die technische Arbeit als die Rehrseite einer merkwürdigen Meisterschaft mancherlei Gebreden, so finden sich nicht minder auf Seiten der künstlerischen Erfindung Vorzüge und Fehler hart nebeneinander. Mehr noch als die Ausstellung von 1855 zeigt die diesjährige ein Zurückgreifen auf die besten Muster, die der Antike und der Renaissance, und zugleich ein tiefer in das Wesen dieser Stile eindringendes Verständniß. Auch ist da, wo sie am Plage ist, die mittelalterliche Bauweise herbeigezogen, wie dies z. B. von belgischer Seite für Kirchengeräthe und kostbare Altarschreine in romanischen Formen geschehen ist. In Wahrheit, sehen wir von wenigen Versuchen ab, durch kindische oder wahnwitzige Kombinationen schlechtweg neue Formen zu finden, so haben gegenwärtig die Vorbilder jener beiden Kunstepochen entschieden die Oberhand

gewonnen. Wenig Einfluß mehr hat die Gothik auf alles weltliche Gewerbe, ob sie auch in der Architektur noch immer einen ansehnlichen Platz behauptete. England freilich hat noch mancherlei barocke Anwendung des Spitzbogenstils in Möbel und Geräthen gebracht. In gar wunderlicher Eintracht stehen an einem großen Büffet des renommirten Hauses Holland & Sons Maßwerk, Tiale und Wimperg neben den Stilleben-Füllungen von Eßwaaren, und der spitze reichverzehrte Metallabschluß über der Kolossalstatue des Prinzen Albert (an seinem National-Monument) könnte als das Werk frommer und kunstreicher Hände ebenso gut ein Sakramentshäuschen krönen. In Deutschland kommt man offenbar immer mehr von der Manier zurück, Tische und Stühle nach beschnittenen Reminiscenzen des „germanischen“ Kirchenstils zu behandeln; die Zeit geht zu Ende, da man — insbesondere in München — meinte, damit eine neue „deutsche“ Industrie zu schaffen. Einige Möbel der Art bringt noch die Fabrik von Lövinson in Berlin (neben handwerksmäßiger und modernisirter Renaissance); auch eine Wiener Manufaktur einen silbernen Ehrenbecher mit Zinnen, Thürmchen und Tialen (nach einem Entwurf von Fr. Schmidt), wie wenn der Gott des Weines aus dieser Festung mit Spitzen, Stacheln, Knollen und Kanten erst erlöst werden müßte. Allein offenbar ist der falsche patriotische Eifer des gothischen Kunsthandwerks stark in der Abkühlung begriffen und bekehrt sich nun allmählig zur heiteren Weltlichkeit der Renaissance. Ein deutliches Beispiel dafür gewährt die Nürnbergger Kunstschule, die diesmal, neben ihren gothischen Mustern, ganz tüchtig, nur noch zu dünn und spitz modellirte Ornamente im Stil jener Epoche eingeschickt hat.*)

(Schluß folgt.)

Recensionen.

Abhandlungen über die Goldschmiedekunst und die Skulptur von Benvenuto Cellini.

Uebersetzt und verglichen mit den Parallelstellen aus Theophilus diversarum artium schedula von Justus Brückmann. Leipzig. Seemann 1867.

Das Oesterreichische Museum für Kunst und Industrie entfaltet nach übereinstimmenden Berichten unter der umsichtigen Leitung Eitelberger's eine segensreiche Wirksamkeit. Unmittelbar kommt dieselbe freilich nur den engeren Wiener Kreisen zu gute; die literarischen Publikationen, welche vom Museum angeregt wurden, verpflichten aber alle deutschen Kunstfreunde zu gleichmäßigem, nicht geringem Danke. Das Museum gab den Impuls zu Brücke's trefflicher Physiologie der Farben. Ist auch über dieses Werk wenig gesprochen und geschrieben worden — daß sich die Kritik nicht viel mit demselben beschäftigte, hat darin seinen Grund, daß sich jeder Leser zu dem Buche nur aneignend, aufnehmend verhält, von eigenem selbständigem Wissen geringes hinzufügen kann — so wird es doch seinen Einfluß auf das Kunstgewerbe äußern, Ornamentisten vor manchem Mißgriffe bewahren. Aus den Anregungen des Oesterreichischen Museums ist auch die vorliegende Schrift hervorgegangen, welche sich gleichfalls an unsere besseren Techniker wendet, ihr Wissen vermehren, insbesondere aber den Künstlertrieb in ihnen wecken will. Der Verfasser erblickt mit Recht in dem Bruche mit den alten technischen Traditionen ein großes Hemmniß des Aufschwunges unserer Kunstgewerbe und hofft von dem Wiederaufkriechen an die Vergangenheit eine nachhaltige Förderung des Kunstsinnes. Auf die bloße mechanische Imitation älterer Werke kommt es nicht an, wohl aber auf die genaue Kenntniß der Mittel und Wege, welche zu den von uns bewunderten Erfolgen führten, auf die gründliche Einsicht in die Methoden und Arbeitsweisen, deren Anwendung die künstlerische Vollendung des Werkes verbürgt. Vor Allem aber müssen wir wieder die Ueberzeugung gewinnen, daß der größte Reiz und der dauerndste Werth einer jeden — nicht rein mechanischen Arbeit in dem persönlichen Hande, der sie durchzieht und belebt, liegt. Unsere Kunstindustrie mag sich manigfacher Vorzüge vor dem alten Kunsthandwerke rühmen; in einem Punkte steht sie diesem nach. Den Produkten

*) Von den zu diesem Artikel bestimmten Illustrationen war leider nur die beigelegte zur rechten Zeit fertig geworden, weshalb wir den Schluß — so sehr wir die Zerreißung bedauern — bis zum nächsten Hefte verschieben müssen.

des letzteren merkt man den individuellen Ursprung an, eine so und nicht anders geschulte Hand, ein so und nicht anders organisiertes Auge waren hier thätig; ein bestimmtes Empfinden, Sinnen und Erwägen ging der Ausführung voran, während bei uns gerade das Eigenartige und Besondere zurückgedrängt wird. In allen diesen Beziehungen ist Cellini ein vortreffliches Beispiel. Man braucht ihn deshalb weder als Künstler noch als Mensch zu idealisiren. Das thut auch unser Autor nicht. Ganz unbefangen schildert Brinckmann Cellini's Lebenslauf und beurtheilt er sein Wirken. Wenn aber auch das Prahlische, Selbstfüchtige, Leidenschaftliche im Wesen des Mannes uns abstößt, das Manierirte seiner Auffassung da und dort vortritt, immer bleibt der Handwerker, den Ruhmessehnsucht verzehrt, der sich als Künstler fühlt, der gewandte Techniker, der über sein Verfahren stets Rede und Antwort stehen kann, der als selbstdenkender, klarer und bedächtiger Mann bei der Arbeit sich bewährt, eine interessante, für uns wichtige Erscheinung, auch dann, wenn wir seinen technischen Vorschriften keine unmittelbare Brauchbarkeit zuschreiben möchten. Wer wollte dieses aber z. B. gegenüber seinen Goldschmiederverfahren behaupten?

Brinckmann läßt einer kurzen Einleitung, welche die verschiedenartigen Urtheile über Cellini aufzählt, seine wahre kunsthistorische Bedeutung darlegt, die Biographie des Künstlers, wenn auch nur in den Hauptzügen, doch klar und fesselnd erzählt, folgen. Daran reihen sich die Abhandlungen Cellini's über die Goldschmiedekunst und Skulptur. Die doppelte Schwierigkeit, die eigenthümliche Farbe des Originals nicht zu verwischen und doch die Uebersetzung lesbar und leicht verständlich zu gestalten, hat Brinckmann vollkommen gelöst. Die Treue der Wiedergabe des Cellini'schen Textes läßt nichts zu wünschen übrig, ohne daß man den Zwang und die fremde Fessel fühlt. Ein dankenswerther Anhang enthält Auszüge aus dem berühmten Traktat Theophil's: *diversarum artium schedula* und stellt seine Kunstabweisungen mit dem technischen Verfahren Cellini's in Parallele. Als Resultat ergibt sich die Ueberzeugung, daß „eine direkte handwerksmäßige Tradition die vier oder fünf Jahrhunderte hindurch, welche Theophil von Cellini trennen, trotz allen politischen und socialen Umwälzungen in diesen Zeiträumen, fortbestanden haben muß.“ Die Bezeichnung Pabst Hadrian VI. als unmittelbaren Nachfolgers Julius II. (S. 192) ist wohl nur ein lapsus calami. Und so wünschen wir denn der trefflichen, lehreichen Schrift, daß sie in recht viele und unter diesen auch in die rechten Hände unserer Metalltechniker gelangen möchte.

A. S.

Louis Labarre, Antoine Wiertz, étude biographique avec les lettres de l'artiste et la photographie du Patrocle. Bruxelles. 1867.

Nach dem Unglücke, einen täppischen Freund zu besitzen, ist das nächstgrößte, einen ungeschickten Biographen zu gewinnen. Wiertz war, so lange er lebte, von dem ersten Unglück oft heimgesucht, nach seinem Tode muß ihn auch das zweite befallen. Kein Zweifel, daß Wiertz's Leben einen reichen Stoff zu anziehender Schilderung bietet, sein Schicksal den Psychologen in hohem Grade fesselt. Mit dem festen Glauben, einen Narren zu finden, betrat man gewöhnlich seine wundersame Werkstätte; wenn man länger in derselben verweilte, konnte man sich der Ueberzeugung nicht entschlagen, daß man es mit einer ungewöhnlichen, wirklich künstlerisch angelegten Natur zu thun habe. Und verließ man die künstliche Tempelruine, in welcher Wiertz hauste, so mußte man aufrichtig bekennen, daß kein einfaches Urtheil auf Wiertz sich anwenden lasse. Nur wer von seinem Lebenslauf und seiner Entwicklung unterrichtet ist, begreift den Mann, achtet seine Stärke, entschuldigt seine Schwächen. Mit dieser Erwartung nimmt man Labarre's Schrift zur Hand, findet sich aber bitter getäuscht. Nur die Beigabe, Wiertz's Briefe und sein Salonbericht vom Jahre 1848, besitzen sachlichen Werth. Die „étude biographique“, 175 Seiten lang oder vielmehr breit, enthält außer überflüssigen Umschreibungen der Briefe ein kaum erträgliches Phrasengemenge, wie es unter den französisch schreibenden Autoren Belgien's leider immer mehr um sich greift. Sie glauben ihre Selbstständigkeit gegenüber dem französischen Geiste dadurch zu beweisen, daß sie diesen — überreiben. Die Deklamationen gegen Napoleon III. und das Kaiserreich ändern an dieser Abhängigkeit nichts. Auch Victor Hugo und Louis Blanc haben es an Invectiven gegen die neue

Ordnung der Dinge nicht fehlen lassen und sind doch einseitiger, befangener, nationalen Verurtheilen ergebener, als so mancher Anhänger des Bonapartismus. Hat man den Geschmack am Kerne nicht verloren, so besitzt man kein Recht, über die Schale pharisäerhaft die Achseln zu zucken.

Diese Blätter haben im vorigen Jahre (S. 373) eine Charakteristik des merkwürdigen Malers gebracht, die, im Ganzen zutreffend, nur hier und da auf Grundlage der von Labarre veröffentlichten Briefe ergänzt zu werden braucht. Schon in seiner frühesten Jugend hatte er übertriebene Vorstellungen von dem persönlichen Werthe des Künstlers, ebenso zeitig als er seine Hand übt, erhebt er seine Einbildungskraft durch erträumte Bilder von der glänzenden Stellung eines Malers. Einer Arbeiterfamilie entsprossen, gewann er doch nicht das Erbtheil eines wahren Volkssohnes: die Naivetät der Empfindung. Statt dem unabänderlichen Triebe zu künstlerischer Arbeit zu folgen, ohne zu wissen, daß das, was er thut, eine große Kunst sei, ohne zu ahnen, welches hohe Ziel ihm winkt, lernt er gar bald bei jedem Strich, den er zieht, seiner Bedeutung eingedenk zu bleiben. Man achtet den starken Willen, der sich schon in seiner Jugend vorsetzt, groß zu werden, und an diesem Vorsatz unbegreiflich festhält, aber gerade um künstlerische Größe zu erreichen, um sich den Besitz der weisen Ruhe zu sichern, welche eine jede Schöpfung begleiten soll, ist eine solche Energie ein Hinderniß, weil sie den Blick stets auf den Erfolg hinlenkt, dem Werke das Gepräge der Naturnothwendigkeit raubt. Eine andere Eigenschaft, leidiger Art, die unter Menschen dürftiger Herkunft gleichfalls heimisch ist, hat Wiertz desto hartnäckiger festgehalten: das Mißtrauen gegen Fremde, der Argwohn, daß ihm absichtlich Unrecht geschehe und die ganze Welt sich gegen seine Anerkennung verschworen habe. Es ist charakteristisch, daß er schon bei seiner ersten Konkurrenzarbeit (1828) die Fähigkeit der Richter in Zweifel zieht und, weil er nicht gleich triumphirt, an eine Kabale glaubt. Diese Meinung begleitet ihn, so lange er lebt. Auf der Pariser Ausstellung (1839) erhält sein Patroklus einen ungünstigen Platz. Sofort wird Paris und der französischen Kunst der Krieg erklärt. Er hat Ursache, sich über die Journalistik zu beklagen. Natürlich muß der Kunstkritik grundfänglich der Krieg erklärt werden. Wiertz stellt eine Preisfrage über den schädlichen Einfluß der Journalistik auf Literatur und Kunst und schenkt sein Bild des Patroklus als Preis. Aber Wiertz ist selbst Journalist und so grob er auch gegen jedes öffentliche Urtheil ist, so kitzelt es ihn doch, stets von sich sprechen zu hören, seinen Namen gedruckt zu lesen, im Munde der Journale zu leben. Nichts ist bei ihm alltäglicher als die Klage über die Profanation der Kunst, und doch trägt er sich mit dem Plane, seine Bilder im Theater mit Musikbegleitung dem Publikum vorzuführen, aus ihnen eine Art von Wandeldekorationen zu machen. Selbst sein Einsiedlerleben ist gekünstelt und in Wahrheit nur eine aparte Weise, die öffentliche Aufmerksamkeit auf seine Person zu lenken. Das führt uns auf die Schilderung seiner Krankheit, denn krank, schwer krank war Wiertz, mit einem ungefunten Organismus behaftet, so bedeutend auch einzelne seiner Naturgaben wohl sein mochten. In Wiertz liegen die Marotte und der wirkliche Geisteschwung, das Gefühl für gediegene Wahrheit und der Charlatanismus ungebunden neben einander. Er protestirt gegen die Vermischung der Künste, gegen die Einführung eines unsinnlichen Elements in die Malerei und ist der ärgste Spiritualist; er hat die rechte Einsicht in die Selbständigkeit des künstlerischen Schaffens und scheut sich doch nicht, politische, selbst physiologische Probleme durch die Malerei beweisen zu wollen; er besitzt nicht bloß eine große technische Gewandtheit, sondern weiß auch den Werth der malerischen Form zu schätzen, das hindert ihn aber nicht, auf die „Gedanken“, die er in seinen Bildern ausspricht, das größte Gewicht zu legen, er ist konservativ und radikal in den unmittelbar auf einander folgenden Athenzügen. Hier muß auch sein Rubensstudium erwähnt werden. Rubens muß ihm im Kampf mit der französischen Malerschule sekundiren, mit Rubens will er die eigene Kraft messen — der Kreuzabnahme des alten Meisters im Autwerpener Dome gegenüber schlägt er die Aufstellung eines seiner Gemälde vor. Rubens bedeutet ihm das Höchste und Vollendete in der Kunst, die Rückkehr zu seiner Weise, der Wettstreiter mit ihm kann allein die verfallene Kunst der Gegenwart wieder zu Ehren bringen. Am Ausführlichsten legt Wiertz sein Glaubensbekenntniß in dem eloge de Rubens (1840) und in der von der Brüsseler Akademie gekrönten Denkschrift über die flandrische Malerschule (1863) nieder. Die flandrische Malerschule ist nach Wiertz mit dem Namen Rubens identisch. In der Zeit vor Rubens mangelt ihr der nationale Charakter, nach Rubens degenerirt sie. Rubens bildet aber nicht allein den

Glanzpunkt der heimischen Schule, sondern die Spitze der vergangenen Kunst überhaupt. „Aus den in Italien gesammelten Säften bereitet Rubens seinen Honig, durch die Verschmelzung der italienischen Kunst mit seiner flandrischen Individualität gewinnt er die glücklichsten Resultate“. Dies Lob ist übertrieben. Man darf sich aber an diese Maßlosigkeiten nicht stoßen. Lieft man weiter, so empfängt man eine Reihe von Beobachtungen über die Malertechnik Rubens', die zeigen, daß durch den Enthusiasmus die Fähigkeit zu analysiren in Wierz keineswegs unterdrückt wurde. Bald freilich wird die richtige Beobachtung durch willkürliche Einfälle verdrängt, die überdies kaum einen Anspruch auf Originalität besitzen. Das folgende Linienchema soll uns z. B. in die Zeichnung von fünf Hauptmeistern einführen:



Giotto.

Dürer.

Raffael.

Michelangelo.

Rubens.

Bei Giotto herrscht noch linksche Naivetät, die folgenden Künstler gewinnen eine immer größere Freiheit und Kraft, bis wir endlich bei Rubens Energie, Bewegung, Mannigfaltigkeit und malerische Schönheit in harmonischer Vereinigung wahrnehmen. Das erinnert doch vollständig an die Malerwage des vorigen Jahrhunderts und die glücklicher Weise veraltete Schätzung der Künstler nach einzelnen aus dem Zusammenhang gerissenen äußeren Merkmalen. Ein ähnliches Nebeneinanderlagern des Nichtigen und Grundsalschen, des Antiquirten und des radikal Neuen kommt noch öfter vor, und führt nothwendig auf eine interessante aber doch kranke Organisation des Geistes als Wurzel zurück. Darüber hofften wir bei Labarre Aufschluß zu gewinnen. Er zog es vor, einen Lobspruch auf Wierz zu schreiben. Die zweite Auflage seines Werkes sagt, daß er es mit Erfolg gethan. Wir gönnen ihm denselben, bedauern aber Wierz' Andenken. **Anton Springer.**

Korrespondenz.

Aus Athen.

Stillstand in den öffentlichen Bauten. — Das kalyische Theater. — Ausgrabung und Restauration des Lykrate's-Monuments. — Plastische Funde. — Ein neuer Hermes mit dem Widder.

Man mag über das junge dänisch-hellenische Königthum denken, was man will, soviel aber ist ausgemacht: für die Pflege von Kunst und Alterthum in Athen ist die Vertreibung der bayerischen und die Einsetzung dieser neuen Dynastie kein Glücksfall gewesen. Fast alles, was in öffentlichen Unternehmungen, Bauten, Anlagen u. dgl. in den letzten Jahren hier entstanden ist, rührt in seinen Anfängen noch aus der Zeit König Otto's und Amalia's her und ist über diese Anfänge meistentheils gar nicht hinausgekommen. Ein großes neues Theater, das man auf einem freien Platz an der Aeolosstraße begann, steckt mit seinen Untermauern verlassen im Boden. Der Ban eines umfangreichen Museums, eines der dringendsten Bedürfnisse für die zahlreichen, in der ganzen Stadt verstreuten beweglichen Alterthümer, mit welchem unweit von den ebenerwähnten Theaterplatz, vielleicht in zu bedeutenden Dimensionen, ebenfalls kühn begonnen wurde, ist nicht minder in ein bedenkliches Stocken gerathen. Auch ein kleinerer Ban zu ähnlichen Zwecken auf dem südöstlichen Plateau der Akropolis will seit einiger Zeit nicht aus der Stelle kommen. Die baldige Vollendung dieses Museums wäre ganz besonders wünschenswerth, weil in ihm die speciell auf der Burg gemachten Funde, welche bis jetzt in elenden Hänschen und kellerartigen Löchern oder auch ganz im Freien und zum Theil in chaotischem Durcheinander ihr Dasein fristen, ein würdigeres Unter-

kommen finden sollten. Da die Mittel zu dem Gebäude von der hiesigen archäologischen Gesellschaft durch eine vor Kurzem veranstaltete Lotterie, soviel man hört, in hinreichendem Ausmaß zusammengebracht worden sind, so ist denn auch wohl zu hoffen, daß diese Stöckung nur eine vorübergehende sein werde. Wie es mit anderen großen Unternehmungen privater Liberalität oder Industrie stehen mag, ist schwer zu ermitteln. Das ausgedehnte Gebäude für die polytechnische Schule, welches durch das opferwillige Zusammenwirken reicher Patrioten zu Stande gebracht worden ist, scheint im Wesentlichen fertig zu sein. Bezogen ist es jedoch noch nicht. Der Prachtbau des Akademiegebäudes dagegen, welchen Hansen in Wien auf Kosten des kunstliebenden Baron Sina hier begonnen hat, scheint ebenfalls der Mißgunst der Verhältnisse anheingefallen zu sein. Die Fundamentmauern und das Untergeschoß, in gerändertem Quaderbau nach antiker Art vortrefflich ausgeführt, harren jetzt schon mehrere Jahre der Weiterförderung, und ich weiß nicht, ob das Gerücht, im nächsten Jahre sollte mit dem Aufbau Ernst gemacht werden, auf etwas mehr als frommen Wünschen beruht. Schließlich mag als besonders charakteristisch auch die gänzliche Stöckung des Eisenbahnbaues zum Piräus hier aufgezählt werden: der ersten u. einzigen kleinen Bahnstrecke, zu welcher eine französische Gesellschaft dem Königreiche Griechenland verhelfen wollte, die nun aber auch bei verschiedenen Brücken- und Bahnhausebauten, den modernsten Minen der Hauptstadt Attika's, vorläufig ihr Bewenden zu haben scheint. Wer den geringen Handelsverkehr im Piräus und die noch geringere Aussicht auf eine lebhafte Personenbeförderung zwischen Athen und dem wenig anziehenden Hafentort in's Auge faßt, kann sich auch nicht gut vorstellen, daß diese Bahn jemals rentabel zu werden im Stande wäre.

Ueberhaupt muß es mit den materiellen Interessen des Landes, wenn man den übereinstimmenden Klagen der Einheimischen wie der Fremden Glauben schenken darf, recht schlecht stehen. Und dies ist wohl die wichtigste Ursache der obengeschilderten Stagnation des architektonischen und des allgemeinen geistigen Lebens. Hat man doch nicht einmal Geld genug, um den kleinen öffentlichen Sammlungen ihre kärglichen Dotationen anzuzahlen. Eine solche Sammlung, und zwar eine für Attika speciell interessante und verhältnißmäßig leicht zu vermehrende, besitzt z. B. eine Dotation von jährlich c. 400 Gulden, hat aber von dieser seit der letzten Revolution keinen Kreuzer mehr zu Gesicht bekommen. Die Aussicht auf eine Besserung der Zustände ist im Laufe der letzten Monate vollends geschwunden, seit der kretensische Aufstand alle nur irgend verfügbaren Geldkräfte des Landes zu verschlingen angefangen hat. Die Opferwilligkeit, mit welcher Alt und Jung, Vornehm und Gering zur Schürung dieses Kampfes beisteuert, ist über alles Lob erhaben. Der Patriotismus, die zähe Ausdauer und Genügsamkeit, der hingebende Glaube an die als heilig erkannte Sache, kurz alle Eigenschaften, welche den modernen Griechen selbst seinen abgefagtesten Feinden respektabel machen, sind auch hierbei wieder glänzend hervorgetreten. Aber wohin führt das Alles, fragt man sich? Gewiß zum völligen materiellen Ruin des armen Landes, wenn der Krieg nicht bald einen glücklichen Ausgang nimmt! Und selbst wenn Kreta und damit ein Mehrerinkommen von etwa 10 Millionen Drachmen den Griechen zufallen sollte, werden damit die Wunden so bald zu heilen sein, die dieser unselige Kampf an Gut und Blut dem Lande geschlagen hat?

Einen erfreulichen Gegensatz gegen diesen Verfall des öffentlichen Interesses am künstlerischen und wissenschaftlichen Leben bilden einige schöne Ergebnisse der Alterthumsforschung, welche jedoch zumeist durch freudiges Verdienst und Geld erzielt worden sind. Das Hervorragendste darunter und wohl überhaupt das wichtigste Ereigniß auf dem Gebiete der klassischen Denkmälerforschung in den letzten Decennien ist die vor fünf Jahren begonnene und jetzt nahezu vollendete Aufdeckung des großen bacchischen Theaters. Das Hauptverdienst um diesen merkwürdigen Fund hat sich bekanntlich Strack in Berlin erworben. Trotz des Mißlingens der früher u. A. von dem Engländer Wyse angestellten Ausgrabungen und obwohl auch der erste Versuch der Arbeiter Strack's keinen Erfolg hatte, ließ dieser nicht von seiner Ueberzeugung ab, und so erreichte denn endlich der tiefer und tiefer eingesenkte Schacht den ersehnten Boden. Die Mittel, den glücklichen Fund weiter auszubenten, wurden zum großen Theil von Strack selbst hergegeben, einen andern Theil spendeten die Könige von Preußen und Griechenland — aber noch Otto I. —, den Rest hat die archäologische Gesellschaft in Athen getragen, und diese hat auch das Verdienst, die ersten Aufnahmen des Gefundenen, Pläne und Ansrisse von der Hand des Architekten Ziller (jetzt in Wien), in der von ihr herausgegebenen Zeitschrift publicirt zu haben. Zu dem dort Verzeichneten (man sehe namentlich den Grundriß im Novemberheft jenes Journal's von 1863) ist inzwischen manches Neue hinzugekommen. Der Zuschauerraum mit seinen Sitzreihen und Treppen liegt in beträchtlich weiterem Umfange frei, namentlich aber ist an der südlichen Seite und auch an den beiden Flügeln des Bühnengebäudes viel für die Blosslegung der mit dem Theater in Verbindung gebrachten Hallen — und Nebenbauten geschehen. Strack selbst kennt die Ausgrabung seines Fundes erst zum geringen Theil aus eigener Anschauung, und dies mag wohl der Grund sein, weshalb er uns die versprochene größere Publikation desselben so lange vorenthält. Möchte es ihm recht bald vergönnt sein, das Werk der Ausgrabung persönlich zu Ende zu führen und uns dann auch mit der Erfüllung jenes Versprechens zu erfreuen, welche

eine der schönsten und denkwürdigsten Ruinen der alten Welt vor den Augen der Nachwelt wieder erstehen lassen würde!

Ein zweites Denkmal der Blüthezeit Athen's, das kleine choragische Monument des Lykrate's ist ebenfalls durch ausländische Kräfte kürzlich weiter ausgegraben worden. Das kleine Gebäude war bekanntlich früher in den Komplex eines französischen Klosters hineingezogen und ist deshalb seit Aufhebung dieses Klosters Eigenthum Frankreich's. Der jetzige französische Gesandte in Athen, H. v. Gobineau, ein gelehrter Freund der alten Kunst, nahm daher Veranlassung, die störenden halbverfallenen Mauern des alten Klosters, welche die Zeit des letzten Türkenkrieges überdauert hatten, abreißen und das Denkmal bis auf den Grund ausgraben zu lassen. Diese Ausgrabung, welche von dem seit längerer Zeit in Athen ansässigen französischen Architekten Boulanger geleitet wurde und bis auf die völlige Wegräumung des Schuttes und neue Einfriedung des Platzes beendet ist, hat manches interessante Ergebnis zu Tage gefördert, von dem ich den Lesern bei Gelegenheit einer neuen Publikation des reizvollen kleinen Gebäudes in der Zeitschrift nächstens berichten werde. Hier nur noch die Bemerkung, daß sich bei der Blosslegung des Denkmals auch eine durchgreifende Restauration, insbesondere des Sockels, als dringend herausstellte; Herr Boulanger hat dieselbe mit aller Pietät ausgeführt; leider sind dabei aber die Mehrzahl der Sockelquadern nebst drei Vierteln des den Sockel abschließenden Gesimses und ein Stück der einen Halbsäule des Kundbanes zum Opfer gefallen. Einer Zuzumthung, auch die Bekrönung des Daches der Ausbesserung zu unterziehen, hat der Architekt Widerstand geleistet, wie ich mit Gemuthung von ihm erfuhr. Dagegen scheint er nicht abgeneigt zu sein, die fehlenden Reliefsplatten mit den Dreifüßen in die oberen Theile der Interkolumnien nach dem Muster der einen erhaltenen wieder einsetzen zu lassen: ein Unternehmen, das mir ebenso gewagt wie überflüssig scheint. Man soll meiner Ansicht nach an einem solchen Monument nur das restauriren, was absolut kaufällig ist, dessen Verbleiben also den Bestand des Denkmals überhaupt gefährden könnte. Ergänzungen aus rein stilistischen oder aesthetischen Gründen dagegen scheinen mir immer gefahrbringend, zumal bei Werken griechischer Kunst, die scheinbar so leicht nachzunahmen und doch so unnachahmlich sind.

Auch an Werken bildender und ornamentaler Kunst ist manches Neue und Werthvolle zu Tage gekommen, wovon hier wenigstens das künstlerisch Hervorragendste genannt sein mag. Die größte Ausbente an herrlichen Grabdenkmälern mit wohlerhaltenen Reliefs und anderer, namentlich auch gemalter Ornamentik haben die vor einigen Jahren begommenen Ausgrabungen bei der kleinen Kirche der h. Triada im Nordwesten der Stadt geliefert, worüber ich die Leser des Weiteren auf die treffliche Publikation von Salinas und Sebeo verweisen kann. Das imposanteste von diesen Grabmonumenten ist das des Dexileos, mit dem Kampf eines Reiters gegen einen zu Boden liegenden Krieger in Hochrelief geziert, in Technik und Stil der späteren griechischen Kunst angehörig, wie auch die trefflich geschriebene Inschrift bestätigt; ein Abguß des Reliefs wäre sehr wünschenswerth. Man hat über dieses Grabmal einen besondern Gitterverschlag gelegt, um es vor der Zerstörung zu schützen. Die übrigen Gräber dagegen stehen frei da und haben daher an ihrer Bemalung schon in der kurzen Zeit seit der Wiederaufdeckung beträchtlichen Schaden gelitten. Es wäre dringend zu wünschen, daß die Direktion der Alterthümer in Athen diesem Verderben Einhalt geböte, oder wenn dies nicht auf irgend eine Weise thunlich erscheint, wenigstens getreue Zeichnungen der Gräber mit ihren Farbenresten anfertigen ließe. Aber freilich, wer soll diese Zeichnungen machen? Griechische Zeichner, welche dazu geschickt wären, giebt es nicht! So müssen wir uns den wohl gekulden, bis ein Fremder, den der Zufall nach Athen führt, sich dieser in der erwähnten Publikation noch nicht völlig gelösten Aufgabe annehmen wird.

Eine der reichsten Fundstätten für Denkmäler bildnerischer Kunst in Athen ist das bachtische Theater. Außer den bisher noch nicht in genügender Weise erklärten Hochreliefs an der Proskenionwand liegt eine Fülle zum Theil kolossaler Marmorwerke — darunter einige noch aus der jüngeren Blütheperiode der attischen Kunst — theils in, theils neben dem Bühnengebäude am Boden umher. Zwei als Pendants zu denkende lang bekleidete Gestalten mit kothurnartiger Schuhbekleidung, von kolossalen Dimensionen, und ein großer runder Altar, mit Masken und Guirlanden in Relief geschmückt, sind zu dem Besten darunter zu zählen. Auch die Kolossalgestalt eines zottigen Silens, der als Telamone gedient zu haben scheint, kommt mehrmals vor. Unter den Nesten der architektonischen Dekoration des Theaters will ich als Kuriosum den Schaft einer Säule von ovalem Durchschnitt hervorheben, zu dem ein in der Nähe liegendes korinthisirendes Kapitäl, im Stil den schönen sechsseitigen Kapitälern von Eleusis verwandt, gehört haben könnte. Die kleineren Gegenstände bildlicher und ornamentaler Skulptur, welche hier gefunden wurden, sind zum Theil in das Museum der archäologischen Gesellschaft, zum anderen Theil in den Theseustempel und die Akropolis gebracht. Von den an letzterwähnter Stelle befindlichen erwähne ich die Reliefgestalten zweier schwebenden Frauen, mit Chiton und bauchigem Mantel umhüllt, in Motiv und Behandlung an die bekannten pompejanischen Tänzerinnen erinnernd, mit den Platten etwa 65 Centimeter breit und 1,12 Meter hoch. — Außerdem findet sich hier — und zwar in dem kleinen Hof beim Thürhüterhäuschen, links von dem inneren

Gitterthor das beachtenswerthe Fragment einer liegenden, männlichen Figur in Hochrelief, deren Motiv dem berühmten „barberinischen Faun“ in der Münchener Glyptothek nahe verwandt ist. Leider sind beide Arme und der ganze Unterkörper weggebrochen; aber man sieht, daß der rechte Arm rückwärts über den Kopf gebogen war und der linke, auf den das müde Haupt sich legt, zur Seite, vielleicht über einen Felsen, worauf der Körper ruht, herabhing. Um den Leib ist — zum Unterschied von dem „barberinischen Faun“ — unterwärts ein hinter dem linken Arm herunterfallendes Gewand geschlagen und auch das Haar ist nicht struppig, wie dort, sondern umgiebt Stirn und Schläfen in zahlreichen kleinen, mit dem Vohrer eingetieften Ringellocken. Das ganze Untergesicht ist leider bis zur Unkenntlichkeit verletzt, man sieht jedoch, daß die Augen nicht ganz geschlossen waren. Das Fragment mißt vom Bruch des Gewandes bis zum Scheitel etwa 40 Centimeter. Das Material ist pentelischer Marmor, die Arbeit, nicht von besonderem Kunstwerth und wohl aus römischer Zeit, welche ringsum an der Mauer des fränkischen Thurms ihren provisorischen Aufstellungsort gefunden hat, enthält eine Fülle der interessantesten Fragmente, zum Theil des besten griechischen Stils, deren Durchmusterung hier zu weit führen würde. — Hingegen darf ich die große Apollonfigur nicht unerwähnt lassen, welche ebenfalls aus den Funden des bachijschen Theaters unlängst in das Museum des Theseustempel gekommen ist. Es ist eine in pentelischem Marmor gearbeitete überlebensgroße männliche Figur, völlig nackt, von jugendlich kräftigem Körperbau, welcher auf einem ebenfalls in Marmor ausgeführten Omphalos stand; zum Unglück sind die Füße abgebrochen und bisher nicht aufgefunden, so daß man die Verbindung durch unschöne Gypsflöbe herstellen mußte. Auch die Unterarme fehlen, scheinen jedoch etwas vom Körper ab vorgestreckt gewesen zu sein! Die Nase ist abgefallen und am Unterkörper sind ebenfalls mehrere starke Verletzungen zu beklagen. Die Behandlung des Haars in der Weise der Ägineten und das eigenthümlich strenge in Haltung und Ausdruck der Figur geben derselben einen alterthümlichen Charakter. Doch weiß ich nicht, ob wir hier wirklich ein altgriechisches oder nicht vielmehr ein im altgriechischen Stil später gearbeitetes, archaisirendes Werk vor uns haben. Für das Letztere spricht die ungemaine Naturwahrheit in der Behandlung des Nackten besonders der Rückentheile. Dieser Naturalismus findet sich freilich bekanntlich auch bei den äginetischen Sculpturen bereits in hohem Grade; aber er tritt dort, ich möchte sagen, naiv und in unmittelbarem Verein mit den Härten des alterthümlichen Stils auf, während unser Künstler seine feine Kenntniß der Natur und Bewußtsein zur Schau getragen und zur Erzielung eines gewissen Reizes in die Fesseln des Archaismus geschlagen zu haben scheint. Von dieser Apollonfigur nebst Omphalos sind Gypsabgüsse bei dem geschickten Gypsformator Martinielli in Athen zum Preise von 150 Drachmen (gegen 140 Francs) zu haben und auch bereits von demselben an mehrere deutsche Museen abgeliefert.

Schließlich mag hier noch eines werthvollen kleinen Fundes gedacht sein, um dessen völlige Hebung sich der treffliche Conservator der Münzsammlung in Athen, Hr. Postolacca, besonders verdient gemacht hat. Derselbe machte mich auf das zierliche in pentelischem Marmor ausgeführte Relief eines widertragenden Hermes aufmerksam, welches in der Mänsosstraße über dem Thoreingange eines Privathauses kürzlich eingemauert und bisher gänzlich unbekannt war. Ueberläßt durch die Schönheit der Arbeit, die dem archaischen Stil der attischen Kunst angehört, veranlaßte ich mit der liebenswürdigen Beihülfe des genannten werthen Kollegen den Besitzer des Hauses, den Stein wieder aus der Mauer herausbrechen zu lassen, um sowohl die Gestalt des Hermes näher studiren zu können, als auch um ein anderes Relief, das ebenfalls mit eingemauert sein sollte, bei dieser Gelegenheit an's Tageslicht zu fördern. So kam denn ein vierseitiger Stein (vielleicht eine Vasis oder eine Ara) zum Vorschein, an dessen einer, schmaleren Seite der widertragende Hermes, an dessen einer Breitseite dagegen eine weibliche Gestalt mit Stirnkronen und Schleier, den sie mit der Linken faßt, in flachem, sauber gearbeitetem Relief ausgemeißelt sind. Ueber die Deutung der Frau, deren Antlitz leider etwas gelitten hat, wage ich noch keine bestimmte Ansicht auszusprechen. In dem widertragenden Hermes unseres Relieffteins mit seiner alterthümlichen Haartracht, Spitzbart, Kerykeion und dem besonders zart behandelten und völlig erhaltenen Widder auf der Schulter besitzen wir dagegen ohne Zweifel eine der schönsten, wenn nicht die schönste Darstellung dieses durch die Statue des Kalamis für Tanagra so berühmt gewordenen Gegenstandes. Die nähere Erörterung der Sache muß ich mir für die Publikation des Relieffteins aufsparen, zu welcher die Einleitungen getroffen sind. Ein Gypsabguß des kleinen, nur 45 Centimeter hohen Steins würde bei mehrseitiger Bestellung leicht herzustellen sein und gewiß jedem unserer archäologischen Museen zur Zierde gereichen.

Athen, Ende September.

C. v. Lützow.



Hermann Schiivelbein.

Mit Abbildungen.

In den Kreis engverbundener Meister, die man als die zweite Generation der Berliner Bildhauerschule dieses Jahrhunderts bezeichnen kann, hat der Tod die erste bedeutende Lücke gerissen. Am 6. Mai 1867 starb Hermann Schiivelbein, noch nicht 50 Jahre alt, in der Blüthe seines künstlerischen Vermögens, mit zwei großartigen monumentalen Aufgaben betraut, die er nur zum Theil vollendet und bei deren Ausführung sein Talent vielleicht noch einen neuen bedeutungsvollen Aufschwung genommen hätte. Schiivelbein hat mit treuem Fleiß die Traditionen der Rauch'schen Schule gepflegt, bei allen umfassenden Aufgaben, welche den Berliner Künstlern während der letzten 20 Jahre gestellt wurden, war er betheiligigt, und wenn seine Arbeiten sich auch nicht in epochemachender Weise über die in Berlin gepflegte Darstellungsweise hinaus erhoben, so offenbart sich doch in allem ein tüchtiges Können, eine lebenswürdige poesievolle Auffassungsweise, ein feiner Sinn für Ebenmaß und Anmuth der Bewegungen und hingebender Fleiß für die Durchbildung des Uebernommenen.

Hermann Schiivelbein war am 18. November 1817 geboren. Sein Vater, ein un-
mittelbarer Tischlermeister, starb früh, und bald traten ernste Sorgen an den Knaben heran.
Unter der Leitung Wichmann's entwickelten sich seine Fähigkeiten sehr schnell, so daß er bereits
im zwanzigsten Jahre zu der Ausschmückung des Winterpalais und der Isaakskirche in Peters-
burg herangezogen wurde. Während er für diesen Zweck unter der Oberleitung des Bild-
hauers Herrmann aus Dresden thätig war, schuf er auch selbständig verschiedene Werke für
russische Privatleute, Anstalten und Kirchen: so die 10 Fuß hohen Apostelgestalten für die
Kirche von Helsingör, die in Zinguß ausgeführt wurden und deren Gipsmodelle er
später einer Kirche in Brandenburg schenkte. Im Jahre 1841 kehrte er nach Berlin
zurück und gewann den akademischen Preis zu einer Studienreise nach Italien. Bekanntlich
war in demselben Jahre die Konkurrenz zu den Gruppen der Berliner Schloßbrücke
ausgeschrieben, und als Schiivelbein im Jahre 1843 nach Italien ging, nahm er den Auftrag
zu einer dieser Gruppen mit. Er führte sie sogleich nach seiner Rückkehr aus, und es nimmt
dieselbe einen höchst ehrenvollen Platz unter den Werken seiner Mitarbeiter ein, ja überragt die
meisten an Lebendigkeit, Frische und Beherrschung des spröden antilifirenden Stoffes, dessen Be-
handlung er ebenso fern von akademischer Nachbildung der antiken Muster wie von der
süßlichen Modernisirung hielt, in welche so manche der Anderen, besonders sein eigener
Lehrer verfallen waren. Es ist dargestellt Athene, welche den Jüngling im Gebrauch der
Waffen unterweist; die schwungvolle Gestalt des unbekleideten Jünglings holt mit zurück-
gebogenem Oberkörper zum Lanzenwurf aus, während Pallas Athene in hoheitsvoller Ruhe mit
leichter Handbewegung den Schaft richtet.

Diese eigenthümliche Meisterschaft, antike Formen mit neuem geistigen Leben zu erfüllen
und sie unserer Empfindungsweise anzubequemen, bewährte sich, noch schöner entwickelt, in einem
Werke, das leider wenig gekannt und doch nicht nur das Bedeutendste ist, was der ver-
storbene Meister geschaffen, sondern auch unter allen Werken der neueren Plastik einen
hohen Rang für sich beanspruchen darf. Es ist die Zerstörung Pompeji's, als Fries von
mehr als 200 Fuß Länge im griechischen Hofe des neuen Museums angebracht, leider aber
in solcher Höhe, daß nicht nur eine Uebersicht des Ganzen unmöglich wird, sondern daß
man sogar einzelne Theile nur gelegentlich von einem oder dem anderen Fenster aus zu
Gesicht bekommt. Freilich war dieser Fries bei der Anlage des Baues nicht projektirt, Stü-
ler veranlaßte vielmehr erst nachträglich seine Ausführung, um einzelne Skizzen Schiivelbein's,
welche seine Bewunderung im hohen Grade erregt hatten, zur Ausführung zu bringen. Und
von diesem Fries, der nur in Stuck gearbeitet an jenem unglücklichen, wenig geschützten Orte
der Vergessenheit und der Verwitterung preisgegeben ist, existirt nicht einmal eine Abbil-
dung. Die große Komposition ist auf eine Schmalseite und zwei Langseiten vertheilt. In der
Mitte der Schmalseite thront Hades, der Gott der Unterwelt, und entsendet seine Dämonen,
um Tod und Verderben über die dem Untergange geweihte Stadt zu ergießen. Nach beiden
Seiten stürmen die Unholde fort, Felsblöcke und Brandsackeln schleudernd und Aschenregen
hinabgießend; unter dem Thron des Hades speit ein gigantischer Kopf die breite Fluth
der Lavamassen aus. An den beiden Enden der Seiten versinken Helios und Selene die Gott-
heiten der Sonne und des Mondes, mit ihren Biergespannen in die Fluthen des Meeres,
denn für Pompeji hat der Kreislauf der Tages- und Nachtgestirne aufgehört. Eine
schmale herausspringende Fläche an jeder der beiden Ecken, welche, durch einen Pilaster
gebildet, für die zusammenhängende Komposition nicht brauchbar ist, hat der Künstler mit
Besiegung, ja sogar mit künstlerischer Verwerthung des scheinbaren Hindernisses, durch eine
idyllisch ruhende Figur, rechts einen Hirten, links ein Mädchen am Brunnen, ausgefüllt.
Dieselben reichen hin, um den Zustand vor dem Eintritt des Unheils zu bezeichnen und mit

Hervorhebung des Kontrastes zugleich den richtigen Maßstab für das nun Folgende abzugeben. Die rechte Seite beginnt mit dem Tempel der Isis. Die zusammenstürzenden Säulen haben den greisen Priester erschlagen, über dessen Leiche sich die Tochter klagend hingeworfen, Tempeldiener eilen mit den heiligen Gefäßen hinweg, während Jungfrauen am Altare der Göttin Schutz suchen, deren starres Bild unerschüttert in dem wilden Aufruhr steht. (Vergl. die Skizze am Schluß dieses Aufsatzes, welche, nach einer schwachen Photographie gezeichnet, nur im Allgemeinen von der Anordnung der Komposition ein Bild zu geben vermag). Nun folgen Szenen der wilden Flucht; aber während Viele unbekümmert um Alles, was sie umgiebt, nur ihr eigenes Leben zu retten suchen und schouungslos auf ihren Rossen über die Leiber der Zusammengefunkenen dahinsprengen, zeigt sich doch in den Meisten auch noch in dieser höchsten Noth hingebende und opferwillige Liebe, deren Anblick, als Gegengewicht gegen die Bilder des Entsetzens die Seele des Beschauers mit Rührung füllt und Schmerz und Grausen zu Wehmuth und Mitleid mildert. Eine Braut hat ihren schwer verletzten Bräutigam in ihren Schooß aufgefangen und ruft nur für ihn um Hülfe. Männer schleppen ihre ohnmächtigen Weiber, Weiber ihre Männer fort, Kinder ziehen mühsam ihre Großeltern hinter sich her. Aber allmählig wird es ruhiger: es ist der Zug der Christen, welcher sich dem Meere zuwendet. Die ersten beiden Paare tragen die Porträtzüge der Schivelbein'schen und Bläser'schen Eheleute, Knaben ziehen Psalmen singend daher, Neuebehrte küssen den Stamm des Kreuzifixes, das der Priester trägt. Und endlich haben sie das rettende Meer erreicht; das „Thalatta Thalatta“ der Schaaren Xenophon's scheint hier wieder zu ertönen, lautjubelnd wird es von der Jugend begrüßt, während eine Alte in sich gesunken jetzt erst im Gefühl der eigenen Sicherheit den ganzen Umfang des erlittenen Verlustes zu empfinden scheint. Das Meer selbst ist durch die mächtige Gestalt des Okeanos bezeichnet, der wie freundlich während sich den Bedrängten entgegenneigt. Auf der linken Seite ist die Hauptszene der Zerstörung in das Amphitheater verlegt, in welchem die Bewohner während des Ausbruchs des Vesuvs versammelt waren. Wild um sich stoßend, drängen sich die Gladiatoren aus der engen Pforte hervor, Tiger, zu den Kampfspielen bestimmt, haben sich losgerissen und in furchtbaren Sprüngen davonrasend, steigern sie noch Verwirrung und Todesangst der Fliehenden. Aber auch hier wird es allmählig ruhiger, zu Fuß und Wagen eilen die Geretteten den benachbarten Städten zu, von deren Bürgern sie gastfreundlich empfangen werden. Auch in diesen Gruppen ist eine Anzahl von Porträts angebracht. Die allegorische Gestalt der Erde bildet den Abschluß. Ebenso zart empfunden und geistvoll durchgeführt wie die einzelnen Gruppen, ebenso großartig und ernst ist die Gesamtkomposition. In der Schmalseite bezeichnet der Hades als Urheber des Unheils den Mittelpunkt, nach beiden Seiten hin stürmen die Dämonen auseinander und in den versinkenden Gestirnen tritt an den Enden der Seite die erwünschte Beruhigung ein. Ebenso streng ist der Parallelismus der Langseiten innegehalten. Von je einer ruhigen Figur ausgehend, folgen auf der rechten und linken Seite die Bilder des Schreckens, dann rechts die ausziehenden Christen, links die ausziehende übrige Bevölkerung, rechts die Gottheit des Meeres, links die Erde. Diese beiden letzteren sind als Abschluß um so wirksamer, weil sie als dämonische Gestalten wieder an den Mittelpunkt des Bildes anknüpfen und im Gegensatz zu der wilderregten Mittelgruppe das ruhige Ausklingen der Schlüsselpunkte bewirken; aber auch rein körperlich wirken sie abschließend und zwar ebensowohl durch ihre kolossalen Formen als auch durch ihre Richtung, da sie den Flüchtenden sich entgegen neigend, das Heraus-eilen derselben aus dem Rahmen verhindern. Wenn man etwas in dem Relief vermißt, so ist es die gleichmäßige Raumauffüllung und die auf einem so langen und schmalen Streifen nothwendige ununterbrochene Figurenreihe; auch wegen der Benützung perspektivischer Ansichten von Gebäuden und anderer malerischer Motive läßt sich rechten, im Einzelnen sind aber

die Gruppen vorzüglich geschlossen und harmonisch in ihrem Aufbau und in dem Zueinandergreifen der auch selbständig abgerundeten Theile. —

Einen fast ebenso ungünstigen Platz als dieses Relief hat Schievelbein's Muse, den Pegasus tränkend, erhalten, welche auf eine hintere Ecke des viereckigen Aufbaues auf dem alten Museum zu stehen gekommen ist. Da diese Gruppe nur als Silhouette gesehen wird, so wirkt besonders ein nach hinten fortwehender Zipfel des Gewandes recht störend, während derselbe im Modell ganz berechtigt erscheint. Auch von den dekorativen Figuren des Neuen Museums gehören manche Schievelbein an, ebenso war er im Weißen Saal des Schlosses zu Berlin thätig und hat auch einige von den allegorischen Figuren herzustellen gehabt, welche mit den Portraitzügen der königlichen Familie in einer Art von antikisirenden Gewandung dargestellt die bis dahin leeren Postamente auf dem Dache des Schlosses ausfüllen. Als architektonische Dekorationen führte er auch die Figuren des Luther und Melancthon für die Königsberger Universität und einen Raffael für die Pesther Nationalakademie aus, ebenso eine Reihe von Darstellungen der Monate für die Ausschmückung von Sanssouci, denen er zierliche genueartige Motive abzugewinnen wußte; so ist z. B. der Januar ein Knabe, der sich Schlittschuhe befestigt, der Februar ein Mädchen, mit Castagnetten tanzend u. s. w.

In eine ganz andere Formenwelt führte unsern Meister die Aufgabe für ein mächtiges Relief an dem Ostportal der Dirschauer Weichselbrücke. Der Hochmeister von Marienburg Wuirich von Kippenrode führt Christenthum, Künste und Wissenschaften in das neu-eroberte Ordensland ein. Der Hochmeister selbst zu Roß bildet den Mittelpunkt der Darstellung, lehrende und predigende Priester, Bauhandwerker mit den Modellen der neu zu errichtenden Burgen umgeben ihn. Der historische Vorgang der Unterwerfung der Litthauer ist nur durch einen Gefesselten angedeutet, auch das Kostüm lehnt sich nur leise an das historische Gegebene an, das Hauptgewicht ist auf die Gruppen des belehrten und anbetenden Volkes gelegt. — Das Kolossalbild des Hermann von Salza für die Marienburger Nogatzbrücke ist eine ruhig sich präsentirende Figur in zeitgemäßer Rüstung.

Wie Schievelbein die Stoffe der antiken und mittelalterlichen Welt mit seiner ihm eigenthümlichen Denkweise zu erfüllen verstand, so wußte er auch auf dem Gebiete religiöser Darstellungen der modernen Auffassung Rechnung zu tragen und die allgemein menschlichen Züge der Ueberlieferung trefflich zu benutzen. Er hat für den christlichen Kunstverein eine nicht geringe Zahl von Skizzen und kleinen Figuren entworfen, von denen aber leider keine ausgeführt ist. Am meisten zu bedauern ist dies von seinem Johannisbrunnen, auf den bereits Lübke dringend aufmerksam gemacht hat. Auf einer Brunnenjähle steht Johannes der Täufer, unter ihm ergießt sich aus den Köpfen der vier symbolischen Geschöpfe der Evangelisten das Wasser in weite Schalen, um aus denselben in noch weitere zu fließen. Dazwischen sind vier große Figuren angebracht; aber statt der sonst üblichen Evangelisten hat er in vier Typen das Verhalten der verschiedenen Denkweisen zum Evangelium versinnbildlicht. Es ist der reumüthige Zöllner, der forschende Pharisäer, der sich unterrichtende Krieger und die unbedingt gläubige Mutter. Sehr schön ist die Bewegung des Kriegers, in der sich das freudige Erstaunen ausdrückt, daß auch ihm, dem rauhen Weltkinde, die göttliche Botschaft gelte. Das schlummernde Kind im Arme der betenden Mutter leitet den Gedanken auf die Fortpflanzung des Christenthums, das auch durch die sich ausbreitenden Wasserstrahlen symbolisirt wird.

Von außerordentlicher Zartheit und Seelentiefe ist auch die sorgfältig ausgearbeitete, etwa 2½ Fuß hohe Gestalt eines verspotteten Christus. Nackt bis auf ein Tuch, das um seine Lenden geschlungen ist, steht er gesenkten Blickes mit wehmuthsvoller Ergebenheit an einem Pfeiler, auf den er die gebundenen Hände gelegt. — Ebenfalls für den christlichen Kunst-

verein war ein Relief bestimmt „der Winterabend“, auf dem eine Alte einem Kleinen das Kinderliedchen von den fünf Fingern vorsingt. — Von den religiösen Darstellungen ist nur eine zur Ausführung gekommen, ein Schutzengel, den Friedrich Wilhelm IV. an einer Stelle der Brandenburger Chaussee aufstellen ließ, an der er, ohne einen Unfall zu erleiden, mit dem Wagen umgeworfen war. Mit Bezug auf den Aufstellungsort ließ Schiewelbein denselben als einherwandernd erscheinen mit langem Pilgerkleid und den hohen Pilgerstab in der Linken, während die Rechte wie zur Abwehr eines drohenden Unfalls erhoben ist.

Bei Denkmalstatuen wußte sich Schiewelbein's Talent bis auf die letzte Zeit nicht zu behaupten, und gerade jetzt, wo er hätte zeigen können, ob er nicht nur überlieferte Formen mit modernem Geiste auszustatten, sondern auch moderne Formen mit den überlieferten Gesetzen plastischer Schönheit zu vereinigen wußte, gerade jetzt, mitten aus vielversprechenden Arbeiten, riß ihn der Tod hinweg. Bei früheren Konkurrenzen zum Wellington-Denkmal in London, Schiller in Berlin, Arndt in Bonn, Schinkel in Neu-Kruppin, Friedrich Wilhelm III. im Lustgarten zu Berlin, hatte er wenig Glück. Doch erhielt er bei letztgenannter Konkurrenz mit dem zweiten Preise die Zusicherung der nächsten vom Staat zu vergebenden monumentalen Aufgabe. Darauf hin wurde er mit der Ausführung des Stein-Denkmal's betraut. Von Darstellungen, deren Träger der Neuzeit angehören, ist von diesem Denkmal abgesehen nur eine einzige von ihm ausgeführt worden, die eine Gruppe auf dem Portal der Vorjig'schen Fabrik. Während in der zweiten Gruppe Gustav Bläser mit festem Realismus alle im modernen Kostüm gegebenen Konsequenzen zog, suchte Schiewelbein dasselbe möglichst der ihm geläufigen Formensprache anzubequemen; bei den Arbeitern an beiden Seiten thaten Blouse und Hemdsärmel gute Dienste, bei dem Werkführer in der Mitte mußte das wohlbekannte Mäntelchen wenigstens die aesthetische Blöße der modernen Beinbekleidung liebevoll bedecken. Dieses Aufklaunern an vertraute Formen findet sich auch in dem Stein-Denkmal, welches in vielen Beziehungen an das Blücher-Denkmal erinnert. Einen Mantel konnte Stein, der von kurzem und beleibtem Körper war, nicht wohl ertragen; dafür ist aber über den Pfeiler, an dem er steht, eine seidene Decke ausgegossen, in deren Faltenwurf sich der Künstler mit großer Liebe ergangen. Am Postament stellt, wie am Blücher-Postament, der obere Theil dieselben Vorgänge allegorisch dar, welche ein schmaler darunter befindlicher Relieffstreifen realistisch zur Anschauung bringt. Dazu kommen dann aber noch an den Ecken vier ganz freistehende, ein wenig überlebensgroße Figuren der Tugenden Stein's auf hervorspringenden runden Postamenten. Diese Figuren so wie Stein selber sind bereits im Guß vollendet, die oberen Reliefs werden es in kurzer Zeit sein, der untere Streifen dagegen ist nur erst in einer Zeichnung vorhanden, welche augenblicklich nicht zugänglich ist, deren Schönheit aber sehr gerühmt wird. Welchen Eindruck dieser Kompromiß zwischen realistischen und idealistischen Motiven machen wird, ob ferner die vier freistehenden Figuren nicht der einheitlichen Wirkung schaden werden, das wird man erst bei der Aufstellung beurtheilen können. Vollkommen frei von allegorischen Zuthaten ist dagegen der Entwurf in dem Postamente des Standbildes Friedrich Wilhelm's III. in Köln, dessen Reiterfigur an Bläser übertragen ist. Von dem kolossalen Entwurf, dem zu Folge vier Reiterstatuen und acht stehende Männerfiguren das Postament umgeben, sind erst die Gestalten von Blücher, Stein und Hardenberg im Hüßkismodell vollendet. Skizzen und Zeichnungen, zum Theil sehr ausgeführt, existiren freilich auch von den übrigen Figuren. Besonders ist ein sehr langer Relieffstreifen mit realistischen Darstellungen des Lebens und der Thätigkeit der Rheinprovinz in sehr sorgfältigen Zeichnungen ausgearbeitet. Derselbe wird wie beim Stein-Denkmal das Postament an seinem unteren Theile umgeben und so die Figuren, welche sonst recht verloren um den Mittelförper herumstehen, zusammenzuhalten suchen. Im Ganzen liegt der Anord-

nung der Feldherren und Staatsmänner um das Postament das Muster des Rauch'schen Friedrich-Denkmal's zu Grunde. Die Breitenausdehnung, welche man bei jenem vermißt, ist hier zwar erreicht, daß aber die vollständige Loslösung der Figuren vom Körper des Postaments, von welchem sie sogar meistens in stürmischer Hast forteilen, eine Verbesserung des schon bedenklichen Motives sei, das wird man wohl nicht zugestehen können. — Eine Reihe vorzüglicher Leistungen konnte Schiesselbein im Porträtfach aufweisen, so sind die Büsten von Stüler und Stein ganz meisterhaft. Auch das Medaillonbild am Denkmal des Major Friccus in Leipzig ist von seiner Hand.

Schiesselbein kränkelte bereits seit dem Ende vorigen Jahres und hat während der letzten Monate sein Zimmer nicht mehr verlassen können. Von seinen Schülern war Schindler bereits vor ihm gestorben, Geier und Schweinitz, welche noch an dem Steindenkmal gearbeitet hatten, waren selbständig geworden, nur Pfuell arbeitete an dem Postament weiter und hat auch bereits die Figur Stein's im großen Maßstab vollendet. Schiesselbein hat sie nicht mehr gesehen. Frühzeitig ist er dahingerafft, herausgerissen aus gewaltigen Aufgaben, bei deren Lösung seine Kunst vielleicht erst den vollsten Ausdruck ihres Vermögens gefunden hätte. Aber was er uns hinterlassen, genügt, um seinem Namen ein bleibendes ehrenvolles Andenken zu sichern.

Julius Lessing.



Gespräche mit Cornelius.

Aufgezeichnet

von

Max Lohde.

(Fortsetzung.)

Im Oktober 1865 äußerte Cornelius, der 82-jährige Jüngling, zu mir: „So ist's recht! die Liebe zur Kunst das ist der Weg zur Kunst. Schlaflose Nächte muß die Liebe zur Kunst dem Künstler machen, dann geht's vorwärts; auch ich habe sie noch, wenn's mit der Komposition nicht so recht gehen will.“ Kann es einen glänzenderen Beweis geben für sein unverändertes Vorwärtstringen? Und worin suchte er selbst diese ewige Frische seines Geistes?

„Das ist aber wahr und wahrhaftig, lieber L., es giebt keine wahre hohe Kunst ohne ein gläubiges Gemüth. Mag der Rationalismus auch noch so nöthig und gut sein auf anderen Gebieten, für die Wissenschaft; aber für die Kunst ist er der Tod! Ich habe da einmal ein Distichon gemacht — mache so dann und wann ein schlechtes — da sagt ich's drin

und selbst Alexander von Humboldt mußte mir Recht geben. Warten Sie einmal, wie war's doch richtig:

Grübeln möge und zweifeln im Reiche des Wissens der Forscher,
Doch in den Sphären der Kunst erleuchte der Glaube die Bahn.

Und sehen Sie, wenn Jemand diesen Weg wandelt, diesen wahren und einzigen Weg, dann kann er auch Fortschritte machen bis in sein spätestes Alter. Eckhart von Köln, dieser tiefe Mystiker des fünfzehnten Jahrhunderts, der auch in Prag gewesen, sagte einst von sich selbst, als er in den Siebzigen war: Es sollte mich haß verschmogen (verdrießen), wenn ich nicht von Tag zu Tag jünger würde. Das ist ein großes Wort und ich mücht's auch sagen. Schiller, o der hätt' noch zwanzig, dreißig Jahr älter werden können, könnte jetzt noch leben, denn er hatte das auch schon empfunden. Er sagt in einem Distichon, was für eine jämmerlich seltsame Zeit ist's doch jetzt: die Jungen werden alt und die Alten werden jung.

Ja wer auf dem rechten Wege ist, kann's erreichen. Aber allerdings jetzt ist nicht mehr die Zeit eines Fra Angelico! Jetzt genügt nicht die gläubige Kindlichkeit allein, und besonders bei euch Protestanten. Eins will ich Ihnen dabei aber doch sagen über mich, den man darin oft falsch verstanden (in Rom nannten sie mich den Protestanten, hier den Ultramontanen): ich habe den Katholicismus des Raffael, des Mozart und des Dante! Glauben Sie nicht, daß wir Katholiken so dumm sind, wie uns die protestantischen Pfaffen (die giebt's nun hier wie dort) zu machen lieben. Aber hier und dort sind es die Extreme der Parteien. Die selbst Nichts haben, ärgern sich, daß ich so fest stehe und gönnen mir das nicht. Aber ich sag's laut und offen, ich bin selig, daß ich in unsrer alten Kirche geboren und geblieben bin, ihr verdank' ich meine innere Ruhe und viel in meiner Kunst. Nennen sie mich aber einen Ultramontanen, so nenne ich sie Hyperboräer. —

Doch nicht nur der Glaube, lieber L., Demuth! Demuth! Nur aus einem demüthigen Herzen kann Großes hervorgehen. Doch das muß die wahre Demuth sein, die welche wohl weiß, was sie kann, aber doch noch mehr weiß, wie viel sie nicht kann. Das Gefühl zukünftiger Größe fließt doch gerade aus dem Bewußtsein gegenwärtiger Kleinheit.“

So tief ergriffen hatte ich den großen Mann noch nie gesehen und ich staunte zu ihm empor, der das Höchste erreicht und dennoch auf eine zukünftige Größe hoffte. Er sah mit gerötheten Wangen zur Erde, ernst sinnend.

Das war am 23. October 1865.

Cornelius liebte es nicht, begonnene Arbeiten zu zeigen: „Ich verderbe mir selber die Freude daran.“ Ich hatte lange warten müssen, ehe ich seinen zuletzt begonnenen Karton zum Pfingstfest (sein letztes Werk, das vollendet zu Häupten der Leiche stand) sehen durfte. Endlich führte er mich vor denselben; er war in den Konturen leicht angelegt, ganz bedeutend gegen den Entwurf geändert, äußerlich strenger, innerlich milder. Die Apostel waren in der strengsten, architektonischen Symmetrie hingestellt, aber die gewaltige Tiefe, die in Allen lag, ließ diese strenge Form völlig durchgeistigt erscheinen. „Ja, ich habe gar Manches hier geändert, aber die Apostel sollten wahre Apostel sein. Ja, das ist aber kein Bild, was man so mit drei Blicken weg hat. Beachten Sie vor Allem die Verbindung und das Zueinandergreifen der einzelnen Linien. So lang ich mit Bewußtsein in der Kunst strebe, habe ich diese Kunst angestrebt. Alles muß harmonisch zusammengehen in eine wohlthuende Schönheitslinie, ohne daß es gemacht aussieht, ohne daß es ein Maskenkarneval wird, wie die „Reformation“ hier im Museum. Zufällig muß Alles erscheinen wie nur in der Natur und doch steckt darin eine verzwicelte Kunst.“ Ich habe nachher den Karton wiederholt mit

dem Entwurf verglichen und auch in dieser Beziehung außerordentlich schöne Verbesserungen gefunden.

„Die Vision der Dreieinigkeit habe ich fortgelassen, weiß nicht, ob ich sie nicht lieber ganz weglasse; sie paßt mir nicht recht.*) — Der Brunnen zu Füßen des Petrus, den ich da zugefegt, ist's, aus dem sie taufen; es ist aber der Springquell des vereinigenen Christenthums. Und dies ist ja die tiefste Idee des Pfingstfestes; wie sie sich jetzt im Christenthum entgeistet trennen, weil sie falsche Quellen suchen.“

„Die Freskotechnik ist gerade deshalb die beste, weil sie die schwierigste ist. Mit stets frischem, immer scharfem, kräftigem Geiste muß da geschaffen werden, die ganze Manneskraft wird in Anspruch genommen und deshalb wurden darin die höchsten Kunstwerke geschaffen. Die Italiener verdanken dieser Erkenntniß ihre Größe. Deshalb sagte ich's gleich, daß mit der Erfindung der Kaulbach'schen Manier der Verfall der monumentalen Malerei beginne. Da kann wieder gepinselnt und mit Vasurtönen u. s. w. gearbeitet werden; die Kühnheit und Sicherheit ist nicht mehr nöthig. Es ist bequemer und das war dem Herrn Kaulbach angenehm. Aber dennoch . . . Kaulbach bleibt ein höchst bedeutendes, großes Talent. Was hatte ich nicht für Hoffnungen auf ihn gebaut! Er hat mich betrogen, aber doch stehen die Meisten von denen, die ihn jetzt mit Schmutz bewerfen, tief unter ihm. Er hat außergewöhnlichen Schönheits Sinn, aber der ist verflacht: rasiren Sie seine Männer und Sie haben seine Weiber. Es hat einmal Jemand hart aber wahr gesagt: Alle seine Köpfe wären aus dem Narrenhause und der Hunnenschlacht. — Vor Allen aber: Erwerbstrieb und Sarkasmus gehört nicht in die Kunst, am wenigsten in die monumentale!“

Cornelius sprach selten über seine eignen Arbeiten und wenn ja, mit solcher lakonischen Kürze, daß er in wenigen Andeutungen viel zum Ueberlegen gab. Ich hatte ihn einmal gefragt, in welchem geistigen Zusammenhange der Arabeskenfries unter dem Bilde der Nacht in der Gypothothek zu diesem stände. Bekanntlich kämpfen da fabelhafte Ungethüme gegen Männer um weibliche Gestalten, die in den Schutz dieser fliehen. „Das will ich Ihnen sagen, meinte Cornelius mild, es sind die Träume, in denen der Mensch gegen seine eigenen Kreaturen kämpft. Denn ist es nicht seltsam, daß im Traume unsere eigenen Gebilde gegen uns selbst kämpfen? Die Kinder gegen den Vater? und daß diese Kinder, diese Geschöpfe Ungethüme sind?“

Beim kleinen Hülfskarton zu den fünf klugen und thörichten Jungfrauen**), denen Christus als Bräutigam erscheint (dem Mittelbild der Nordwand), hatte er ganz bedeutende Veränderungen getroffen. Da das Bild gewissermaßen eine Paraphrase des Weltgerichts sein sollte, war im Entwurf Christus in der traditionellen Form gefaßt, mit der Linken abweisend, mit der Rechten aufstehend. Zu seiner Linken standen die Engel des Gerichts, zur Rechten die des Triumphs. Dadurch trat Christus in seiner ganzen ausgestreckten Größe gut als Mittelpunkt der ganzen Nordwand hervor, gerade wie bei dem Auferstehungsbilde (Thomas) als Mittelpunkt der ganzen Westwand. Diese äußere Formerrücksicht hat

*) Ein Jahr darauf sagte er mir bei Vollenbung des Kartons: „Die Dreieinigkeit lasse ich fort und setze nur die Taube mit Cherubim; jene paßt nicht hier hin.“ Der Karton selbst schneidet dicht über den Häuptern der Apostel ab.

**) Hierbei kann ich mir nicht versagen, Herrn von Wolzogen darauf aufmerksam zu machen, daß „der erst 1865 fertig gewordene kolossale Kartou“ dazu, den er in seinem „Peter von Cornelius“ auführt, nie gezeichnet worden, wie wohl überhaupt eine gründliche Vergleichung des Textes mit den ausgeführten Kartons sehr nöthig wäre.

Cornelius der Gedankenvertiefung in beiden geopfert. Beim Thomas reißt Christus nicht beide Arme in die Höhe, sondern streckt sie tief hinunter zum knieenden Thomas, ihm seine Wundenmale zu zeigen und zugleich mit der Bewegung, als wollt' er sagen: Siehst Du? Hab' ich's Dir nicht gesagt? Selig sind, die da nicht sehen und doch glauben. So schließt die Gruppe mehr um den Thomas.

Ähnlich ist es nun mit dem anderen Mittelbildern.

Wie viel innerlicher ist der Karton! Christus wendet sich nur ab von den drunten schlafenden Bräuten und reicht die Hände hinab zu den wachenden, anbetenden; die Schutzengel der Jungfrauen umgeben ihn: singend, jubelnd, dankend die der klugen; fürbittend, trauernd, weinend die der thörichten. „Das ist wohl einer meiner besten, meinte Cornelius selbst von demselben. Ist es nicht genug, wenn sich der Herr von Einem abwendet? Und Gerichtengel hab' ich schon in den anderen Bildern genug. Sehen Sie, diese muscicirenden Englein sind gut geworden, ich darf das wohl sagen.“ Und wie liebevoll er diesen Karton durchgeführt hatte! Ganz abweichend von seinen früheren Sachen, mit Ausnahme der beiden vorhergehenden und vielleicht auch des dritten (die Todten begraben, Predelle zur Auferstehung), war hier auch auf die malerische Wirkung gesehen, Mond und Sterne auf dunklem Nachthimmel ausgespart, die Figuren gegeneinander auch im Licht abgetönt, Christus inmitten heller Glorie. Ueberhaupt war es mir immer auffallend, daß in den drei letzten Arbeiten des Meisters, in diesem Jungfrauenkarton, dann im Thomas vor Christus und endlich im Pfingstfest dieses größere Eingehen auf Licht- und Schattewirkung, kurz auf das Malerische, als ein trotz einiger Vorhergänge doch wesentlich Neues hinzutrat. Im Thomaskarton ist sogar das Dämmerige der Stunde und des Raumes, in dem die Sache geschah, durch entschiedenes Abtonen der Zurückstehenden ganz klar ausgesprochen; im Pfingstlarton Erde und Architektur dunkler getont, um die Figuren klarer und massiger zusammenzuhalten. Könnte man in dieser so ganz neuen Art des Meisters nicht wieder einen Beweis finden, wie fest und stät sein Vorwärtstreben war? Denn wo fände sich in der ganzen Kunstgeschichte ein Beispiel, daß ein Künstler noch in den Achtzigern in neue Bahnen einlenkt?

„Man redet jetzt so viel gegen Autoritätsglauben. Man will immer wieder von der Quelle anfangen. Das ist aber nicht der richtige Weg. Das ist gerade die Fußangel, an der gar Viele sitzen bleiben.“ „„Und doch, ist das nicht gerade bei der Kunst, wo das Individuelle eine so große Rolle spielt, so sehr natürlich? Muß da nicht Jeder von vorn anfangen?““ „Nur in gewissem Sinne, und bringt er ehrfürchtige Scheu vor den alten Meistern mit, so ist's auch wieder nicht so. Das ist richtig, mit einem Male kann Nichts werden und wer da anfangen will, wo große Meister aufgehört, wird sicher Nichts erreichen. Diejenigen, welche am schnellsten wurden, hörten am eh'sten wieder auf. Sehen Sie doch nur, wie der Schiller toll und scheinbar verkehrt angefangen und was er nachher geworden. Aber wenn irgend was, so gehört Talent zur Kunst, sonst kann der beste Wille auch in Nichts fördern: wahres Talent aber mit wahrem Streben führt sicher zum bestimmten Ziel. Da heißt's aber vor Allem: Courage!“

„Ich bin kein Freund von Kinderfriese. Raffael hat sie nie angewandt. Zuerst hat der Niederländer du Quesnoy, der sehr schöne Kinder zu zeichnen verstand und sie deshalb oft anbrachte, solche Friese angewandt. Langer in München hat sie wieder aufgebracht und seit Kaulbach sind sie Modeartikel. Aber stets waren diese Friese und besonders bei Kaulbach satirisch, höhniisch, deshalb unkünstlerisch. Ueberhaupt ist Kaulbach der Heine unsrer Malerei,

der verhöhnt Alles, die Welt und sich. Die ernstesten Ideen in seinen Wandbildern persiflirt er selbst durch seine Kinderfrieze darüber. Aber vielleicht ließen sich solche Kinderfrieze veredeln, wenn man sie naiv und kindlich hielte; man müßt's versuchen."

"Wer nicht in Italien gewesen ist, versteht eigentlich meine Kunst nicht völlig. Meine Kunst basiert auf den Meistern Italiens. Diese Kunst ist eine universelle. Da stimmt Alles zusammen: Volk, Leben, Kunst. Vom specifisch Nationalen habe ich Nichts."

"Mit Italien beginnt auch erst meine wahre Kunst. Und doch war ich später erstaunt, was ich doch schon lang vorher gekonnt in der Kirche zu Neuß. Hätten die Neußler mir nur ihr Versprechen gehalten und die Konturen gepaußt, als sie meine Arbeiten runterklopfen, diese Philister! Nun zwar, in der Stadt sind mehr Kühe als Menschen."

"Aufschriften, Inschriften, Weischriften u. dgl. m. müssen Sie bei Kompositionen monumentaler Art vermeiden. Für den Maler giebt's gar kein Wort. Man kann durch Figuren, Rankenwerk, allerhand Gethier, Ornament u. s. f. viel mehr sagen als durch Worte."

"Ein Künstler sollte nie auf Kritiker hören, vor Allem aber nicht während der Arbeit. Denken Sie an Goethe's Fuchs mit der Taube. Käuft da Einer zu Hinz und Kunz, so verhunzen die ihm sicher die Arbeit. Die Kritik verdirbt die unbefangene, naive Sicherheit, und das untergräbt die schaffende Kraft. Thue es Jeder, wie er's fühlt, dann wird's schon richtig. Fühle den Gott, den du denkst — fühle ihn und er ist dein."

"Es ist wohl wahr, alle Künste sind Eins und ich habe wohl auch früher gedichtet; aber ich habe keine rechte Schneid' für die Gedichte der Neuzeit. Jetzt dichtet Jeder und ich hab' nie rechtes Vertrauen zu Jemandem, der verschiedene Künste treibt. Habe ich in meinem langen Leben noch nie Einen kennen gelernt, der damit Etwas geworden wär': das abschreckendste Beispiel ist doch der Wagener. Jetzt ist nicht die Zeit des sechzehnten, fünfzehnten Jahrhunderts, wo ein Michelangelo ein trefflicher Maler, Bildhauer, Architekt, Ingenieur und Dichter sein konnte. Damals lag die Poesie so in der Luft, man lernte dichten wie athmen; aber heut' zieht man dabei den Staub der Prosa ein und hat genug zu kämpfen, um sich zu konzentriren."

"Hält man denn jetzt die deutschen Farben noch so hoch in Deutschland als ehemals? Als ich noch jung war, hab' ich auch für sie geschwärmt, aber glüht in deutschen Landen irgend ein Fünklein Wahrheit an, betrampeln sie das so lange in ihrer Freude, bis es aus ist!" —

"Man macht aus Karl Mahl eigentlich doch zu viel jetzt. Der kam erst später, als er sich an uns Aeltere angeschlossen, auf den rechten Weg. Da strebte er das Geistige an, doch nicht den blutlosen Spiritualismus, der uns Allen fern liegt, sondern die Freiheit vom Materialismus. Zunächst war er doch zu materiell, war ein geistvoller Effektiker, das Kunstwerk kam bei ihm nicht wie die Athene gleich gewaffnet mit Speer und Schild aus seinem Haupte, sondern suchte erst nachher die Wehr zusammen; aber ein tüchtiger Mensch trotz alledem und viel mehr werth als ein Anderer, aus dem man neuerdings so viel macht. Finde das aber natürlich, man hat ja keinen Maßstab da. Ist da einmal so ein Reicher in Rom gewesen, hat wie so vieles Andere auch die Kunstwerke angesehen, die Meisterwerke, bei denen den größten Künstlern die Schuppen nicht nur von den Augen fallen; kommt dann zurück, sieht zu Hause Aehnliches gemacht, da denkt er, das wär' doch das Rechte und merkt gar nicht, daß es doch nur die Schale und der Schein ist. — Und dann kommt noch die specielle deutsche Nationalitätsfrage bei jeder Künstlerberufung. Na, es ist noch arg in

dieser Beziehung. Wenn wir Deutschen, die wir staatllich schon so unterbunden und geknebelt sind, uns selbst noch im Geistigen unterbinden und knebeln wollen, dann ist's gar aus mit uns. In der Wissenschaft sind sie schon zur Vernunft gekommen, in der Kunst steht's damit noch traurig. Da war der Ludwig doch ein anderer Kerl; Deutsche wollte er nur, das ist wahr; aber da war's ihm auch gleich, ob's Preußen oder Sachsen, Bayern oder Würtemberger waren."

"Die Neuheit des Stoffes bedingt durchaus nicht den Werth eines Kunstwerkes; es kommt allein darauf an, ihn tief und wahr zu erfassen und ungeschminkt wiederzugeben. So wird auch ein alter Stoff neu sein, weil sich in ihm die Individualität des Künstlers giebt, und giebt Einer wirklich sein Eigen und nicht Fremdes und Angelerntes, wird er immer neu sein. Der Geist und das Gemüth des Menschen, kurz der Mensch bleibt doch immer die Aufgabe für den Historienmaler, und die erscheinen Jedem verschieden, selbst bei der gleichen Gelegenheit. Das haben die Alten auch bedacht, haben immer von Neuem und immer tiefer das schon Gegebene umgemodelt und so auch das Große ihrer Schöpfungen erreicht."

Einige Zeit nach seinen Aeußerungen über Kahl bracht' ich ihm die Photographien nach dessen zwölf allegorischen, schwebenden Figuren aus dem Heinrichshof zu Wien. Mir waren dieselben immer etwas zu üppig, fast schwülstig vorgekommen, da ich an die markige, sehnige Hagerkeit der Cornelius'schen Gestalten gewöhnt war; ich äußerte das gegen ihn, da meinte er: „Eines schickt sich nicht für Alle! Ich bin ein anderer Mann als Kahl, und Kahl ein anderer als ich; jeder hat seine Individualität. Derbe Damen sind's allerdings und es müssen ihm gesunde Frauenzimmer dazu gefessen haben, aber sie sind doch schön, trotz aller fast zu starken Lebenslust. Es ist doch immer eine eigene Stimmung darin. Sehen Sie nur die Schönheit der Köpfe, den Schwung der Konturen, die durchdachte und lebensvolle, wenn auch oft nicht genug einfache Drapirung der Falten. Nein, diese Sachen erfüllen mich mit einer Art Wehmuth. Was hätt' aus diesem Talent noch werden können! — Aber etwas zu breit hat er doch die Figuren gemacht. Manche würde noch besser schweben, wenn sie nach unten feiner gemacht würde, so besonders die Skulptur; auch hier bei der Architektur ist der Arm doch nicht recht verstanden, das Gelenk zu schmal. Doch die sind alle frisch und eigenthümlich, die hat er nicht abgeschrieben."

Ein ander Mal fragte ich Cornelius, ob es wahr sei, daß er die Fresken in der Vorhalle unseres alten Museums nach Schinkel's Entwürfen „Lafontaine'sche Fabeln" genannt habe. „Kann wohl sein," erwiderte er, „die Sachen sind etwas modern. Ich wünschte, man hätte sich mehr an die Mythologie gehalten. Nun, auf Wunsch des Königs hatte ich dann und wann einmal nachgesehen und angeordnet. Man sollte aber kaum glauben, daß ein Architekt das komponirt habe! es ist doch gar zu wenig architektonisch, gar keine rechte feste Gliederung."

„Für den monumentalen Stil passen gar zu effektvolle Farbengegenätze nicht; Milde, Würde, Ruhe muß Alles haben. Alle Farben müssen im Lokaltone eine gleichmäßige Stärke haben, nicht zu helle und zu dunkle Stoffe zusammen. Man muß nie vergessen, daß es vor Allen die raumschließende Wand ist, die man vor sich hat; der Charakter der Wand, des Teppichs muß nie aufgehoben werden; die Bilder müssen Einem nicht auf den Kopf

fallen. Sehen Sie sich Raffael und Michelangelo an, die haben die beste Farbe; Tizian ist schon zu sinnlich, am Correggio haben sich schon Viele die Flügel verbrannt; den Rubens studiren Sie mit Vorsicht, doch man kann viel von ihm lernen, denn er gibt die beste Farbenanatomie.“

(Schluß folgt.)

Kampf des Erzengels Michael mit dem Satan um den Leichnam Moses

Delgemälde von B. Plockhorst.

Unter den Gemälden lebender Meister im städtischen Museum zu Köln nimmt das Moses-Bild von Prof. B. Plockhorst in Weimar durch räumlichen Umfang wie durch seine künstlerische Bedeutung eine hervorragende Stelle ein. Das Werk erscheint als eine Apothese des großen Gesetzgebers der Juden. Die Komposition, eben so einfach als groß im Gedanken, zeigt den Körper des Dahingeschiedenen in ruhiger Majestät emporgetragen von Engeln zum Reiche der Seligen. Schützend erhebt sich über ihm die triumphirende Gestalt des Erzengels Michael, welcher den Schild mit der Linken über dem Haupte des Entschlafenen hält, mit dem Flammenschwerte in der Rechten die Angriffe des Satans zurückweisend. Darunter aber dehnt sich das Land aus, das Moses vor seinem Tode von der Spitze des Berges Nebo erblickte, das Land seiner Sehnsucht, das der Herr ihm zeigte, bis an's äußerste Meer.

Eine Stelle der Epistel Zudä gab dem Künstler die erste Veranlassung zu seiner Schöpfung. Dort heißt es im neunten Verse: „Michael aber, der Erzengel, als er mit dem Teufel kämpfete und mit ihm redete über den Leichnam Moses, durfte er das Urtheil der Lästerung nicht fällen, sondern sprach: Der Herr strafe Dich!“ — Was hier in gedrängter Kürze und nur andeutungsweise ausgesprochen ist, findet eine ausführliche Erklärung in den hochpoetischen altjüdischen Sagen über den Tod des Moses, welcher sich in der Midrasch Rabot der Gemara des Talmud aufgezeichnet finden.

Der Erzengel Michael, welcher als der besondere Beschützer des jüdischen Volkes angesehen wurde, erhielt, wie es dort heißt, von Jehova den Auftrag, die Seele des Moses zur Ewigkeit abzurufen. Der Satan, der Böseste der Bösen, widersetzte sich diesem Vorhaben und machte Ansprüche auf die Seele des Verstorbenen wegen eines Mordes, den dieser einst im Zorne über einen gequälten Juden an einem Aegyptier verübt hatte. Michael aber und andere Himmelsboten schildern vor Jehova die Seele des Moses als rein und über alle anderen erhaben, und Gott bestimmt sie zur höchsten Seligkeit. —

Derselbe Sagenstoff hat auch in Goethe, dem Verehrer orientalischer Poesie, einen Bearbeiter gefunden.

„Ueber Moses Leichnam stritten
Selige mit Fluch-Dämonen;
Lag er doch in ihrer Mitten,
Kamten sie doch kein Verschonen;
Greift der stets bewußte Meister
Nochmals zum bewährten Stabe,
Hämmert auf die bösen Geister; —
Engel trugen ihn zu Grabe!“ —



gem. v. Bernh. Ploekhorst

gest. v. W. Unzen

Kampf des Erzengels Michael mit dem Satan
um die Seele des Moses.

Das Original befindet sich im Königl. Museum.

Anstatt, nach der Auffassung Goethe's, den Kampf der Seligen mit den Fluch-Dämonen in einem figurenreichen Gemälde vorzuführen, hat es der Künstler vorgezogen, sich in seinem Bilde auf die möglichste Einfachheit zu beschränken, und dadurch ist es ihm gelungen, eine Wirkung zu erreichen, nach der er bei einer etwaigen Lösung seiner Aufgabe in entgegengesetztem Sinne umsonst gestrebt haben würde.

Von der Komposition und Zeichnung des Werkes erhalten wir in der diesem Hefte beigegebenen trefflichen Radirung von W. Unger eine anschauliche Wiedergabe, — ja es ist aus derselben auch die koloristische Wirkung des Bildes annähernd zu erkennen. In wie hohem Grade Prof. Blocherst der Farbe Meister ist, hat er in jüngster Zeit wieder in seinem großen, für den Dom von Marienwerder ausgeführten Altarbild, einer Auferstehung, bewiesen —

W. Unger, welcher kürzlich während eines längeren Aufenthaltes in Köln nach dem Moses-Bilde eine vorzüglich durchgeführte Zeichnung vollendete, ist gegenwärtig in Weimar mit der Ausführung eines größeren Stiches nach derselben beschäftigt. D. u. S.

Zwei Gemälde von Friedrich Herlin.

Das bayerische Nationalmuseum zu München bewahrt zwei Bilder, denen eine besondere Bedeutung beizulegen ich berechtigt zu sein glaube.

Es sind zwei Gegenstände. Auf dem einen ist die Madonna mit dem Christkinde dargestellt. Sie sitzt auf einem steinernen Thron, der von einem Baldachin, dessen Vorhang nach links zurückgeschoben ist, überragt wird. Sie hält mit ihrer Rechten das Kind, das auf ihrem Schooße sitzt; in der Linken trägt sie eine Birne. Die ganze Gestalt ist nach rechts gelehrt, der Kopf etwas nach unten geneigt, doch wenden sich die Augen nach dem Beschauer hin. Der Mantel ist klar roth, das Gewand blau. Der Boden ist mit weißen, rothen und blauen Fliesen gemustert.

Das andere Bild ist eine Beschneidung des Christkundes. In der Mitte steht ein Altar. Das Tuch darauf ist weiß mit blauen Streifen; seine Franzen sind roth, weiß, violett, gelb und grün; eine roth brokatene Decke, worüber blaue Bänder hängen, umgiebt ihn unten. Auf ihm liegt das Kind und streckt die rechte Hand nach dem Hohenpriester aus, der zur linken Seite stehend, es eben zu beschneiden im Begriffe ist. Das Übergewand des Priesters ist roth, theilweise an den Rändern mit Gold eingefaßt, das Unterkleid ist weiß. Mit ihm korrespondirt ein knieender Levite, welcher das Kind mit beiden Armen empor hält. Auf dem Haupte hat er eine weiße Kappe; sein Kleid, das in der Mitte gegürtet ist, ist gelbgrün. Hinter dem Altar, gerade in der Mitte zwischen beiden, wird Joseph sichtbar, der nachdenklich und stauend die rechte Hand erhebt. Sein Kleid, dessen Kapuze den Hinterkopf umgiebt, ist dunkelviolett. Rechts neben ihm steht ein Mann mit einer spitzen, mit Pelz verbräunten Mütze, und streckt beide Hände nach dem kleinen Jesus aus. Sein Gewand ist blau mit rothem Kragen. Hinter ihm gewahren wir die Maria mit gefalteten Händen. Auf dem Kopfe trägt sie ein weißes, gewundenes Tuch; ihr Unterkleid ist roth, der Mantel grünlich braun. Auf der entgegengesetzten Seite entspricht ihr ein Mann, der demuthsvoll seine Mütze in der Hand hält; sein Gewand ist grün, der Kragen roth.

Mustert man die beiden Gemälde genauer, so kann es keinem Zweifel unterliegen, daß wir hier einen in der van Eyck'schen Schule gebildeten Künstler vor uns haben. Die Zucht der Darstellung, die Klarheit und die verschiedenen Abstufungen der Farben, die kräftigen Falten, der Zug der Gesichter beweisen dies zur Genüge. Freilich erreicht er nicht die ganze Sicherheit alt-niederländischer Meisterwerke, weder in der Feinheit der Durchbildung, noch in dem Seelen Ausdruck der Züge, welche einen etwas einförmigen Typus haben. In den letzteren wie in der klaren, wie gegossenen Farbe und der etwas platten Modellirung sehen wir deutlich, wie unser Meister auf die Schule von Ulm eingewirkt hat. Ich bin überzeugt, daß Friedrich Herlin von Nördlingen, der ja bekanntlich in den Niederlanden war und Rogier van der Weyden gekannt haben muß, diese Werke geschaffen hat. Ihre Erhaltung ist gut. Sie sind um so interessanter, als Herlin sonst nur in Nördlingen und Rothenburg erkannt werden kann, aber nicht in Galerien, was die Schuld sein mag, daß selbst Kenner schwankende Bestimmungen über ihn gegeben haben.

Wilh. Schmidt.

Das Kunstgewerbe auf der Weltausstellung von 1867.

Von Julius Meyer.

Mit Abbildungen.

(Schluß.)



Tafelaufsatz von Lobmeyr in Wien. Nach einer Zeichnung von Th. Hansen ausgeführt.

Seit jene großen Vorbilder auf die Industrie mehr Einfluß gewonnen, seit man namentlich mit feinerem Sinn ihren Charakter studirt, ihren künstlerischen Reiz empfunden hat, giebt sich in den Formen wie in den Ornamenten ein entschiedener Fortschritt kund. Zugleich hat sich ein heilsamer Rückschlag eingestellt gegen jenes launenhafte und erfindungsüchtige Wesen, dem sich der moderne Handwerker, falls er nicht bloß Maschine ist, so gern zuneigt. Auch ist so das Gewerbe wieder in näheren Zusammenhang mit den Bestrebungen der Kunst überhaupt getreten, zumal mit der Architektur. An dem Gewinn, den aus der tieferen Beschäftigung mit jenen Epochen die ästhetische Anschauung empfangen, erhält es nun gleichfalls seinen Antheil. Insbesondere haben in Deutschland namhafte Architekten ihr Interesse der Kunstindustrie wieder zugewendet und zu ihrem Aufschwung durch eigens entworfene Zeichnungen nicht wenig beigetragen. So ist in einem Theil der Berliner Erzeugnisse der Einfluß Schinkel's, in den Wiener Arbeiten derjenige von österreichischen

Bauameistern nicht zu verkennen; vorab ist hier der nach antiken Elementen einfach und schön komponirten Mandelaber und Lampenständer nach den Entwürfen Hansen's (Manufaktur Höllebach)

zu gedenken. Was überhaupt die Einwirkung einer ächt künstlerischen Kraft vermag, das zeigte ganz unerwartet Dänemark in den griechischen Formen seiner zierlichen Thongefäße (Fabrik von Ring), sowie in seinen einfach und wirksam profilirten Geräthen aus oxydirtem Silber. Diesen edlen Zug hat offenbar der Genius Thorwaldsen's dem dänischen Handwerk aufgedrückt; bis in diese wirkt das Studium seiner Werke nach, das sich die Kopenhagener Kunstakademie noch heute angelegen sein läßt.

Indessen erst lose und fragmentarisch ist jene Beziehung zwischen der Industrie und der Architektur; noch beruht sie nur auf wenigen praktischen Versuchen einzelner Architekten. Wenig oder gar nicht bekümmert sich bis jetzt die ganze Einrichtung des modernen Hauses um den Bau und die architektonische Form desselben, noch hat sie kein Bedürfnis, sich damit in Einklang zu setzen. Die heutige Baukunst selber — ihre wenigen großen Talente haben leider bis jetzt zu wenig Einfluß — leidet zu sehr an experimentirender Unsicherheit oder an äußerem Prunk, um das Gewerbe an die Hand zu nehmen und bildend in ihre Bahn zu lenken. Die Pariser Baumeister z. B. übernehmen für den Privaten mit dem Bau des Hauses zugleich seine Einrichtung; allein wenn sie für jene sich an den Stil der Spätrenaissance halten, so lassen sie dagegen die Ausstattung alle Epochen durchlaufen, von der Antike bis zur Revolution. Was Wunder, wenn nun der Eigenthümer vollends die Geräthe aller Zeitalter herbeischleppt und alle Ziernuster der Welt seit der vierten aegyptischen Dynastie bis auf die Manier Louis XVI. zum Schmuck seiner Wohnung verwendet haben will? So wird auch für ihn der Reiz der künstlerischen Form zum Luxus, und an die Stelle der Weltbildung, deren er sich mit Selbstgefühl theilhaftig wähnt, tritt unversehens eine blinde Abhängigkeit von der Mode.

Diese ist es in der That, wenigstens in Frankreich, welche gegenwärtig den Geschmack bestimmt. Selbst zu der Erneuerung der Antike und der Renaissance hat sie das Ihrige beigetragen; unerfättlich aber, wie sie ist, hat sie daneben die verschiedensten Manieren von den alten assyrischen Formen bis herab auf die Allongeperücke und das Kokoko in bunter Reihe nebeneinander zu einem kurzen künstlichen Scheinleben wieder erweckt. In diesem rasenden Laufe durch alle Epochen zeichnet sich namentlich das französische Gewerbe aus, und wenn ihm darin die übrigen Nationen nicht überall hin folgen, so geschieht es mehr aus Schwerfälligkeit als aus aesthetischer Einsicht. Auch bei ihnen ist schon eher Ueberfülle als Mangel an Vorbildern. Mit antiquarischem Spürsinn greift man nach allen möglichen Mustern, wie wenn man einem vollständigen Kursus die Geschichte der Kunstindustrie praktisch durchmachen wollte. Sicher thut man dabei manchen glücklichen Griff; aber indem man Manches aufnimmt, was besser unter den Trümmern der Zeiten vergraben bliebe, wird die nächste Aufgabe erschwert und verjäumt. Diese ist unstreitig, mit den wahren Mustern sich vertraut zu machen, ihre Formen den Bedürfnissen der Gegenwart anzupassen und sie so in allmäligen Zusammenhang zu bringen mit der Gesittung des Jahrhunderts. Statt dessen verliert sich jetzt das Gewerbe in eine spielende Nachahmung aller Manieren und in eine künstelnde Kombination der verschiedensten Formen und Stoffe, schlägt mit jedem Erzeugniß von Heute die Arbeit von Gestern todt und findet endlich vor lauter babylonischer Sprachverwirrung den einfachen Ausdruck nicht mehr für das einfachste Bedürfnis.

Begreiflich, daß sich im Rückschlag gegen diese Bestrebungen die Industrie andrerseits bei der Natur Rath's zu erholen sucht. Um sich in's Künstlerische zu erheben, scheint es ihr das Einfachste, die Zierformen der Natur geradewegs zu kopiren. Man hat wohl jene Prachtmöbel der Ausstellung von 1855 nicht vergessen, die ganz in Laubwerk eingehüllt waren, an dem Vögel pickten, Käfer umherliefen und Schmetterlinge flatterten; und wer kennt nicht hentzutage die Schutzhüllen des Schwarzwald's und der Schweiz, welche Kästchen und Geräthe unter allerlei Weäste, Blätterwerk und Gethier zu verbergen wissen? Neuerdings hat man mit mehr Glück und staunenswerther Geschicklichkeit die Natur zu Schmucksachen kopirt; nicht bloß durch Zusammensetzung kostbarer Juwelen zu Naturformen, sondern durch die feinste Nachbildung von Farrenkräutern, Kolibri's und Pfauenfedern, ja selbst durch kunstreiche Uebertragung natürlicher Schmetterlingsflügel auf Gold. Hier kann wenigstens das harmonische Funkeln der Farben malerischen Reiz haben. Allein welche ganz andere, edle und ideale Zierde des Menschen geben die einfachen stilisirten Formen der Antike

oder ihr höchst zierliches Ornamentenspiel ab, wie nun beides Castellani in Rom unübertrefflich nachbildet.

Doch mit der bloßen Natur konnte man am Ende nicht weit kommen. Nichts schien daher treffender und angemessener, als sie mit den Kunstformen zu verbinden; aus den entlehnten Mustern meinte man etwas Neues zu machen, indem man ihnen Naturmotive in getreuer Nachbildung einfügte. Wie in der neuesten Kunst, so spielt auch in der Industrie der Naturalismus seine Rolle. Auch hierin geht wieder das französische Gewerbe allen übrigen voran, kaum ein größeres Werk ist in seiner Ausstellung, das nicht die Spuren jener Mischung trüge. Entweder werden geradezu einzelne selbständige Theile, wie Füllungen von Kredenzen, Kandelaberhalter u. s. w. durchaus der Natur entnommen, oder es wird das Ornament, sei es der Pflanzen= sei es der Thierwelt abgesehen, ganz naturalistisch behandelt. Dabei wird besonders die Blume, wie schon Falke in seinen trefflichen Berichten in der Wiener Zeitung sein ausgeführt hat, nach allen ihren Arten und in den verschiedensten Stoffen unaufhörlich verwendet. Ueberall kehrt der Garten, der bekanntlich die Peripherie sowohl als das Centrum des Ausstellungsgebäude bildet, in diesem selber als idealer Auszug wieder: auf Teppichen, Gewändern, Spitzen, an Möbeln, Vasen, Kannen und Gläsern. Schließlich weiß man nicht, will die Industrie aus der Kunst in die Natur oder aus der Natur in die Kunst flüchten, und zu fürchten ist nur, daß sie zwischen Beiden in athemloser Schwebelänge hängen bleibe. Denn offenbar kann sie den richtigen Mittelweg nicht finden: sie hat das Zauberwort des Stils vergessen, das allein im Stande ist, jene beiden Elemente zu versöhnen.

Sehen wir so das Gewerbe, weil abgelenkt von dem Leben und der Gesittung, zu tief in die Natur sich einlassen, so verliert es sich andererseits zu weit in das Gebiet der selbständigen Kunst. Nicht selten sucht es eigentliche Kunstwerke mit seinem mehr oder minder gefügigen Material herzustellen, und setzt daher dieses zum bloß dienenden Darstellungsmittel herab, statt aus ihm selber die belebende Form zu lösen, die in ihm gleichsam gebunden liegt. Dennoch erreicht es andererseits diese Absicht nicht; denn der Stoff läßt sich sein Recht nicht nehmen und behält unter der bildenden Hand immer einen Rest von Sprödigkeit. Dieser, der richtig verwendet zum ästhetischen Reiz beitragen würde, ist hier lediglich ein Hinderniß. Beispiele dieser Behandlung kommen fast in allen Ländern und in allen Fächern vor. Insbesondere bei der Behandlung edlen Metalls, das sich doch gerade dafür am wenigsten eignet. So in den englischen Prachtgefäßen, welche als die Wettrennpreise der letzten zehn Jahre ausgestellt sind, dann in den Erzeugnissen der renommirten Manufaktur von Hunt und Roskell (London), die gern ihre Silbergefäße als Folie für Scenen aus Shakespeare's Dramen behandelt; ferner in den großen Tafelservicen von Christofle für den Kaiser und die Stadt Paris. In anspruchsvoll tritt auch an den Ehrenschildern von Sey und Wagner in Berlin das Figürliche auf und verdrängt zu sehr das Ornamentale. Auch die Bedeutung, welche der dargestellte Gegenstand in solchen Produkten beansprucht, thut dem Charakter des Kunstgewerbes Eintrag. Diese Figuren und Gruppen, in die Welt des Poeten, in die Allegorie und Geschichte übergreifend, zerren den Beschauer in die Tiefe ihres Inhalts und stumpfen ihn ab gegen den Reiz der Form, die übrigens als Ausdruck des Bedürfnisses meistens nur so nebenherläuft. Verkehrt ist überhaupt jede Anstrengung, welche das Gewerbe macht, mit der eigentlichen Kunst zu wetteifern; sei es nun daß die französischen Gobelins in Darstellungen nach Tizian und Guido Reni (mit einem an sich staunenswerthen Erfolg) die Feinheit und den koloristischen Effekt des Vorbildes anstreben, oder daß im Kleinen die Stickereien von Dietel in Leipzig sich zu Städteansichten und dergl. in Stahlstrichmanier versteigen. Etwas Aehnliches ist es, wenn auf Porzellanvasen mit anspruchsvollem Ernst die Kopie eines berühmten Gemäldes prunkt, wie Raffaels Galatea auf einem Gefäße der Berliner Manufaktur; hier wird die Kunst unangenehm, schon weil sie aufdringlich ist und das leichte passende Spiel ornamentaler Malerei verdrängt. Auch da thut die Industrie einen bedenklichen Sprung über sich selbst hinaus, wo sie das Figürliche plastisch in großem Maßstabe anwendet, und dann diese Statuen, die den Schein eines sich selber genügenden Daseins haben, doch wieder in den Dienst eines täglichen Bedürfnisses stellt. Der Art ist das Prachtwerk des bekannten Hauses Viot: die an sich schönen Figuren aus algierischem Dux und versilberter Bronze, welche Girandolen und eine Uhr tragen,

die Minton'schen Negerinnen mit Vasen auf dem Kopfe, das Mohrenpaar von Denière (Paris) mit Mandeläbern und dergl. mehr.

3.

Doch es ist nicht unser Zweck, näher in's Detail zu gehen. Es wäre wohl der Mühe werth, daß eine sachkundige Feder — und es giebt deren, namentlich eine in Wien — die kunstgewerblichen Ergebnisse dieser merkwürdigen Ausstellung zöge, indem sie die verschiedenen Leistungen einmal ihren Fächern nach vergleichend durch die modernen Kulturländer verfolgte und andererseits die Werke jeder Nation in ihrem Charakter für sich betrachtete. Wie interessant wäre es schon, alle die wieder aufgenommenen technischen Prozeduren, darin es unsere Zeit zu wirklich fabelhafter Geschicklichkeit gebracht hat, näher durchzugehen. Freilich — und das schon macht einen großen Unterschied vom Kunstgewerbe der vergangenen Zeiten aus — was früher im Vermögen aller tüchtigen Handwerker lag, das sind jetzt nur einzelne auserlesene Kräfte zu leisten im Stande, während die Masse des Gewerbestandes in dumpfer Gewöhnung auf die mittelmäßige Arbeit sich beschränkt, welche unsere herabgekommene Werkeltagsindustrie mit sich bringt. Jenen Wenigen aber erscheint in der That nichts unerreichbar, was mit Werkzeug und Menschenhand sich machen läßt: vom persischen Teppichgewebe an bis zu den feinsten Tönen und der Technik des Emails, ob es nun champluvé oder cloisonné sei, auf den verschiedensten Stoffen. Dazu sind zu den überlieferten Prozeduren neue entdeckt; man betrachte nur die mannigfaltige Anwendung der Galvanoplastik, z. B. die interessanten Resultate, welche Christofle mit ihrer Hilfe in der Metalltechnik erreicht hat. Nicht minder lehrreich wäre die Beleuchtung der Versuche, durch Verbindungen verschiedener Stoffe oder durch verschiedenartige Rüancirungen des Tons auf demselben Material reichere Farbenstimmungen zu erzielen und so den künstlerischen Reiz des Geräthes zu erhöhen. Auch darin haben sich die Franzosen hervorgethan; namentlich bezeugt das ihre Bronzeausstellung (zumal die des weltbekannten Hanses Barbedienne), die schon in so vielen anderen Beziehungen im höchsten Grade bedentsam ist. Endlich wäre, bei dem Einfluß, den die französische Industrie noch immer auf ganz Europa hat, und bei den widerstreitenden Meinungen, die sie eben wieder hervorgerufen, ein unparteiisches und eingehendes Urtheil über ihren ästhetischen Werth nun doppelt am Platze; nachzuweisen, wo sie durch einsichtige Benutzung guter Vorbilder und durch ihre vollendete Arbeit wahrhaft künstlerisch ist, wo sie dagegen durch ihr Geschick, sich ein sinnengefälliges Ansehen zu geben, und durch raffinierte oder seltsame Reize die moderne Gesellschaft an ihren Schwächen packt.

Wir müssen uns hier mit einigen Andeutungen begnügen, die wenigstens das eine und andere wesentliche Merkzeichen der heutigen Kunstindustrie herausheben. In den beiliegenden Abbildungen sind dazu nach sorgfältiger Auswahl aus der ungeheuren Masse einige der bemerkenswerthesten Objekte als charakteristische Beispiele beigezogen.

Im Möbelfache hat, wie zu erwarten stand, Frankreich die glänzendsten Leistungen ausgestellt. Das Nebeneinander der verschiedensten Stile tritt hier besonders deutlich zu Tage, namentlich finden sich Renaissance, Louis XV. und Louis XVI. reichlich vertreten. Die Sitzmöbel sind fast durchaus in den beiden letzteren Manieren gehalten, schon der Bequemlichkeit halber, dann aber auch wegen der größeren Kostbarkeit und Eleganz des Materials, welches im Unterschiede vom 16. das 17. und vorab das 18. Jahrhundert für dieses Geräth aufwendete. Die eigentliche Kunstschlerei dagegen (für alle Arten Schränke) hält sich wohl auch an die Manier Louis XVI., die ja nun Mode geworden (nach dieser Seite zeichnet sich insbesondere die Firma Grohé aus), geht aber doch mit besonderer Vorliebe auf das wahre Muster zurück, auf das der Renaissance, allerdings auf die Ueppigkeit seiner späteren Formen. Hier sind die tüchtigsten Firmen: Fourdinois, Guéret, Lemoine, Ribaillier, Leclap-Maurice. Auch diese Arbeiten sind Prunkmöbel und leiden zum größten Theil an jener Ueberladung eines allzu reichen und zu zierlich ausgebildeten Details; so vor allen, bei einer wunderbaren Feinheit der Durchführung, diejenigen von Fourdinois. Ein sehr ansprechendes, maßvoll ornamentirtes und in schönen Verhältnissen aufgebautes Möbel ist die Biblio-

thef von Lemeine*). Sie ist von schwarzgebeiztem Birnbaum, wie denn nun diese Art sehr beliebt ist; in ihr namentlich läßt sich jene Glätte und Schärfe der Oberfläche erreichen, die der Holzarbeit jenen Schein höchster Vollendung, aber auch etwas Metallenes gibt. Auch hier ist, um die Wirkung zu steigern, noch anderes Material beigezogen; so der Minervakopf von Bronze und die Thürfüllungen, aus der Porzellaufabrik von Sevres, in zartem lichtem Schmelzton. Die Formen der Renaissance sind in diesen Möbeln meistens mit Verständniß angewendet, doch halten sie sich theilweise zu streng an den architektonischen Aufbau. Darin sind die italienischen Arbeiten, in denen die gute florentinische Ueberlieferung erhalten ist, ächter und freier, mehr im Möbelstil; auch zeigt ihre Behandlung der Ornamente einen kühneren Zug und den Reiz flotter Bewegung.

Von den feineren Metallarbeiten bringt unsere heutige Abbildung einige reizend und in scharfer



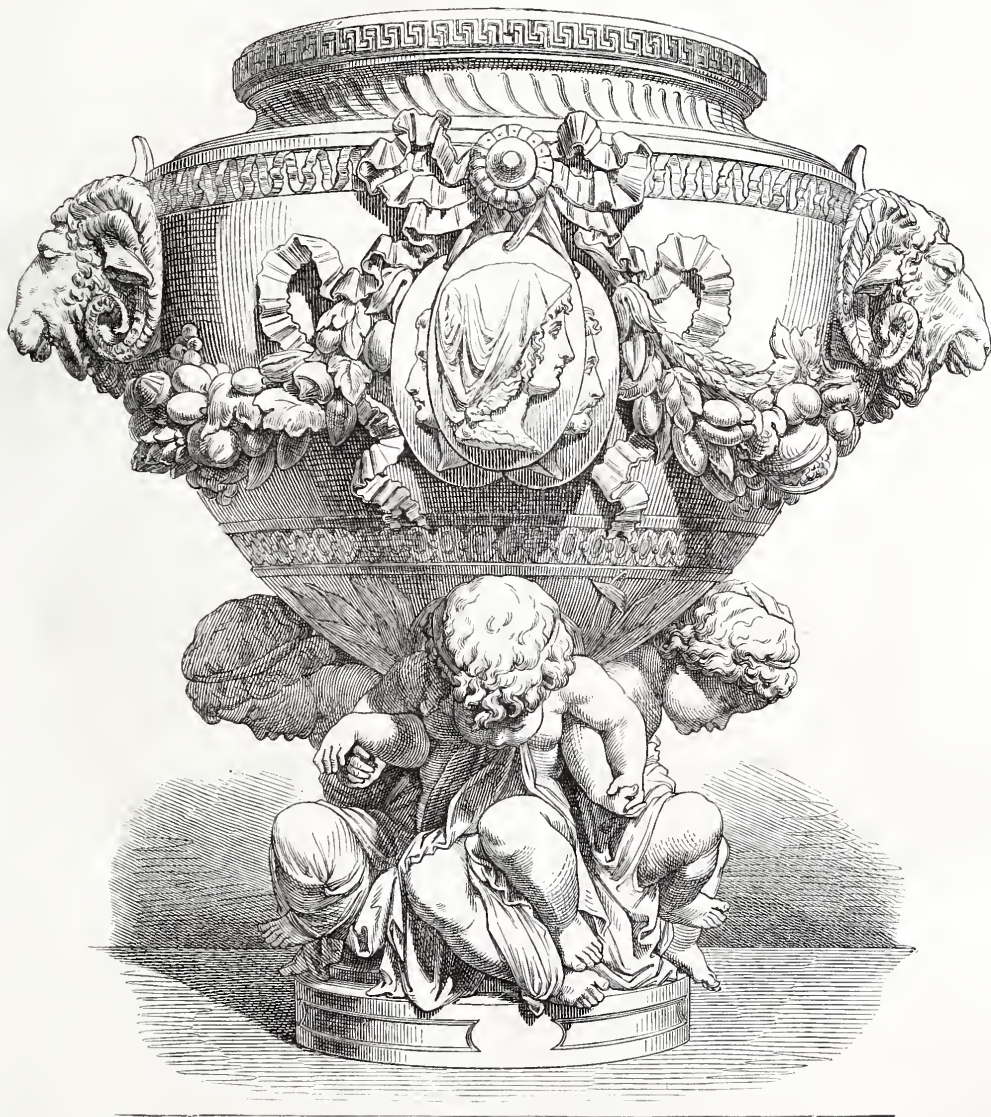
Silberne Gefäße von Elkington in London.

Zeichnung ornamentirte Gefäße u. von Elkington (London). Sehr interessant ist ein rasch berühmt gewordener Schild derselben Firma. Er ist bezeichnend für jene allzuweit getriebene Ausarbeitung des Details. Das Motiv ist glücklich gewählt, in der Zeichnung und Komposition mit richtigem Gefühl der ornamentale Charakter gewahrt; aber die Ausführung der Nebendinge, Haare, u. s. f. geht in's Feinliche, das Auge bleibt darin hängen, verwirrt sich und kommt, indem es unruhig von Einzelheit zu Einzelheit springt, nicht zum freien Genuß des Ganzen. So geht auch die Vortrefflichkeit der Arbeit zum Theil wieder verloren.

Zu den interessantesten Erzeugnissen der Neuzeit gehören unstreitig die Thongefäße und die mannigfaltigen Objekte aus Terracotta zu häuslichem und architektonischem Gebrauch. Die hohe künstlerische Bedeutung, zu welcher sich dieser Zweig sowol im Alterthum als in der Renaissance entwickelt hat, erlebt gegenwärtig eine reiche Nachblüthe. Deutscherseits sind hier beispielsweise Drafsche in Wien zu nennen, dann durch ihre russischen Fußbodenplatten die Fabrik von Wilker o

*) Man sehe die Abbildung im vorigen Hefte.

und Boch in Mettlach, italienischerseits die Majolika-Manufaktur des Marchese Ginori in Doccia bei Florenz. Besondere Sorgfalt aber verwenden neben den Franzosen (Töpfereien in der Art des Palissy, von Pull, Kunstfayencen, auch zu architektonischer Dekoration, von Colli not) die Engländer auf die Ausbildung dieses Zweiges. Gerade hierin hat seit der Ausstellung von 1851 England umfassende Studien gemacht, im Kensington-Museum zahlreiche Modelle aus allen Epochen gesammelt und darauf auch in den Zeichen- und Modellirschulen sein Augenmerk gerichtet. Auf diese

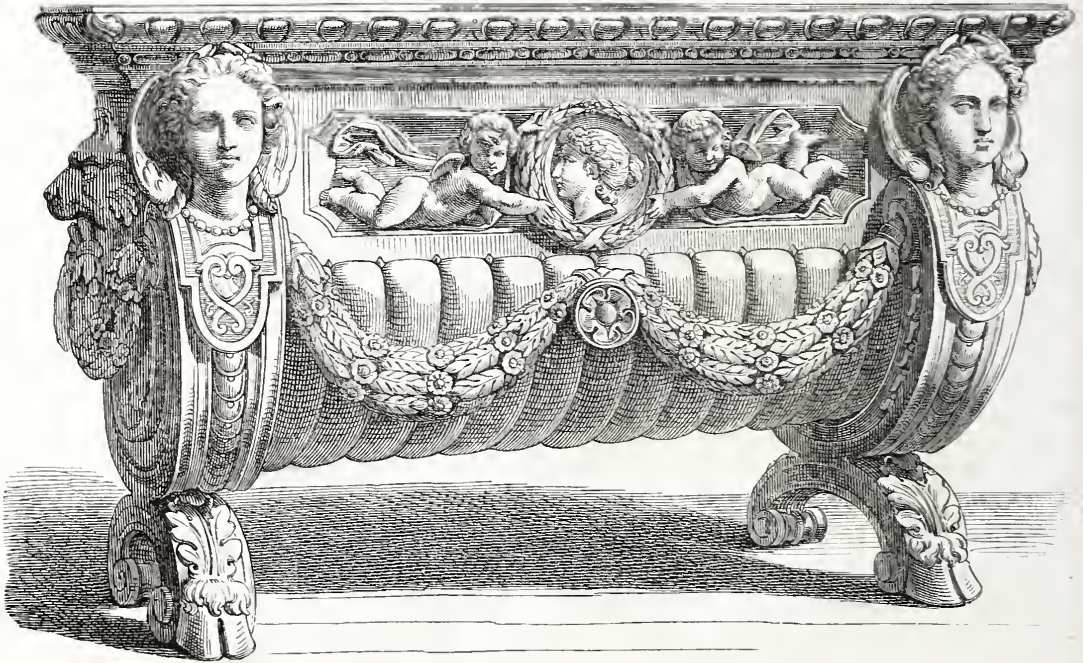


Vase von Minton in London.

Weise hat es nicht nur Reinheit und Stil der Formen, sondern auch — was im Vergleich zu der Härte und Greltheit seiner Delmalerei doppelt auffällt — im Kolorit feine und harmonische Wirkungen von großem Reiz zu erreichen gewußt. Es finden sich kleine Gefäße und Schalen in Majolika-art behandelt von so klarem und warmem Goldton, so malerischer Wirkung, wie sie von englischen Bildern kaum eins aufzuweisen hat. Von besonderem künstlerischem Werthe sind die Produkte von Minton in Stokh-upon-Trent. Es sind Vasen und Gefäße von aller Art und in allen Größen, zumeist in den edelsten, nicht selten frei verwendeten Formen der Renaissance. Von ihrer anmuthigen und gut durchgeführten Zeichnung mögen unsere Abbildungen einen Begriff geben; was sie

aber nicht versinnlichen können, ist der große Farbenreiz dieser Gefäße durch die Zusammenstimmung der zarten leuchtenden, fein abgestuften Töne, darin sie den Arbeiten der della Robia nichts nachgeben. Nur ist vielleicht die Oberfläche hie und da zu abgeschliffen und in's Porzellanhafte behandelt. Widersinnig ist freilich die Anwendung dieses Materials zu Tischen mit imitirten Kissen, wie sie sich ebenfalls bei Winten findet.

Neben den Thonwaaren hat namentlich die artistische Behandlung des Glases im letzten Jahrzehnt einen großen Aufschwung genommen. Auf diesem Felde haben die Engländer die Franzosen weit übertroffen, und zwar sowohl in der krystallinischen Reinheit des Materials, als in der freien Formbehandlung nach guten Mustern, in der Feinheit des Schlicfs und in der Zeichnung wie der künstlerischen Ausführung der gravirten Ornamente. An der Spitze dieser Fabrikation stehen Dohson und Phillips & Pearce. Ihnen zunächst und als nahezu ebenbürtig ist die Manufaktur Lobmeyr in Wien zu nennen. Von besonderem Reiz sind in der reichhaltigen Ausstellung derselben die in



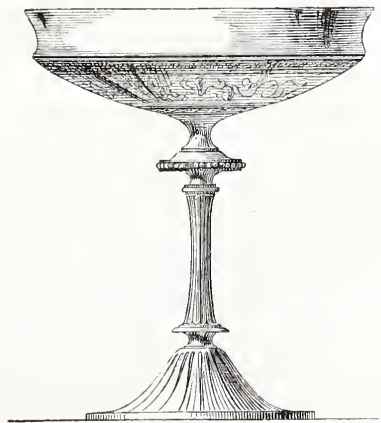
Jardiniere von Winten in London.

Bronze gefaßten Glasgeräthe, Kandelaber, Tafelaufsätze u. s. f. Die Verbindung von Glas und Metall ist hier durchaus und in künstlerischer Weise gelungen. Unsere Abbildungen geben einige Proben dieser Gläser und einen solchen Aufsatz sämmtlich nach Hausen's Entwürfe. Hier zeigt sich im einzelnen Fall, was unsere Zeit zu leisten vermag, wenn sich zu der Feinheit des Materials und der technischen Arbeit der Adel einer nach den besten Mustern gebildeten Formgebung fügt; die einfache antike Form schließt die elegante Wirkung nicht aus. — Ein sehr interessantes Gegenstück zu dieser Glasindustrie ist die Erneuerung der alten venezianischen geblasenen Gläser und ihrer Kunstformen durch Dr. Salviati.

Doch alle diese Geräthe führen uns auf die gleich Anfangs gemachte Bemerkung zurück: es sind Luxusobjekte. Jene Töpferwaaren, jene englischen Gläser und Flaschen, sie kosten zum guten Theil Summen, wie sie für die Mehrzahl der modernen Kunstwerke kaum bezahlt werden. Dagegen sind die Thongefäße für den täglichen Gebrauch und den bürgerlichen Haushalt nach wie vor wahre Muster dickbäuchiger Formlosigkeit sowie des rohesten Farbensinns. Und so ist es, genauer angesehen, gegenwärtig noch in allen Zweigen des Gewerbes. Schen aber sind tüchtige Anfänge gemacht, die Industrie mit der Kunst wieder in Berührung zu bringen, den Formensinn im

Handwerker wie im Publikum zu wecken und zu bilden, und so allmählig mit der Veredlung des Gewerbes den Zusammenhang zwischen Kunst und Leben wiederherzustellen. Das Alles ist die Arbeit bewußter Bildung, wie sie ganz in der Aufgabe und dem Charakter unserer Zeit liegt, nämlich der einsichtigen Verbreitung der ächten Vorbilder in die weitesten Kreise. Darin

sind die Engländer mit dem Kensington-Museum und der praktischen Errichtung von Zeichenschulen u. s. f. voran gegangen; daher der Aufschwung, den ihre Industrie in den letzten zehn Jahr, jetzt der französischen fast ebenbürtig, genommen hat. Oesterreich ist nachgefolgt mit seinem vortrefflichen Museum für Kunst und Industrie, und schon ist in Wien die Einwirkung des musterhaft geleiteten Instituts zu verspüren; Berlin ist eben daran, auf breiter Grundlage eine ähnliche Auktalt zu errichten; und München hat durch sein reichhaltiges Nationalmuseum die beste Gelegenheit eines fruchtbaren und bildenden Einflusses, die, wie man vernimmt, der umsichtige Leiter desselben in der besten Weise benutzen will. Wie jene Museen die Lehren der Pariser Ausstellung zu verwerthen gewußt haben, zeigte sich schon an ihren Einkäufen. Von der Ueber-



Kristallgläser von Lobmeyr in Wien. Nach Zeichnungen von Th. Hausen.

macht aber des französischen Geschmacks, zumal soweit sie verderblich ist, werden sie uns allmählig befreien, indem sie unserem Handwerker zu einer künstlerischen Bildung und Übung verhelfen, die sich wohl unterscheidet von der zufällig erworbenen der Franzosen und weder auf prunkende Virtuosität ausgehen, noch den Launen der Mode und des bloßen Gefallens sich fügen wird.

Recension.

Franz Kugler's Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Großen.
Dritte Auflage. Nach der von Dr. Jakob Burckhardt besorgten zweiten Auflage neu bearbeitet und vermehrt von Hugo Freiherrn von Blomberg. Erster und zweiter Band. Leipzig, Verlag von Duncker und Humblot. 1867. 8°.

x. Franz Kugler's Handbuch der Geschichte der Malerei war das erste größere Werk, welches Kugler herausgab und ist bis jetzt, dreißig Jahre nach seinem ersten Erscheinen, durch kein anderes Buch aus seiner Stelle gedrängt worden. Von der Zeit des ersten Erscheinens äußert Kugler in der Vorrede zur zweiten Auflage selbst: „Ohne daß wir es uns deutlich bewußt waren, standen wir damals noch am Ausgange derjenigen Periode, welche das für die gesammte künstlerische Auffassungsweise so einflußreiche Buch, die „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ eingeleitet hatte. Unsere werththätigen Malerschulen feierten die letzte namhafte Blüthe derjenigen Kunstrichtung, die wir als die romantische zu bezeichnen pflegen. Poetisches Interesse und mannigfacher, in seinen Resultaten immer beachtungswerther Dilettantismus hatten uns die reiche Welt der mittelalterlichen Kunstgebilde wieder erschlossen. Die Wissenschaft hatte angefangen, für die Geschichte der letzteren feste Anknüpfungspunkte zu gewinnen; Rumohr's „Italienische Forschungen“ waren als ein aus solchen Richtungen hervorgegangenes, doch freilich dieselben zugleich weit überragendes Werk erschienen. Die neuen Ansichten und Forschungen vereinigten sich mit der älteren, wie sie etwa in Lanzi's Geschichte der italienischen Malerei vorlagen, nicht mehr in wünschenswerther Weise. Es war das Bedürfniß vorhanden, eine Uebersicht zu gewinnen, in welcher auch dem Neuen an gebührender Stelle sein Recht eingeräumt wurde. Mein Handbuch wurde zu diesem Behuf entworfen. Es entstand aus den Blättern, die zunächst zum eigenen Studium, sodann als Leitfaden für öffentliche Vorlesungen niedergeschrieben waren; mehrere Reisen, namentlich eine kürzlich beendete italienische Reise, hatten willkommene Gelegenheit gegeben, den Schilderungen großen Theils die Frische eigener Anschauung zu verleihen. Das Buch war, ich darf es jetzt wohl gestehen, nicht ohne etwas verwegene Schnelligkeit abgeschlossen und dem Publikum dargeboten worden. Die Nachsicht des letzteren, vielleicht auch das allgemeine Bedürfniß und vielleicht zugleich jene Frische der Abfassung ließen dasselbe indeß nicht für die Verwegenheit des Verfassers büßen.“ Das Buch wurde in Deutschland mit Freude begrüßt, kam in einer englischen Uebersetzung heraus, wurde von Frankreich her ausgebeutet, diente allen folgenden Arbeiten auf diesem Gebiet als Leitfaden und war in zehn Jahren vergriffen, so daß eine neue Auflage nöthig ward. Jetzt war jene romantische Periode, welcher der Ursprung des Buches noch angehörte, völlig überwunden, in kunstwissenschaftlicher Hinsicht ein ganz neuer Gesichtspunkt gewonnen, das Material außerordentlich vermehrt. Diesen veränderten Bedingungen suchte die neue Auflage zu entsprechen, die eine völlig umgearbeitete war. Studien, Reisen, Erfahrungen hatten die Kenntnisse und Anschauungen des Verfassers erweitert. Und wenn er auch die Redaction der neuen Auflage nicht selbst besorgte, sondern sie in die Hand von Jakob Burckhardt legte, so hatte das jetzt ein Zusammenwirken von zwei befreundeten Männern zur Folge, deren Arbeit und Auffassung sich gegenseitig ergänzte, die gesammte Anordnung wurde eine neue. Jetzt erst wurde die Darstellung auf die allgemeine culturhistorische Grundlage gestellt, die Kugler durch sein Handbuch der Kunstgeschichte (1842) für die allgemeine kunsthistorische Wissenschaft gewonnen hatte, und für deren Nothwendigkeit keiner ein tieferes Verständniß haben konnte als Burckhardt. Dazu wurde das Material, welches die Einzelforschungen geliefert, durch das gewissenhafteste Studium gesammelt und verwerthet.

Seitdem sind zwanzig Jahre vergangen, in denen die kunstgeschichtliche Forschung ihre Arbeit nicht minder eifrig fortgesetzt hat als bisher, so daß eine dritte Auflage des Kugler'schen Handbuches von Neuem den Anspruch gründlichster Bearbeitung machen mußte, um auf der Höhe der Wissen-

schaft zu stehen. Es ist im hohen Grade zu bedauern, daß Jakob Burckhardt selbst sich nicht dazu verstanden hat, diese in die Hand zu nehmen, sich wieder dem Werke zu widmen, das zu einem großen Theil sein eigenes war. Die Verlagshandlung hat unter diesen Umständen die Arbeit in die Hände des als Maler, Dichter und Schriftsteller auf dem Kunstgebiete bekannten Freiherrn H. von Blomberg gelegt. Die uns vorliegenden Bände*) zeigen, daß dieser seine Aufgabe ganz anders faßte als sein Vorgänger. Er machte es sich zum Gesetz, möglichst wenig zu ändern, das Buch möglichst ganz so bestehen zu lassen, wie es aus Burckhardt's Hand im Jahre 1847 hervorgegangen war. Das war einerseits eine richtige Pietät gegen die zwei Meister der Wissenschaft, denen der Bearbeiter sich anzuschließen hatte, den Verstorbenen wie den Lebenden, andererseits auch wohl die gerechtfertigte Erkenntniß, daß solche nachträgliche Bearbeitung von anderer Hand immer etwas Bedenkliches hat und die Einheit des Werkes stören kann. Die zweite Auflage selbst zeigt das bis auf einen gewissen Grad; der aufmerksame Leser kann sich nicht verhehlen, daß in ihr das Burckhardt'sche oft recht unvermittelt neben dem Kugler'schen steht, wenngleich er diesen Nachtheil gegen die Vorzüge der zweiten Auflage willig in den Kauf nimmt.

Wenn wir aber auch dem Princip des Freiherrn von Blomberg beistimmen, so müssen wir doch betonen, daß dies Princip seine Grenzen hat. Bei den großartigen Ummälzungen auf kunstgeschichtlichem Gebiete mußte dafür Sorge getragen werden, daß nichts direkt Falsches und Widerlegtes im Texte stehen bliebe, daß dem Leser wenigstens in den Anmerkungen ein genügender Nachweis des seitdem gewonnenen Materials geboten werde. Dies ist aber keineswegs in ausreichender Weise geschehen. Die zweite Auflage wies stets in größter Ausführlichkeit die mannigfaltigsten Publikationen und Einzelforschungen nach. Die Literatur-Nachweise der dritten Auflage fügen nur Weniges, oft kaum das Wichtigste in hinreichender Weise, hinzu. Es macht einen befremdenden Eindruck, bis zum Jahre 1847 alle kleinen Specialschriften, Kunstblatt-Aufsätze u. s. w. citirt zu finden, während seit 1847 oft die werthvollsten Entdeckungen und unumstößlichen urkundlichen Feststellungen ignorirt sind. Blomberg's Einfügungen im Texte selber beschränken sich mit Ausnahme einiger ganz kurzer Notizen auf eine Uebersicht über die Mosaiken der Hagia Sophia (S. 81—83) und über Wandmalereien in Schweden, wie sie von Mandelgreen bekannt gemacht worden sind (S. 233, 234). Was sonst namentlich an Wandmalereien des Mittelalters neu aufgefunden oder berücksichtigt worden ist, hat der Bearbeiter völlig unbeachtet gelassen, z. B. Alles, was die Oesterreichische Centralcommission für Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale publicirt und besprochen hat. Von einem der wichtigsten Denkmäler romanischer Wandmalerei in Deutschland heißt es S. 185: „Zu den neuesten Entdeckungen von Belang gehören die großen Fresken im Dom zu Braunschweig, welche in die Zeit Heinrichs des Löwen fallen sollen.“ Was aber 1847 eine der „neuesten Entdeckungen“ war, ist es 1867 nicht mehr. Heute war über ein solches Werk anders als mit dieser flüchtigen Wendung zu sprechen. Wenigstens hätte Waagen's Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen Bd. I, S. 30 f. citirt werden müssen, wo der Bearbeiter eine hinreichende Beschreibung und die Motivirung der Ansicht gefunden hätte, daß die Bilder erst der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zugehören. Zahlreich sind überhaupt die Stellen, bei welchen Publikationen oder Restaurationen als gegenwärtig und im Gange befindlich erwähnt werden, die jetzt, nach zwanzig Jahren, längst beendet sind. Noch immer wird das Mosaik in der Chornische von S. Ambrogio zu Mailand als „jetzt in der Restauration begriffen“ citirt (S. 117), obwohl ein Blick in die bekanntesten Handbücher, zum Beispiel in Lübke's Grundriß der Kunstgeschichte (S. 244) gezeigt hätte, daß es jetzt „stark restaurirt“ zu nennen ist. Privatsammlungen, die längst nicht mehr existiren, zum Beispiel die 1865 versteigerte Essingh'sche Sammlung, werden aufgeführt. Von bekannten Büchern werden noch die alten Auflagen statt der seitdem erschienenen neuen erwähnt, zum Beispiel Kettberg's „Nürnberger Briefe“ statt der neueren Bearbeitung „Kunstleben Nürnberg's“ (S. 242, ebenda ist „Heilbronn“ statt „Heilsbronn“ angeführt). Eine ebenfalls nur für 1847 passende Bemerkung findet sich Seite 240, wo es von einigen Bildern altkölnischer Schule

*) Inzwischen ist auch der dritte Band vollständig erschienen und damit das Werk zum Abschluß gebracht. A. d. H.

heißt: sie „befinden sich im städtischen (ehemals Walraff'schen) Museum; doch wissen wir ihre jetzige Aufstellung nicht anzugeben.“ Ein Blick in den Gemälde-Katalog des Museums Walraf-Richartz (1864) hätte genügt, um sogar die Nummern festzustellen. Die zuerst genannte Bilderfolge ist No. 3—6, der hierauf beschriebene kleine Flügelaltar mit der Kreuzigung Nr. 2, das aus 27 Feldern bestehende Passionsbild Nr. 7. Gerade diese Abschnitte über nordische Malerei entbehren der nothwendigsten Berichtigungen. S. 256 wird als Urheber des Schönen Brunnens in Nürnberg noch immer Sebald Schonhofer angeführt, obwohl Baader's überall in neueren Handbüchern citirte archivalische Untersuchungen ergeben haben, daß es Meister Heinrich der Parlierer ist. Bei Gelegenheit des Meisters Wilhelm wird zwar der Maler Wilhelm von Herle, mit dem man ihn ohne zureichenden Grund identificiren wollte, mit etwas ungenauen Daten in der Anmerkung citirt (S. 263), aber über die von Ennen 1855 gemachte Entdeckung einiger dem Magistro Wilhelmo in den Jahren 1370—1380 geleisteten Zahlungen für Malereien, die er im Auftrage des Rathes vollführt, wird auch nicht ein Wort gesagt. Seit diese Notiz aufgefunden worden und seit die auf Grund derselben angestellten Nachforschungen im Rathhause die Ueberreste von Wandgemälden im Hanfasaale haben an das Licht kommen lassen, sind für unsere Kenntniß des Meisters die ersten Grundlagen gewonnen. Solche Ergebnisse, und viele andere, hätten dem Bearbeiter nicht entgehen können, wenn er die meisterhafte Darstellung der kölnischen Schule im 6. Band von Schnaase's Geschichte der bildenden Kunst überhaupt nur gekannt hätte. Aber auch bei Darstellung der italienischen Malerei wird Schnaase nicht berücksichtigt, z. B. ist auch seine großartige Charakteristik des Giotto, gegen welche die betreffende Partie im Buche von Crowe und Cavalcaselle schon beim Erscheinen antiquirt war, ganz unbenutzt und unerwähnt geblieben. Auf die neuen Forschungen Cavalcaselle's hat der Bearbeiter im Uebrigen in den Anmerkungen hingewiesen. Wieviel darunter auch mit Vorsicht aufzunehmen ist, so sind diese neuen Untersuchungen doch zum Theil so durchschlagend, daß diese Art der Benutzung in keiner Weise hinreichend ist. — Das Alles entspricht nicht den Angaben im Prospekt des Verlegers, daß „mit Sorgfalt und unermüdetem Fleiß eine genaue Durchsicht“ besorgt sei, „welche die frühere Vollständigkeit und die damit bedingte Brauchbarkeit des Handbuches als solches dadurch erhält, daß kein Resultat der neuern und neuesten Forschungen unberücksichtigt blieb“. Ein gänzlich unveränderter Abdruck der zweiten Auflage, bei dem das Publikum wenigstens gewußt hätte, woran es ist, wäre vorzuziehen gewesen. Ueber eine andere Aeußerung des Verlegers, der von Illustrationen abgesehen, weil er dadurch „der Würde des Buches“ zu schaden meinte, ist in der Kunstchronik Nr. I., S. 9 d. 3. schon das Nöthige bemerkt worden. Die Holzschnitt-Illustration nach Gemälden in unseren kunstgeschichtlichen Büchern ist oft recht schlecht. Das ist ein Grund, sie zu verbessern, nicht aber sie aufzugeben. Die Engländer, zum Beispiel bei den Uebersetzungen des Kugler'schen und Waagen'schen Werkes oder dem neuen Buche von Crowe und Cavalcaselle geben dazu die nöthigen Fingerzeige, namentlich indem sie sich mit Umriß-Holzschnitten nach Gemälden begnügen. Die Gegenwart ist, und zwar mit Recht, so sehr an die Illustration kunstgeschichtlicher Bücher gewöhnt, daß es dem äußeren Erfolg eines Werkes schaden muß, wenn es in dieser Beziehung nicht Schritt hält. Wir sind der Ueberzeugung, daß darunter schon die zweite Auflage von Kugler's trefflichem Handbuch leiden mußte, sonst hätte sie, bei dem immer wachsenden Interesse für Kunst und dem Mangel an irgend einem anderen konkurrirenden Buche, nicht zwanzig Jahre vorgehalten, während die erste Auflage schon in zehn Jahren erschöpft war.

Als eine schöne Beigabe des ersten Bandes in der dritten Auflage ist Kugler's Profilbild nach der Afinger'schen Büste, sowie seine Biographie von Fr. Eggers zu begrüßen.

Die Mängel welche im ersten Bande hervortreten, finden wir beim zweiten in noch gesteigertem Grade; hier war eben noch ungleich mehr neues Material hinzuge treten und die neuesten kunstgeschichtlichen Forschungen hatten hier noch weit häufiger das Alte umgeworfen und Neues an die Stelle gesetzt. Aber oft nicht einmal die wichtigsten und bekanntesten Resultate der neuesten Forschung, welche jedem geläufig sind, der in der Geschichte der Malerei einigermaßen orientirt ist, sind hier benutzt. Crowe und Cavalcaselle's Werk ist zwar oft citirt, doch wie wenig es wirklich gekannt ist, zeigt der Umstand, daß S. 13 noch das früher angenommene Todesjahr Masaccio's

1443 festgehalten ist, obwohl jetzt feststeht, daß er 1528 im Alter von 26 Jahren starb, was übrigens auch ganz mit Vasari's Bericht stimmt, mag dieser gleich das Todesjahr nicht ausdrücklich angeben. Die Lemonnier'sche Ausgabe des Vasari scheint gar nicht benutzt zu sein. Auch die so zahlreichen neueren Publikationen von Schöpfungen altitalienischer Kunst sind nicht angegeben, nicht einmal die Stiche und Chromolithographischen Publikationen der Arundel-Society, obwohl dies gerade bei einem für größere Kreise berechneten Handbuch sich gehört hätte. Bemerkungen, welche ganz vorübergehender Art waren, sind auch hier wieder aus der zweiten Ausgabe in die dritte hinübergenommen. Wie darf man jetzt die Klagen über den Zustand der Dresdener Galerie bestehen lassen und neu abdrucken, welche sich doch nur auf die Zeit des alten Galeriegebändes bezogen! Und so sehr darf man doch auch die Direktion des Wiener Belvedere nicht verkümmern, daß man angiebt, die heilige Justina von Moretto heiße noch Pordenone. Verühmte Privatsammlungen, die längst nicht mehr existiren, werden noch immer aufgeführt, so die des Herrn Peter Vischer in Basel (die S. 475 angeführte Zeichnung Dürer's ist jetzt im Baseler Museum), die von Herrn Böhm in Wien; der Dürer'sche Christus, übrigens 1500, nicht 1508 datirt, ist 1865 in die Dresdener Galerie gekommen. Der Bearbeiter hat auch nicht angegeben, daß Filippino Lippi's heiliger Bernhard jetzt in die Londoner Nationalgalerie gelangt ist. Ja er weiß nicht einmal, daß Luini's Fresken aus Ovid's Metamorphosen von Mailand in das Museum seines eigenen Wohnorts Berlin gelangt sind. Dann darf jetzt nicht Antonello da Messina besprochen werden, ohne sein Hauptwerk, den prachtvollen Kopf, der um einen so immensen Preis aus der Sammlung Pourtalès in das Louvre gekommen ist, zu erwähnen. Bei der Kunst des Nordens finden wir noch immer Peter Christophsen's (eig. Petrus Christus) Madonna in Frankfurt a. M. „von 1517“ erwähnt, obwohl seitdem bewiesen worden, daß diese Jahreszahl nur der Restauration zu danken ist und die Thätigkeit des Malers 30 Jahre später ange setzt werden muß. Der Bearbeiter kennt wohl Crowe und Cavalcaselle's „Early Flemish painters“ überhaupt nicht, sonst spukte bei ihm nicht der jüngere „Rogier van der Weyden, Sohn und Schüler des gleichnamigen Künstlers“. Rogier van der Weyden's Sohn hieß Goswin; ein jüngerer Rogier kam erst wieder im 16. Jahrhundert vor und war bei Dürer's Besuch in den Niederlanden ein ganz junger Mann. Darüber sind wir ja urkundlich vollkommen aufgeklärt. — Ebenso wird Hans Burgkmair's Todesjahr noch 1559 angegeben, obwohl urkundlich bewiesen ist daß er 1531 starb. Bei Holbein ist zwar auf Woltmann's Buch und His-Heusler's urkundliche Forschungen Rücksicht genommen, doch in etwas verwirrter Weise. S. 556 steht aber zu lesen: „Holbein überlebte Heinrich VIII., Eduard VI. und die kurze Zwischenherrschaft der Jane Gray, und starb im ersten Jahre der katholischen Maria 1543 (nicht 1554, wie jetzt durch Auffindung seines Testaments u. s. w. feststeht)“. Daß dies Testament alle jene historische Daten geändert und auch die Thronbesteigung der Königin Maria um elf Jahre hinaufgerückt, ist doch eine etwas verwegene Hypothese! Ebenso ungenügend ist das was — nachdem der Graf De Laborde die Grundlage geschaffen — über die französische Malerei des 16. Jahrhunderts gesagt wird. Auch über die Maler in England zu damaliger Zeit haben uns dortige Forschungen (Archaeologia, vol. XXXIX u. A.) aufgeklärt. Es giebt keinen „Gerard Lucas Horebout“, sondern einen Gerard Horneband und einen Lucas Horneband u. s. w. Auf der letzten Seite wird die alte Notiz über portugiesische Kunst und Gran=Vasco wiederholt, mit dem Zusatz in der Anmerkung: „Jedoch erhalten wir noch während des Druckes wenigstens allgemeine Nachricht von einem neuen Werk: Robinson, the early Portuguese School of painting, London 1866, das namentlich über Gran=Vasco Schätzenswerthes enthalten soll.“ — Robinson's Aufsatz steht bereits in Nr. II der Fine Arts Quarterly Review 1866 und mußte unbedingt benutzt werden, da hier zum ersten Mal kritische Untersuchung an Stelle der alten Mythen tritt. — Dies Alles beweist wohl, wie sehr unser Urtheil, ein unveränderter Abdruck der zweiten Ausgabe sei vorzuziehen gewesen, am Platze ist. Man thut Kugler's Werk Unrecht, wenn man es so behandelt.

Korrespondenz.

Aus Antwerpen.

Die Kunstausstellung. — Archäologischer Kongreß. — Die Lotterie des internationalen Kunstvereins. — Preisfrage der Akademie. — Ein Ankauf für das Brüsseler Museum.

Ende Oktober.

Die Kunstausstellung, deren Sitz wechselsweise Gent, Brüssel und Antwerpen ist, hat dieses Mal in unsern Mauern stattgefunden. Allerdings ist sie sehr zahlreich ausgefallen; wollte man jedoch behaupten, daß sie auch sehr glänzend gewesen sei, so würde man sich mit der Wahrheit in Widerspruch setzen. Die Komite's, welche beauftragt sind, diese Kunstfeste zu organisiren, glauben ihre Mission dadurch auf's Beste zu erfüllen, daß sie recht viele Gemälde und Statuen zusammenbringen. Enthält der Katalog nur eine namhafte Anzahl Nummern, so bleibt nichts mehr zu wünschen übrig. Dieses System aber schädigt die Kunst und die echten Künstler. Das Publikum faßt einen Widerwillen gegen derartige Ausstellungen, wo auf ein ausgezeichnetes Werk zwanzig mittelmäßige und dreißig schlechte kommen; es besucht sie wenig und kommt zum zweiten Male nicht wieder. Wenn man sich nicht entschließt, recht streng hinsichtlich der Zulassung zu sein, und unerbittlich alles abzuweisen, was weder einen technischen noch reellen Werth hat, so werden die Ausstellungen derartig in Mißkredit kommen, daß man darauf verzichten muß, sie zu veranstalten. Die Malerei großen Stils war auf der Antwerpener Ausstellung nur durch eine kleine Anzahl historischer oder religiöser Kompositionen vertreten, die mehr von dem guten Willen als dem Talente ihrer Urheber zeugten. Unsere Künstler sind weder durch Übung noch durch Talent zu Werken großen Stils befähigt. Wenn man ihnen diesen Vorwurf macht, so werden sie vielleicht entgegen, daß man ihnen nicht genug Gelegenheit gäbe, Gemälde auszuführen, die einen großen Rahmen füllen; jedoch wäre das eine schlechte Entschuldigung. Man kann Stil und selbst großen Stil in Werken von beschränktem Umfange entwickeln. Die Meister des 15. Jahrhunderts haben das bewiesen: sie hinterließen keine so unendlich großen Bilder, deren Auftreten vielmehr erst von dem Beginn des Verfalls datirt. Nicht der Umfang macht die Größe eines Werkes aus, wohl aber der Charakter. Nun ist aber von „Charakter“ in den Produktionen unserer Künstler sehr wenig zu finden.

Das größte Gemälde der Antwerpener Ausstellung ist mit dem berühmten Namen Overbeck's bezeichnet. Es hat den Heiland zum Gegenstande, wie er wunderbarerweise den Juden entkommt, die ihn aus der Synagoge auf den Gipfel des Berges geführt haben in der Absicht, ihn von dort in den Abgrund zu stürzen. Es ist ein Werk, das unglücklicherweise das Alter des Künstlers sehr verräth. Overbeck hat sich niemals als Kolorist ausgezeichnet; aber alle Freunde der Kunst wissen, in welchem Grade er in der Komposition und Zeichnung excellirte, als er sich noch auf der Höhe seines Talentes befand. Trotz aller Verehrung für den berühmten Mann kann man sich doch der Erkenntniß nicht erwehren, daß das Bild in Anbetracht der Komposition nicht bemerkenswerther ist als in der Ausführung.

In geringer Entfernung von der großen Komposition Overbeck's hängt ein von Hoffmann gemaltes und in Haltung und Ausdruck ausgezeichnetes Portrait dieses Meisters, das mit Festigkeit gezeichnet und modellirt ist. Da ich glaube, daß es den Lesern der „Zeitschrift“ besonders angenehm sein werde, zu wissen, welche deutschen Maler es sind die in Antwerpen ausgestellt haben, so werde ich ihnen ein Verzeichniß derselben geben. Aus Düsseldorf ist uns die bedeutendste Sendung gekommen. Die Maler dieser Stadt, deren Namen der Katalog aufführt, sind folgende: Arnz, H. Becker, Vosch, Vosser, Buttler, Dahlin, Decker, Deiters, Frisch, Genschow, Karl und Julius Hübner, J. Heubach, Kort, Jungheim, Lindlar, Nordgren, Post, Risse, Schönseld, Schulze, Sonderman, Steined und Webb. Dann nenne ich aus Wien: Friedländer, Hansch und Holzer; aus München: Andreae, Baade, Kölbl und Steffan; aus Dresden: Bol, Seydel und Kethel; aus Berlin: Cretins, Eschke und Schoppe; aus Liegnitz: Blätterbauer; aus Hannover: Desterley; aus Braunschweig: Braudes; aus Karlsruhe: Schick und aus Baden-Baden: Grund.

Es versteht sich von selbst, daß die religiöse und historische Malerei nur einen sehr kleinen Antheil an dem Kontingente hat, das die deutschen Maler für die Antwerpener Ausstellung geliefert haben. Es giebt in Deutschland mehr Maler ernster Richtung, als anderswo; aber diese lassen ihre Arbeiten nicht gern von Ort zu Ort reisen. Die Genrebilder und die Landschaften sind dasjenige, was dem Ausstellungs-Publikum vor Allem gefällt und am meisten Aussicht hat Käufer zu finden. Mehrere der trefflichen Werke, die vom Rhein gekommen sind, werden in Belgien bleiben. Man muß der dirigirenden Kommission die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß sie bei dem Bemühen, die übliche Lotterie von Kunstgegenständen zu veranstalten, sich nicht von kleinlichem Lokalgeiste hat leiten lassen. Sie hat ebenso gut Werke fremder Künstler als solche belgischer Maler erworben, unter jenen mehrere Bilder deutschen Ursprungs.

Sehr wenige französische Maler haben dieses Jahr in Antwerpen ausgestellt. Vollauf mit den beiden Ausstellungen beschäftigt, die in Paris stattfanden, haben sie keine Muße gehabt, an das zu denken, was im Auslande vorging. So konnten wir in Antwerpen nur vereinzelt Proben der pariser Malerei sehen, kleine Bourdoir-Intérieurs, kleine Genrescenen des 17. Jahrhunderts, Imitationen Meissonier's, Alles im Geschmack des heutigen Tages und verkäuflich, denn das eben ist die Hauptsache! In Paris besonders ist die Kunst eine Waare; man betreibt die Malerei vorzugsweise nach der Laune der Liebhaber. Es ist Geist und Leichtigkeit in einigen der kleinen Gemälde, welche uns unsere südlichen Nachbarn zugesandt haben, aber nichts Bemerkenswerthes in Rücksicht auf Idee oder Form, nichts das mit dem Stempel der Originalität gezeichnet wäre. Bei Allem, was sich an das gewöhnliche Publikum wendet, ist die Originalität eher ein Fehler als eine Tugend, das Hergebrachte ist für das Verständniß der Menge weit mehr geeignet.

Von Holland sind uns allerliebste Staffeleibilder und gute Landschaften zugesandt worden. Die holländischen Maler haben in letzter Zeit an technischen Erfahrungen gewonnen; indeß vernachlässigen sie das Studium der Natur. Sie opfern häufig die Wahrheit der Konvenienz und indem sie sich auf diese Weise in Widerspruch mit dem eigenen Talente setzen, verlassen sie auch die Traditionen ihrer Vorfahren des 17. Jahrhunderts. Der Niederländer muß einfach und anständig sein und dem Franzosen den Esprit, das Paradoxe und die Manier überlassen. Es giebt indeß unter den Interieur-Malern, die dieses Jahr ausgestellt haben, einen, der ein aufmerksamer Beobachter der Natur und ihr getreuer Dollmetscher ist. Sein Name ist Bakkenorf. Israel ist auch ein Maler dieses Schlages, doch hat er diesmal nichts ausgestellt. Die niederländischen Landschaftler machen Fortschritte; sie haben eine feine Empfindung für die Natur der Landschaft ihres Vaterlandes und verstehen es, sie recht gut wiederzugeben.

Der belgische Beitrag zur Antwerpener Ausstellung war natürlich der bedeutendste hinsichtlich der Zahl; was jedoch die Qualität anbetrifft, so repräsentirte er nur schwach unsere nationale Schule. Viele unserer besten Maler haben sich von der Ausstellung ferngehalten. Nichts war von Gallait da, nichts von Leys, nichts von Pauwels, nichts von de Keyser, nichts von Wappers. Viele andere, uns Bekannte fehlten ebenfalls im Katalog. Man muß wissen, daß die Mehrzahl der Brüsseler Maler den Entschluß gefaßt hatte, keines ihrer Werke nach der Antwerpener Ausstellung zu schicken und zwar, weil die dirigirende Kommission sich geweigert hatte, ihre Delegirten in der Jury zuzulassen, die beauftragt war, die Kunstwerke in Empfang zu nehmen und aufzustellen. Man könnte eine Liste von Genre- und Landschaftsgemälden belgischer Künstler anfertigen, denen ein gewisses Verdienst nicht abzuspreden ist, aber sie würde so kurz sein im Vergleich mit der großen Masse der mittelmäßigen und schlechten Bilder, daß es klüger ist, es nicht zu thun. Keine Ausstellung hat unserer Schule weniger Ehre gemacht als die, welche jetzt in Antwerpen stattgefunden hat. Das sagen zu müssen thut mir leid, doch gewinnt man nichts durch das Verhehlen der Wahrheit.

In der Skulptur war die Antwerpener Ausstellung noch ärmlischer als in der Malerei. Das Beste darunter erhob sich nicht über eine anständige Mittelmäßigkeit. Den Werken unserer Bildhauer fehlt es wesentlich an Charakter. Sie haben weder die Poesie des Ideals, noch die Lebendigkeit der mit allen ihren Schönheiten und Unvollkommenheiten wiedergegebenen Natur.

Während der Dauer der Antwerpener Ausstellung ist in dieser Stadt ein archäologischer Kongreß abgehalten worden, zu dem alle hervorragenderen Männer eingeladen waren, die sich mit den Dingen von „ehedem“ beschäftigen. Er ist dürftig genug in seinen Resultaten ausgefallen. Viele banale Fragen waren im Programm aufgeführt, manche andere, sehr unwichtige tauchten während der Sitzungen auf; man hat geredet, die Sache erörtert, ohne ihr auf den Grund zu kommen, ohne überhaupt zu der Lösung irgend einer Frage zu gelangen. Die Versammlungen dieser Art verlieren in unfruchtbaren Untersuchungen eine Zeit, die ein Jeder, der ihnen beiwohnt, besser anwenden könnte; niemals haben sie etwas Nützlichcs zu Stande gebracht. Nur die von dem Individuum ausgehende Initiative hat in Allem, was Literatur, Wissenschaft und Kunst angeht, wahrhaft Bemerkenswerthes geleistet; sie allein vermag einen einheitlichen Plan zu fassen und mit Beharrlichkeit zu verfolgen.

Die Ausstellung der internationalen Gesellschaft der schönen Künste, deren ich in meinem letzten Briefe erwähnte, hat ihr Ende erreicht. Das Comité hat durch eine in den Journalen veröffentlichte Mittheilung zur Kenntniß gebracht, daß die Gesellschaft sich Glück zu wünschen hätte, zu diesem ersten Versuch, in soweit derselbe den durch ihre Bemühungen bewirkten Verkauf von Kunstgegenständen betreffe, nicht aber insofern er die Lotterie angehe, die von ihr organisiert worden war. Es ist keine genügende Anzahl von Loosen abgesetzt worden, um die angekauften Werke zu bezahlen und die Gesellschaft hat sich genöthigt gesehen, das Deficit zu übernehmen. Die Lotterien von Kunstgegenständen sind, wie es scheint, nicht mehr beliebt. Das Publikum, das nicht sehr beständig in seinem Geschmacke ist, hat sie aufgegeben, und die Wahrheit zu gestehen, haben sie auch niemals viel Verlockendes für die Liebhaber gehabt, welche ihre Gemälde, ihre Zeichnungen auswählen und sich nicht dem Zufall bei Bildung ihrer Sammlungen überlassen wollen.

Die königliche Akademie Belgiens (Klasse der schönen Künste) hatte folgende Preisfrage ausgeschrieben: „Würdigung des Quentin Metsjys als Maler und des Einflusses, den er ausgeübt hat.“ Zwei Abhandlungen sind als Antworten auf diese Frage eingelaufen. Weder die eine noch die andere hat man des Preises würdig befunden. Da sie indeß nicht ohne Werth waren, so hat die Akademie ihnen eine silberne Medaille und eine ehrenvolle Erwähnung zuerkannt; zugleich hat sie die Frage für den Konkurs von 1868 aufrecht erhalten. Nach erfolgter Entscheidung ist aus Deutschland eine dritte Abhandlung eingelaufen, die ohne Zweifel von Jemanden geschickt wurde, dem keine Kunde des von der Akademie beliebten Ausschubs geworden war. Diese Schrift wird an dem neu eröffneten Konkurs theilnehmen. Sollte jedoch der Autor seine Arbeit zurücknehmen wollen, um sie zu vervollständigen, indem er die Bemerkungen benutzt, welche von den Beurtheilern der ersten Abhandlungen in ihrem, in der Sammlung des Bülletins der Akademie abgedruckten Berichte, dargelegt sind, so steht dem nichts im Wege. Nur ist zu wünschen, daß er benachrichtigt werde, daß seine Arbeit vor Ende Mai n. J. dem Sekretariat der Akademie eingehändigt werden müsse. Da der Autor unbekannt ist, weil sein versiegeltes Billet nicht geöffnet worden, so wird die durch die Zeitschrift gegebene Veröffentlichung dieser Nachricht ihn wohl von dieser Lage der Dinge unterrichten können, was für ihn sowohl wie für die Akademie von großem Werthe sein wird, weil sie wünscht, eine möglichst vollständige Arbeit als Antwort auf die von ihr gestellte Frage zu erhalten.

Die belgische Regierung hat für das Brüsseler Museum ein ganz vorzügliches Gemälde von Teniers erworben. Dies Gemälde, das ein von dem Gutsherrn besuchtes Dorfpest darstellt, und dessen Umfang bei weitem denjenigen der meisten Werke dieses Meisters übertrifft, ist für einen Vorfahren der Familie gemalt worden, welche es der Regierung überlassen hat. Es ist mit 125,000 Frs. bezahlt worden. Das ist ein enormer Preis; aber da es sich um eine außergewöhnliche Schöpfung eines unserer größten Maler handelt, um ein köstliches Werk in dem besten Zustande der Erhaltung, welches zu wiederholten Malen nahe dran war, in die Fremde zu wandern, so findet man allgemein, daß die Regierung recht gethan hat, ein Opfer zu bringen, um auf diese Weise das Museum des Staates zu bereichern.

Gd. J.



Karl von Euhuber.

Geboren d. 16. Dez. 1811, gestorben d. 6. Juli 1867.

Von Fr. Pecht.

Zedweder, der dem Meister näher stand, welchem wir in diesen Zeilen ein letztes Lorbeerblatt auf's Grab zu legen haben, wird sich, wenn er sein Bild heraufruft, unwillkürlich sagen: „Das war ein geborener Genremaler!“ — Die Natur verzettelt so sehr viel malerisches Talent in den Individuen, dem Einen giebt sie Farben-, aber keinen Formensinn, dem Andern den letzteren und rhythmischen Gefühl dazu, versagt ihm aber die feine Farbenempfindung, sehr viele macht sie gelehrig, talentvoll, ohne irgend eine spezielle Begabung, oder sie pflanzt ihnen Wünsche in die Brust, die mit der Art ihrer Begabung im Widerspruch stehen. Da plagt sich denn Einer sein Lebenlang oder die Schule plagt sich mit ihm und prügelt ihn zum Raffael, wie den Mengs, der doch zu einem trefflichen Porträtmaler wie geboren war, dem aber die gestaltende Phantasie im Uebrigen abging; so machen Natur

mit Erziehung täglich hundert verschiedene, nur halb gelungene Versuche, die einen Rest des Bedauerns bei aller Anerkennung ihrer Ergebnisse übrig lassen.

Nicht so der Meister, den wir hier behandeln; er hat das Glück gehabt, Neigung und Begabung so entschieden harmonisch zu besitzen wie wenige und auch sein Schicksal darnach formen zu können.

Es ist daher wohl der Mühe werth, an einem Künstler, der sich so naturwüchsig aus seinem innersten Kern herausentwickelt, einen Prozeß genauer zu betrachten, der in seinem Gesamtergebnisse nicht nur ein ungetheiltes Gefühl der Befriedigung hinterläßt, sondern dem auch gegliedert ist, es zu einer Reihe von unvergänglichen Schöpfungen zu bringen, was so oft selbst glänzenderen, aber weniger harmonischen Talenten nicht gelingt.

Der äußere Lebenslauf Eshuber's ist der einfachste und anspruchsloseste von der Welt, aber auch, dem Charakter des Mannes, der ihn gestaltete, entsprechend, einer der wohlthueendsten und natürlichsten.

Als Sohn eines Beamten in Hof geboren, erhielt er seine frühesten Jugendeindrücke durch eine Versetzung des Vaters in denselben Ort, inmitten jenes tüchtigen schwäbischen Stammes, durch dessen Schilderung er seine Künstlerlaufbahn so ruhmvoll schloß. In der alten Stadt Nördlingen bekam er den ersten Zeichenunterricht und erfüllte wohl auch seine Phantasie zuerst mit den schönen Werken, die ein Herlin und Schäußelin dort an die Wand gemalt. Vergleichen wirkt oft nachhaltiger auf die Ideale und Wünsche eines jungen Menschen, als man sich denkt.

Indeß hatte zu jener Zeit die Existenz eines Malers so wenig Verlockendes von dem Standpunkte einer Beamtenfamilie aus, daß der lebhafteste und aufgeweckteste Junge mit dem einnehmendsten Neßern fraglos wieder zur Beamtenkarriere bestimmt und auf seine direkt entgegenstehenden Neigungen weiter keine Rücksicht genommen wurde. Es führte dies zu einigen nutzlos vergeudeteten Studienjahren, die bei der späteren Uebersiedlung des Vaters nach München aber bald ihren Abschluß durch dessen Nachgeben und den Uebergang des Sohnes vom Gymnasium auf die dortige Akademie fanden. Von diesem Augenblicke an war der bisher so träge und unlustige Student auf einmal zum fleißigsten Schüler umgezaubert. Allerdings konnte der trockene akademische Unterricht den Strebenden um so weniger lange festhalten, als man gerade das, was man an einer Akademie lernen soll, damals an der Münchner am wenigsten lernen konnte, und es an den meisten Anstalten dieser Art bekanntlich heute noch nicht kann, weil man sich heute noch in ganz Deutschland an denselben nicht zu einem nachhaltigen gründlichen und soliden Studium des menschlichen Körpers bequemen will. Diese Veräumnis in der Uebung der Hand ging denn auch unserm Eshuber wie uns allen, die wir seine Studiengenossen waren, lebenslang nach, und machte, daß er trotz seines großen Talentes verhältnißmäßig langsam produzierte, weil er keinen festen Strich hatte und es ihm schwer wurde, eine Hand mit dem Arm gefällig zu verbinden, ein Bein richtig zu modelliren, ein Bild in Haltung zu bringen, — kurz, das zu thun, was man in der Schule hätte lernen sollen, aber nie gelernt hat. Was er also auf der Akademie vom Handwerk nicht erwarb, das ersetzte er bald durch das, was er auf der Straße einsammelte, — denn er war ein Maler den ganzen Tag, in jedem Augenblicke seines Lebens, nicht nur im Atelier. Ja, er war es eigentlich überall mehr als dort. Mit der gewinnendsten Persönlichkeit, dem heitersten Humor, der größten Lebenslust, dem ächtesten Mutterwitz und einer unverwundlichen Gutmüthigkeit ausgestattet, die dem rasch aufblühenden Zorn nur wich, um durch ihr Lächeln das Gewitter bald um so schöner zu verklären, zog er alle Volksklassen besonders dadurch an, daß er selbst ganz naiv, durchaus ein Mensch des Augenblicks war. Er gehörte selbst zum Volk, lebte alles mit, was durch die Gemüther der Masse

zieht, aber er war gleichzeitig mitten drunter und doch wieder hoch darüber, denn er beobachtete dabei so unaufhörlich, so unbewußt und selbstverständlich, wie der Spiegel die Außenwelt wiedergibt. Diese Beobachtung war aber ganz verschieden von der vieler anderer Künstler, durchaus keine bloß äußerliche, sich lediglich auf die sümliche Erscheinung richtende, gewissermaßen landschaftliche, wie wir sie z. B. an Breton und andern bedeutenden französischen Genremalern wahrnehmen, eben so wenig die eines beobachtend draußen Stehenden, wie sie Anaus und Andere oft beinahe in der Form der Ironie zeigen, nein, Enhuber versetzte sich mit seiner lebhaften Phantasie in den Menschen, den er gerade vor sich hatte, so hinein, daß er bald selber dieser Mensch war, daß er ihn in jeder Lebenslage, in jeder Stellung hätte eben so gut darstellen können, als in der, in welcher er ihn gerade brachte. Ohne allen Zweifel wäre er dramatischer Volksdichter geworden, wenn ihm die Natur nicht so viel Formensinn und malerische Gestaltungskraft auf den Weg gegeben hätte, daß es ihn drängte, seine innere Welt durch das Mittel der Farbe zur Erscheinung zu bringen. Aber diese Welt war ein Ganzes so voll Leben, daß sich Bild auf Bild, Person auf Person in derselben drängte, und hatte dabei die Eigenthümlichkeit, daß in der Regel ihm die Charaktere zuerst aufgingen und nicht die Situation. Das geschah mit solcher Prägnanz, daß er alle Menschen, auf die er im Gespräch kam, immer selbstredend einführte, mit solcher Wahrheit, daß er Hans und Grete nicht nur auf's feinste nuancirt sprechen ließ, sondern auch jede kleine Eigenthümlichkeit ihres Gebahrens und Aussehens fortwährend dabei schilderte, so daß man ihm stundenlang zuhören konnte, ohne daß er bei seinem grenzenlosen Gedächtniß sich oder den Zuhörer ermüdete. — Saß er nun erst am Malen, so ließ ihm das Modell fortwährend gleichsam vor den Augen herum, so daß er es nur abzuschreiben brauchte, und lediglich die künstlerische Photographie ihm dabei Schwierigkeiten machte.

Denn denselben feinen Instinkt, den er für die Beobachtung der Menschen und ihre kleinsten und feinsten charakteristischen Züge besaß, den hatte er auch für die Gestaltung des Gesehenen zum Bilde. Hier konnte er sich nie genug thun, bis auch die widerstrebendste Form plastisch herausgebildet war; er quälte sich oft wochenlang ab, bis er irgend eine kleine Schwierigkeit glücklich gelöst hatte. Unstreitig blieb er dabei mehr Zeichner als Kolorist, seine Form mehr charakteristisch als schön an sich, malerisch aber wurde unter seinen Fingern zuletzt Alles. Die Schönheit, die er bei seiner durchaus auf das Charakteristische, das Besondere, das vom Allgemeingültigen, also Schönen, Abweichende gerichteten Auffassungsart im Individuum selten anbringen konnte, sie ist allemal im ganzen Bilde zerstreut, macht dieses als Ganzes schön, besonders durch die glücklichsten Kontraste in der Gegenüberstellung der Figuren und durch die vollendete Harmonie, in welcher die Umgebung zu den Personen und ihrem Thun steht. Deßhalb übten gleich seine ersten Bilder eine große entschiedene Anziehungskraft, zumal da man sofort herausfühlte, daß der in ihnen niedergelegte Lebensgehalt immer noch viel bedeutender sei als das technische Geschick der Mache, — daß die bewegende Kraft unendlich größer als die Masse des Bewegten, daß das Dargestellte nur ein kleiner Theil einer ganzen, unendlich reichen Welt sei. Indeß hob sich auch die Kraft der Darstellung rasch. Hatte er erst in kleinen Bildchen, meistens nur mit ein paar Figuren, Charaktere aller Art aus der Bürger- und Bauernwelt dargestellt, und dabei allemal ein Stück Existenz in der lebenswürdigsten Weise, mit dem drolligsten Humor dargestellt und damit Glück gemacht, so drängte es ihn doch bald zur Behandlung reicherer Stoffe.

War ihm doch das Leben inzwischen selber reicher geworden, hatte ihm eine treue aufopfernde Gattin lebenswürdige Kinder geschenkt, hatte sich ein großer Kreis von Freunden um ihn gesellt! Wie das Element der tiefsten Gemüthlichkeit und Wärme, welches aus seinen Bildern spricht, ihn durchdrang, so umgab es ihn auch freundlich im Leben. Obwohl

er trotz seines Fleißes niemals verstand, seine Kunst so nutzbar zu machen wie mancher viel weniger bedeutende Genosse, so sicherte sie ihn wenigstens bei Lebzeiten vor Mangel; die Heiterkeit seiner Bilder war die Tochter der Erfüllung, nicht das Kind der Sehnsucht. Sein schöner Familienkreis begleitete ihn gewöhnlich auch im Sommer an den lieblichen Starnberger See oder in's nahe Gebirge, wo er seine Studien zu holen, sich am urwüchsigem Volksleben selber zu erfrischen pflegte.

Die erste größere Frucht dieser Sommerfrischen war jener Partenkirchener Jahrmarkt, an welchem ein wandernder Künstler vor dem Dorfwirthshause den erstaunten Bauern die Wunder seiner Fleckseife mit hoher Beredsamkeit darthut. Die dabei entwickelte Schilderung des Lebens in einem solchen oberbayerischen Marktflecken mit seinen stehenden Figuren vom Herrn Landgerichts-Meßsor und Bezirks-Arzt bis zum Nachwächter herunter, nicht minder die Beseelung des landschaftlichen Theils des Bildes ist so charakteristisch im Einzelnen, wie gelungen in der malerischen Durchbildung des Ganzen, die noch etwas zu trübe, glanzlose Farbe abgerechnet.

Einen weit größeren Fortschritt machte der Künstler aber mit seiner „unterbrochenen Kartenpartie“, gestochen von Preisel, einer Kneipscene, wo der Schmied, Müller, Schneider und andere Honoratioren des Dorfes gesellig vereinigt, durch die sehr unliebenswürdige Gattin des Letzteren so unheilbringend unterbrochen werden, daß sich der Nadelheld unter den Tisch flüchtet, leider vergeblich, da ihn sein verlorener Pantoffel verräth.

Hier giebt Enhuber nicht nur im Ganzen ein Bild, das sich in sorgfältiger Abwägung der Massen und malerischer Gestaltung des Lokals mit guten Niederländern vergleichen läßt, sondern er weiß auch aus jedem einzelnen der Charaktere einen förmlichen Typus seiner Gattung zu machen, so daß wir nicht nur ihn aufs genaueste zu kennen, sondern auch über seinen Stand, ja seine ganze sociale Position vollständig im Reinen zu sein glauben. Dabei gelang es ihm auch noch, seinen Figuren eine Großartigkeit der Form zu geben, die er selber später kaum je wieder so erreicht hat, so daß das Bild zu einer der schönsten Zierden dieser Art auf der großen deutschen Ausstellung des Jahres 1858 sich erhob, ja im Bereich haarstharfer präciser Charakteristik volkstümlicher Figuren als Repräsentanten ganzer Gattungen wohl das erste genannt werden mußte.

Hatte Enhuber mit diesem Meisterwerke in technischer Beziehung unstreitig die Höhe seiner Kunst erklommen, so entwickelte er doch eine noch größere Fülle von Charakteren in dem Gerichtstag, gestochen von Jaquemot, in welchem er uns den Vorhof eines oberbayerischen Landgerichts zeigt, wo die Parteien theils warten, bis sie gerufen werden, theils mehr oder weniger befriedigt die Amtsstube verlassen. Ein gebirglerisches Brautpaar, das sich eben den amtlichen Konsens zur Heirath geholt, gehört offenbar zur ersteren Klasse, und der schmucke fröhliche Bursche mit dem drallen, vor den Geheimnissen der nächsten Zukunft verschämt die Augen niederschlagenden Mädchen, der offenbar das Mäuschen etwas zu dick gerathen ist, um sie zur Venus zu qualifiziren, bilden als Hauptgruppe den wohlthuendsten Gegensatz zu dem sonstigen, meistens von sehr viel weniger angenehmen Motiven hergeführten, übrigens sehr gemischten, aber wiederum mit außerordentlicher Sicherheit charakterisirten Publikum.

Ich wüßte eigentlich seit Wilkie kaum irgend Jemanden, der bei einer großen Anzahl Menschen jedweden mit solcher Meisterschaft das Gepräge seiner Rationalität, seines Standes, seines persönlichen Charakters und seiner augenblicklichen aufgeregten Situation aufzudrücken gewußt hätte, daß man über das Alles keinen Augenblick im Zweifel sein kann, und zugleich sie alle durch gemeinsame Motive zu verbinden, das Ganze zu einem in Form und selbst Farbe wohlthuenden Bilde zu vereinigen gewußt hätte. Unter den fünfzehn Männern dieses Bildes, die alle der ländlichen Bevölkerung angehören, wäre es sicherlich unmöglich,

irgend einen für die Rolle seines Nachbarn zu verwenden. Enhuber streift hier ganz nahe an Hogarth, obwohl er nie karrikirt.

Dem Gerichtstag folgte von größeren Kompositionen die verunglückte Landparthie: Städter, die bei der Ankunft im Gebirge vom fürchterlichsten Regenwetter überfallen werden, ein Bild, das einem durch das unmalerische Wesen des städtischen Kostüms weniger dankbaren Gegenstände dennoch eine Fülle gelungener Figuren und komischer Situationen abgewinnt, und das in einer Rückkehr vom Land ein beinahe fertig gewordenes Pendant gefunden hat, das eben so glücklich zu werden versprach. Ueberall treffen wir auch hier jene echt malerische Gabe des Meisters durch die kleinsten Andeutungen die Phantasie des Beschauers unwiderstehlicher anzuregen, als dies durch die vollendeste Ausführung möglich wäre. Er zeigt hier vollständig, daß in der Kunst die Hälfte meist mehr wirkt als das Ganze.

Um diese Zeit begann auch die bedeutendste und größte Arbeit des Künstlers, die dreizehn Illustrationen zu Melchior Meyr's Novellen, deren treffliche Photographien durch die Grote'sche Buchhandlung in Berlin so eben herausgegeben wurden. Wir nennen sie die bedeutendste nicht deshalb, weil hier noch größere technische Meisterschaft entwickelt, noch wahrere Charaktere geschaffen wären als bisher; beides ist nicht der Fall, aber dafür wird uns hier ein ganzer Kreis tieferer und mächtigerer Empfindungen vom Künstler geschildert, als die meisten, die er bis jetzt sich mit Vorliebe ausgesucht. Er fesselt, ergreift, ja erschüttert uns sogar, denn einzelne der Bilder entwickeln bei aller räumlichen Beschränktheit eine wahrhaft tragische Macht. Ganze Seiten des innersten Seelenlebens der Nation, ihr tiefstes Gemüth wird hier blosgelegt, und das Alles in so erschöpfender und vollendeteter künstlerischer Form, daß man die zu Grunde gelegten Novellen gar nicht zu kennen braucht. Jedes Bild ist ein Ganzes, das, allein schon gefallend, mit seinen zwei oder drei Genossen einen ganzen Lebenslauf umschreibt. Gelang es dem Künstler bisher, uns zu erheitern durch die harmlose Fröhlichkeit seiner Anschauung, so rührt er uns hier oft auf's innigste, er ist mehr Seelenmaler als irgendwo und das mit einer Oekonomie, einer weisen Beschränkung der Mittel, die uns mit Bewunderung erfüllt. Dabei tragen alle diese Menschen den Stempel des schwäbischen Volksstammes ebenso unverkennbar, so echt, wie die bisher geschilderten den des oberbayerischen, dabei stößt man nie auf irgend eine Wiederholung auch nur des malerischen Problems, das in jeder Komposition zu lösen gesucht wird. Diese Probleme in Licht und Schatten, in der Silhouette ergeben sich bei Enhuber allemal aus dem Kern des Gegenstandes heraus; die Musik ihrer Wirkung bei der Betrachtung von Weitem, ehe man den Vorgang unterscheiden kann, entspricht besonders in den spätern Arbeiten allemal dem Charakter der Handlung und dem ihrer Personen. Liegt daher der Accent beim Künstler unstreitig im Erzählen, so wird doch diese Erzählung allemal bis zur vollen malerischen Gestalt herausgearbeitet, der Stoff dient ihm vor Allem zu uner schöpftlicher Mannigfaltigkeit in derselben. Unstreitig kann eine so weit gehende Individualität, wie wir sie bei diesem Künstler treffen, sich nur schwer mit der Schönheit vereinigen, — wir Deutsche sind einmal kein schönes Volk, — in seinen Illustrationen aber verlegt Enhuber die Schönheit in's Gemüth, in die Seele, in die Innigkeit und Tiefe der Empfindung, in den im Fluge erhaschten Ausdruck beider, und erreicht dadurch in Verbindung mit seinem hohen Lebensgefühl bisweilen Dinge, wie sie der deutschen Kunst nur in den seltensten Fällen und der anderer Völker fast nie gelungen sind. Ich habe mich wenigstens erst noch jüngst auf der Pariser Ausstellung vergeblich darnach umgesehen. Der so berühmte Morgentrunk Meissonier's *) z. B. gibt annähernd etwas der Art, ja mit weit größerer Formvollendung und daraus

*) Siehe den I. Jahrgang der Zeitschrift S. 173.

stammendem echt künstlerischem Reiz, aber nicht nur von viel geringerer Gemüthstiefe, sondern auch von viel geringerer Kraft der Charakteristik; denn so wie wir dabei anfangen zu fragen, wer sind die drei Reiter, was für einen Charakter hat jeder, was ist das für ein Mädchen, das den Wein kredenzt, wo passirt die Geschichte, so sind wir augenblicklich in der Luft, oder vielmehr auf platter Erde, beim meisterhaft gemalten Modell, das heute die Kellnerin, morgen vielleicht die Prinzessin posirt. Nur wo er ganz bestimmt historische Personen zu schildern hat, erhebt sich Meissonier mit Glück darüber, bleibt aber auch dann noch, wie weit er ihn auch in der Modellirung jeder Hand, der Durchbildung jedes Kopfes übertreffe, überall wo Schönheit und Innigkeit der Empfindung, des Ausdrucks verlangt wird, hinter Enhuber zurück.

Diese meisterhaften Illustrationen, an denen das deutsche Volk einen Schatz besitzt, sie hatten das merkwürdige Schicksal, nicht nur ihren ersten Verleger zu verlieren und dann lange keinen zweiten gewinnen zu können, was ihrem Urheber tief zu Herzen ging, sondern auch für die Originale selber bis heute noch keinen Herrn zu finden. Obwohl die ganze Künstlerchaft den König Ludwig in einer Adresse bat, diese Meisterwerke der neuen Pinakothek zuzutheilen und so München zu erhalten, konnte dieser Wunsch dennoch keine Berücksichtigung finden, weil sie nicht in Farben ausgeführt, also nicht eigentlich Gemälde seien. — Wahrlich wenn man sieht, was alles für seelenloses theatrales Zeug daneben in ganz Germanien Furore macht, welche fade Süßigkeit, ja welches freches Laster dem geduldrigen Publikum noch täglich in berühmten Illustrationen als die laudere Unschuld angepriesen und auch dafür gekauft wird, so ist jenes Mißgeschick der Originalbilder nur dadurch zu erklären, daß dieselben von der Familie noch nicht auswärts ausgestellt wurden. Ein weiterer Grund dafür liegt aber unstreitig in einem Umstande, der, indem er den künstlerischen Werth erhöht, doch zugleich das Publikum, das dieser Produktionen ganze Vortrefflichkeit zu genießen vermag, einschränkt. Es ist das die lokale Bedingtheit der Enhuber'schen Figuren. Sind solche Wirthinnen, Wildschützen, Amtsdienere nur in Oberbayern möglich, findet man solche Bauern, solche Dorfschullehrer nur in Schwaben, so kann man auch nur da ihre ganze wunderbare Wahrheit vollständig verstehen, die sie zu so merkwürdigen Zeugen unseres deutschen modernen Volkslebens macht.*)

Indeß fanden die Illustrationen endlich doch Dank dem ungewöhnlichen seit Jahren nicht erlebten Erfolg, den ihre Ausstellung in München hatte, und der einstimmigen Anerkennung der Kritik wenigstens einen würdigen Verleger. Diese Genugthuung war aber das letzte Lächeln des Schicksals, sie traf den Künstler bereits an dem unheilbaren Leiden schwer darniederliegend, das ihn bald darauf dahintraffen sollte, im vollsten Gefühle seiner Kraft mitten unter den dankenswerthesten Arbeiten und Entwürfen aller Art, die nun alle mehr oder weniger unfertig zurückgeblieben sind als beredete Zeugen seiner hohen Begabung wie seines unermüdblichen Fleißes. Ich erwähne hier nur die reiche Komposition einer goldenen Hochzeit, des Schuhplattler-Tanzes, des Räubers, die u. A. im Vereine mit den Originalen der berühmten Illustrationen, der Zeichnung zum Gerichtstag, die ebenfalls in größter Vollendung grau in grau ausgeführt ist, und einer Masse kleinerer Sujets zusammen eine reiche künstlerische Verlassenschaft ausmachen, wie sie nur selten gefunden wird. Und wie sie das schönste Denkmal des Künstlers bildet, bleibt sie auch das Einzige, was er, der der Nation so viel geschenkt, seiner Familie zu hinterlassen hatte.

Dies Voos verdrüsterte noch sein langes Krankenlager, wo er heroisch mit dem fürchterlichen Uebel rang, das ihn in Folge eines Fliegenstiches in die Lippe auf dem Vande be-

*) Man vgl. des Verfassers Aufsatz im I. Jahrgange d. Bl., S. 253 ff.





Th. Langer sculp.

Madonna
aus Cornelius' Schule.
Nach dem Pastore von Besitz der Frau Catharina Lauska in Breslau.

fallen, und wo er mit merkwürdiger Seelenstärke bis in die letzten Wochen seines Lebens unaufhörlich thätig, unermüdet im Gestalten war. Sein endlicher Tod nach qualvollem Leiden ließ eine bis heute unausgefüllte Lücke nicht nur in der Münchner Künstlergesellschaft, sondern in der deutschen Kunst. Das schwäbische und oberbayerische Volksleben haben keinen zweiten Schilderer, der gleiche Schärfe der Beobachtung, Heiterkeit des Humors und Feinheit der Charakteristik mit solcher Tiefe und Liebenswürdigkeit des Gefühls vereinigte.

Madonna, Oelgemälde aus Cornelius' Schule.

Mit einem Umriß in Kupferstich.

Am Oktober vorigen Jahres erschien auf Sachsse's Kunstausstellung in Berlin ein bis dahin völlig unbekanntes Oelgemälde unter dem Namen Peter Cornelius: Halbfigur der Madonna mit dem Kinde in Landschaft, dreiviertel lebensgroße Figuren auf Holz, 62 zu 79 Centimeter. Auf einem Hausgiebel im Mittelgrund*) las man deutlich 1823 und undeutlich das Datum $\frac{1}{2}$ allenfalls auch für Spuren eines Monogramms zu nehmen. Das Bild war im Besitz des k. preussischen Kammerherrn Alexander Grafen Balthor, Freiherrn von Simolin, und in der kurländischen Gesellschaft für Literatur und Kunst zu Mitau berichtete der Secretair, Maler J. Döring, über die früheren Schicksale des Bildes Folgendes auf Grund von Notizen des Besitzers:**) „Es war im Jahre 1822, wo derselbe in Bonn bei A. W. Schlegel Sanskrit studirte, daß er dessen Freund, den damals schon berühmten Cornelius kennen lernte, in Folge dessen er damals das Bild bestellte. Cornelius führte es eigenhändig aus und schickte es, nachdem es im Jahr 1825 (?) in Berlin zur Ausstellung gewesen, im Herbst desselben Jahres nach Groß-Osfelden***) an seinen Besteller.“ Dem Bilde, welches aus Groß-Osfelden direkt an die Kunsthandlung von Sachsse & Co. gelangte, war folgender Brief des Meisters im Originale beigegeben:

„Herr Baron!

„Ich übersende Ihnen hiermit das versprochene Bild, es hat sich die Vollendung desselben viel länger verzögert als ich selber glaubte, ich wünsche, daß Sie im Bilde selbst einen Theil der Ursache dieser Verzögerung finden mögten. Um vieles Hin und Herschreiben zu vermeiden, so setze ich Ihnen gleich den Preis des Bildes hier bey, nehmlich . . . †) zu 11 st. d. Caroline. Es empfiehlt sich Ihrem gütigen Andenken und verhart mit ausgezeichnetener Hochachtung

München, d. 6ten Septb. 1823.

P. Cornelius.

(Adresse a. t.:

Seiner Hochwohlgebohren
des Herrn

Herrn Baron von Simolin
in —)

So schien denn in der That ein völlig beglaubigtes, höchst interessantes Werk der überaus geringen Zahl von Tafelbildern des Meister Cornelius angereicht zu sein und sowohl in Berlin, als nachher in Leipzig, wohin das Bild im November zur Ausstellung kam, wagten

*) Auf der Abbildung mit * bezeichnet.

**) Bericht über die 559. Sitzung der Kurl. Ges. f. Literatur und Kunst. 5. April 1867.

***) Bei Schrudnen in Kurland.

†) Ausgeschnittene Lücke.

weder die Besprechungen in der Presse,*) noch das Urtheil der einzelnen Kunstfreunde einen ernstlichen Zweifel an der Originalität auszusprechen. In der That, diese Madonna, deren Komposition in dem beifolgenden einfachen Umrißstich unsern Lesern vorgelegt wird, hatte Züge in ihrer Ausführung, welche des großen Meisters würdig waren. Der erste Blick auf die Zeichnung sagt es uns, welch' eine Anregung aus der goldenen Zeit italienischer Malerei dem Künstler vorgeschwebt. Jene Gruppe unendlich holder Marienbilder, die Rafael um die Zeit seines florentiner Aufenthaltes schuf, die Madonnen del Cardellino, Tempi, Colonna, Orleans hatten hier eine deutsche Schwester gefunden, und wer möchte nicht vor der anmuthigen Komposition unseres Bildes sagen: eine aus verwandtem Geiste geborene? Wie die Wange der Mutter sich leise an die Schläfe des Kindes lehnt, wie die Bewegungen der Hände einander begegnen und wie der Faltenzug seine ruhigen Linien um das bewegte Motiv des nackten Kinderkörpers zeichnet — dieß Alles war nicht Kopie sondern eine ächte Schöpfung im Sinne der unendlich fruchtbaren Berührung mit dem vollen Schönheitsfinn der italienischen Renaissance, wie sie die Gründer der neudeutschen Schule im Anfang unsers Jahrhunderts auf römischem Boden erlebten. Dazu eine eigenthümliche Ausführung. Wie ein Transparent beinahe war das Ganze mit den leuchtendsten Lasurfarben von äußerst zart verschmolzenem Auftrage farbig modellirt; in den Gewändern die typischen Farben der Marienkleidung: blauer, grün gefütterter Mantel, lack-rothes Untergewand mit gelbem Ärmel, ohne alle dämpfenden Töne nur durch intensive Kraft gegen die blässerren Richter abschattirt. Mild und anziehend kolorirt, umrahmt von blonden Zöpfen und dem fliegenden weißen Bande, der Kopf der Madonna, der denn überhaupt in seinem Typus von großer Schönheit und in völlig unbefangenen Ausdruck weit bedeutender erschien, als das etwas starre und zu kleinlich proportionirte Antlitz des Kindes; im Fleische des Kinderkörpers störte außerdem ein unbegreifliches Violett der Schatten, und da dieses bei etwas matter Beleuchtung sehr gewildert, bei künstlichem Licht völlig — und sehr zum Vortheil der Gesamtwirkung — neutralisirt ward, so durfte man eine besondere Rücksicht auf die Dunkelheit und die langen Abende im nordischen Zimmer voraussetzen. Miniaturartig fein ausgeführt war alles Beiwerk, der Papagei, die Narzisse in der Hand der Madonna, die Blätter und Blüthen des Rosenhages und die Landschaft: zur Rechten alterthümliche Häuser und Thürme im Charakter eines Rheinstädtchens, zur Linken eine gebirgige Ferne in welcher Alpen über einer deutlichen Reminiscenz des Neckarthales mit dem Heidelberger Schloß aufstiegen.

So stand das Ganze vor uns im vollen Liebreiz, mit allem charakteristischen Gepräge der Periode romantischer Entwicklung, aber freilich in allen diesen Zügen schwer zu reimen mit dem Kunstschaffen von Cornelius in dem Jahre 1823. Es war die Zeit des getheilten Aufenthaltes zwischen Düsseldorf und München. Dort den Winter als Direktor der Akademie, umgeben von einer ansehnlichen Zahl strebsamer Schüler, an den Kartons für die Glyptothek beschäftigt, hier im Sommer unter dem bekannten drängenden Einfluß des ungeduldigen königlichen Mäcens an den Fresken malend vom Morgen bis zum Abend, so lebte Cornelius von 1821 bis zu dem Jahre seiner Ueberjiedelung nach München und der Beendigung des Göttersaales 1826. Und während dieser Arbeit, deren Bewältigung fast übermenschliche Kraft beanspruchte, war die friedliche Madonna entstanden, daran aus jedem Pinselstiche das still in sich versenkte Behagen des bis ins Kleinste liebevoll ausbildenden Künstlers sprach!

Nur als ein Ausdruck allgemein empfundener Verwunderung sprach deshalb der erwähnte M. J. = Artikel des Leipziger Tageblattes aus: „Wäre das Bild nicht mit untrüglichen

*) Nationalzeitung, 20. Okt. 1867. Morgenausgabe. Feuilleton von F. L. — Zukunft. 1. Nov. 1867. Beilage. Kunstbericht von — n. — Leipziger Tageblatt, 15. Nov. 1867 von M. J.

Zeugniß — durch einen Brief des Meisters — beglaubigt, man könnte bei dem Mangel ausdrücklicher Bezeichnung zweifeln, ob es wirklich von ihm und nicht von einem oder dem andern seiner römischen Strebengenossen herrühre.“ Gleichzeitig aber machte eine andere Notiz in der Leipziger Tagespresse*) auf eine, von Andern bis dahin übersohene Anmerkung in Dr. Herman Riegel's Cornelius-Biographie**) aufmerksam, welche — darauf deutete Alles mit größter Wahrscheinlichkeit — nichts Geringeres enthielt als eine ausdrückliche Ableugnung des Bildes aus dem Munde des Meisters selbst. Dort lesen wir Folgendes:

„In dem Buche ‚Kunstwerke und Kunstansichten‘ von Gottfried Schadow heißt es S. 209: „1823. Von Cornelius war in Berlin zum ersten Male ein Delgemälde zu sehen: die Madonna mit dem Kinde. Die Figuren in Naturgröße und von einer Ausführung, der die späteren Werke von diesem Meister wenigstens in dieser Art kaum gleich kamen.“ Diese so bestimmt auftretende Mittheilung veranlaßte mich zu gründlichen Nachforschungen die denn freilich ergeben haben, daß hier ein Irrthum vorzuliegen scheint. Cornelius erinnert sich durchaus nicht, jemals ein Gemälde wie dies gemacht zu haben, und er vermuthet, daß hier eine, der in früherer Zeit öfter vorgekommenen, Verwechslungen zwischen ihm und Overbeck stattgefunden habe. Es ist deshalb anzunehmen, daß die Schadow'sche Angabe unrichtig ist.“ — Soweit Riegel; und nun lag wirklich einer der seltsamsten Widersprüche von Thatsachen und Dokumenten vor! Diese 1823 von Schadow gesehene Madonna, mit auffallender „Ausführung“, konnte es eine andere sein, als die unsre, welche der Besitzer „1825 (?)“ in Berlin ausgestellt gewesen sein läßt?

Von Overbeck war unbedingt im Bilde keine Spur, und naheliegend war der Gedanke an eine Vergeßlichkeit des hochbejahrten Meisters, einer Jugendarbeit gegenüber, die ja eigenhändige Zeilen seiner Hand begleiteten. Inzwischen: eine weitere Bestätigung für Cornelius' Autorschaft mußte jetzt in der That aufgesucht werden, bevor an die Verwirklichung des in Leipzig lebhaft ausgesprochenen Wunsches gedacht werden konnte: dieß seltene Werk als ein Denkmal des großen Meisters deutscher Malerei für das städtische Museum zu erwerben, und für so kostbaren Besitz auch einen sehr hohen Preis — es wurden 5000 Thlr. gefordert — nicht zu scheuen, wenn das Werk als ein zweifelloses Original dastand. Es lag nahe: sich zunächst in Berlin über die Identität des von Schadow gesehnen und des Simolin'schen Bildes zu vergewissern und von einem der dort noch lebenden Schüler und Freunde des Meisters nähere Auskunft über Zeit und Ort der Ausführung zu erbitten.

Die ersten Anfragen ergeben wenig Befriedigendes. Prof. Carl Hermann hatte das Bild weder bei der letzten Ausstellung noch jemals früher (er kam erst im Winter 1823 — 24 in Cornelius' Schule nach Düsseldorf) gesehen; Historienmaler Carl Stürmer, 1821 — 26 Schüler von Cornelius, und unter seiner Leitung in jenen Jahren zu Düsseldorf, Koblenz und Helltorf beschäftigt, hatte gleichfalls die Ausstellung bei Sachse nicht besucht, und erinnerte sich keiner von Cornelius in jenen Jahren gemalten Madonna, wohl aber, daß Jakob Gökenberger aus Heidelberg mit einem Madonnenbild — ähnlich dem ihm beschriebenen unsrigen — in jenen Jahren beschäftigt gewesen. — So war anstatt der bestimmt vorausgesehenen Bestätigung der Originalität ein wiederum nur als entfernte Möglichkeit auftretender Zweifel ausgesprochen, und die Befürchtung, völlig fruchtlos zu forschen, steigerte sich, als Graf Athanasius Raczyński, mit welchem der Besitzer im Jahre 1837 über das Bild korrespondirt hatte, ausdrücklich jede Mittheilung über dasselbe versagte. Indessen: den Namen Gökenberger hatte auch Professor Däge nennen hören,

*) Leipziger Nachrichten. 17. Nov. 1867, von L.

**) Cornelius, der Meister der Deutschen Malerei, Hannover 1866, S. 394.

als er, ein junger Schüler des Wach'schen Ateliers, die ihm noch wohl erinnerliche und wiedererkannte Madonna einst in Berlin, von seinem Meister und den Mitschülern begleitet, in einem Hause nahe der Herkulesbrücke, auf dem jetzigen Montbijou-Platz ausgestellt gesehen hatte. „Gerüchtweise“ war damals Gözenberger als Urheber bezeichnet worden, und während nun die zweimalige Hinweisung auf diesen wohlbekannten Schüler des Meisters zu neuen Nachforschungen dringlich veranlaßte, mußte bei wiederholtem Erwägen der für die Originalität sprechenden Beweisstücke der Brief des Meisters in einem anderen Lichte erscheinen. Die Bezeichnung: „das versprochene Bild“, das: „länger verzögert als ich selber glaubte“, Alles dieß konnte sehr wohl von der Arbeit des Schülers gesagt werden und nur der Preis, dessen Ausgabe man jetzt beim Verkauf ausgeschnitten, hätte vielleicht durch seinen Betrag selbst erkennen lassen, ob der Meister das Werk wirklich als ein eigenes geben wollte.

Zunächst lag aber keine Gewißheit in all diesen Zweifeln und auch der letzte Genosse von Cornelius' Düsseldorf-Periode, den ich in Berlin aufzusuchen wußte, Professor Keller aus Heidelberg, vermochte nur die Möglichkeit zu konstatiren, sein ehemaliger Schüler Gözenberger könne Urheber des ihm erst jetzt in Berlin bekannt gewordenen Bildes sein. Glücklicherweise verwies mich jedoch derselbe an eine in Berlin lebende und früher mit Gözenberger bekannte Künstlerin, Frau verw. Lauska, und als dieselbe die Güte hatte, mir ihre Erinnerungen an Cornelius' ersten Aufenthalt in Berlin 1820, an die erste Berliner Ausstellung der Madonna und an den Verkehr mit Gözenberger mitzutheilen, entsann sie sich von dem Letzteren einen Karton — der Simolin'schen Madonna gleichend — einst als Geschenk erhalten zu haben. Sie bezweifelte den Besitz, aber, mit ihrer freundlichen Erlaubniß in längst nicht mehr geöffneten Mappen nachsuchend, hatte ich das Glück, den Originalkarton unseres Bildes zu entdecken, der mir auch zu genauer Vergleichung mit dem Bilde gütigst anvertraut ward und dessen genaue Umrissdurchzeichnung als Vorlage des beigegebenen Stiches diente.

Allerdings hatte Gözenberger selbst sich nicht als Urheber der Zeichnung genannt, die er mit anderen Stichen zugleich nach dem Jahre 1828 an Frau Lauska sandte; aber zu der unmittelbaren Empfindung, daß diese sauber in Bleistift ausgeführte, leicht angewischte Zeichnung nicht von Cornelius herrühre, mußte sich weiter die Ueberzeugung gesellen, daß Gözenberger, durch so vielfach ineinandergreifende Hinweisungen in Beziehung zu unserm Bilde gebracht, auch nur seine eigne Zeichnung verschenkt haben könne. Für das Verhältniß des Schülers zum Meister sprach überdem der Umstand: daß neben den saubereren Umrissen, wie sie der sichtbare Druck der stumpfen Nadel auf die Holztafel des Bildes übertragen hatte, mit sicherer Hand und leichtem Bleistiftstrich die in unserer Abbildung punktiert gestochenen Andeutungen erschienen, die dann, offenbar als das „*sic volo*“ des Meisters, sich im Bilde treulich befolgt erwiesen.

So lag denn — ein belehrendes Beispiel für kunstgeschichtliche Forschungen an Werken der Vergangenheit — eine auf mancherlei Umwegen gewonnene Kette von Beweisen vor, welche ein scheinbar mit aller Sicherheit dokumentirtes Werk des kaum verstorbenen Meisters an den rechten Ort in seiner Schule einzustellen gestattete. Und, nicht genug mit den Ergebnissen, die sich weit von der Geburtsstätte des Bildes gerade in Berlin kombiniren sollten, trat auch eine Bestätigung von Augenzeugen für die neue Bestimmung der Urheberschaft hinzu, indem inzwischen Dr. Ernst Förster unterm 18. Nov. 1867 aus München einem Leipziger Kunstfreunde, Herrn T. D. Weigel, geschrieben hatte: „Als ich im Jahre 1823 nach München kam, traf ich im Hause von Cornelius den Maler Gözenberger aus Heidelberg, einen Schüler von Cornelius, beschäftigt ein Madonnenbild zu malen, das dem

beschriebenen vollkommen gleich*). Er sagte mir: daß er es im Auftrag von Cornelius für einen Russen male. Cornelius hat ihm bei der Ausführung mit Fingerzeigen und gutem Rath gedient, selbst hat er keinen Strich daran gemacht.“

So möge denn schließlich der Wunsch ausgesprochen werden, daß dieses interessante Bild aus der Blüthezeit unserer ersten deutschen Kunst, nicht minder schön wahrlich, seitdem wir den Schüler an Stelle des Meisters gesetzt haben, in einer öffentlichen Sammlung Deutschlands recht bald eine würdige Stelle finde! Wir freuen uns, dem Andenken an den später schwer verschuldeten und tief unglücklichen Künstler ein heiteres und liches Bild jugendlichen und beglückten Strebens einflechten zu können; denn ein reiches Maß jugendlicher Schaffenskraft und reiner Kunstbegeisterung mußte der zweiundzwanzigjährige Jüngling besitzen, um auch mit der Hilfe des größten Meisters, dem er zu folgen das Glück hatte, solch ein Werk zu vollenden. Wo es aber immer aufgestellt werden möge in der Reihe neudeutscher Kunstwerke, es wird dem ersten Beschauer die schöne Zeit, in der es entstanden, wieder in die Erinnerung rufen. „Mit jener Kunstweise der neueren Deutschen“ sagt der erwähnte Artikel von M. J. „welche das Bild ausspricht, verbindet noch die besten Geister unserer Tage eine bräutliche Liebe, die zu den schönsten Empfindungen des Menschen und zu den erziehendsten zugleich gehört. Es ist etwas vom Glauben an die Reinheit und Schöne eigener verlorener Jugend in dem Gefühl, das der Anblick solcher Werke weckt.“

Und Eines dürfen wir noch hinzufügen: wir scheiden von der Betrachtung des Bildes mit der unbeantworteten Frage: wer von den deutschen Künstlern der Gegenwart wäre heute im Stande uns ein Bild in diesem Geiste zu malen?

M. v. Zahn.

Weberei und Stickerei bei den Alten, vom Standpunkte der Kunst**).

Von Jakob Falke.

Die Weberei und Stickerei — das ist freilich ein anspruchsloser Gegenstand, verglichen mit jenen unausstaunbaren Wunderwerken der hohen Kunst, eines Phidias und Praxiteles, eines Raffael und Michelangelo; es ist die eigentliche Schöpfung der arbeitenden, schaffenden Volkshand, der harten wie der zarten, nicht jener seltenen, auserwählten Geister, welche der Weltgeist in den glücklichsten Momenten der Geschichte hervorruft, um den strebenden Menschen ihre Ideale vorzuhalten.

Indessen so bescheiden der Gegenstand erscheint, so bedeutungsvoll ist er für die Menschheit, so voll Interesse, so vielseitig sind die Perspektiven der Betrachtung, die er darbietet. Stellen wir uns z. B. bloß auf den Standpunkt seiner technischen Entwicklung, so wird unser Interesse nicht minder am Anfang wie am Ende derselben von staunender Bewunderung festgehalten sein. Denn am Anfang finden wir schon, sowie nur die Völker oder die Menschen aus dem Dunkel einer unberechenbar langen Nacht in die Dämmerung der frühesten Geschichte eintreten, da finden wir schon im Wesen alles fertig, da werden die vier Hauptstoffe, Seide, Wolle, Flachs und Baumwolle zu den feinsten Gespinnsten verarbeitet, und wir haben keine

*) Hr. Förster rekonoscirte die Identität später ausdrücklich nach dem übersandten Stiche.

**) Dieser Aufsatz bildet die erste einer Reihe von Vorlesungen, welche unter dem Titel: „Geschichte der Weberei und Stickerei vom Standpunkte der Kunst“ im österreichischen Museum für Kunst und Industrie gehalten wurden.

Ahnung, wie die Menschen gerade auf diese vier Stoffe gekommen sind, für welche all unsere moderne forschende Weisheit nichts Besseres oder nur Gleiches hat entdecken können. Und es ist doch wahrlich kein einfacher, naheliegender Proceß, dem Flachs und Hanf ihre Faser abzugewinnen und sie mit Spindel und Webstuhl zu verwerthen, oder dem Seidenwurm sein glänzendes Gespinnst wieder rückzuspinnen und daraus jene metallschimmernden Hüllen zu bereiten, welche noch heute wie vor mehr denn viertausend Jahren die Freude und der Stolz alles dessen sind, was nach Schönheit, Glanz und Ehren in der Welt trachtet. Oder am Ende dieser technischen Entwicklung werden wir sicherlich nicht weniger gefesselt sein, wenn wir die überaus sinnreichen und künstlichen Spinn- und Webemaschinen betrachten, die tausendfach und spielend das leisten, was die geduldigste Menschenhand mit emsigster Mühe nur in langen Jahresfristen hervorzubringen vermochte.

Suchen wir statt dessen die Spuren unseres Gegenstandes auf einem ihm ganz fern gelegenen Gebiete auf, in der Sage, in der Mythologie, in der Geschichte der Religionen und wir finden, wie auch hier seine vielseitige Bedeutung sich dem sinnenden Geiste aufgeprägt, wie dem Menschen die Feinheit der Arbeit, der Glanz des Stoffes oder die Seltsamkeit der Darstellungen imponirt haben. Die Sage erzählt uns von Glanzgeweben der Feen aus Sonnenstrahl und Mondenschein, welche die Sinne der Menschenkinder blenden und bethören; von dem weißseidenen Glückshemde, das die Elbin dem zur Hochzeit reitenden Muf verspricht und das sie selber im Mondenschein gewebt hat, von dem Salamandermurm, der in einer Höhle voll ewigen Feuers einen Faden spinnet, daraus ein rothes Gewebe, Pfellel oder auch Salamander genannt, gewebt wird, unvergänglich und unverbrennlich und so heißglühend an Farbe, daß der Strauß seine Eier darin ausbrütet. Die Mythologie kennt des Färbers schöne Tochter Arachne, welche Minerva selbst, die kunstfertige Schutzgöttin der Weberei und Sticerei, zum Wettkampf im Sticken herausforderte und, besiegt, in der Verzweiflung der Niederlage sich erhenkte, worauf sie von der Göttin in eine Spinne verwandelt wurde. Das Märchen dagegen schildert uns die Kleider seiner Prinzessinnen so lustig, so fein und zart, daß sie in einer Nusschale verschlossen werden konnten, und das ist kaum mehr als die Wahrheit, denn es giebt ja indische Gewänder, welche eine Tabaksdose faßt oder die sich durch einen Ring ziehen lassen. Noch im Anfange dieses Jahrhunderts spann eine englische Dame aus einem einzigen Pfund Flachs einen festen und brauchbaren Faden von zwanzig deutschen Meilen Länge, und dieser Faden war vermuthlich noch gröber als derjenige, den die Brabanterinnen für die feinsten Spitzen im dunklen Zimmer in dem Lichtstrahl spinnen, der durch eine einzige Spalte dringt. In der Mythe und in der Religion haben die fabelhaften Thier- und Menschengebilde, welche auf den Teppichen des Orients nach Westen wanderten, den Griechen vielleicht ihren ganzen zwittergestaltigen Herensabbath geschaffen, die Lamien und Harpyen, die Greifen und Sphinge, die Kentauren und Minotauren. Sie sind gleichsam aus der gewirkten und gestickten Wand herausgestiegen, sind in der Phantasie der Hellenen wieder lebendig geworden und in ihrer Kunst veredelt, und der dichtende Geist hat ihnen Sagen angeschaffen und nachgedichtet. Und viel anderes hat es die christliche Kirche des Mittelalters auch nicht gemacht, welche sie ebenfalls mit den Gewändern in die ganze dekorative Kunst aufnahm, ihnen symbolische Bedeutung unterschoob, ihnen Legenden andichtete und dann im Thierphysiologus ein sinn- und fabelreiches Natursystem schuf.

Doch verlassen wir das Reich der Phantasie und begeben wir uns auf das nüchterne Gebiet der Rechenexempel. Hier ist Baumwolle die Königin geworden und lenkt die Politik zweier der mächtigsten Staaten dießseits und jenseits des Oceans, England's und Amerika's. Wo die Industrie der Weberei sich abwechselnd oder bleibend niedergelassen hat, dort ist auch das Füllhorn des Segens ausgeschüttet worden; der Industrie ist der Handel, dem

Handel der Wohlstand, dem Wohlstande die Kunst, die Wissenschaft und die politische Größe gefolgt, und mit dem Verfall der Industrie sind sie gewöhnlich wieder von dammen gezogen. So datirt der Reichthum, die Größe und die Kulturblüthe der norditalienischen Städte seit der Zeit, als bei ihnen die Seidenkultur eingeführt wurde, so wuchs der Reichthum und die Kunst der Niederlande mit den Webereien von Flandern und Brabant heran, so ruht heute England's Wohlstand und Größe auf seiner Baumwollenindustrie. Wenn die politischen Ereigniffe die Baumwollenspekulation mißlingen lassen, die Ernte unmöglich machen und die Zufuhr verhindern, oder wenn jener kleine Seidenwurm von Krankheit ergriffen wird, so zittern Millionen und die Zukunft von Provinzen und Ländern ist in Frage gestellt.

Ist so das Menschenloos im Großen mit der Geschichte der Weberei auf das engste verknüpft, so ist nicht minder die Befriedigung unserer kleinen und für jeden Einzelnen doch mächtigen Eitelkeit mit allen Fibern und Fasern daran gebunden. Man könnte eine Geschichte der Weberei und Stickerei auch als eine Geschichte der Bekleidung behandeln, und diese ließe sich, wenn man wollte, zu einer Geschichte der menschlichen Thorheit und Eitelkeit machen, denn die Industrie, die gefügige Weberei zunal, folgt begierig allen Launen der Mode, allen absonderlichen Einfällen der Eitelkeit. Aber diese Seite unseres Gegenstandes hat auch ihr großes kulturgeschichtliches Moment. Das Spiel der Laune, so willkürlich, so unberechenbar es aus dem Kopf des Einzelnen wie eine nimmer versiegende Quelle zu entspringen scheint, es steht unter einer höheren Macht, und dieser Macht sind auch die Weberei und ihre Schwester, die Stickerei, unterworfen. Was hier der Einzelne zu erfinden oder was dem Zufall seinen Ursprung zu verdanken scheint, das ist doch, mit seines Gleichen zusammengefaßt, nur der Ausfluß der Zeit, all der Gedanken, die gerade lebendig sind, all der geistigen Motive, die gerade die Welt regieren. Mit diesen Gedanken und Motiven entstehen die Moden, auch die seltsamsten und gedeknhaftesten, mit diesen vergehen sie wieder, und neue welterregende Ideen bringen auch neue Formen der Mode und der Kleidung.

Ist diese Macht der geschichtlichen Bewegung, der Kulturentwicklung thatsächlich, so ist es leicht begreiflich, wie sie besonders auf jene Seite unseres Gegenstandes von Einfluß und Wirkung sein muß, welcher die nachfolgenden Darstellungen insbesondere gewidmet sind, denn wir werden es, wie schon angedeutet, nicht mit den eigensten Schöpfungen vorragender und die Welt nach sich ziehender Geister zu thun haben, sondern mit der Arbeit der Menge, mit dem Ausfluß der Volksseele, mit dem allgemeinen, nicht dem individuellen Geschmack.

Ich habe unseren Gegenstand in seiner Besonderheit als „die Geschichte der Weberei und Stickerei vom Standpunkt der Kunst“ bezeichnet, damit wollte ich den Gedanken ausschließen, als ob es sich um eine Geschichte der technischen Fortschritte und Verbesserungen handelte, um die Erfindung neuer Spinn- und Webemaschinen und Druckpressen. Ebenso wenig ist die Geschichte der Weberei vom nationalökonomischen oder handelspolitischen Standpunkte aus unsere Aufgabe, noch werden wir der angedeuteten Perspektive in die Geschichte der Mythen, Sagen und Religionen hinein mehr Raum und Worte leihen, als gerade gelegentliche Beziehungen es mit sich bringen. Nur das kulturgeschichtliche Moment, mit dem die Geschichte des Geschmacks auf das engste verwachsen ist, wird sich nicht so leicht zurückweisen lassen. Ganz freilich können wir auch die Technik, ihre Fortschritte und ihren Wechsel nicht unberücksichtigt lassen, denn nicht selten ist der Stil der Ornamentik von ihr bedingt, ja eigentlich sollte er es, innerhalb gewisser Grenzen, inner sein.

„Die Geschichte der Weberei und Stickerei vom Standpunkt der Kunst“, das ist im Wesentlichen die Geschichte der Verzierung gewebter Stoffe von der einfachen Färbung an durch die regelmäßige Musterung hindurch bis zu den gewebten Tapetengemälden nach Raffael und Rubens. Wir können dabei Weberei und Stickerei als einen Kunstzweig

zusammenfassen, denn beide verfolgen dieses genannte Ziel ganz gleichmäßig mit gleichen Mitteln und erzielen den völlig gleichen Kunsteffekt, weshalb sie denn oftmals in der Geschichte verwechselt wurden und selbst technisch mitunter schwer zu unterscheiden sind. Sie haben nur den einen Unterschied der Entstehung, indem die Weberei ihre Ornamentation gleichzeitig mit dem Gewebe selbst und nur auf mechanischem Wege erzielt, während die Sticerei einen bereits fertigen gewebten Stoff als Unterlage bedarf, auf welchem die freie künstlerische Hand mit Führung der Nadel die ornamentale oder figürliche Verzierung hervorbringt. Wir werden daher auch die beiden Schwesterkünste einstweilen nicht trennen und erst später der Sticerei eine besondere Betrachtung widmen.

Aber die Verzierung gewebter Stoffe, die Ornamentation, die auf ihnen sich befindet, ist doch eigentlich nur die eine künstlerische Seite unseres Gegenstandes, wenn sie auch in der Geschichte und darum auch in der nachfolgenden Darstellung, die größere Bedeutung und den größeren Raum in Anspruch nimmt. So gut wie die gewebten Stoffe selber verziert werden, so gut läßt sich auch mit ihnen verzieren, selbst ohne alle Ornamentation, ja selbst ohne alle Färbung. Diese andere Seite ist die Kunst der Drapirung mit gewebten Stoffen; ihr Kunstmittel ist die Linie, Licht und Schatten, oder kurz gesagt, die Falte; das Kunstmittel der ersteren dagegen ist die Farbe.

Damit stehen sich beide Seiten als zwei ganz verschiedene Kunstprinzipien gegenüber, die, so oft sie auch in Theorie und Praxis durch einander spielen und gespielt haben und sich gemeiniglich in der menschlichen Kleidung sowie auch in häuslicher Ausstattung verbunden zeigen, dennoch nicht bloß vom künstlerischen, sondern selbst vom nationalen Standpunkt aus als entschiedene Gegensätze erscheinen. Das eine Prinzip ist das malerische, das andere das plastische; jenes hat seinen Ursprung im Orient gefunden und von dort her immer neue Nahrung gezogen, dieses hat, ich möchte sagen, im bewußten Gegensatz dazu, seine Ausbildung in der griechisch-italischen Welt erhalten, ist freilich aber auch, wenigstens mit der Reinheit und Vollendung seiner Durchführung, fast wie eine Episode in der Geschichte des Kostüms, darauf beschränkt geblieben.

Der Gegensatz des malerischen und plastischen Elements beruht aber nicht bloß auf dem nationalen oder geographischen Unterschiede; er setzt andere Verschiedenheiten wesentlich voraus, und das sind die Verschiedenheiten der Stoffe, welche bei unserem Kunstzweige in Frage kommen. Die griechische Plastik hätte nie den Entwicklungsgang nehmen, vielleicht nie jene klassische Reinheit und Vollendung erreichen können, wenn der Hauptstoff der griechischen Gewandung Seide gewesen wäre und nicht Wolle. Wolle ist für Drapirung und Faltenwurf der vorzugsweise, ja alleinige plastische Stoff, Seide dagegen mit ihrem Glanze und ihrer besonderen Art zu brechen hat nur ein malerisches Kunstelement in sich. Damit soll aber nicht gesagt sein, daß die Wolle sich nur zur Plastik eigne, im Gegentheil, mit ihrer Empfänglichkeit für die Farbe enthält sie ebensogut die andere Seite, wie sie denn auch in der That eine lange, lange Zeit hindurch vorzugsweise den malerischen Kunststoff abgab, bis spät erst die Seide aus ihrer uralten chinesischen Vereinsamung heraustrat und neben ihr die gleiche, selbst bevorzugte Rolle übernahm.

Neben Wolle und Seide treten die beiden anderen Hauptstoffe der Weberei, Flachs und Baumwolle, als Kunststoffe bedeutend zurück. So ganz außerordentlich auch heute die Macht der Baumwolle ist, so großartig die Bedeutung, die sie sich in der Kultur, auf dem politischen und dem volkswirtschaftlichen Gebiete errungen hat, so hat sich doch die Kunst bei ihr immer auf niederer Sphäre gehalten und hat sich zumeist mit den bedruckten Mustern und matten Farben begnügt. Der Stoff ist auch zu unsolid als Material, um sich, wie die Wolle und Seide, man möchte sagen zu monumentaler Kunstbedeutung zu erheben. Was

dagegen die Leinwand betrifft, so ist sie fast zu allen Zeiten und bei allen Völkern, wo sie blühte, vielleicht mit Ausnahme Aegyptens, zumeist zu Unterkleidern benützt worden und entzog sich schon darum sowie den Augen, so auch der glänzenderen und kunstreicheren Verzierung. Außerdem verbindet sich ihre kühle Art schlechter mit lebendigeren, wärmeren Farben, weshalb es denn auch gekommen ist, daß sie lange Zeit hindurch, gleich der Baumwolle, nur zu einer niedrigen Stufe der Ornamentirung gelangte, oder nur als Untergrund, mithin ohne alle selbständige Bedeutung, für Stickerei und Malerei diente. Erst spät gelangte sie zur Heranbildung eines eigenen, ihr gerechten Kunststils, und zwar in doppelter Weise, einmal zum Gebrauch von Tisch und Tafel in der ihr äußerst entsprechenden Damastweberei, das andere Mal in den Spitzen, wosür sich ihre Feinheit und Dauerbarkeit zugleich empfahl.

Welcher von diesen vier Stoffen geschichtlich der älteste ist, welchem die frühesten Ornamente angehören, das ist eine nicht zu entscheidende Frage, die lediglich in das Reich der Hypothesen fällt. Wir finden, wie schon gesagt, die vier Stoffe fertig mit den Völkern, wie sie in die Geschichte eintreten, und mit ihnen im Wesentlichen geographisch geschieden auf dem Boden, wo sie wohl seit unvordenklichen Zeiten heimisch waren. So die Leinwand in Aegypten, die Baumwolle in Indien, die Seide in China, die Wolle aber von den Gebirgen Tibets an und dem Thal von Kaschmir, die noch heute die Stätten ihrer feinsten Kunst sind, bis zu den syrischen und phönizischen Küsten und den Steppen Arabiens oder dem tieferen Lande Mesopotamiens, wo die Patriarchenfürsten ihre Schafherden weideten, oder über das ägäische Meer hinaus bis nach Arkadien, dem Lande Par's und der syringflötenden Schäfer.

Ebenso sind wir auf Vermuthungen oder auf Konstruktionen des grübelnden Verstandes angewiesen, wenn wir uns im Gedanken zurechtlegen wollen, wie etwa die Ornamentationen gewebter oder bestickter Stoffe entstanden sein könnten, wie sie zuerst beschaffen waren und wie sie sich weiter gebildet haben. Wir haben dafür ein Gleichniß an den Flechtwerken und den Matten der Südseeinsulaner und anderer auf der ersten Stufe der Kultur stehenden Urbewohner der neuen Welt, an ihren Tätowirungen, Ornamenten, die vielleicht von der lebendigen Haut auf die äußere Umhüllung und Bekleidung übertragen wurden, an ihren mit Linien bemalten oder mit Federn oder farbigem Bast bestickten Thierhäuten, die ihnen zum Dach, zur Kleidung oder zu Geräthen dienten, oder auch an dem buntpfarbigen Rauchwerk, welches barbarische Völker schon früh kunstreich und mosaikartig mit natürlichem Geschmack zusammenzusetzen verstanden.

Wir könnten uns demnach wohl zu der Annahme geneigt fühlen, als ob die Stickerei der Weberei vorausgegangen wäre, wenn nicht jene wieder andere Bedingungen, z. B. das Nähen, zur Voraussetzung hätte, und überhaupt die Entstehung der Ornamentation gewebter Stoffe sich einfacher und naturgemäßer denken ließe. Darnach möchten die aus Bast oder Binsen oder Stroh geflochtenen Matten und Decken das Vorbild gewesen sein, bei denen der Gang des Menschen, sich und seine Umgebung zu schmücken, gewiß in erster Fröhe darauf verfallen ist, durch Anwendung verschiedenfarbiger Halme oder Fasern einen gewissen farbigen Reiz hervorzubringen. Ein Verfahren dieser Art aber ergab im Gegensatz zu dem der freien stickenden Hand regelmäßige Muster aus Streifen oder rechtwinkelig sich kreuzenden Linien, verschiedenfarbige Vierecke, also schachbrettartige Muster, die sich dann leicht, aber immer auf dem Boden geometrischer Motive, reicher und mannigfaltiger gestalten ließen. Ein weiterer ornamentaler Gedanke führte dahin, den Gegenstand als begrenzte Fläche aufzufassen, diese mit schmückendem Saum und Bordüre zu umgeben und der unbegrenzten Randverzierung ein Innenmuster entgegen zu stellen. Andererseits stellte sich ebenso natürlich neben dieser

formellen Erweiterung der Wunsch ein, die Farben, welche die Natur an den verwendbaren Stoffen darbot, und die sich wenig durch Lebhaftigkeit auszeichneten, zu vermehren und in ihrer Leuchtkraft zu erhöhen. So entzog man den Früchten und Pflanzen künstlich ihre Farben und gelangte später dahin, sie auch einzelnen Thieren und Erden und Metallen zu entnehmen.

Ueber diesen ersten, an den geschilderten ideellen Ursprung erinnernden Zustand geometrischer Ornamentation sind aber jene Zustände hoch hinaus, welche wir nach bildlichen wie schriftlichen Nachrichten, bei den ältesten Völkern schon zu jener Zeit antreffen, da sie in die Geschichte eintreten oder soweit wir sie in die Mythe und Sage hinauf verfolgen können, obwohl daneben noch verschiedene Ornamente in Gebrauch sind, die auf die Entstehung durch die einfachste Technik hinweisen.

Das ist z. B. bei den Aegyptern der Fall, jenem Volke, dessen Geschichte durch seine bildlichen oder bildlich schriftlichen Urkunden uns die ältestbekannte ist. So hoch auch der Bildungsstand der Aegypter und namentlich auch ihre technische Geschicklichkeit nach diesen Quellen schon in den ältesten Zeiten, also im dritten und vierten Jahrtausend vor Christi Geburt, zu sein scheint, so ist dennoch die Tracht und ihre Verzierung und was wir sonst von stofflicher Ornamentation erblicken, im Grund sehr einfach. Es mag dazu ganz vorzugsweise der Umstand beigetragen haben, daß der Stoff der gewöhnlichen Kleidung durchgängig Leinwand ist, ein Stoff, von dem wir schon bemerkt haben, daß er sich überall gegen eine reichere Ornamentation spröde bewiesen hat und in dieser Art nur duldet, was ihm harmonisch ist. Die Wandgemälde lehren uns, daß der Flachs in Aegypten heimisch war, mit Kunst bebaut und verarbeitet wurde und daher mit Recht den nationalen Gewandstoff abgab.

Dieses nationale Gewand der Aegypter ist dasjenige, welches eigentlich noch die unterste Stufe der Kostümentwicklung bezeichnet, der Schurz, ein längliches, allerdings wohl nach Rang und Stand verschieden gestaltetes, mehr oder minder feines Stück Zeug, welches um die Hüften geschlagen und von den Vornehmern mit einem Gürtel befestigt wurde. Dieses Gewand, wenn man es schon so nennen kann, schloß sich eng und faltenlos an, oder in den seltenen Fällen, wo es Falten zeigt, sind diese regelmäßig parallel geschichtet, gleichsam mit Stärke gesteiht, wie dies bei der Leinwand möglich ist. Eine Stufe darüber hinaus ist das weibliche nationale Kleid, denn es wird angezogen: es ist ein Hemd, welches sich vom Hals bis zu den Füßen herab so eng angelegt, daß es keinen Ueberfluß hat zu irgend einer Falte und man daher fast in Versuchung kommt, es für elastisch zu halten.

Man sieht, die Kunst der Drapirung ist den Aegyptern noch in keiner Weise aufgegangen; sie hätte auch zu ihrer übrigen Kunst nicht gepaßt. Das Prinzip der Drapirung ist Freiheit, das Prinzip der ägyptischen Kunst aber ist Gebundenheit, die Unterwerfung unter ein starres Gesetz, das nur den Vorschriften entspricht, mit welchen die Priesterkaste das ganze Leben des ägyptischen Volks geregelt und gebannt hatte. Mit dieser Gesetzmäßigkeit konnte wohl das eine Ziel der Kunst, die Ruhe, ja selbst die Erhabenheit, welche man vielen ägyptischen Steinbildern nicht absprechen kann, erreicht werden, aber das andere Ziel, das Leben, ohne welches keine Fortbildung möglich ist, ging darüber zu Grunde. Daher gelangte auch das ägyptische Kostüm nicht zur Freiheit oder zur Benutzung des Faltenwurfs, als in späteren Perioden bei Vornehmern, bei der Tracht der Könige und Königinnen, aber auch bei der von Tänzerinnen und Spielerinnen längere und weitere Gewänder aufkamen, die noch dazu von einer Feinheit und Durchsichtigkeit waren, daß der ganze Körper hindurchschien. Dieser Umstand läßt uns nur auf muslinartige Baumwollgewebe von zarterster Art schließen. Nichts destoweniger erscheinen auch sie steif und faltenlos, was gewiß

nicht bloß in einem vorgeschriebenen Kanon der Zeichnung, sondern sicherlich auch irgend wie in der Wirklichkeit sein Vorbild hatte.

So einfach wie die Form, so einfach erscheint auch die Farbe oder die ornamentale Verzierung. Dem Schurz ist durchweg seine allerdings wohl gebleichte Naturfarbe, das kühle, angenehme Weiß der Leinwand, gelassen und im Gegensatz erscheinen fremde Völker auf den ägyptischen Wandmalereien, wie z. B. Araber oder Mohren, gewöhnlich mit Gewändern von verschiedenartiger Ornamentierung, mit Streifen, Zacken, Sternen oder ähnlichen Mustern in lebhafter Färbung. Der ägyptische Schurz erhält höchstens eine leichte Bordüre. Ebenso bleibt es bei den durchsichtigen Muslingengewändern, nur daß vielleicht die Bordüre bedeutender wird. Und doch kann das nicht Mangel an Technik sein, denn wir wissen, daß die Ägypter sehr geschickte Färber waren und gewebte Stoffe so vorzubereiten verstanden, daß wenn sie, einmal in den Farbenfessel getaucht, wieder herauskamen, sie in Musterung gefärbt erschienen. Reicher und farbiger gemustert zeigen sich daher auch die Ueberzüge von Kissen, von Möbeln und Betten, aber alle noch mit geometrischen Motiven. Ebenso ist es mit einzelnen Nebenteilen der Tracht, mit Leibbinden, mit Schleiern und Kopftüchern, die selbst mit Gold besetzt waren.

Viel weiter vorgeschritten in ornamentirter Weberei und Stickerei zeigt sich dagegen das große Urgebiet der Wolle, welches die Wiegenstätte der Menschheit in sich schließt. Allerdings reicht seine bildlich dokumentirte Geschichte nicht soweit zurück wie die ägyptische, aber selbst in jener späteren Periode, wo sie sich uns zu erschließen beginnt, ist die Ornamentation der gewebten Stoffe der gleichzeitigen ägyptischen an Reichthum, Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit der Verzierung weit voraus; die geometrische Stufe Aegyptens ist überwunden und ein kühner Schritt in das Reich der Thier- und Menschendarstellung vollzogen. Ueberhaupt ist die dekorative Sinnelust des Orients erwacht und blüht in aller Phantastik. Auch ist es nicht die Wolle allein, welche auf diesem, ihrem erbberechtigten Gebiete zur Verwendung kommt, obwohl sie entschieden noch den Hauptstoff abgiebt; neben ihr ist der Flach in den Ebenen Mesopotamiens in ausgedehntem Maße kultivirt und hat das alte Babylonien durch seine Leinwandfabrikate berühmt gemacht, und auch die Baumwolle ist längst über den Indus nach Arabien und weiter nach Norden und Westen gewandert und von den Chaldäern wie von den Aegyptern angenommen worden. Nur die Seide ist noch abgesperrt im verschlossenen China.

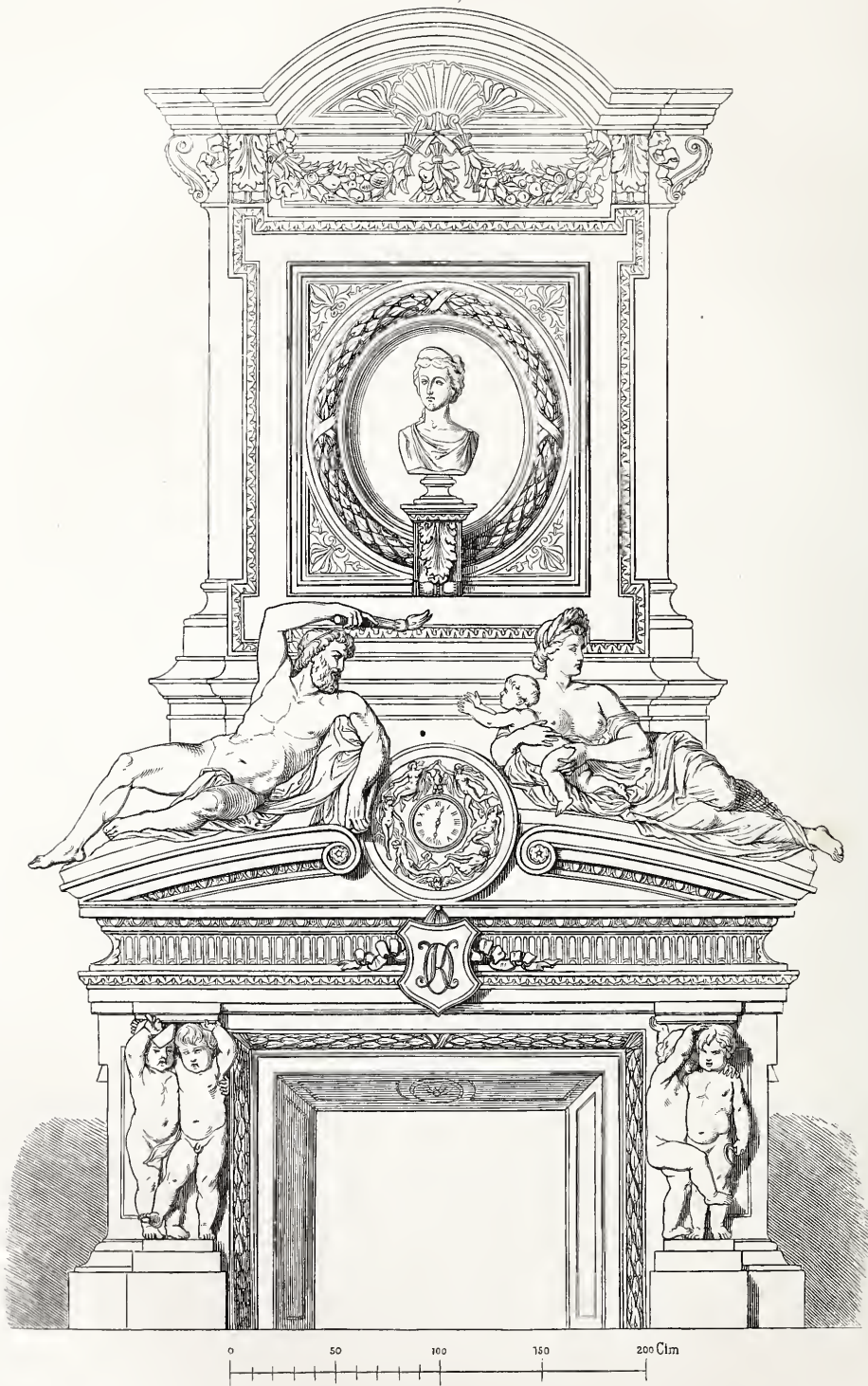
Gehen wir von Aegypten über die Enge von Suez zu den asiatischen Nachbarvölkern, zu den Beduinenstämmen der arabischen Wüste, nach Palästina und Syrien, zu den Israe- liten der Patriarchenzeit, so stellen sie uns die Aegypter selbst auf ihren Bildern durchgängig in bunterer Gewandung dar. Bei manchen, wie bei einzelnen wandernden Araber- stämmen, mag das Schafwolle noch das Hauptstück der Kleidung gewesen sein, im Allgemeinen sehen wir aber eine Gewandung, die, wenn nicht feiner und kostbarer, doch durchweg reicher in der Farbe ist und mehr Stoff erfordert als die ägyptische. Freilich scheinen es oft nur festumschlungene Decken zu sein, deren Ornamentik dann natürlich schräge Linien um den Körper bildet, gewöhnlich sind es aber angezogene Röcke, ebenso eng und faltenlos, beide jedoch mit verschiedenen Streifen und dazwischen schrägen, zackigen Linien, mit stern- oder schuppenförmig oder überhaupt mannigfach gestaltetem Ornament bedeckt, das in den lebhaftesten Farben wechselt. Alles dies kann noch leicht und einfach durch den Webstuhl hergestellt werden, dürfte jedoch schon oftmals, wie wir aus schriftlichen Nachrichten schließen, die Mitwirkung der Stickerei in Anspruch genommen haben. So lernen wir schon aus dem Exodus, daß Aholiab voll von Geschicklichkeit war, alle Arbeiten des Stickers auszuführen

in Blau, in Purpur und in Scharlach. Aus der Hand eines solchen Stickers mag dem auch Joseph's bunter Rock hervorgegangen sein.

In der ägyptischen Knechtschaft, unter den Frohdiensten bei Pharaos Bauten war allerdings nicht die Zeit für die Israeliten, solche Talente zu entwickeln, und wenn die Frauen auch das Spinnen und Weben feiner Stoffe von den Aegypterinnen gelernt haben mögen, so hatten sie Zeit in der Wüste, diese Fähigkeit wieder zu vergessen. Die Juden zogen aus Aegypten, „die Lenden gegürtet“, also mit dem gewöhnlichen Schurz des Aegypters. Als sie aber im gelobten Lande angesiedelt, aus langen Kämpfen siegreich und selbst erobernd hervorgingen, da entstand bei ihnen große Prachtliebe, der sie besonders am Schmuck der eigenen Person Ausdruck liehen. „Ihr Töchter Israels“, singt David, „weinet über Saul, der euch in Purpur kleidete, der eure Gewänder mit goldenem Zierrath schmückte“. Diese äußere Eitelkeit, die unter Salomo und den nachfolgenden Königen wuchs, tadeln die Propheten auf das Heftigste. „Du pudest dich vergeblich“, sagt Jeremias zu Zudäa, „obschon Du dich in Purpur kleidest, Goldschmuck anlegst und mit Schminke deine Augen färbst.“ Jesajas warnt die jüdischen Schönen, die Töchter Zions, der Herr werde allen ihren Schmuck vertilgen, den Schimmer der Fußkettchen, die kleinen Sonnen und die kleinen Monde, die Ohrengehänge, die Armbänder und die Schleier, den Kopfschmuck, die Ketten, die Gürtel, die Nischläschchen, die Amulette, die Finger- und Nasenringe, die Unterkleider und Mäntel, die weiten Gewänder und Beutel, die Spiegel, Hemden, Kopfbinden und Übergewänder; und statt Balsamduft werde Modergeruch sein, statt Gürtel, Stricke, statt Haargeflecht Kahtheit, statt eines weiten Mantels ein enger Sack und statt der Schönheit Brandnarben.“ Ebenso läßt Ezechiel Jehovah zu Jerusalem reden: „Ich kleidete dich in gestickte Kleider und machte dir köstliche Sohlen, ich umhing dich mit feinen Zeugen und umschleierte dich mit Flor“.

In all diesem Putz und Luxus und der dazu erforderlichen Kunstthätigkeit waren aber die Juden nicht originell, sondern nur Nachahmer, oder sie schmückten sich nur mit dem Erkauften, das anderswo hervorgebracht war. Sie hatten drei Kulturvölker zu Nachbarn, deren Einfluß sie sich nicht entziehen konnten, und die ihnen im Handel und durch Beispiel alles lieferten, was sie zur Weckung und Befriedigung der Eitelkeit bedurften. Das waren die Aegyptier, die Phönizier und die Assyrier. Von den ersteren erhielten sie die feine Leinwand und die durchsichtige Baumwolle, die Florstoffe, von den Phöniziern insbesondere die Purpurgewänder, und von den Assyriern und Babyloniern, deren Einfluß in späterer Zeit auch in der Form der Gewandung sich bemerklich macht, die gestickten Kleider und buntfarbige, reich ornamentirte Teppiche, welche zum Gebrauch in Tempel und Haus dienten. In der üppigen Zeit Salomo's, wo alle Vornehmen nach purpurnen und goldgestickten Gewändern trachteten, scheint insbesondere der Einfluß von Tyrus, dem Hauptsitz kunstindustrieller Erfindungen, groß gewesen zu sein, und Salomo's phönizische Frauen waren es, welche den jüdischen Schönen in Putz und Kleiderstoff zum Muster dienten. „Töchter der Könige“, singt der Psalmist, „sind unter deinen Theuren; es steht die Gemahlin dir zur Rechten in Gold von Ophir“... „Die Tochter Tyrus mit Geschenken, die Reichen des Volks schmeicheln dir. Lauter Pracht ist die Königstochter im Gemach, mit Gold gewirkt ist ihr Kleid. In buntgewirkten Gewändern wird sie dem Könige zugeführt.“

Hier bei den Juden werden zum ersten Mal lange, weite und schleppende Gewänder erwähnt, aus deren Tadel wir schon erschen können, daß die gewöhnliche Tracht selbst bei den Frauen eng und faltelos war. Das ist auch, — wenn nicht gerade immer die Enge, so doch die Faltenlosigkeit, — der allgemeine Charakter jener frühen asiatischen Tracht, die den



Marmorkamin von Joseph Kopf.

Im königl. Schlosse in Stuttgart.

Körper mehr bedeckte als die ägyptische, aber doch in keiner Weise auf künstliche Falten-
drapirung ausging, ein Ziel, welches auch die heutige, faltenreich gewordene orientalische Tracht
nicht verfolgt.

(Schluß folgt.)

Joseph Kopf's Marmoramine im königlichen Schlosse zu Stuttgart.

Mit Abbildung.

Daß Württemberg in die Reihe der modernen Bildhauer einen Namen wie Dannecker
zu stellen hat, würde man aus den Denkmälern des Landes nur spärlich erkennen. Außer
dem Christus in der Kapelle zu Neresheim, der schönen Brunnenfigur in der Neckarstraße
zu Stuttgart und der trefflich komponirten und fein durchgeführten Nymphengruppe am
Weiher des Schloßgartens daselbst wüßten wir kein öffentliches Werk von ihm zu nennen.
Beide letztgenannte Arbeiten sind obendrein nur in Sandstein ausgeführt, und die erwähnte
Gruppe hat man neuerdings durch einen bösen Ueberzug von weißer glänzender Seltfarbe
in unverantwortlicher Weise verdorben. Im Uebrigen haben wir im Lande an öffentlichen
Denkmälern neuerer Plastik Thorwaldsen's Schiller in Stuttgart, ein Werk, dem es
zwar an jener Schärfe treffender Charakteristik mangelt, die z. B. einen Schiller, Lessing
und Luther Rietschel's auszeichnet, das wir aber doch als eine bedeutende Schöpfung, voll
echt künstlerischen Lebens bezeichnen müssen. Außerdem die Jubiläumssäule vor dem Stutt-
garter Schlosse mit den sorgsam durchgeführten Reliefs und Statuen von Th. Wagner,
das Ristdenkmal zu Reutlingen und neuerdings das von Kreling ausgeführte Keplerme-
nument in Weil. Fügen wir dazu noch die beiden neuerdings in Stuttgart entstandenen
mehr dekorativen Brunnenfiguren an den Ecken der Olga- und Charlotten-, sowie der
Marien- und Reinsburgstraße, ferner die Marmorpferde und die Gylasgruppe von Hofner
im Schloßgarten, die Marmor-Kopieen antiker Statuen am Bassin desselben, sowie das
nur als Dekoration zu betrachtende Reiterstandbild Eberhard's im Bart im malerischen
Hofe des alten Schloßes, so ist wohl Alles aufgezählt, was im Lande an Werken neuerer
Plastik zu nennen wäre. Bedenkt man die Fülle plastischen Talents, welche Württemberg
vom 14. bis ins 16. Jahrhundert hervorgebracht hat, erwägt man dazu die Vorliebe des
verstorbenen Königs Wilhelm für eine gewisse Gattung von plastischen Werken, mit denen
z. B. das Schloß des Rosensteines angefüllt ist, so kann die dürftige Blüthe, welche gleich-
wohl die moderne Skulptur im Lande getrieben hat, Wunder nehmen.

Um so mehr freut es uns, von einem beachtenswerthen Werke der Bildnerei berichten
zu können, welches im vorigen Jahre durch Munifizenz der Königin Olga zur Vollendung
gekommen ist. Wir meinen die beiden in einem Salon des königlichen Schloßes aufgestellten
Marmoramine von Joseph Kopf. In dem schönen oberen Saale, der die Mitte der
Gartenseite des Schloßes einnimmt, sind die Amine als Pendants in den abgechrägten
inneren Ecken angebracht. Ihre Architektur, zum Anschluß an den Stil des ganzen Baues
in den kräftigen Formen einer späteren Renaissance, in grauem carrarischem Marmor durch-
geführt, ist im Hinblick auf den zu verwendenden plastischen Schmuck mit Geschick entworfen.
Den Rahmen der Aminöffnung bildet eine Platte, die von vier kräftigen nackten Kinderfiguren
paarweise getragen wird. Auf den vollenartig geschweiften Abschlüssen, welche diesen Unterbau
bekrönen, hat der Künstler, ähnlich wie Michelangelo an den Medicäergräbern, je zwei ruhende

Gestalten angebracht, und zwar jedesmal eine männliche und eine weibliche. Er wählte dazu die Sinnbilder der vier Elemente: Prometheus und Gaa (Feuer und Erde), Zephyr und Aphrodite (Luft und Wasser). Zwischen beiden Figuren bildet sich eine breite Fläche als Stirnfeld der bekronenden Architektur; hier ist das Zifferblatt einer Uhr angebracht, vom Künstler in sinniger Weise mit dem Reigen der Horen im zarten Flachrelief umrahmt. Der obere Abschluß der Kamine, von Pilastern mit Fruchtstrahlen umschlossen, gipfelt in den Büsten der königlichen Bestellerin und ihres Gemahls.

Ist diese Anordnung wohl durchdacht und klar gegliedert, so daß das Ganze einen durch Reichthum und edlen Rhythmus imponirenden Eindruck macht, so wird beim Eingehen in's Einzelne das Auge durch eine Fülle von Schönheit erfreut. In den nackten Kindergestalten, den stämmigen Trägern des Hauptgesimses, hat der Künstler die schwierige Aufgabe gehabt, zwischen dem architektonischen Geſetz, dem sie sich als Theile des baulichen Gerüſtes zu fügen haben, und dem frei bewegten neckischen Spiele, das heiteren Kinderfiguren das Hauptanrecht auf ihre Stellung in künstlerischen Werken dieser Art giebt, zu vermitteln. An dem von uns in Abbildung mitgetheilten Kamin ist die Aufgabe nicht völlig gelöst, und der Zwang des Architektonischen nicht gänzlich überwunden; an dem zweiten Kamine dagegen ist in anmuthiger Freiheit ein lebensvoller Rhythmus zur Geltung gebracht. Ruhe und Bewegung, angestammte Kraft und schelmisches Getändel durchkreuzen sich aufs Glücklichsste und finden auch in dem humoristischen Ausdrucke der Köpfschen einen Widerschein.

Von den vier liegenden Hauptgestalten vertritt Prometheus die heroisch gesteigerte Manneskraft, Gaa die reife Fülle mütterlicher Weiblichkeit, Zephyr die elastische Anmuth des Jünglings, Aphrodite die eben erschlossene jungfräuliche Blüthe. In den großen Formen des behaglich hingestreckten Prometheus (vgl. unsere Abbildung) erkennt man die Verwandtschaft mit den herrlichen Figuren antiker Flußgötter, namentlich des schönen Nil im Vatican. Ihm gegenüber lagert, den Aehrenkranz wie ein Diadem im lockigen Haar, die mütterliche Gaa, ihr Kind emporhaltend, das mit lebhafter Bewegung zu dem stattlichen Manne hinstrebt. Ist hier kraftgeschwelltes voll erblühtes Leben, so waltet stille Anmuth in den poetischen Jugendgestalten des anderen Kamines. In elastischer Schlankheit streckt Zephyr seine feingebauten Glieder aus, in der einen Hand den Kranz haltend, während die andere leicht auf dem Knie ruht, die Schultern von breiten Fittichen umschlossen. Träumerisch poetisches Behagen athmet die liebliche Gestalt. Bewegter erscheint Anadromene, den schönen Leib wie die Perle aus der Muschel hebend, den leichten Schleier zierlich ausbreitend, in dessen Gefält man den frischen Hauch des Seewindes zu spüren meint.

Geistvoll componirt und in klarer Anordnung den Raum füllend sind endlich die beiden Reigentänze der Horen in leichtem, fast traumhaft bewegtem Reliefzuge krantzartig gewunden und ausgebreitet. In allen Theilen des ausgedehnten Werkes offenbart sich aber nicht bloß eine poetische Erfindungsgabe, sondern auch bis ins Kleinste hinein — das beweisen das mannigfach charakterisirte Haar, die Gewänder, der Schleier Aphroditens, die Flügel Zephyrs — die liebevolle, formensichere Ausführung eines echten Künstlers, der nur in sorgfältigster Vollendung sich genug thut.

Geben wir nun unseren Lesern einige Auskunft über den Schöpfer des Werkes.

Joseph Kopf gehört zu den Künstlern, die aus schwierigen, widerstrebenden Verhältnissen sich durch eigne Kraft emporgearbeitet haben. Am 10. März 1827 in Unlingen, einem kleinen Marktsteden des württembergischen Donaukreises geboren, fühlte er schon früh den Trieb zur Kunst, schnitzte Spazierstöcke für die Lehrer und Pfarrer der Umgegend und zeichnete nach den schlechten Holzschnitten auf den Tabackspacketen seines Vaters. Ein Beweis, wie eine echt künstlerische Anlage aus den dürftigsten Anregungen Lebensstoff zu saugen ver-

mag. Der strenge Vater, in harter Landarbeit aufgewachsen und nichts Anderes kennend, zog den Knaben schon früh zur Mithilfe bei seiner Thätigkeit heran und wollte von einer künstlerischen Laufbahn nichts wissen. Unter solchen Kämpfen hatte Kopf das zwanzigste Lebensjahr erreicht, als es ihm unmöglich ward, länger seinem eigentlichen Berufe zu entsagen. Gegen den Willen des Vaters ging er nach Biberach, um Zeichenunterricht zu nehmen und sich nebenbei mit Mauern und Handlangen durchzuhelfen. Zwar zwang ihn die Noth, nach Hause zurückzukehren, aber nach einem Jahre ging er abermals, mit dem Segen der Mutter, aber ohne Zustimmung des Vaters davon, diesmal nach Ravensburg, um als Steinhauer am Bahnhof zu arbeiten. Es waren harte Jahre; selbst mit dem Steinhauen wollte es zuerst dem noch Ungeübten nicht glücken. Abwechselnd mit gewöhnlichen Maurerarbeiten mußte er sich durchschlagen, hatte mit Krankheit und Noth zu kämpfen, strebte aber trotzdem immer die in Württemberg überall vorhandenen Zeichnungsschulen zu benutzen und hatte endlich als Steinhauer sich so viel gespart, daß er 1851 nach München gehen konnte. Dort sah er zum ersten Mal antike Marmorwerke; eine neue Welt that sich auf, der Bildhauer Sickinger nahm sich seiner an und ließ ihn Ornamente in Gyps schnitzen, ja selbst in der Marmorarbeit sich schon versuchen. Da er aber fortwährend für seinen Unterhalt arbeiten mußte, blieben ihm nur die späten Abendstunden und die Sonntage zum Studium übrig. Nach einem vergeblichen Versuch, in Wiesbaden bei den Arbeiten der griechischen Kapelle verwendet zu werden, begab Kopf sich endlich zum talentvollen Bildhauer Knittel zu Freiburg im Breisgau, führte nach dessen Modellen mehrere Figuren in Sandstein aus und zeichnete und modellirte fleißig.

Als er sich eine kleine Summe erspart hatte, faßte er den Plan, nach Rom zu gehen. Unter dem Segen der Aeltern — denn auch der Vater widerstrebte nun nicht länger — wanderte er im Herbst 1852 mit einem schweren Felleisen auf dem Rücken zu Fuß über Bregenz, Innsbruck und Triest nach Italien. Von Venedig ging es dann weiter zu Fuß über Ravenna, Bologna, Ancona, Foligno nach Rom. In dreißig Tagen war der Spaziergang vollbracht. Mit wenig Mitteln, ohne Empfehlungen und Bekanntschaften ward es auch hier dem Künstler schwer, sich durchzukämpfen; doch erwarb er durch Möbelschnitzen bei einem Tischler so viel, um an der Accademia di S. Luca seine Studien fortsetzen zu können. Endlich gelang es ihm durch die Figur eines sitzenden Christus die Aufmerksamkeit von Cornelius auf sich zu ziehen, der sich mit Erfolg für ihn bei der Stuttgarter Kunstschule um ein Stipendium verwendete und auch fernerhin durch Aufmunterung und Unterweisung den talentvollen Künstler förderte. So entstand ein Relief der Verstoßung Hagar's, welches der König Wilhelm von Württemberg später für sich ausführen ließ, und das dem jungen Bildhauer die werthvolle Bekanntschaft mit dem alten Meister Martin Wagner verschaffte. Unter Leitung desselben entstanden mehrere Reliefs: die h. Agnes, Nemesis und Fortuna, das Urtheil Salomo's und Anderes. Die Sonne des Glücks ging aber dem Künstler auf, als der damalige Kronprinz, jetzige König Karl von Württemberg mit seiner Gemahlin die Werkstatt des Künstlers besuchte. Die Kronprinzessin Olga bestellte die eben entstandene Figur des Sommers für die Villa bei Berg, und bald darauf folgte die Bestellung auf die Figuren der übrigen drei Jahreszeiten. Diese amnuthigen Marmorgebilde stehen als reizender Schmuck im Blumengarten jenes schönen, unweit Stuttgart gelegenen fürstlichen Landhauses.

Anderer Arbeiten schlossen sich daran. Für die Großfürstin Helene von Rußland vollendete Kopf einen Brunnen von kollossaler Größe in Gestalt eines Tritonen, der eine Muschel emporhebt, auf welcher drei blasende und trinkende Kinder sich befinden. In Marmor ausgeführt, schmückt dieser Brunnen die Villa Dramienbaum bei Petersburg. Eine

itzende Nymphe, die vor einer Eidechse erschrickt, ein Figürchen voll naiven Reizes, bestellte der König von Württemberg für den Rosenstein. Nach dem Motiv eines antiken Terrakottafigürchens schuf Kopf dann die lebensgroße Marmorgestalt einer Tänzerin, die der Kaiser von Rußland für die Eremitage ausführen ließ. Eine Wiederholung besitzt der König von Württemberg. Sodann entstanden mehrere Arbeiten nach Motiven deutscher Dichtung, von denen des Goldschmieds Töchterlein und die Königstochter aus dem Taucher erwähnt werden mögen; beide im Besitz des Herrn Felix in Leipzig. Außerdem hat Kopf eine große Anzahl von Porträts in Büsten und Medaillonreliefs gearbeitet.

Seine Kunst bewegt sich fast ausschließlich im Gebiet des Anmuthigen, Zarten, Jugendlichlichen, für welches er keine poetische Empfindung besitzt. Dabei herrscht in den Konceptionen doch stets ein plastischer Sinn, der sich vor dem Unklaren, Süßlichen, Phantastischen zu hüten weiß. Im Sinne der antiken Werke bildet er seine Gestalten durch, ohne sein individuelles Empfinden, das sich oft in seelenvoller Anmuth ausdrückt, in die Fesseln bloßer Nachahmung zu schlagen. So haben alle seine Gestalten einen Zug originalen Lebens und doch immer das Gepräge der Idealität. Daneben ist ihm eine besondere Feinheit in der Auffassung des Persönlichen eigen, und seine Porträts gehören durch geistiges Leben und Bestimmtheit der Charakteristik zu dem Besten, was die moderne Bildnißdarstellung in diesem Gebiet aufzuweisen hat. Auch hier weiß er überall innerhalb der Gränzen streng plastischer Gestaltung das Seelenleben in den Köpfen zum Ausdruck zu bringen und seine Gebilde bei aller Treue der Naturbeobachtung mit einem Hauch von Anmuth zu erfüllen. Besonders meisterhaft ist seine Darstellung edler Frauenköpfe, deren feine Linien er mit aller Bestimmtheit des charakteristisch Individuellen und doch mit dem Zauber einer idealen Schönheit wiedergiebt. Solcher Art ist auch die Büste der Königin Olga von Württemberg. Am bewundernswürdigsten aber sind vielleicht seine im zartesten Relief ausgeführten Profilköpfe. In ihnen weiß er mit den sparsamen Mitteln eines fast nur hingehauchten Basreliefs die volle plastische Rundung und den geistigen Gehalt des dargestellten Lebens in einer Vollendung zur Erscheinung zu bringen, die nicht leicht ihres Gleichen findet. So dürfen wir denn noch manches schöne Werk von dem talentvollen Künstler erwarten. **W. Lübke.**

Recensionen.

Sebe. Eine archäologische Abhandlung von Reinhard Kekulé. Mit fünf Tafeln in Steindruck. Leipzig, Wilhelm Engelmann. 1867.

Die griechische Kunst übt darin einen so wunderbaren Zauber auf jeden einfachen und sinnigen Betrachter aus, daß sie, wenngleich ausgehend von ganz konkreten, national und stammesgemäß gefärbten Bedürfnissen des Kultus und der Sitte, doch überall hinausstrebt und durchdringt zur Darstellung allgemein verständlicher, in der Natur wie im menschlichen Wesen begründeter Ideen, welche auch unter ganz veränderten Kulturbedingungen ihre allgemeine, wenn auch nicht zunächst religiöse Wahrheit behaupten. Und der Ausdruck dieser Ideen wird von ihr in den einfachsten aber unveränderlichsten sinnlichen Mitteln, in dem menschlichen Körper, seiner Gestaltung und Motivierung gefunden, daher sie des sonstigen äußeren Apparats in Symbolen und sogenannten Attributen sich so ausnehmend sparsam bedient, ja dieselben wie hervorgegangen aus der allernächsten Situation erscheinen läßt.

Diesen Idealbildungen nachzugehen, die einfachen, festen Formen in der menschlichen Körper- speciell Gesichtsbildung, wie die bestimmten körperlichen Motive für den Ausdruck des Empfindens, Wollens, Handelns zu finden, ist daher eine außerordentlich fruchtbare, immer noch zu wenig aus- geübte Seite archäologischer Thätigkeit. Und welcher unendliche Reichthum solcher Idealbildungen

ist in der griechischen Götter- und Heroenbildung ausgeprägt! Haben wir einmal die kleine Zahl von Urtypen und daneben kunstgeschichtlich die Hauptwendepunkte in der Fortbildung dieser Typen, sowie die Hauptrichtungen der einzelnen Denkmälergattungen nachgewiesen, so knüpfen sich nun eine Menge lohnender, beschränkterer Aufgaben an die Erforschung jener begleitenden, dienenden, ausführenden, umgebenden Gestalten des griechischen Olymps. Und je mehr solche Gestalten, wie also die Naturgeister aller Art, bestimmter Lokalitäten und Elemente, wie Nymphen, Najaden, Nereiden, Soreu, Chariten, wie andererseits Nixe, Cirene, Eros mit allen seinen Nuancirungen, auf zu allen Zeiten gleiche Vorgänge und Zustände hinweisen, um so mehr eignen sie sich, auch in der modernen Welt verwerthet zu werden, und die moderne Kunst hat bereits mit Vorliebe und Glück in ihnen sich versucht. Um so wichtiger aber ist es, gegenüber den halbgelehrten, halb gefälschten Traditionen, den gäng und gäbe für antik geltenden Vorstellungen, den einfachen, griechischen Ausdruck solcher Ideen festzustellen und weiter nachzuweisen, wie bereits die Römer diese griechischen Typen mit mehr Sinn und Verstand, als man gewöhnlich meint, ihren Begriffsweisen angepaßt haben.

Solche Betrachtungen knüpften sich uns unwillkürlich an die Lektüre der oben genannten Schrift eines jungen, seit mehreren Jahren in Rom*) weilenden Archäologen aus Darmstadt an, der aus Gerhard's Schule in Berlin unter den so befruchtenden Einfluß von Brunn kam, welchem diese Schrift auch gewidmet ist, dessen Erstlingsarbeit *de fabula Meleagrea* handelte, und der bereits in den Schriften des archäologischen Instituts mehrere feinsinnige Untersuchungen, z. B. über Pnychedarstellungen veröffentlicht hat. Hier ist nun die Göttin Hebe, die so recht eigentlich in die von mir oben bezeichnete Reihe von beigeordneten Idealgestalten gehört, zum Mittelpunkt einer eindringenden und umfassenden Betrachtung gemacht und auf fünf Tafeln eine Auslese entsprechender Monumente in guter lithographischer Ausführung beigegeben worden. Das Buch zerfällt in drei Abschnitte, in einen einleitenden mythologischen und literarischen, einen specifisch archäologischen und einen rein künstlerischen. Die Darstellung ist ruhig, knapp, umsichtig und erhebt sich auch im dritten Abschnitt zu größerer Wärme und Fülle.

Der erste Abschnitt (S. 1—16) ist wohl der wenigst bedeutende, er entbehrt in den Grundbegriffen der nöthigen Begriffsschärfe und der Verfasser stellt sich nicht, wenn er auch das nöthigste Material beisammen hat, die fruchtbaren und nothwendigen Fragen nach der geschichtlichen Entwicklung dieses religiösen und poetischen Begriffes im Zusammenhang und Verhältniß zu verwandten, wie nach der Bedeutung und dem Zusammenhang der einzelnen Kulte, so vor allem der attischen zu Nixone am Meere und im Kynosarges. Näher dies nachzuweisen, ist nicht dieses Ortes. Der Gedanke, von dem bei Betrachtung der Hebe auszugehen ist, wird im Allgemeinen richtig vom Verfasser ausgesprochen, daß Hebe die Jugendblüthe des Menschen wie der Thiere, und die Frühlingsblüthe der Pflanzenwelt personificire, daß sie also Blüthen- und Frühlingsgöttin und als solche Tochter von Zeus und Here sei, daß in ihr als einem ächten Himmelskind aber nicht damit der Gedanke der Vergänglichkeit, des Verblühens und Vergehens, wie bei Kora, sich verknüpfe. So tritt sie auch in natürliche Verbindung mit Dionysos, als dem Gott schwellender, alle Pflanzen, besonders die Baumwelt mit üppigem Saft füllender, immer sich erneuernder Naturkraft, und ihre Stellung als Mundschnecke des Himmels trägt davon deutliche Spuren an sich. Die ethische Seite ihres Wesens ist mit dem der Hera früh entwickelt und wir nehmen nach dieser Seite den einfachen und ansprechenden Gedanken des Verfassers gern auf, daß Hebe die Pflichten einer Hausdочter nach guter, alter, griechischer Sitte erfüllt und daher auch dem Gaste selbst als *παρθένος γαλήνηγος* den Wein kredenzte, wie dies später bei Doreru noch Sitte war, während Ganymedes' Thätigkeit der asiatisch-ionischen, die weiblichen Glieder der Familie von der Geselligkeit ausschließenden Sitte angehört.

Der zweite Abschnitt (S. 17—62) behandelt die einschlagenden Denkmale, fortschreitend von Basenbildern zu Einzeldarstellungen der Spiegel und Eisten, weiter zu den Reliefs, endlich zu Münzbildern. Wir nehmen mit Freuden den Erweis hin, daß eine besüßelte Hebe durchaus abzuweisen ist und dadurch das vielfache Schwanken in der Erklärung mit Nixe, der allerdings in ähnllicher

*) Gegenwärtig in Athen.

Thätigkeit auch oft erscheinenden Göttin, beendet wird. Wichtig sind für uns jene Vasendarstellungen, denen der Name der Hebe ausdrücklich beigezeichnet ist: es ist dies der Fall bei einer archaischen Hydria, früher in der Sammlung Durand, jetzt in dem Cabinet des médailles zu Paris, welche Kefulé in Gerhard's Archäol. Zeitung, 1866, Taf. 206, 3, 4 veröffentlicht hat, dann auf jenem reichen Krater der Ausgrabungen von Kertsch, den Stephani veröffentlichte im Comptes rendus des Séances de l'Académie des Inscriptions et des Beaux-Arts, 1861, At. I, 3, 4: Hebe steht hier bei einem Parisurtheil, leicht gelehnt auf Here's Schulter, als Zuschauerin. Während auf den Vasen des strengen Stiles Hebe als Braut im Hochzeitszug auf dem Wagen des Herakles, umgeben von Athene, Alkmene, auch Iolaos geleitet erscheint, hat die fortgeschrittenere Kunst der Vasen rothen Stiles analog den gleichzeitigen plastischen Bildungen das schöne, einfache Bild der anmuthigen, züchtigen Jungfrau im Chiton mit Diploidion, zwar auch mit Hanbe und Netz, die einem Zeus, Poseidon, Ares, Herakles in die Schale aus der gehobenen Kanne eingießt (Taf. V, 1. 2). Als prächtig geschmückte Braut auf dem Ruhelager sitzend oder ruhig entgegentretend, erwartet sie in großer Versammlung beider weiblicher Gottheiten den Bräutigam auf den Prachtvasen unteritalischen Stiles. Aehnlich erscheint sie uns auf Graffiti, nur daß hier die gehobene Blume oder der Granatapfel noch entschiedener den hochzeitlichen Bezug hervorhebt.

Die Reihe jener acht griechischen Reliefbildungen eröffnet das stilistisch so bedeutsame korinthische Puteal, jetzt in London, dessen Deutung auf die Zuführung von Hebe zu dem in den Olymp eingetretenen Herakles gerade in dieser Zusammenstellung eine ganz schlagende wird. In der künstlerischen Auffassung der mit Zeus und Hera gern gruppirten, oft bisher anders gedeuteten Hebe, ist ein bemerkenswerther Fortgang von der strengen, keuschen Bekleidung des zu den Füßen herabreichenden Chiton mit Diploidion zu der Entblößung des einen aus dem Schlitz des Chiton hervortretenden Beines wohl zu beachten, wie sich dies zuerst bei der Amphitrite und bei der eilenden Iris mit gebauschtem Gewande im Stgiebel des Parthenon wohl motivirt, aber doch in freier Behandlung göttlicher Gestalten zeigt. Ein schöner kleiner Torso griechischer Arbeit im Museo Chiaramonti des Vatikan stimmt so vollständig mit dieser Motivirung der Hebegestalt zusammen, daß er vom Verfasser mit Recht auf Taf. III unter die Hebe-Denkmäler aufgenommen ist. Die auf Taf. IV, 2 abgebildete Terracotte der Sammlung Kanze geht viel weiter; ohne Schale und gehobenes Gefäß würde man sie nur für eine sich nothdürftig deckende Venus halten, auch die lang herabfallenden Haare passen schwerlich zu einer Hebe. Wir stimmen dem Verfasser sehr bei, wenn er bei Terracotten zu größter Vorsicht auffordert. Böllige Nacktheit des Körpers oder nur Umschürzung des Unterkörpers wagen allein die Gemmenschneider bei Hebe; als volles Gegenstück zu Ganymed liebkost oder tränkt sie den Adler. Auch den berühmten Stein des Lenkos (Millin, Galerie mythologique. t. 122, 455), zu dem es entsprechende Münztypen giebt, werden wir fast mit Sicherheit als Herakles und Hebe, nicht als Iole bezeichnen können.

In welcher Motivirung die chryselephantine Hebe des Naukydes, die neben der thronenden Hera des Polykleitos zu Argos aufgestellt war, aber zu Pausanias' Zeit nicht mehr dort sich befand, dann die marmorne Hebe des Praxiteles, die mit Athene und Hera zusammen im Heraeum zu Mantinea stand, angefaßt waren, dafür fehlt es uns an bestimmten Anhaltspunkten, aber wohl haben wir sie als die Meisterwerke der griechischen Hebebildung zu betrachten und entsprechend den schönsten Erscheinungen der Hebe auf Reliefs und Vasen uns stilistisch zu denken. Für die Feststellung des Kopftypus der Hebe reichen aber alle diese Denkmäler nicht aus, und so muß es wohl reizen, zunächst den richtigen Ausgangspunkt aus dem allgemeinen Bilde der Göttin zu suchen und dann sich nach einem Kopfe umzusehen, welcher diesem Bilde am meisten entspricht. Der Verfasser findet diesen Ausgangspunkt in der Stellung der Hebe als einzigen Tochter und Begleiterin der Hera, als „der schönsten der Göttinnen, die neben ihrer Mutter auf dem Olympos wandelt“, nach Pindar's Ausdruck; vom Hera-Ideal aus gilt es also dem Hebe-Ideal nahezu kommen. Es werden nun drei Junoköpfe vom Verfasser eingehend untersucht, in den Proportionen, in Bildung der Gesichtstheile und im Ausdruck verglichen, der von Brunn erst in seiner großen Bedeutung erkannte strenge Farnesische Kopf in Neapel (publicirt Monum. ined. VIII, 1), die Juno Ludovisi, deren Charakterisirung durch W. von Humboldt ansführlich mitgetheilt wird, und endlich der Kopf der Juno Pentini, jetzt im Vatikan, der noch nicht genügend abgebildet ist, drei Köpfe von interessantester Fortentwicklung; hier eine „fast an Wildheit grenzende Kraft“, eine „dämonische Gewalt“ vor allem in den Augen sich spiegelnd, dort in der majestätischen Form eine Mischung „eines fast düstern Ernstes“ und „einer fast anmuthigen Milde“, und endlich da der Ausdruck durchaus „milder Hebeit“, „einer fast schmelzenden Schönheit, die nicht verkauft sein möchte“. Daß der bekannteste dieser drei Köpfe, der der Juno Ludovisi, auf Tafel II in der Vorder- und Seitenansicht beigegeben ist, würde als ein Ueberfluß erscheinen, wenn nicht die Zeichnung von Scalabrini vor dem Original unter Benutzung von Photographien ausgeführt und in der That etwas Neues in der Unmittelbarkeit des Eindrucks und der vollen Ausprägung fleischiger Weichheit des Marmors darböte.

Au die Scala dieser drei Köpfe hält nun Kefulé einen kürzlich im römischen Kunsthandel auf-

getauchten kleinen Kopf griechischen Marmors, der bereits in Privatbesitz nach Petersburg übergegangen ist, und den wir auf Tafel I ebenfalls in Doppelausicht vor uns haben. Mit der bei den griechischen, besonders attischen jungen Mädchen vielfach üblichen Haube bedeckt, mit der Stephane geschmückt, ganz mädchenhaft und doch im Heratypus gebildet, wie er ist, werden wir mit dem Verfasser geru eine Hebe darin finden, wenn man uns auch eine Hera *naïs* oder *ναγθέρως*, wie sie in Sthymphalos z. B. ein eigenes Heiligtum hatte, entgegenhalten könnte, und eben nur die Tochter der Hera, nicht auch die zukünftige Gattin des Herakles, Labjal und Preis aller seiner irdischen Mäthen wie die Freude der ganzen Götterversammlung, uns in diesem Kopfe sich offenbarte. Wohl wäre es nun eine fruchtbare, dem Verfasser nicht zu schwierige Schlußbetrachtung gewesen, von diesen Resultaten antiker Kunstbetrachtung einen kurzen Blick auf die modernen Behandlungen des schönen Stoffes zu werfen und Werke, wie die von Canova und Thorwaldsen, in kurzen Worten zu charakterisiren.

Die äußere Ausstattung der Schrift reiht sich würdig den früheren archäologischen Publikationen der Verlagshandlung an.

Heidelberg.

B. Stark.

Geschichte der Baukunst im Alterthum. Nach den Ergebnissen der neueren wissenschaftlichen Expeditionen bearbeitet von Dr. Franz Neber. Leipzig, T. O. Weigel, 1866.

Eine Geschichte der antiken Baukunst, die in wissenschaftlicher, aber auch für weitere Kreise als die der Fachgelehrten verständlicher Weise die Resultate der früheren Forschungen von Winkelman und Hirt bis auf N. Vötticher und Semper sowie die Ergebnisse der Untersuchungen, welche in den letzten Decennien besonders in den Ländern des Ostens angestellt worden sind, darlegt, ist gewiß eine von Vielen und namentlich auch von den Lesern dieser Zeitschrift mit Freude begrüßte Erscheinung. Denn wenn auch Lübke's Geschichte der Architektur, besonders in der Gestalt, welche sie in ihrer dritten Auflage durch den unermüdetlich thätigen Verfasser erhalten hat, die Baukunst der Völker des Alterthums in eingehender und liebevoller Weise behandelt, so sind doch in einem Werke, das sich die Bewältigung eines so massenhaften Stoffes, wie ihn die Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart darbietet, in einem Bande zur Aufgabe gestellt hat, die „natürlichen Grenzen“ für diesen einen Theil der Aufgabe so eng gezogen, daß ein Specialwerk darüber auch bei den Freunden und Lesern des umfassenderen Werkes Anerkennung zu finden hoffen darf.

Untersuchen wir nun, wie der Verfasser, dessen Name manchem unserer Leser bereits durch sein Werk „Die Ruinen Roms und der Campagna“ (Leipzig, 1863) sowie durch seine ziemlich gleichzeitig mit dem vorliegenden Bunde erschienene Uebersetzung des Vitruv („Des Vitruvius zehn Bücher über Architektur, übersetzt und durch Anmerkungen und Hesse erläutert“, Stuttgart, 1865) vortheilhaft bekannt sein wird, seine schwierige Aufgabe gelöst hat, so ist zunächst anzuerkennen, daß die Erwartungen, welche der Zusatz auf dem Titel: „nach den Ergebnissen der neueren wissenschaftlichen Expeditionen bearbeitet“ erregt, nicht getäuscht werden. Abgesehen nämlich von Renan's „Mission de Phénicie“ durch deren Nichtbenutzung, wie der Verfasser selbst im Vorwort S. IX. bemerkt, das Buch um einen selbständigen Abschnitt über die phönikische Baukunst ärmer geworden ist, von F. de Saulcy's „Voyage autour de la mer morte“ (Paris, 1853) und von der „Exploration archéologique de la Galatie et de la Bithynie, d'une partie de la Mysie, de la Phrygie, de la Cappadoce et du Pont“ von G. Perrot, E. Guillaume und J. Delbet (Paris, 1862 ff.), ist keines der wichtigeren neueren Reisewerke, soweit sie mir wenigstens bekannt sind, vom Verfasser unbeachtet geblieben, und zwar hat er diese seine Quellen, die am Anfang jedes betreffenden Abschnitts unter dem Texte angeführt sind, nicht nur mit Fleiß, sondern auch — was gegenüber der souveränen Verachtung gegen die kritische Methode, wie sie neuerdings einige Schriftsteller auf diesem Felde zur Schau tragen, noch besondere Erwähnung verbieut — im Allgemeinen mit verständiger Kritik benutzt. Ausnahmen, wie das angebliche alte „Königshaus“ auf Ithaka (S. 213), die angeblich „phönikischen“ (vielmehr griechischen) Gräber von Neu-Paphos auf Cypern (S. 187 und S. 248) und das „dorische“ Kapitäl in einem Tempel zu Karnak (S. 153, vom Verfasser selbst berichtet S. 249 und im Vorwort S. IX.) stehen ziemlich vereinzelt da.

Was die Anordnung und Auswahl des Stoffes anlangt, so können wir es nur billigen, daß Neber die indische Baukunst, die bei Lübke eine Art Anhang des ersten Buches (der Geschichte der alten Baukunst des Orients) bildet, im ersten Bande von Schnaase's Geschichte der bildenden Künste das zweite Buch einnimmt und so den Reigen der Künste der alten Völker überhaupt eröffnet, von seiner Darstellung ganz ausgeschlossen hat. So merkwürdig nämlich auch die Grottentempel und sonstige Monumente Indiens sind, so erscheinen sie doch im Verhältniß zu den ehrwürdigen Denkmälern der altindischen Literatur als so jung, daß sie nicht süßlich als Zeugnisse für die

bauliche Thätigkeit des indischen Volkes im Alterthum betrachtet werden können. Mit Recht bemerkt der Verfasser im Vorwort S. VII, daß der indischen Baukunst aus historischen Gründen höchstens neben der sassanidischen hätte eine Stelle angewiesen werden können; eben diese sassanidische Kunst aber, die jetzt als ein Anhängsel der altperjischen ihren Platz findet, würde, wenn wir keine Denkmäler der älteren perjischen Kunstthätigkeit besäßen, nach unserer Ansicht mit Zug und Recht von einer Geschichte der Kunst des Alterthums ausgeschlossen bleiben.

Weniger einverstanden sind wir mit der Anordnung, welche der Verfasser in der ersten, die Baukunst des Orients behandelnden Abtheilung seines Werkes befolgt hat. Er beginnt nämlich mit Chaldäa, an welches sich naturgemäß Assyrien (S. 30 ff.), Persien (S. 67 ff.) und Neupersien (S. 112 ff.) anschließen; dann erst (S. 124 ff.) führt er uns nach Aegypten und Nubien, von da (S. 185 ff.) über Syrien nach Kleinasien. Was der Verfasser S. 3 ff. zur Rechtfertigung dieser Anordnung anführt, scheint uns durchaus ungenügend: so gern wir auch seiner Behauptung (S. 5) zustimmen, daß die Kultur in Chaldäa und Aegypten sich bis zu einer gewissen Höhe selbständig und gegenseitig unabhängig entwickelt hat, so bleibt es doch eine unumstößliche Thatsache, daß die Aegyptier zuerst unter allen Völkern, von denen wir historische Kunde haben, monumentale Bauwerke (und nur mit solchen hat es ja die Geschichte der Architektur zu thun) errichtet haben und darnach gebührt ihnen die erste Stelle in einer Geschichte, d. h. einer von den Thatsachen ausgehenden, nicht a priori konstruirten Darstellung der antiken Architektur. Auch der klar erkennbare Zusammenhang, der zwischen der assyrisch-perjischen und der kleinasiatischen Kunst besteht, spricht gegen die Heber'sche Anordnung.

Die zweite Abtheilung „die Baukunst des Occidents“ wird eröffnet durch Bemerkungen über „die ältesten Bauwerke von Hellas“, wobei außer dem schon oben berührten angeblichen Königshause auf Ithaka die unterirbischen Kuppelbauten von Mykenä und anderen Orten (die der Verfasser richtig als Königsgräber auffaßt) und die Pyramide von Kenchreä (letztere nach des Referenten Ansicht mit Unrecht, da sie, mag ihre Bestimmung sein, welche sie will, schon wegen der Anwendung des Mörtels einer beträchtlich späteren Zeit zuzuwenden ist) ausführlicher behandelt werden. Es folgt ein Abschnitt über die Mauern und Thore der älteren Zeit, der wohl füglich mit dem vorhergehenden in einen hätte verschmolzen werden können. Dann wendet sich der Verfasser zur Betrachtung der ältesten hellenischen Tempelform, als welche er, ausgehend von den bekannten hochalterthümlichen Kultbauten bei Karystos und Styra, die länglich-viereckte, an 3 oder 4 Seiten von Mauern umschlossene Cella ohne Säulenstellung, aber mit einem ans Triglyphen und (offenen) Metopen bestehenden Fries über den Langwänden annimmt, eine Annahme, gegen die Referent nichts einzuwenden hat, wenn er auch die vom Verfasser damit verknüpfte Theorie von der Entstehung der dorischen Gebälkformen aus dem Holzbau allerdings als eine „überwundene“ (S. 246) betrachtet. Die vom Verfasser im folgenden Abschnitt über die Entwicklung der dorischen Ordnung aufgestellte Ansicht: daß gerade die Inseln und zunächst Cypern als Mittelstation die Verbindung des dorischen Gebälkes und der ägyptischen Pfeilersäule angebahnt und daß von diesem neutralen Boden aus diese Verbindung nach Hellas und nach Vorderasien gefommen sei, ohne jedoch in dem letzteren tiefere Wurzeln zu schlagen (S. 248 ff.), scheint uns durchaus in der Luft zu schweben, da der direkte Zusammenhang der dorischen Säule mit der ägyptischen Pfeilersäule nicht erwiesen ist, die Gräber von Paphos aber, auf welche Heber so großes Gewicht legt, wie schon oben bemerkt, nicht phönizischen, sondern griechischen Ursprungs sind. Den einzigen Anhalt für die Annahme einer Entstehung des dorischen Stils in Kleinasien könnte der vom Verfasser weiterhin unter den erhaltenen ältesten Monumenten des dorischen Stils (S. 277) kurz behandelte Tempel von Assos in Mysien bilden; aber bei der vereinzelt Stellung dieses Monuments bleibt es doch ungleich wahrscheinlicher, daß wir im europäischen Hellas, insbesondere in Korinth (vgl. des Referenten Bemerkungen in seinem Artikel „Griechische Kunst“ in der Allgemeinen Encyclopädie der Wissenschaften und Künste, erste Sektion, Band LXXXII, S. 399) den Schauplatz der frühesten Entwicklung des dorischen Tempelbaus zu suchen haben. Der fünfte Abschnitt „der dorische Tempel in seiner Vollendung“ ist der Darstellung der tektonischen Verhältnisse des dorischen Tempels gewidmet, wobei die Frage nach der Bemalung der Tempel ziemlich kurz und nach des Referenten Ansicht ungenügend (der Verfasser steht wesentlich auf dem Angler'schen Standpunkte), die Kontroverse über die Kurvatur aller Horizontalenlinien sehr ausführlich, aber freilich ohne anderes Resultat, als daß die Frage noch schwebend sei, behandelt ist. Abschnitt VI und VII geben dann eine Musterung der erhaltenen älteren Monumente dorischen Stils, vornehmlich in Sicilien (wobei wir gelegentlich bemerken wollen, daß der S. 280 erwähnte sogenannte Artemistempel auf Ortygia in Syrakus neuerdings durch die Entzifferung der an der obersten Stufe des Unterbaues angebrachten Inschrift als ein Tempel des Apollon erkannt worden ist) und der Monumente dorischen Stils aus der Blüthezeit Griechenlands: von diesen hätte jedenfalls der Tempel von Megina (S. 287) eine etwas ausführlichere Behandlung, das Heraeion bei Argos wenigstens eine kurze Erwähnung verdient, während die Erwähnung des athenischen Olympieion ungerechtfertigt ist, da aus Nichts zu der Annahme berechtigt, daß der Bau des Peisistratos

in dorischem Stile begonnen worden sei. Die Stoa des Philippos auf Delos (S. 306) durfte nicht unter den Monumenten aus der Blüthezeit Griechenlands aufgeführt werden, da sie nach den Resten der Dedikationsinschrift erst in den Zeiten des Königs Philipp V. von Macedonien erbaut ist. Bei der Behandlung der Monumente des ionischen Stils (Abschnitt VIII) ist das über den Artennistempel zu Ephesos Gesagte (S. 315) nicht nur ungenügend, sondern auch theilweise unrichtig; denn wenn der Verfasser, unter Bezugnahme auf das Werk des englischen Architekten E. Falkener (Ephesus and the temple of Diana, London 1862) von den „massenhaften Trümmern“ des Tempels spricht, so muß man daraus schließen, daß er jenes Werk gar nicht näher angesehen hat, da er sonst wissen müßte, daß gar keine Reste von jenem weltberühmten Tempel mehr vorhanden sind; auch würde er sonst seine Leser wohl lieber auf die treffliche Abhandlung von Ulrichs „Die Baugeschichte des ephessischen Tempels“ (in dessen Schrift „Stopas Leben und Werke“, Greifswald 1863, S. 228 ff.) verwiesen haben. Die noch übrigen Abschnitte (IX — XII) der griechischen Architekturgegeschichte behandeln ziemlich kurz die korinthische Ordnung, die Marktplätze, Stoen und Wohngebäude, die Grab- und anderen Denkmale und die Gebäude für die Spiele: in dem letzteren vermißt man ungern eine Ansicht des durch Straß ausgegrabenen athenischen Theaters (wovon seit mehreren Jahren treffliche Photographien existiren) und die Erwähnung der Odeon. Die beiden letzten Hauptabschnitte des Werkes sind der Architektur Etruriens (S. 359 — 384) und Roms (S. 385 — 460) gewidmet. Der Verfasser bewegt sich hier, wenigstens was die römische Architektur anlangt, auf einem ihm aus eigener Anschauung bekanten und durch frühere Arbeiten vertrauten Gebiete; nur müssen wir bedauern, daß er (wohl nur aus Raumersparniß?) sich im Ganzen zu sehr auf die Monumente der Stadt Rom beschränkt und nicht auch die bedeutendsten unter den Denkmälern des übrigen Italiens (namentlich Pompeji's, von dessen Gebäuden nur das Haus des Pansa Erwähnung gefunden hat), des südlichen Frankreich's, der Rheinlande u. s. w. in den Kreis seiner Behandlung gezogen hat. Wir hoffen, daß eine zweite Auflage des Buches dem Verfasser Gelegenheit geben wird, diesem wie einigen andern Mängeln seiner im Ganzen recht anerkennenswerthen Arbeit abzuhelfen.

Zürich.

C. Burjau.

The Terracotta-Architecture of North-Italy. (XII.—XVth. Centuries.) Nach Nachbildungen und Restaurationen von Friedrich Lofe. Herausgegeben von Ludwig Gruner. London, John Murray. 1868.

Das vorliegende Werk ist überaus wichtig sowohl für den Kunstforscher, wie vor Allem auch für den schaffenden Architekten. Es sind sehr bedeutende Denkmale, die zum großen Theil hier zum ersten Mal veröffentlicht werden; und wäre dies schon hinreichend, dem Werke seinen bleibenden Werth zu sichern, so wird dieser Werth noch unendlich gesteigert, indem es sich nicht, wie z. B. das bekannte und verdienstvolle Werk von L. Nunge, nur auf die Wiedergabe durch den Stich beschränkt, sondern die mit dem feinsten Farbensinn ausgeführten Aufnahmen in dem prächtigsten und sorgfältigsten Farbendruck bietet. Es bedarf keines Beweises, daß gerade hier der Farbendruck eine unerläßliche Nothwendigkeit ist. Verruht doch ein guter Theil des künstlerischen Ziegelbaustils auf dem feinen Blick für das Malerische im wirksamen Zusammenhalten und Wechsel der Farbenwirkungen, im Durchbrechen des dunklen Grundtons durch hellere Töne, das oft zu höchst überraschenden, aber durch das Ergebnis völlig gerechtfertigten Verbindungen und Zusammenstellungen mit anderen Steinarten fortschreitet. Und veruht doch gerade der wesentlichste Vorzug dieser norditalienischen Ziegelbauten vor den Ziegelbauten Englands und der norddeutschen Niederungen in diesem feinen und durchgebildeten Farbensinn, der nirgends sich wieder so glänzend bethätigt hat und doch überall die Grenzen stilvoller Mäßigung auf's schönste einhält.

Man kann hie und da über die Auswahl rechten, wie denn überhaupt der von B. Ottolini und F. Lofe geschriebene kunstgeschichtliche Text nicht immer auf der Höhe heutiger Kunstwissenschaft steht. Man sehnt sich oft nach der kundigen Führung Jakob Burckhardt's. Manches Denkmal fehlt, das man gern gewünscht hätte. Aber kunstgeschichtliche Vollständigkeit lag weder im Plan, noch wäre sie durchführbar gewesen, ohne das ohnehin gewagte und kostspielige Unternehmen in seinem Erfolg zu gefährden. Nichtsdestoweniger sind alle verschiedenen Stilepochen durch sehr bezeichnende und hochwichtige Denkmale vertreten. Und wir können nur dankbar dafür sein, daß unsere Anschauung und Kenntniß namentlich auch durch solche Denkmale erweitert wird, die bisher fast gar nicht zur kunstgeschichtlichen Besprechung gekommen sind und die außerhalb der gewöhnlichen Heerstraße reisender Künstler und Kunstfreunde liegen.

So aus dem elften und zwölften Jahrhundert die Kirchen von S. Eufemia und San Pietro in cielo d'Orto in Paria. Streng und schlicht, nur die Säulen und Fenster- und Portalgliederungen durch hellere Farbengebung kräftig hervorhebend, treffliche Muster einer dekorativen Charakteristik, die sich

dem Architektonischen noch unbedingt unterordnet. Aus dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts der reich gegliederte und reich verzierte Thurm der Cistercienserkirche zu Chiaravalle bei Mailand. Die Kirche selbst war, wie bezeugt ist, im Anfang des Jahrhunderts erbaut. Schnaase (Kunstgeschichte Th. 7, S. 122) sprach die Vermuthung aus, daß der kolossale Bau, der auf der Bierung von breiter achteckiger Basis in drei Abstufungen mit Zwerggalerien aufsteigt und zuletzt in einen schlanken achteckigen Thurm mit hoher gemauerten Spitze gipfelt, erst einer späteren Zeit angehöre. Ein verdienstvoller Mailänder Kunsthforscher, G. E. Calvi, Notizie sulla vita e sulle opere dei principali scultori e pittori, che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza, 1859) hat in der Kirche von S. Gottardo in Mailand einen Inschriftstein entdeckt, welcher urkundlich aussagt, daß der Baumeister dieses im Anfang des vierzehnten Jahrhunderts errichteten Baues „Magister Franciscus de Pecoraris de Cremona“ war; und Calvi macht aus stilistischen Gründen wahrscheinlich, daß auch der Thurm von Chiaravalle von demselben Künstler stammt. Um so dankenswerther ist es, daß in dem vorliegenden Werk uns auch die Abbildung des Thurmes von S. Gottardo geboten wird.

Darauf Beispiele italienischer Gothik aus Pavia: die Fagade der im Jahre 1373 (vgl. Schnaase. a. a. D., S. 218) gegründeten Kirche der Carmeliter, S. Maria del Carmine mit Sonderausführungen des Glockenthurms und einiger Fenstergliederungen, die Fagade von S. Francesco, und Grundriß und mehrere Seitenansichten des Schlosses der Visconti. Namentlich diese letzten Blätter verdienen das genaueste Studium. Die wunderbar großartige, reich gegliederte und doch so einfach klare Anordnung der Hauptfagaden sowohl wie der inneren Schloßhöfe mit ihrem reizvollen Wechsel von offenen Säulenhallen im Untergeschosse und der prachtvollen rund- und spitzbogigen Fenster- und Arkadenarchitektur des oberen Stockwerks ist eine der herrlichsten Schöpfungen des fürstlichen Palastbaues aus dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts. Aber der reiche und fein abgewogene Farbenschmuck, welcher all diese architektonische Pracht erst zu seiner vollen Wirkung brachte, ist jetzt fast ganz verschwunden, dem unbewaffneten Auge kaum noch sichtbar. F. Rose, gestützt auf die gründlichste Kenntniß aller einschlagenden Stilmuster aus der Zeit des dreizehnten, vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts, hat in diesen Blättern mit unsäglich feinem Sinn die Restauration unternommen. Diese Farbensausführung ist von zwingender Ueberzeugungskraft. Es liegt eine Lebendigkeit und zugleich eine Zartheit in ihr, die auf die Beurtheilung und Ausbildung der Polychromie in der Architektur die fruchtbarste Rückwirkung üben muß.

Es folgt der Glockenthurm der Kathedrale von Crema und die Kirche von Rustico zu Caravaggio. Sodann die reiche Welt der Certosa bei Pavia; aber nur insoweit als sie auch die reichste Entfaltung der Ziegeldecoration giebt. Wie es der Grundzug dieses unvergleichlichen Baues ist, daß seine dekorative Pracht alle Flächen fast ganz und gar in Skulpturen auflöst, so tritt auch hier in diesen Ziegelarkaden uns dieselbe dithyrambische Lust plastischen Reliefschmucks entgegen. Die feine Kunst der Anordnung, die dem Architekten gehört, und die feine Kunst der Durchführung, die Sache des Bildners war, sind gleich bewunderungswürdig. Mit Recht sagt Schnaase, daß der unerschöpfliche Reichtum dieser edelsten, im Stil der Frührenaissance gehaltenen Terrakottaskulpturen vielleicht Alles übertrifft, was je in diesem unscheinbaren Material geleistet worden. Wie ist es möglich, daß man gerade diesen Zweig dekorativer Kunst später so ganz außer Acht ließ?

Zuletzt die Renaissance aus der Schule Bramante's. Es ist zu bedauern, daß hier der Kirchenbau nur mit einem einzigen Blatt bedacht ist, mit den „Santuario di Crema“ S. Maria della Croce, erbaut von Giovanni Battista Battagli aus Lodi, 1490—1500. Dafür aber ist allerdings eine sehr stattliche Reihe von Privatbauten aus Pavia, Cusago, Varese, Mailand und Brescia gegeben; unvergleichliche Beispiele des durchgebildeten Schönheitssinns in den Formen sowohl wie in lebendig harmonischer Farbenwirkung. Hier vor Allen sieht man, wie der Farbensdruck die einzig angemessene Art der Veröffentlichung war, und die Officin von Storch und Kramer, welche denselben ausgeführt hat, ist ihrer hohen Aufgabe auf's trefflichste nachgekommen.

Der Text ist englisch. Wir wollen hoffen, daß das verdienstvolle Werk nicht bloß ein leeres Zierstück der Drawing=rooms bleibe. Besonders auch unsern norddeutschen Architekten, die so gern ihre Ziegelarchitektur läugerisch verpußen, sollten sich im Anschauen dieses ächten Ziegelbaus ihr Gewissen schärfen; noch nie ist ihnen eine fruchtbarere und lehrreichere Anregung geboten worden.

Für diese unmittelbar praktische Anwendung ist die Einleitung, welche über die in der berühmten Manufaktur von Boni in Mailand gebräuchliche Terrakottatechnik die eingänglichsten Mittheilungen bringt, eine überaus schätzbare Zugabe.

G. Seltner.



Madonna von Albrecht Dürer.

Das Original (1' 8" hoch und 1' 2" breit) befindet sich im Besitze des Herrn Aug. Artaria in Wien.




Madonna von Albrecht Dürer.

Mit Abbildung.

tem meinem Wirth hab ich zu kauffen geben auf ein tüchlein ein gemahlt Marien Bild umb 2 fl. Keiniſch“, so ſchrieb in ſeiner ſchmuckloſen Weiſe Albrecht Dürer in das Tagebuch ſeiner niederländiſchen Reiſe zu Antwerpen. Wo iſt dieſes „Tüchlein“ hingerathen und wohin die vielen andern, die Dürer in ſeinen eigenhändigen Aufzeichnungen erwähnt, und jene, die das Imhof'sche Verzeichniß noch kennt? Mit Waſſerfarben zumeiſt auf Leinwand (daher Tüchlein) gemalt, durch Feuchtigkeit und ſelbſt häufigere Berührung leicht zerſtörbar, konnten ſie weniger als die widerſtandsfähigen Delbilder der Zeit und dem Unverſtande der Menſchen Trotz bieten. Eigentlich ein Mittel ding zwiſchen der bloßen Handzeichnung und dem ausgeführten Delgemälde, gebührt ihnen unter den Werken unſeres Meiſters eine beſondere, wie mir ſcheint, noch nicht genugſam gewürdigte Stellung. Die Uffizien beſitzen in dieſer Weiſe gemalt die bekann ten zwei Apoſtelföpfe, die Salle des Boites des Louvre ein prächtiges, vor einigen Jahren erworbenes Porträt, und da und dort in Privatsammlungen oder Galerien treffen wir ein ſolches Bild, doch im Ganzen ſelten, und zumeiſt arg beſchädigt oder reſtauriert. Ich glaube alſo nicht etwas Ueberflüſſiges zu thun, wenn ich hier ein noch recht wohl erhaltenes und in vielen Beziehungen intereſſantes Exemplar dieſer Gattung in Abbildung und Beſchreibung vorführe.

Zu den Beſitz des bekann ten Wiener Kunſtfreundes, Herrn Artaria, gelangte vor kurzem ein Bild, deſſen Kompoſition der nebenſtehende Holzſchnitt veranſchaulicht, eine Madonna in weiſſem, in den Falten in's Blaue ſpielendem Unterkleide und weitem rothem Mantel. In einer durch vorſpringende Marmoräulen gebildeten Niſche ſitzend, hält ſie mit der linken Hand das auf ihrem Knie ruhende, mit einem Vogel ſpielende Kind, während die Rechte auf einem auf dem Sitze aufgeſtützten Buche aufliegt. An dem Geſimſe oberhalb der Säulen hängt an zwei dünnen Bändern ein goldgewirkter Teppich, in deſſen blauer Einfaffung die Worte IHSUS MARIA zu leſen ſind. Jedem, der die Dürer'schen Kupferſtiche kennt, wird ſofort die Uebereinstimmung der Stellung der Madonna und des Kindes mit jener auf dem unter dem Namen die „Madonna mit der Meerkatze“ (oder Madonna mit dem Uffen) bekann ten Blatte auffallen; nur die Umgebung iſt eine durchaus andere: auf dem Kupferſtiche eine Landſchaft mit Waſſer und weiter Fernſicht, hier eine weſentlich architektoniſche; ſelbſt wo

der Blick rechts und links hinaus schweift, sehen wir nur Gebäude, und statt der kauernden Meerfäße, die jenem Blatte den Namen gegeben, hier einen zierlich geschwungenen Krug mit Blumen. Ueberdieß verhält sich die Stellung der Figuren auf dem Bilde zu jenen auf dem genannten Stiche gegenseitig, d. h. wie ein Spiegelbild.

Aber nicht die Ähnlichkeit mit dem Kupferstiche ist es, die in mir die Ueberzeugung hervorbrachte, daß wir es hier mit einem Originalwerke Dürer's zu thun haben; denn die Uebereinstimmung eines Gemäldes mit einem Stiche von Dürer ist in den meisten Fällen weit eher geeignet, es von vornherein als eine Nachahmung zu verdächtigen, statt einen Beweisgrund der Echtheit zu bilden. Solche vergrößerte und kolorirte Kopien nach Dürer'schen Blättern findet man allerwegen; ihre Verfertigung scheint lange Zeit hindurch ein Erwerbszweig verschiedener „Maler“ gewesen zu sein, die sich so entweder das mühsame Erfinden einer Komposition erleichtern, oder auch durch ein recht großes daraufgesetztes  einem vertrauensvollen Kunstfreunde die Freude verschaffen wollten, einen „Dürer“ seiner Sammlung einzuverleiben. Von dieser Sorte absehen zu dürfen, wird mir auch bei den Lesern, die das Bild selbst nicht kennen, der Anblick der heiliegenden Abbildung genügende Legitimation sein, denn schon die Anordnung des Ganzen, wie wir sie hier sehen, ist nicht die Weise eines Kopisten jenes Schlages.

Die Meisterschaft der Behandlung ist es aber vor Allen, die, wenn auch hier vielleicht noch nicht auf voller Höhe, doch in der unvergleichlichen Sicherheit der Strichführung, in der klaren Bestimmtheit der Formen, gerade in dieser Weise Dürer charakteristisch, ihn deutlich genug erkennen läßt. Der Ausdruck des Kopfes der Madonna, jenes bekannte volle Rund, die Art der Modellirung der Fleischpartien, und die nur Dürer's Pinsel eigene Weise, mit der die Haare streng und doch frei hervorgebracht sind, scheinen mir unwiderlegliche Beweise der Echtheit. Der prachtvolle rothe Mantel wirft sich in großen, mit höchstem Verständniß durchbildeten Falten um die Füße der Maria, es ist das satte leuchtende Roth, das er mit Vorliebe anwendete, und ebenso gediegen und sorgfältig erscheint die Malerei des weißen Kleides, das kleinste Reflexlicht ist in den, wie schon bemerkt, in's Blaue spielenden Falten gegeben. Wie der Künstler auch hier sich selbst genügen wollte, zeigt ein Pentimento, das neben dem zart empfundenen Kontur der rechten, auf dem Buche ruhenden Hand durch den dunkeln, darüber gemalten Grund sichtbar wird. Die linke Hand, die das Kind unterstützt, erinnert in der Haltung des weggespreizten kleinen Fingers lebhaft an die allerdings unschöne Hand, die Dürer auf seinem Selbstporträt vom Jahre 1500 (in der Münchener Pinakothek) angebracht hat. Das Christkind, wie so häufig bei ihm, ist herb, sogar unkindlich, und überdieß scheinen einige kleine Netouchen, die gerade diese Partie des Bildes erfahren haben dürfte, den ursprünglichen Charakter alterirt zu haben. Die Architektur ist einfach und breiter behandelt, die Gebäude im Hintergrunde in kräftig betonten Hauptlinien und leichten Lokaltönen. Mit größter Liebe und Feinheit sind wiederum die Details im Vordergrund durchgeführt; man betrachte nur den gemusterten Goldbrokat am Unterärmel der Madonna, den Vogel, der in der Hand des Kindes lebhaft zu flattern scheint, und die Blumen, die, aus dem elegant geformten und reich mit Gold gezierten Gefäße hervorkommend, mit nachahmlicher Leichtigkeit und Freiheit hingesezt sind.

Im Ganzen herrscht eine feinere Harmonie der Farbe und ein ruhigeres Zusammenstimmen der Töne, als wir es bei Dürer zu sehen gewohnt sind, woran vielleicht auch das Material, die Leinwand, seinen Theil haben mag. Sie gestattete nicht das phantastische Spiel, das er mit der leuchtenden Intenfität der Delfarbe zu treiben liebte.

Ein Monogramm oder eine sonstige Bezeichnung ist nicht vorhanden, was bei Dürer, der im Bezeichnen wenigstens seiner ausgeführten Arbeiten zumeist sehr gewissenhaft war, auffallen könnte, wenn nicht dieser Mangel durch einen besondern Umstand seine Erklärung finden würde.

Wie auch aus dem Holzschnitt ersichtlich, schneidet das Bild ohne eigentliche Beendigung noch durch den Saum des Mantels ab. Ich glaube, daß es nach dieser Richtung hin ursprünglich größer war und erst später wohl in Folge des Ansfranzens und Verderbens des Randes abgeschnitten wurde; denn denkt man sich es hier um ein Stück verlängert, so erscheint es besser formirt, und auf diesem fehlenden Stücke mochte sich, woran ich wenigstens nicht zweifle, die Bezeichnung befunden haben. Die Zeitepoche, in der unser in Rede stehendes Werk seine Entstehung gefunden haben mag, wage ich nur annähernd zu bestimmen, besonders da auch zwei andere, offenbar damit in Beziehung befindliche Arbeiten leider nicht datirt sind. Es sind dies die schon genannte „Maria mit der Meerkatze“ (Wartsch, 42) und jene so überaus reizende Zeichnung, — Maria in einer reichen Landschaft — die einst im Besitze Kaiser Rudolfs II., jetzt eine Zierde der Wiener Albertina bildet, dieselbe, die durch den Stich von Egiziüs Sabeler den Kunstfreunden wohlbekannt ist. Was Erstere betrifft, so scheint mir daraus, daß auf der Kupferplatte, die Dürer arbeitete, die Uebereinstimmung der Madonna mit der auf dem Bilde bis auf einige geringe Veränderungen im Faltenwurf eine vollständige war, hervorzugehen, daß beide mit Benutzung derselben Studien und Entwürfe, also wahrscheinlich gleichzeitig entstanden sind, wobei manche Gründe dafür sprechen, daß das Gemälde früher ist, als der Stich. Auf ihm versetzte Dürer seine Maria in eine freie Landschaft, und die Blumen im Krüge, die dahin wenig gepaßt hätten, mußten der Meerkatze weichen, die damals ein noch seltenes und absonderliches Thier, vielleicht geeignet erscheinen mochte, der Umgebung einen nicht gewöhnlichen Charakter zu geben. Das glückliche Motiv der Stellung der Madonna und des Kindes hat er aber noch einmal mit geringen Aenderungen verwerthet in der genannten Federzeichnung, wo er, seiner Phantasie völlig freien Lauf lassend, die weite Landschaft mit einer unglaublichen Fülle von Darstellungen, Menschen- und Thiergestalten bevölkerte. Es ist nicht möglich, von dieser Zeichnung eine ausführliche Beschreibung zu geben. Der Zug der Könige, die Verkündigung an die Hirten, eine ganze Welt ist da zu sehen, und jener Affe hat einem noch vornehmeren Rivalen, einem Papagei Platz machen müssen, der übrigens hier nicht mehr allein ist; ein Hund und ein Fuchs und eine Menge kriechendes und fliegendes Gethier ist hinzugekommen.

Etwa um 1500 werden diese Arbeiten zu setzen sein. Zwischen 1497 und 1503 besitzen wir keinen datirten Stich, im Entwicklungsgange der Grabsticheltechnik Dürer's wird aber das Blatt, die Maria mit der Meerkatze, ziemlich in der Mitte stehen zwischen der abenteuerlichen Darstellung, die man gewöhnlich die vier Hexen (B. 75) nennt (1497), und der Madonna am Zaune (B. 34) von 1503; wir werden also auch das genannte Datum (1500) wohl ohne großen Fehler für das Artaria'sche Bild in Anspruch nehmen können.

Wien.

F. Lippmann.

Gespräche mit Cornelius.

Aufgezeichnet

von

Mar Lohde.

(Schluß.)

Cornelius hatte, wie berichtet, einmal gegen mich geäußert, in Berlin hielten sie ihn für einen Ultramontanen, in Rom für einen Lutheraner. Ich knüpfte daran ein ander Mal an, ihn um seine Meinung über Luther zu fragen. Da lernte ich doch einsehen, was mir sein Camposanto schon längst gepredigt, wie hoch er über jeder Confession stand, aber ich sah auch, wie er in seiner vor Allem positiven Natur bei der beharrte, in der er von Jugend an Homogenes gefunden.

„Ja, der Luther, das war ein gewaltiger Mann. Wär' der auf dem rechten Wege geblieben, er wär' der größte Prophet der Kirche geworden. Hätt' ich zur Zeit Luther's gelebt, ich wäre, das fühl' ich nur zu sehr in mir, einer der eifrigsten seiner Anhänger geworden; aber jetzt, da die Geschichte gerichtet, kann ich's nicht mehr sagen. Es war ihm viel Gewalt gegeben worden, das ist sicher, er hat sie aber mißbraucht, ist doch zu weit gegangen. Er ist mit seiner riesigen Energie und titanenhaften Manneskraft nicht mit der Thür in den Schaffstall gefallen, nein, gleich wie das Donnerwetter durch das Dach und die Decke hindurch. War ein gewaltiger Bursche, sein Bestes hat er aber doch aus dem Kloster.“

„„Hat das auch zugestanden, aber doch nur, weil er dadurch zur wahren Erkenntniß kam. Aber er sagte doch: wenn je Einer durch Möncherei in den Himmel hätt' kommen können, wär' ich hinein kommen, so hab' ich mich gemartert und gequält, daß es schier verwundersam, daß mein Leib das ausgehalten.““

„In Rom haben wir auch noch das Meßbuch, aus welchem er Messe gelesen und in das er seinen Namen geschrieben.“

„„Ja, da war's aber gerade, wo er ganz zur Klarheit über Rom kam.““

„Indirekt hat er auch dem Katholicismus genutzt. Ohne seine Gegnerschaft wäre das Concil nimmer zusammengekommen, an dem man schon so lange vergebens gearbeitet. Ein Bischof der damaligen Zeit sagte aber doch, als er die Schriften Luther's gelesen: das ist die verderblichste Teufelskerei, die bisher geschehen.“

„„Ja, für die katholische Kirche, der nie ein tödtlicherer Schlag gegeben.““

„Nein, auch für die Christenheit überhaupt dadurch, daß er die kirchliche Gewalt an die Fürsten gab. Sie haben ja nur Prediger, nicht Priester. Aber wissen Sie (und hierbei lächelte er leise), vor keinem Heiligen liegen wir Katholiken so vor den Knien, wie ihr Protestanten vor dem Luther.“

„„Weiß nicht, Herr Director, uns ist Luther und Bibel fast identisch.““

„So? und was ist das Wahre der Bibel? Alles kann man aus

ihr beweisen! Wer zeigt uns den Kern, wer sondert die Schale? Es ist ja richtig, Bewegung muß sein; das vegetabilische Leben sprießt und keimt, das animalische lebt und webt und bewegt sich, die Wolken ziehen, die Stürme wehen, die Wogen rauschen hin und her aber was würden Sie sagen, wenn mit einem Male die Alpen anfangen, auch fortzurollen? Was die Alpen in der Welt, das ist der Katholicismus in der Geschichte für die Menschheit. — Doch lassen wir das ruhen, spreche überhaupt nicht gern über solche Sachen, aber werd' ich provocirt, thu' ich's auch.“ „„Ist denn eigentlich außer von Lessing und Martersteig und dem traurigen Labouchère noch mehr aus der Luthergeschichte für die Kunst geschöpft worden?““ „Ja doch; ich entsinne mich einer Zeichnung des alten Gottfried Schadow, der wirklich famos zeichnen konnte, die war in der That sehr schön. Er schenkte sie einem Herrn und der hat sie dann mit nach Dänemark genommen. Aber solche Aufgaben sind eigentlich selbst in der unschuldigsten Absicht tendenziös, und der verstorbene König hatte wirklich sehr Recht, Tendenzbilder nie zu kaufen. Sachen wie die Bannbullenverbrennung sind ja allerdings historische Facta, aber wir sollten sie doch ruhen lassen und den Zank nicht immer wieder anfachen. Wir sollten mit einander kämpfen in Liebesbeweisen, und wer die meiste Liebe zeigt, der soll die richtige, wahre Religion haben und Sieger sein! — Wer die Gottheit Christi recht wahr und rein predigt nach bestem Willen und Vermögen, den liebe ich schon von vornherein als meinen Bruder, und von Jugend an habe ich gerade mit Protestanten meinen liebsten Umgang gehabt. Streit muß sein, auch in dieser Weise, und wer die Bewegung in der katholischen Kirche leugnet, kennt die Kirchengeschichte nicht. Aber ich hoffe, daß die Disharmonie, welche jetzt nun schon Jahrhunderte durchklingt, dereinst zu um so reinerer Harmonie führen wird; freilich müßten wir uns bald in Liebe einigen, sonst zerreißen wir unser liebes deutsches Vaterland.“ „„Wissen Sie, Herr Director, daß man sagt, Sie hätten Luther in der Münchener Hölle —?““ „Ja, das ist eine infame Lüge! Hat damals Einer aufgebracht hier von der Akademie, ein alter Pedant. Hatte den in München ganz gut aufgenommen, hält der nach seiner Rückkehr hier Vorträge über mich, wo er alles Mögliche durcheinander redet. Hab' ihn aber nach meiner Herkunft gehörig gesprochen, er hat dann um Verzeihung, häßt' sich geirrt u. s. w., aber der doch lassen wir das, er ist schon lange todt. Ich habe einen protestantischen Pfaffen und dacht dabei, ja davor zwei katholische hingesezt; die Pfaffen bleiben Pfaffen, mögen sie sein, wo sie wollen: die katholischen haben den Rosenkranz, der protestantische heuchelt auf seine Bibel, an die er selbst nicht glaubt. Ja, sie haben mir sogar nachsagen wollen, ich häßt' den Goethe in die Hölle gesezt; damit meinten sie den dicken Schlemmer da vorne; ist aber Alles infame Lüge, habe nie daran gedacht.“

Ich hatte in seinem Zimmer schon öfter vier kleine Silhouetten=Compositionen bewundert, die eingerahmt an der Wand hingen: der Sündenfall mit vielem Gethier, die Austreibung aus dem Paradiese, Absalon an der Eiche mit vielen Figuren, Sauli Befehung, die Figuren kaum einen halben Zoll groß auf's Feinste und Sauberste mit der Scheere ausgeschnitten. Auf jedem derselben stand: Cornelius excudit 1796 puer 8 annorum. Die 8 mußte ein Irrthum sein, da Cornelius 1783 geboren worden. Die Wichtigkeit der Verhältnisse und Formen bei solcher Kleinheit war höchst erstaunlich.

Ich fragte Cornelius einmal darnach. Er schien eine hohe Freude darüber zu haben und meinte fast strahlend: „Ja, das sind ganz wackere Dingerchen. Ich habe sie von meinem Schwager, der sie in Düsseldorf aufgetrieben hat. Sind in den Formen gar nicht übel,

aber das ist das Wenigste: Gedanken sind darin! Wie nett ist wirklich der Absalon, dem das Pferd fortläuft, und wie der Himmel beim Saulus angebracht ist, auf der einen Seite stützen ihn Bäume, auf der anderen Felsen. Ja, das sind wohl meine frühesten Sachen. Getuschelt habe ich aber in der Zeit auch viel. Ueberhaupt war ich damals schon sehr erfüllt von all' den herrlichen Bildern, die wir in der Gallerie hatten. Die war ja fast unsere Wohnung, ich war täglich darin und staunte schon als siebenjähriges Kind daran empor; aber ihre Schönheit ging mir erst mit funfzehn und sechszehn Jahren auf. Diese Eindrücke legten frühe Keime in mich, die bald hervorgetrieben wurden. Auch gute Abgüsse nach allen Antiken hatten wir da, ich habe viel als Knabe danach gezeichnet. Die Schönheit der Antike, die Schönheit Raffael's waren mir von vornherein zugänglich. Mir wär' denn auf der Akademie auch nichts lieber gewesen, als wenn der Langer mich zufrieden gelassen hätt' und ungeschoren; der kommt's aber nicht lassen."

„Das Beste, was der Künstler schafft, schafft er unbewußt, ich habe mein Bestes wie im Traume erschaffen; aber dennoch soll er studiren, viel studiren, um zum Bewußtsein zu gelangen. Das schrieb ja auch der Mozart in dem Briefe an den Baron: die Leute verlassen sich auf ihr Talent, und kommen so auf Punkte, wo das nicht mehr ausreicht, da wär' das Studium nöthig gewesen. — Aber Niemand wird das Höchste erreichen,“ fuhr Cornelius fort, „der es aus sich erwartet. Es kommt von Oben, oder, wenn man will, von Innen, vom innern Dämon. In jedem wahren Künstler sieht man den Beweis der Offenbarungsreligion.“

„Streben Sie mehr nach der Schönheit als nach der Charakteristik. Oft wirkt ein einfach schönes Antlitz mehr, als alle Betonung des Individuellen. Im Einfachen liegt ja überhaupt viel eher das Großartige. So auch in den Bewegungen; die Grazie liegt in der gehaltenen Einfachheit der Bewegung, die Großartigkeit und Erhabenheit in der Ruhe; wie großartig sind die starren Memnonstatuen!“

Man hat Cornelius oft Unzuldsamkeit gegen andere Kunstrichtungen vorgeworfen, das ist durchaus falsch; jedes wahre, reine Streben erkannte er gern an, lag ihm das Ziel desselben auch noch so fern, aber allerdings die „Künste“ hat er „verachtet“. So fand ich ihn einmal über Photographieen nach Bildern von . . . Meissonier! Er war höchst erfreut darüber: „Sehen Sie, das sind ganz tüchtige Menschen! Wie hier (es war Diderot, seinen Freunden vorlesend) die beiden Figuren links zusammencomponirt sind! Hätte nie geglaubt, daß man mit diesem Kokokostüm so viel erreichen könnte. In diesen Falten ist Stil! Ja, überhaupt, diese Franzosen! Es sind doch auch tüchtige Kerle da. Der Ingres und Flandrin, allen Respect! Auch der Delaroche, das war ein lieber Mensch, habe ihn recht gut gekannt, ein reines, volles Streben. Schade, daß er auf falschem Wege war. Ich sagte es ihm auch einmal. Die Tragik in der Kunst muß stets eine verfühnende sein, sie muß nicht beklemmen und niederdrücken, sie muß befreien und emporheben. Das hat selbst ein Aeschylus in seiner ganzen Wahrheit erfaßt und beim Shakespeare kann Jeder lernen. Ja, diese Erkenntniß soll auch ein Nagel zu Delaroche's Sarg gewesen sein: er starb trostlos, unzufrieden mit seinen Werken.“

„In Paris haben sie mich 1838 wirklich sehr fetirt, da hielt ich ihnen auch eine Rede, worin ich ihre Verdienste anerkannte, aber dann meinte, ich freute mich doch, ihnen gezeigt zu haben, wie viel wir in Deutschland von den in Frankreich üblichen Spitznamen der têtes

quarrées und bêtes allemandes verdienten. Da hat mich auch der Heine mit seinen Zudringlichkeiten verfolgt, habe ihn aber abfallen lassen. Ein pariser Kunsthändler wollte den Shakespeare durch mich illustriren lassen, Heine sollte den Text dazu schreiben. Gut, daß Nichts daraus wurde, es wäre doch eine zu seltsame heterogene Zusammenstellung geworden, ich und Heine. — Und dann mocht' ich auch nicht illustriren. Das ist nach meiner Meinung eine verkehrte Kunstamwendung. Jede Kunst hat ihre eigenen Gesetze, die Malerei soll und kann sich nicht so zur Dienerin der Poesie machen. Anregen kann sie sich lassen, aber mehr nicht. Die ganze Kunst von Giotto bis Michelangelo sog ihr Mark aus Dante, aber keinem ist es eingefallen, ihn zu illustriren. Seine Ideen wandten sie in selbständigen Werken an. Nur im Faust habe ich vermocht, mich dem Gedankengang eines Dichters nahe anzuschließen; nachher fühlte ich die Fehlerhaftigkeit eines solchen Verfahrens. Wie selbständig habe ich Dante's Paradies dargestellt! In der Glyptothek bin ich dem Homer gefolgt, aber wie frei! Vene Heldenzeit wollte ich geben, und wählte dazu aus allen Schriftstellern. Die Eroberung Troja's gab mir Virgil und doch wie anders habe ich sie aufgefaßt. Bei mir vertheilen die Helden die Beute."

Von einer ganz anderen Seite konnte man Cornelius bei Tisch kennen lernen: kindlicher Frohsinn, zufriedene Gemüthlichkeit, köstliche Naivetät paarten sich da mit seinem würdevollen Ernste und seiner erfahrungsreichen Geistestiefe. Da kommt' er lustig plandern von seinen Reiseerlebnissen, seinen Jugendjahren, seinen Zungenstreichen. Höchst liebenswürdig erzählte er mir einmal dabei, wie man zuerst seine Kunst anerkannt habe:

„Ich war ein wilder Bengel; Vogelnester ausnehmen, Obst stehlen, durch die Hecken brechen, das war so meine Freude. In der Schule wurd' ich oft bestraft. Damals hatte der Schulmeister noch eine ganze Reihe von Strafabsufungen; eine große Pferdehaarperücke war das Gelindeste; dann eine große Brille, wenn man nicht aufgepaßt hatte; einen Esel wenn man dumm gewesen, der wurde Einem um den Hals gehängt. Nun war der Esel durch die vielen Thränen, die die Delinquenten hatten darüber laufen lassen, auf der Tafel schon gar sehr verwischt. Meinte der Lehrer zu mir: Du Peter, bist ja wohl ein Maler. Ja, meinte ich sehr stolz und richtete mich hoch auf. Nun, kannst Du wohl den Esel hier malen? O gewiß. Und da nahm ich denn den Esel mit nach Haus, malte ihn mit Hilfe des Vaters ganz schön aus und brachte ihn stolz dem Lehrer. Der stellte mich nun den Andern vor: Seht, ihr großen Esel, dieser kleine Peter kann das schon, ihr noch Nichts, der kommt mal höher als ihr Alle. Und als hätt' er das wahr machen wollen, setzte er mich zu oberst in der ganzen Schule. Nun wurde ich aber gar stolz, nahm mir viel heraus, sprang über die Tische, warf Tintenässer um und geberdete mich wie ein Puter auf dem Hühnerhof. Da nahm mich der Lehrer eines Tages vor, und hing mir als dem Ersten meinen eigenen neuen Esel um. Das war eine gute Strafe für meinen Eselhochmuth.“

Ein ander Mal erzählte er viel Anekdoten von den Malern, die er in Rom kennen gelernt, so von Müller, dem Feinde des Carstens, und von Hackert, dem Günstling Goethe's. „Nun der Müller mocht' wol einen guten Stil schreiben, aber malen konnt' er ihn nicht, da war er unter Null. So hatte er einmal einen Odysseus in der Unterwelt gemalt, wie ihm der zürnende Geist des Ajax erscheint. Ein guter Vorwurf, aber gräulich war das Ding gemalt, wie mit der Schaufel. Als er's mir zeigte, wußte ich erst gar nicht was sagen; endlich meinte ich emphatisch: Nein, liebster Müller, so Etwas hat Raffael

nie gemalt! Da stürzte er mir um den Hals und rief, ich sei doch der Einzige, der ihn verstünde. Ja, er hieß der „Teufelsmüller“.

Den Haderer schilderte Cornelius als einen kaufmännischen und intriganten Künstler. „So gab er in Neapel immer große Diners, wozu er die grade anwesenden reichen Fremden, besonders die Engländer, einlud. Er hatte stets das beste Essen und die besten Weine, selbst die des Königs nicht ausgenommen. Haderer kaufte öfter dem Könige vor der Nase das Beste auf dem Markte fort, sodaß der einmal sagte: Ja, was der Haderer bezahlt, kann ich nicht. Wenn seine Gäste nun guter Laune geworden, führte er sie vor seine Bilder. Neuferte dann ein Unbesonnener seine Freude über dies und jenes, so meinte Haderer gleich, ihn großmüthig ansehend und ihm die Schulter freundlich klopfend: C'est à vous, Monsieur! c'est à vous! Am andern Morgen kam dann die ganz enorme Rechnung nach.

„Der König von Neapel (es war der Nasone, wie ihn das Volk seiner großen Nase wegen nannte), Nasone, bestellte also einmal auch ein Bild bei ihm. Haderer malte natürlich ein sehr großes, worauf elf Zwölftel Luft war und unten ein ganz klein wenig Landschaft. Der König ward doch sehr verdutzt über diese Trechheit und meinte dann sein doppelstimmig: Quanto cara è quest' aria! (Wie schön, aber auch wie theuer ist diese Luft!)“

In diese Zeit fiel auch die Beendigung des letzten deutschen Krieges. Cornelius war beim Beginn desselben entschiedener Gegner der preußischen Politik, jetzt änderte er, durch die Erfahrung und durch Briefe seines Sohnes belehrt, der als Jägerhauptmann in der Avantgarde gestanden, seine Ansicht und war voll der freudigsten Hoffnungen für die endliche Einigung seines so heißgeliebten Vaterlandes. Bis in die letzten Tage seines Lebens hinein war es neben der Kunst diese Frage, die ihn bewegte und gefährlich erregte. Bekanntlich war es die hoffnungreiche Thronrede des Königs bei Eröffnung des Norddeutschen Reichstages, deren Lesung ihn so aufregte, daß sein tödtliches Herzklopfen überhand nahm und seinen Tod schneller herbeiführte, als er trotz seines hohen Alters und seiner Krankheit zu erwarten war. — —

Ich kann nicht umhin, diese Beiträge zur Würdigung unseres Meisters mit seinen eigenen Worten zu schließen, die er mir manches Mal an's Herz legte, wenn er so zu mir gesprochen:

„Lassen Sie diese meine Worte nicht in den Wind gesprochen sein, beherzigen Sie dieselben ja und handeln Sie danach; es sind die Endresultate eines langen, langen Künstlerlebens!“

Schinkel als Maler*).

Von Alfred Woltmann.

Mit Abbildungen.

Auf der Berliner Kunstausstellung des Jahres 1797 erblickte der junge Karl Friedrich Schinkel, damals ein sechzehnjähriger Gymnasiast, Friedrich Gilly's Entwurf zu einem Denkmal Friedrich's des Großen. Dieses war als ein prächtiges Säulenforum im griechischen Stil an der Stelle des jetzigen Leipziger Platzes gedacht, in der Mitte mit einem dorischen Tempel auf hohem Unterbau, der das Bild des Königs zu bergen bestimmt war**). Schinkel sah den Plan und fühlte, er müsse Architekt werden und kein anderer als Gilly dürfe sein Lehrer sein. Hätte er damals das letzte Werk vonasmus Carstens, das um dieselbe Zeit entstandene „Goldene Zeitalter“ sehen können, es hätte ihn vielleicht mit eben dieser Sicherheit zur Malerei gezogen. Auch hier wäre ein verwandter Geist ihm entgegengetreten und hätte ihm Klarheit über sich selbst gebracht. Nicht nur für diese beiden Künste wohnte ihm Begabung inne; er selbst soll oft geäußert haben, eigentlich habe seine künstlerische Neigung ihn vorzugsweise zur Skulptur berufen. Er war ein Geist wie die großen italienischen Meister zur Renaissancezeit, die Architekten, Bildhauer, Maler zugleich waren. Auch für ihn stand die Kunst als ein untrennbares Ganzes da, mochte sie bauen, meißeln oder malen, mochte sie den höchsten Zielen nachstreben oder mochte der bescheidenste Gegenstand des täglichen Gebrauchs ihr Organ sein. Auch er hatte, wie die Renaissance-Meister, gleichsam ein ganzes Leben im Auge, in welchem die Macht der freien, großen Persönlichkeit herrschte und in der die Schönheit Alles in Einklang hielt.

Von frühester Jugend erfüllte ihn ein solcher Geist. Die Briefe und Tagebücher seiner ersten Reise nach Italien, die er als ein Jüngling von 22 Jahren unternahm, sind dafür bezeichnend. Nicht nur die Bauwerke, welche er erblickt, und unter diesen vielleicht mehr noch der Mailänder Dom und die mittelalterlichen Reste Südbitaliens als die Schöpfungen des Alterthums, erwecken ihm Bewunderung, auch die landschaftliche Natur macht einen mächtigen Eindruck auf ihn; auch die Menschen gehören ihm in die Welt, die er schildert und bewundert, mit hinein, und das Leben vergangener Jahrhunderte wird in seinen Aufzeichnungen wieder wach. Anziehend weiß der Jüngling in Worte zu fassen, was er schaute, und es ist ein Genuß, seine Schilderungen mit seinen Zeichnungen und Skizzen zu vergleichen, welche das Schinkelmuseum zu Berlin bewahrt. Hier sehen wir zum Beispiel das Schloß Lueg bei Triest, das Schinkel so romantisch beschreibt, einen abenteuerlichen Wohnsitz, unter das finstre Gewölbe einer Grotte eingebaut, so daß es seines Daches kaum bedurft hätte. Oder wir werden nach Taormina geführt, in diese Gegend, deren gigantische Formen die Sage veranlaßten, das sei der Ort, wo Odysseus seine Abenteuer mit den Cyclopen bestand, und übersehen die Trümmer des antiken Theaters, dessen Proscenium den Blick

*) Ein zu Berlin gehaltener öffentlicher Vortrag bildet den Keim dieses Aufsatzes. Die Quellen für die Darstellung bestehen in erster Linie aus dem künstlerischen Material, welche das Schinkelmuseum der Berliner Bauakademie bewahrt. Literarischen Anhalt gewährte namentlich Schinkel's Nachlaß, herausgegeben von A. Frh. v. Wolzogen und Waagen's treffliche Biographie, Berliner Kalender 1844.

**) Aufbewahrt im Sitzungssaal der technischen Baudeputation, Berlin, Bauakademie.

in die unendliche Ferne, auf die Stadt unter Orangen und Pinien am Fuß der Gebirge, den Aetna in seiner ganzen Majestät und das weite Meer gewährt. Eine Ansicht von Taormina, die er unmittelbar nach der Rückkehr malte, war das erste Selbstbild Schinkels*).

In dieser Zeit ist er überhaupt vorzugsweise als Maler thätig. Es kamen die Jahre der Napoleonischen Kriege und der tiefsten Erniedrigung seines Vaterlandes, in welchen dem Architekten jede größere Wirksamkeit versagt war. Seine malerische Technik ist freilich keine glänzende, in dieser Hinsicht steht Schinkel auf dem Standpunkt der damaligen Zeit, und seine Arbeiten verrathen, daß er Autodidakt ist. Dagegen ist er in der Feder- und Sepiazeichnung auch in technischer Beziehung ein Meister ersten Ranges. Auch nach der Heimkehr bleibt er von der Schönheit südlicher Natur erfüllt, doch begnügt er sich keineswegs mit der bloßen Wiedergabe schöner Gegenden. Er gehört im Gegentheil zu denjenigen Künstlern, welche die moderne Landschaft über die bloße Bedeute hinausgehoben haben und verfolgt auf seinem Wege dasselbe Ziel, das von einer andern Seite her Joseph Anton Koch erstrebte. Mehrere Blätter des Schinkelmuseums offenbaren, wie er sich oft zu großartigen Phantasien erhebt, um die Natur in all' ihrer Ursprünglichkeit zu schildern, allein mit sich selbst, ohne eine Spur menschlicher Existenz. Hier zeigt er uns die Einsamkeit des Meeres. Weithin ist nichts als die unendliche Wassermasse zu schauen, über welcher düstre Wolken niederhängen; nur ein Delfin taucht aus der Fluth empor. Dann blicken wir in die Einsamkeit des Urwaldes mit himmelhohen Bäumen, üppiger Vegetation und sumpfigem Grunde, durch den ein Löwe hinschreitet. Oder die kahlen, zackigen Massen öder Felsgebirge thürmen sich empor; Alles leer und ausgestorben, nur ein Adler hängt mit ausgebreiteten Schwingen hoch in der Luft. Aber eine andere Gattung landschaftlicher Darstellung befriedigt ihn noch mehr. „Landschaftliche Ausichten“ — so äußert er sich selbst**) — „gewähren ein besonderes Interesse, wenn man die Spuren des menschlichen Daseins darinnen wahrnimmt. Der Ueberblick eines Landes, in welchem noch kein menschliches Wesen Fuß gefaßt hat, kann Großartiges und Schönes haben, der Beschauer wird aber unbestimmt, unruhig und traurig, weil der Mensch das am liebsten erfahren will, wie sich Seinesgleichen der Natur bemächtigt, darinnen gelebt und ihre Schönheit genossen haben; er bleibt deshalb dort unbefriedigt und unbestimmt. — — Der Reiz der Landschaft wird erhöht, indem man die Spuren des Menschlichen recht entschieden darin hervortreten läßt, entweder so, daß man ein Volk in seinem frühesten goldenen Zeitalter ganz naiv, ursprünglich und im schönsten Frieden die Herrlichkeit der Natur genießen sieht, . . . oder die Landschaft läßt die ganze Fülle der Kultur eines höchst ausgebildeten Volkes sehen, welches jeden Gegenstand der Natur geschickt zu benutzen wußte, um daraus einen erhöhten Lebensgenuß für das Individuum und für das Volk im Allgemeinen zu ziehen. Hier kann man im Bilde mit diesem Volke leben und dasselbe in allen seinen rein menschlichen und politischen Verhältnissen verfolgen.“

In solchem Geiste führte Schinkel seine perspektivisch-optischen Gemälde aus, welche er in den Jahren nach der ersten italienischen Reise schuf, Transparentbilder, die auf den Weihnachtsausstellungen von Gropius oder im Akademiegebäude dem Publikum mit Musikbegleitung vorgeführt wurden. Landschaften aus allen Gegenden der Welt, ein neunzig Fuß langes Panorama von Palermo, Ansichten berühmter Bauwerke Italiens, wie des Mailänder Doms, der Peterskirche bei festlicher Beleuchtung, machten den Anfang. Auf ganz anderer Höhe standen jedoch die Darstellungen der sieben Weltwunder, für die Weihnachtsausstellung des Jahres 1812 gemalt. Das waren nicht bloß phantastische Erfindungen, sondern dieser

*) Im Schinkelmuseum.

**) Nachlaß III S. 367.

Tempel der Ephesischen Diana, oder der Kolosß des Apoll, welcher den Hafen von Rhodos bewacht, oder die hängenden Gärten der Semiramis, auf kolossalen Substruktionen wie für Wasserleitungen angelegt, hoch über dem Ufer des belebten Stromes und überragt vom Tempel auf vielstufigem Unterbau, sind wahrhafte Restaurationen dieser Schöpfungen der alten Welt, der Bauwerke nicht blos, sondern der Kultur und des Lebens, in dessen Mitte sie standen. Uns geben freilich nur noch flüchtige Bleistiftskizzen davon einen Begriff. Die Originale, auf Papier gemalt, das auf gewöhnliche Tapezierleinwand geklebt wurde, sind theils verbrannt, theils auf andere Weise zu Grunde gegangen.

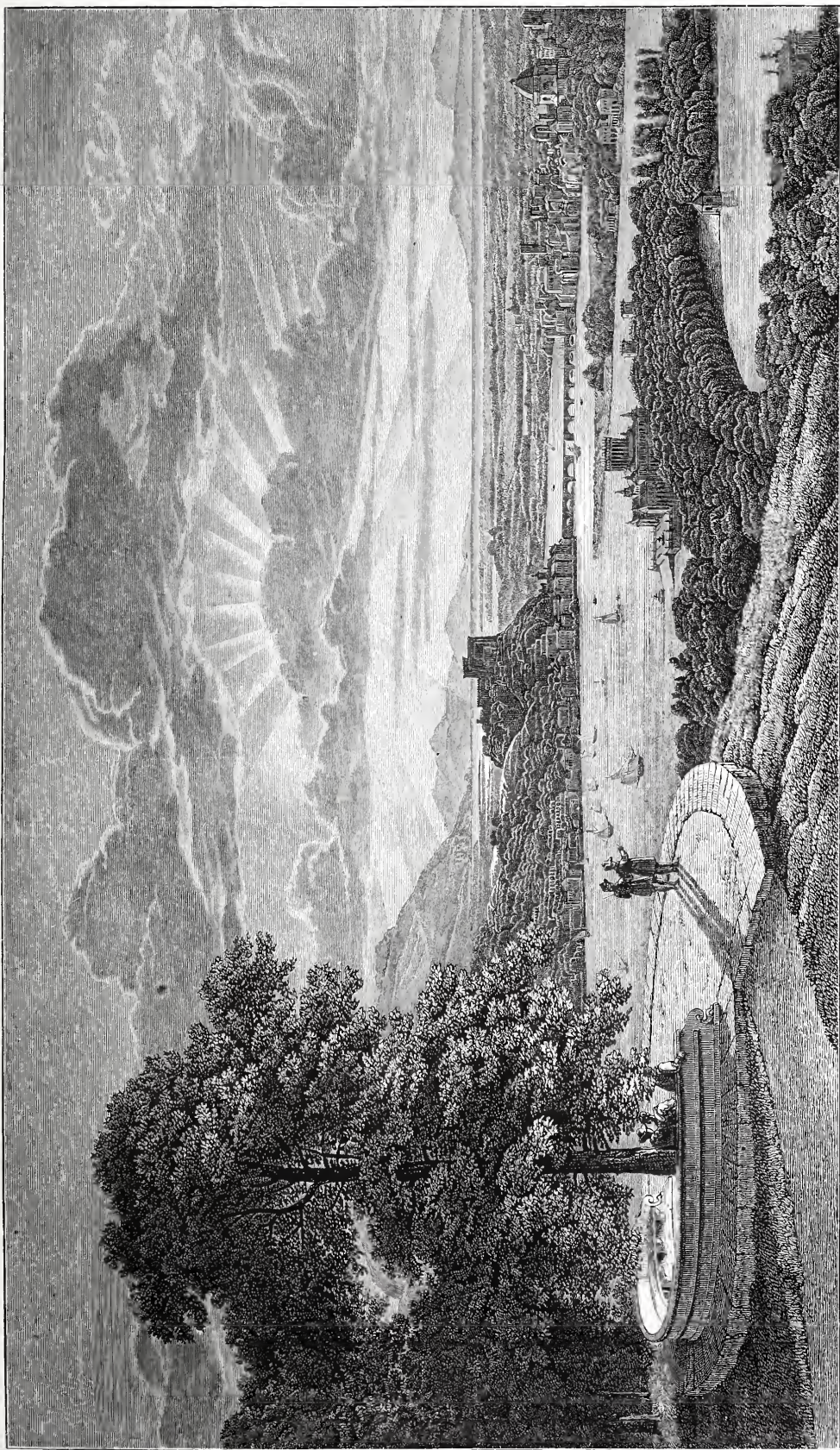
Verwandten Charakters waren die Entwürfe für Theaterdekorationen*), welche Schinkel seit 1815 für die königliche Bühne machte, als sie unter der Leitung des Grafen Brühl stand. Auch diese Aufgaben faßte er mit ungewöhnlicher Tiefe auf. Nicht allein der Geist eines jeden Stückes tritt klar und lebendig heraus, auch vom Volk und von der Zeit, in der ein jedes spielt, wird ein Kulturbild entworfen, welches der Handlung zum Hintergrund dient. Wie lebt das alte Aegypten, seine Bauwerke, seine Vegetation in den Dekorationen zur Zauberflöte auf, aus welchen außerdem alle Phantasie und Anmuth der Oper reden! Auch die Dekorationen zur Oper Undine, zu Grunde gegangen beim Brand des alten Schauspielhauses, gehörten zu den berühmtesten, namentlich die Wasserburg des Kühleborn, ein Zauberpalast aus Muscheln und Korallen, von Meeresfluthen umspült. Für Räthchen von Heilbronn schuf der Meister prachtvolle Ansichten mittelalterlicher Burgen, für König Ingrid und Agnes von Hohenstaufen stolze Hallen im romanischen Stil, für die Jungfrau von Orleans die Kathedrale von Rheims in zwei verschiedenen Ansichten, einmal mit dem Ueberblick über die ganze Stadt, der sich von einer offenen Bogenhalle aus eröffnet. Ein ernster Raum mit weitem Portal im römischen Stil dient als Hauptdekoration der Braut von Messina. Auch für Goethe's Iphigenie, mit welcher Schinkel's neues Schauspielhaus eingeweiht wurde, entwarf er den Hintergrund mit dem dorischen Tempel am Meeresufer, im schattigen Hain. Die Wunder des fernsten West und Ost werden lebendig in Ferdinand Cortez, für welchen der Künstler die Ansichten der Stadt Mexiko, des Zeltlagers, des Feuertempels erfand, und im Palast von Kaschmir aus der Oper Nurmahal, welcher sich über die Stadt erhebt mit dem Himalayagebirge zum Hintergrund und dem Opfer der Feueranbeter bei Sonnenaufgang.

In voller Schönheit endlich tritt diese Gattung der kulturgeschichtlichen Landschaft in einigen freien Kompositionen auf, die uns theils in großen Zeichnungen, theils in Gemälden erhalten sind. Im Jahre 1815 wurden zwei Gegenstücke gemalt, welche das Schinkelmuseum besitzt. Im ersten eröffnet sich der Blick auf eine griechische Stadt, mit ihren Säulenhallen und Tempeln am Ufer des Meeres gelegen, links steigt die Akropolis empor, deren Eingang von den Bildern der roßebändigenden Dioskuren bewacht wird. Dicht dabei, am Abhang, im Schatten des Hains, hat sich das Volk neben einem Amphitheater in das Gras gelagert, um den Ringkämpfen der Jünglinge zuzusehen. Die blauen Berge des Ufers und die Meeresfläche liegen im vollen Sonnenglanz da. Diesem Bilde hellenischen Lebens stellt sich ein Bild nordisch-mittelalterlichen Lebens entgegen. Eine imposante gothische Kathedrale von reichster Bauart steigt empor. Noch ist die Spitze eines der beiden Thürme unvollendet und eine weiße Fahne weht davon herab. Links ragt eine Burg von steiler Höhe auf, zu der ein siegreicher Kaiser, umdrängt vom Volke, emporzieht. Rechts, am breiten Strom, ruht eine alte Stadt mit zahlreichen Thürmen und ein schneebedecktes Hochgebirge schließt

*) Im Schinkelmuseum. Eine Auswahl publicirt in farbigen Aquatinta-Stichen, Berlin, Ernst u. Korn.

die Ferne. Am Himmel hängen düstre Gewitterwolken, welche eben ein Strahl der Abendsonne durchbricht, die Ferne ist in zauberhaftes Licht getaucht und ein Regenbogen wölbt sich über der Kathedrale. — Gothische Dome spielen damals überhaupt in Gemälden Schinkel's eine große Rolle. Ein stolzes Bauwerk dieser Art sehen wir in einem Bilde des Schinkelmuseums von der Chorseite her und auf hohem Unterbau neben einer alterthümlichen Stadt. Noch eigentümlicher ist ein Bild ähnlichen Charakters in der Wagner'schen Galerie zu Berlin. Da liegt eine Kathedrale einsam am Meeresufer, der Morgen dämmt und die Sonne wird durch die Masse des Bauwerks verdeckt. Ein frischer Wind fährt durch das Gestrüch am Strande und schwellt die Segel auf der See. Vorn ziehen Männer in mittelalterlicher Tracht zu Fuß und zu Wagen an einem Tabernakel vorüber dem Meere zu. Das sind Beispiele jenes echt romantischen Geistes, von welchem Schinkel eine Zeit lang ergriffen war. Jener Richtung, welche in der Literatur und dem geistigen Leben seines Vaterlandes damals die Oberhand gewonnen, gab er sich mit voller Begeisterung hin. Die Worte eines Tieck, Wackenroder, der Schlegel hatten namentlich bei den Jüngern der bildenden Kunst einen dankbaren Boden gefunden, die politischen Zustände des Vaterlandes deren Wirkung gesteigert. Das Mittelalterliche und Vaterländische galten als ein Begriff. Schinkel, welcher die Schule Gilly's genossen, welcher später in das Wesen griechischer Baukunst tiefer als irgend ein anderer Künstler seiner Zeit einbrang, machte damals nicht bloß Entwürfe für die Restaurationen mittelalterlicher Monumente, namentlich für eine stilgemäße Herstellung der Fassade des Mailänder Doms, sondern entwarf auch im Jahre 1810 eine Begräbniskapelle für die Königin Luise im gothischen Stil und setzte dessen Vorzüge mit einer Beredsamkeit und Wärme auseinander, die von der Begeisterung heutiger ultramontaner Neugothiker nicht überflügelt wird. Als Denkmal für die Freiheitskriege erfand er noch zu einer Zeit, wo er bereits die Neue Wache gebaut hatte, eine große gothische Kathedrale. Auch in einigen Figuren-Kompositionen aus der Zeit der Freiheitskriege, und den Geist derselben athmend, tritt uns Schinkel als Romantiker entgegen. Merkwürdig und bezeichnend ist namentlich ein großes Blatt, welches den Aufschwung des Volkes schildert. Vor einer stattlichen Halle, die sich in drei Rundbogen mit gothischem Detail öffnet und den Blick auf eine Landschaft gewährt, erhebt sich ein Brunnen, gekrönt mit dem Standbild des Erzengels Michael, welcher den Drachen niederschwärzt. Unten an der Fontäne vier Engel, zwei rufen mit Posaunen herbei, zwei andre schöpfen Wasser und reichen es denen, die nahen. Eine Menge verschiedener Gestalten, in einer Tracht, die altdeutsch sein soll und theils vom Theater, theils von italienischen Gemälden entlehnt ist, füllt den Raum. Links am Brunnen stehen zwei Recken, Blücher im Schuppenpanzer und Löwenfell und Gneisenau in voller Rüstung; sie halten sich umschlungen und stoßen mit zwei mächtigen Hunpen an. Scharnhorst steht auf einer erhöhten Stelle und redet zu den Jünglingen. Die Männer vertheilen Speere unter sich, die Reiter eilen in den Kampf, auch Hirten gesellen sich zu den Streitern; und die Mutter macht ihren Kindern die Bedeutung des Vorgangs klar.

In höchst anmuthiger und eigentümlicher Weise lebt aber der romantische Geist in jener landschaftlichen Komposition, die unsre Radirung mittheilt, nach der Sepiazeichnung im Schinkelmuseum; das ausgeführte Gemälde in der Wagner'schen Sammlung kommt dieser an Schönheit nicht gleich. Einem Wettstreit mit Clemens Brentano, damals einem nahe befreundeten Genossen jenes Kreises, der sich Abends im Hause Schinkels zu versammeln pflegte, war die Entstehung der Komposition zu danken. Es sollte bewiesen werden, daß die bildliche Darstellung ebenso gut erzählen könne als das Wort. Brentano improvisirte ein Märchen, und während er sprach, hielt Schinkel in der Zeichnung mit ihm Schritt. Wie der Dichter es phantastisch schilderte, baute sich hier ein Schloß im altfranzösischen Stil



Landschaftliche Komposition von K. F. Schinkel.

Nach einer Handzeichnung auf Holz übertragen von Wih. Geörgy.

auf, mit Giebeln, Erkern und Thürmen, auf steilem Felsen, am Ufer eines Stromes. Vorn Terrassen, Hecken, die Theile eines verwilderten Parks. Nicht bloß die ganze Stimmung des Märchens ward in diesem Bilde festgehalten, auch einzelne Züge der Erzählung fanden in der Umgebung des Schlosses ihren Platz. Am Kirchlein des jenseitigen Ufers findet das Begräbniß des Försters statt, welcher der Held der Erzählung gewesen war. Einsam bleiben nur zwei Kinder zurück, deren eins eine Pustblume, das Sinnbild der Vergänglichkeit, abbläst, und den stillen Park betritt ein Hirsch, der jetzt den Jäger nicht mehr zu fürchten braucht.

Schöner und klarer noch tritt uns aber Schinkel's Geist aus solchen landschaftlichen Kompositionen entgegen, in denen Bergformen und Vegetation an südliche Gegenden mahnen, die Gebäude antiken Geschmack zeigen und ein klassischer Geist durch das Ganze weht. Wie ein Bild Claude Lorrain's erscheint jener Blick in die altrömische Welt, bei welchem ganz sachgemäß der Vordergrund durch die Landstraße eingenommen wird, die sich im Schatten majestätischer, dichtbelaubter Bäume über die Höhe zieht, vorüber an einer Villa, die halb versteckt im Grünen liegt. Ganz rechts ein Brunnen, an welchem Sklaven ihre Pferde tränken; bewaffnete Reiter kommen die Straße einhergesprengt und fern einige Wanderer zu Fuß gezogen. Links steigt ein Jüngling in der Toga nachdenklich eine Gartentreppe hinab. Die Straße, soweit der Blick sie in die Tiefe verfolgen kann, ruhet im Schatten, aber die Aussicht auf lachende, sonnige Fernen eröffnet sich von ihr, rechts im Mittelgrunde auf einen Säulentempel über Terrassen auf felsigem Boden und im Hintergrunde auf eine antike Stadt mit Palästen, Rundtempeln und einem weiten Amphitheater, im Kranz edelgeformter Berge, am Ufer des Meeres. Dies ist eine der schönsten großen Zeichnungen des Schinkel-museums und in eben derselben Mappe liegt auch dasjenige Blatt, nach welchem wir hier den Holzschnitt mittheilen. Kein Bild einer entlegenen Epoche entrollt uns der Maler hier, sondern die Menschen, welche im Vordergrund auf der beschatteten Exedra sitzen und von der Terrasse aus die Gegend überschauen, zeigen die Tracht seiner eigenen Zeit. Aber eine seit alter Zeit entwickelte Kultur, „die ganze Fülle der Kultur eines höchst ausgebildeten Volkes,“ wie es in Schinkel's eigenem Programm dieser Gattung von Landschaften heißt, tritt uns aus dieser Gegend vor Augen, in welcher alle Herrlichkeit einer reichen und schönen Natur benutzt ist, um dem Leben zu dienen und den Genuß des Lebens zu erhöhen. An beiden Ufern des breiten Stromes mit zahlreichen Armen und Buchten ruht die Stadt mit ihren Thürmen und Kuppeln, vom Kastell überragt und durch die stolze Bogenbrücke verbunden. In ihrer Umgebung taucht ein Landhaus neben dem andern auf. Vorn aber auf der Landzunge, die zu einem Park umgeschaffen ist, ruht ein Sommerpalast von fürstlicher Pracht mit breiter Terrasse gegen den Fluß. Dieser ist ganz von Schiffen belebt, deren Segel eine frische Brise schwellt. Alles verkündigt heiteres, bewegtes Leben, und reich und lachend liegt die ganze Gegend da, welche man bis zur Meeresbucht zwischen den sanft auslaufenden Bergzügen überschaut, während die abendliche Sonne ihren friedlichen Glanz über Alles ausgießt.

Selbst noch in spätern Jahren, als die Amtsgeschäfte des Oberlandesbaudirektors, die architektonischen Unternehmungen, die Thätigkeit für die Kunstindustrie, die mannigfachen Ansprüche des Hofes und der Privatleute Schinkel ganz in Anspruch nahmen, stand er nicht völlig davon ab, als Maler zu wirken. Meist geschah dies freilich nur in kleinen Aquarellen, die als launige Geschenke für Befreundete ausgeführt wurden. Zwei anmuthige Kompositionen nach italienischen Parkmotiven überreichte er zwei Hofdamen, der einen Aussicht, der andern Einsicht wünschend. Dort eröffnete sich die Uebersicht einer heitern Gegend mit Bergen,

Strom und üppigem Grün, hier der Einblick in einen Raubengang mit aufsteigender Terrasse*). Noch im Jahre 1839, als schon die Anzeichen der letzten trostlosen Krankheit sich verkündigten, zauberte er seinem Freunde Benth dessen künftige Villa auf Ischia in einem anmuthigen Bildchen vor. Aber selbst ein großes, etwa sieben Fuß langes Delgemälde hatte er noch im Jahre 1825 vollendet, als ihm seine zweite Reise nach Italien die Eindrücke südlicher Natur und alter Kunst in der Seele mächtig wachgerufen und er es nicht lassen konnte, ihnen Gestalt zu verleihen. Er malte jenes Landschaftsbild, das er die Blüthe Griechenlands nannte, die schön gelegene hellenische Stadt in der Nähe des Meeres, wie er solche öfter, aber nie so schön ersonnen; vorn zahlreiche Denkmäler an der Straße und ein neuer ionischer Tempel, dessen Säulen aufgerichtet werden**). Damals hatte er schon viele seiner architektonischen Hauptwerke, namentlich das Schauspielhaus, vollendet und sein Museum war bereits im Bau begriffen. Aber auch für dieses selbst erfand er nicht nur alles Architektonische und jede Einzelheit der Dekoration, sondern er entwarf den Bildercyclus der Vorhalle, welcher die bedeutendste und reichste seiner figürlichen Kompositionen ist.

Solche hatte er auch schon in früheren Epochen sowohl für plastische als für malerische Ausführung entworfen. Eine Komposition von ausgeprägt romantischem Charakter lernten wir vorhin kennen. Auch christliche Motive hat Schinkel behandelt, er entwarf die Gemälde für die Hauskapelle Friedrich Wilhelm's III, zeigt sich hier aber weniger in seinem Element. Oft unternimmt er, wie gleichzeitig J. A. Koch und neuerdings Preller, die landschaftliche und figürliche Komposition so zu vereinigen, daß die Letztere mehr ist als eine bloße Staffage, und dichtet also die Gestalten in solcher Weise in die Landschaft hinein, daß sie, ruhend oder handelnd, das Motiv der gesammten Stimmung in sich tragen. Es finden sich zwar keine ausgeführten Gemälde, wohl aber zahlreiche Skizzen dieser Gattung. Da erblicken wir in prachtvoller südlicher Küstengegend die Nauzitaa, welcher Odysseus entgegentritt; in einem reichbewachsenen italienischen Thal, mit Wasser, Bergen, Landhäusern, und belebt durch Schnitter, beginnt Boas mit der ährenlesenden Ruth zu reden; in sicilischer Landschaft wird Proserpina durch Pluto geraubt. In andern Blättern hat sich das Landschaftliche, wie sehr es auch mitredet, dem Figürlichen bereits untergeordnet, beispielsweise in einer Federzeichnung mit dem greisen Sänger, der in freundlicher Gegend südlichen Charakters vor der ländlichen Wohnung Platz genommen hat und seine Lieder vorträgt, während die behelmten Krieger wie die Hirten, der ernste Mann wie das liebende Paar gekommen sind, um zu lauschen, und der ehrwürdige Alte seinen kleinen Enkel des Dichters Wort verstehen lehrt. Im Stil der Zeichnung und sogar schon im Motiv erinnert das Blatt an jene Meister, welchen der erste Aufschwung der neuesten deutschen Malerei zu danken ist, an Carstens und seinen Homer vor dem Volke, an Schick und seinen Apoll unter den Hirten. Auch sie faßten es als eine ihrer schönsten Aufgaben, die Macht des Gesanges auf alles Volk zu schildern, und nichts in der That konnte begründeter sein als dieser Vorwurf, denn die deutsche Dichtung hatte ja damals der bildenden Kunst den Weg gebahnt. Ganz besonders aber tritt diese Verwandtschaft Schinkel's mit Schick in jener Komposition für den Portikus des Museums hervor, was auch Waagen wiederholt betont hat.

Für uns ist es nicht leicht, diese Schöpfung Schinkel's in richtiger Weise zu würdigen. Wir müssen uns, um dessen fähig zu sein, lediglich an Schinkel's eigenhändige Entwürfe halten und von der mißglückten Ausführung vollkommen absehen. Diese geschah durch ge-

*) Nur Skopien sind im Schinkelmuseum.

***) Von der Stadt Berlin der Prinzessin Friedrich der Niederlande verehrt. Gest. v. Wittpöft, Berliner Kunstvereinsblatt, 1846.

ringere Kräfte unter der Leitung von Cornelius, der für das Werk kein Interesse hatte, dasjenige an ihm vermischte, was ihm selbst, nach seiner Eigenthümlichkeit, am höchsten stand, das nicht besaß, was vor Allem nöthig gewesen wäre, um Kompositionen dieses Charakters entsprechend in das Große zu übertragen. Man konnte Cornelius sagen hören, es sei merkwürdig, daß Schinkel, der Architekt, diese Gemälde nicht architektonisch gedacht habe, und damit hatte er Recht, freilich nur bedingt. Er ging zu weit, wenn er eine architektonische Einteilung der einzelnen Wandflächen verlangte; im Gegentheil, gerade bei einer lang gestreckten Säulenhalle war es das Geeignete, die Bilder als fortlaufenden Fries zu behandeln. Er hatte auch nur theilweise Recht, wenn er behauptete, daß solche koloristischen Effekte und Lichtwirkungen, wie Schinkel hier beabsichtigt hatte, für die monumentale Malerei überhaupt ungeeignet seien. Das widerlegt der Blick auf ein so koloristisches Werk wie Raffael's Messe von Bolsena in den Stenzen des Vatikan oder auf die gegenüber dargestellte Befreiung des Petrus, bei welcher sogar Lichteffect und Helldunkel eine Rolle spielen. Aber das muß freilich zugegeben werden, daß solcher Wechsel in Stimmung und Beleuchtung für einen Fries nicht geeignet ist, dem der Charakter des ruhig Fortlaufenden zukommt. Einfach und mehr plastisch gruppierte Gestalten, womöglich auf Goldgrund, hätten in architektonischer Hinsicht an dieser Stelle die beste Wirkung gethan. Und auch das muß man vielleicht zugeben, daß Schinkel diese Bilder mehr im Sinne des Illustrators als in dem des selbständigen Malers koncipirte. Nicht den Text eines Andern hat er illustriert, aber er war selber zugleich Dichter, und die Gemälde sind die Begleitung jener Worte, die er unter die Farbenskizzen geschrieben, und die, um mit dem Ausdrucke in Tieck's Camoens-Novelle zu reden, gleichsam die Seele eines jeden zukünftigen Gedichtes sind. Ohne jene Worte, voll tiefer Poesie bei ihrer Einfachheit und Kürze, werden die Kompositionen nicht verständlich. Das macht sie ungeeignet für ihren Platz und für die monumentale Ausführung überhaupt, aber den Entwürfen gegenüber stört es nicht. Vor ihnen wird uns die ganze Lebensauffassung des Meisters offenbar, wir empfinden was Springer*) so richtig aussprach: „Die hier verkörperten Gedanken sind zwar nicht aus rein griechischem Stoffe gebildet, dagegen wird schwer eine andere Komposition aufgewiesen werden können, welche der griechischen Gefühlsweise so nahe kommt und eine engere Verwandtschaft mit der antiken Phantasie offenbart“. Schon für seine echt hellenische Anschauung von der Stellung der Kunst zum Leben ist es bezeichnend, daß er zum Schmuck des Kunst-Palastes die symbolische Geschichte des Kosmos, des Entstehens der natürlichen und der sittlichen Welt zum Vorwurf wählte, schildernd, wie aus der Finsterniß das Licht sich entringt und der Entwicklung des Makrokosmos die des Mikrokosmos, nämlich des Menschen und seiner Kultur, entspricht, vom Lenz zum Winter, vom Morgen zur Nacht und von der Nacht zum neuen Tag, dessen Frühroth den Grabeshügel mit seinem Schimmer übergießt. Und was bei der Art der Ausführung nicht möglich ist, den großen Bildern abzugewinnen, die Freude an der Schönheit des Einzelnen, empfinden wir ebenfalls den Skizzen gegenüber: jenes lautere und echte Verständniß der menschlichen Gestalt und ihrer Schönheit, das Schinkel in echt hellenischer Weise besaß, jene holde Einfachheit und prunklose Erhabenheit in Motiven und Formen. Vielleicht ist es das sicherste Mittel um zum Genuß des Ganzen vorzudringen, daß man, vorläufig vom geistigen Zusammenhang des Ganzen absehend, sich zunächst in die rein malerische Schönheit einzelner Gruppen und Motive versenkt.

Man hat das am bequemsten, wenn man im Werk des Grafen Raczyński über die neue deutsche Kunst Thäter's Stich nach der „Erfindung der Malerei“ betrachtet,

*) Gesch. der bildenden Künste im 19. Jahrh. S. 36.

jener idyllischen Gruppe mit dem Jüngling, der das Profil der Geliebten nachzeichnet, wie es der Schatten auf die Felswand wirft, während die Freundin ihren Kopf hält und ein paar Hirtenknaben, neugierig vom Abhang herabschauend, die Scene harmonisch abschließen. Vor solchen Gestalten begreifen wir, daß Thorwaldsen bei seinem letzten Besuch in Berlin von diesen Skizzen so ergriffen ward, daß er es nicht unterlassen konnte, ihren schwer erkrankten Schöpfer noch einmal von Angesicht zu sehen.

Daß Schinkel sein Museum nicht fertig glauben konnte ohne die Grundidee des architektonischen Werkes auch in dessen malerischer Ausschmückung zu verkünden, ist für den Begriff, den er sich von der Baukunst machte, bezeichnend. „Der Architekt ist seinem Begriff nach der Veredler aller menschlichen Verhältnisse; er muß in seinem Wirkungsbereich die gesammte schöne Kunst umfassen: Plastik, Malerei und die Kunst der Raumverhältnisse nach Bedingungen des sittlichen und vernunftgemäßen Lebens des Menschen schmelzen bei ihm in einer Kunst zusammen“, so redet er selbst in Aufzeichnungen, die Friedrich Eggers kürzlich publicirt hat*). „Er konnte nicht architektonisch denken“ — sagt Springer — „ohne daß nicht auch gleichzeitig alle anderen Seiten seiner Phantasie mitklängen“. Dies brachte nicht bloß mit sich, daß er die anderen Künste zum Schmuck jedes Bauwerkes herbeizog, mehr wie irgend ein anderer Künstler des Jahrhunderts den Einklang unter den bildenden Künsten herzustellen und die Plastik und Malerei zur Architektur in Verhältniß zu setzen verstand, sondern das ließ ihn auch jedes architektonische Werk mit seiner Umgebung in Uebereinstimmung und innigen Zusammenhang bringen. Den Sinn für das landschaftlich Malerische zeigt er gerade hierbei in schönster Weise. Das Bauwerk wird ihm stets mit seiner Umgebung zum Bild, steht jedesmal auf dem Punkt, auf welchen es hingehört und ist mit dem Lokal organisch verwachsen. Nur an dieser Einen Stelle konnte es so werden, wie es ist. Als er sich in früherer Zeit mit dem Entwurf zu einer Fassade des Mailänder Doms beschäftigte, machte Schinkel die schöne Zeichnung: der Mailänder Dom, gedacht auf der Höhe von Triest, über prächtigen Terrassen, mit dem Blick auf die Meeresbucht. Um das Museum zu errichten, dämmte Schinkel einen Flußarm zu, schuf der Stadt ihren schönsten Platz, dem Platz den herrlichsten Abschluß und ersann zugleich den großartigen Zugang dafür in der breiten, stattlichen Brücke mit ihren Marmorgruppen, deren Grundmotive gleichfalls seine Erfindung sind. Nicht minder wundervoll komponirte er das Schauspielhaus in seine Umgebung hinein, zwischen die Thürme aus Friedrich's des Großen Zeit mit ihrem lustigen Aufbau, ihren reichen Säulenstellungen. Er schloß seine Schöpfung diesen an, indem er ihr den Charakter heiterer Festlichkeit verlieh, er ließ sie den Thürmen durch das leichte Emporstreben, das lebendige Auflösen der Masse, die reiche Gliederung entsprechen, überbot dieselben an formaler Lauterkeit und Schönheit, aber theilte ihnen etwas von dem edleren Charakter seines Baues mit, indem er sie in eine so abgeschlossene Gruppe mit diesem fügte. Wie richtig gab er der Nikolaikirche zu Potsdam diese Gestalt des Kuppelbaues, der ganz in den landschaftlichen Charakter der Gegend hinein gepaßt ist, und den wir uns heut nicht fortdenken können, ohne daß unser Auge den schönsten Ruhepunkt in der Landschaft verliert. Sinnig hängen die Gebäude mit ihrer Umgebung namentlich in jenen Villen-Anlagen, Glienicke, Charlottenhof und vor allem dem dortigen Gärtnerhaus zusammen. Die Idee der Architektur klingt in den Gebüsch und Gartenbeeten, dem Wasser, in dem sie sich spiegelt, fort. Jede kleine Fontaine, jeder trauliche Ruheplatz die alten Architekturfragmente, die niederführenden Stufen und der Blick durch die Veranda, das Alles gehört in das Gesamtbild mit hinein, es gewährt bei jedem Schritt neue

*) Zweckmäßigkeit und Schönheit. Festrede. Berlin 1866 S. 51.



K. F. Schinkel 1808

A. Krause del. sculp.

LANDSCHAFTLICHE KOMPOSITION VON K. F. SCHINKEL.

Veranstalt. v. Bild. Kunst. 1808

Veranstalt. v. Bild. Kunst. 1808

Veranstalt. v. Bild. Kunst. 1808

malerische Motive und nichts davon dürfte fehlen, ohne dem Ganzen seinen eigenthümlichen Reiz zu entziehen. Ähnliches gilt endlich von jenen architektonischen Phantasien seiner letzten Zeit, in welchen Schinkel den ganzen Reichthum seines Genius offenbarte: dem immer noch nicht publicirten Entwurf einer großen fürstlichen Residenz, den er vollendet hatte, um den architektonischen Schwelgereien des Kronprinzen Genüge zu thun, oder jenem Königspalast, den er auf die Akropolis von Athen gedichtet hatte neben die Trümmer der Propyläen und des Parthenon, an die Felsenecke mit der weiten Umschan über Land und See. Und als die letzte Krankheit schon sein Auge trübte, zeichnete er die Pläne zum Schloß Orianda in der Krin, das Schönste, was ein griechisch angelegter Geist im Sinne der Gegenwart geschaffen. Es läßt sich nicht denken ohne jene Natur, für die es erfunden ward, ohne jene reich belaubten Berge von edler Form und ohne die weite Fläche des schwarzen Meeres, dessen Wogen an die Felsen schlagen, über welchen der festliche Bau sich erhebt, und bald sich in weiten Hallen gegen das Meer öffnet, bald sich zurückzieht in sich selbst, wo das Atrium mit grün umrankten, bemalten Pilastern, geschlossenem Licht und plätschernden Fontänen einen wohlthuend-traulichen Gegensatz zu jenem Blick in das Unendliche gewährt.

Hier freilich traf die Welt, für welche er diesem Bau erfunden hatte, in der Absicht, wie er es selbst aussprach*), eine neue Richtung im Geist des russischen Volkes zu begründen, nicht zusammen mit der wirklichen Welt, und so blieb es beim bloßen Entwurf. Aber wenn es auch gerade diese Art zu schaffen und künstlerische Aufgaben anzugreifen war, welche Schinkel die bittersten Enttäuschungen bereitete, seine schönsten Ideen nicht zur Ausführung kommen ließ, so liegt doch auch seine Größe wesentlich darin, daß ihm jede Schöpfung keine vereinzelte Erscheinung war, sondern aus einem Ganzen heraus erfunden und in ein Ganzes hinein gedichtet, daß er nicht bloß das eine Werk im Auge hatte, sondern sich im Innern seine eigene Welt erbaute, eine Welt, wie sie einer zur höchsten Kultur entwickelten Menschheit angehört und wie er sie selbst nur irgend in jenen landschaftlichen Kompositionen, etwa in der Blüthe Griechenlands geschildert.

Weberei und Stickerei bei den Alten, vom Standpunkte der Kunst.

Von Jakob Falke.

(Schluß).

Kommen wir weiter nach Osten zu dem Kulturland in der großen Ebene am Euphrat und Tigris, nach Assyrien, das auch mit seiner Kunst und mit seiner Industrie die benachbarten und abhängigen Länder Babylon, Persien und Medien beherrschte, so finden wir denselben faltenlosen Charakter der Tracht, obwohl sie vielleicht schwerer und auch weiter wird. Der Kulturzustand dieser Gegend, wie er zur Zeit des assyrischen Reiches etwa vom Jahr 1200 bis gegen 600 vor Chr. Geb. blühte und den uns die Ausgrabungen auf dem Boden der kolossalen Wunderstadt Ninive erschlossen haben, macht uns den Eindruck, als ob hier ein Volk den ihm bestimmten Höhepunkt seiner Civilisation bereits überschritten habe und in jene Periode eingetreten sei, wo sich zur Kunstübung die Bizarrerie, zur bedürfnis-

*) Nachlaß III. S. 340.

vollen und mit Hülfsmitteln reich ausgestatteten Lebensweise die Ueberfeinerung, Geziertheit und Gebundenheit an ceremonielle Formen hinzugesellen. Das glauben wir schon allein den Köpfen der assyrischen Männer abzusehen, diesen kunstvollen und steifen Haar- und Barttoiletten, welche des 17. und 18. Jahrhunderts unserer Zeitrechnung, der Allongeperrücke und der Puterfrisur vollkommen würdig wären. Wenigstens setzt dieser Zustand eine außerordentlich lange Periode der Entwicklung voraus, die sich in ihrem Dunkel unserer Wissenschaft entzieht.

Wir finden daher auch unsern Gegenstand, für den Ninive und Babylon die Hauptindustriestädte waren, auf einer hohen Stufe der Ausbildung, soweit wir das aus den schriftlichen und bildlichen Quellen zu erkennen vermögen, denn Ueberreste gewebter und bestickter Stoffe sind uns nicht erhalten.

Wir können daher auch nicht sagen, was an den kunstreichen Kostümen, die uns vor Augen gelegt sind, das Erzeugniß der künstlerischen, stickenden Hand oder des Webeschiffleins ist; die Art aber, wie die Verzierungen angebracht sind, weist doch darauf hin, daß ein Haupttheil der Stickerie gebührt. Die langen und keineswegs engen, rockartigen Gewänder der Männer — Abbildungen eigentlich assyrischer Frauen geben uns die Darstellungen bekanntlich nur höchst selten — erscheinen uns faltenlos und man hat sich darüber gewundert, da sich doch sonst die assyrische Kunst durch Energie des Ausdruckes und selbst Gewaltthatigkeit der Bewegungen auszeichnet. Der Grund liegt offenbar darin, daß der Stoff Wolle ist, was uns Herodot auch noch zum Ueberflusß versichert, ein Stoff, den bei einiger Dike der Schnitt der Gewandung, — wie wir bei einem Vergleich der heutigen nämlichen Tracht sehen können, — leicht faltenlos macht. Dazu kommt nun noch der Besatz mit breiten Borten, mit Franzen und Quasten, auch wohl die Ueberstickung der Fläche mit Ornamenten, welches alles den Stoff versteifen und Faltung und Brechung verhindern mußte. Dort, wo eine leichte Art kurzer Oberkleider erscheint, erblicken wir zierliche lange parallele Wellenlinien in großer Zahl, aus denen wir wohl auf feine Baumwolle schließen dürfen.

Der Hauptschmuck der Gewandung erscheint immer als Gürtel oder Borten und Besatz, die sich nicht bloß an die Säume der Kleidung anschließen, sondern auch den Körper in breitem Streif schräg umziehen, also eigentlich einer naturgemäßen Verzierung der menschlichen Kleidung zuwider laufen. Aus dieser Anfügung können wir ersehen, daß die Hauptarbeit der freien Hand angehört, und die Ausführung geschah nicht bloß in allen Farben, zumal mit Verwendung thyrischer Purpurs, sondern auch in Silber und Gold, und sicherlich mit Hinzufügung von Perlen und Edelsteinen und in Verbindung mit feineren Arbeiten der Goldschmiedekunst. Daher sehen wir der technischen Ausdehnung nach die Stickerie bereits zu ihrer Vollendung gekommen, nur daß ihr allerdings eine Hauptsache abgeht, der Seidenfaden. Einen gleich vorgeschrittenen Stand zeigen die Gegenstände der Ornamentation, die nicht bloß in Sternen und Rosetten, die aneinander gereiht oder sonst wohl vertheilt werden, in gewundenen, mäanderartigen Linien, in palmettenartigem, stilisirtem Laubwerk, welches an griechische Weise erinnert, bestehen, sondern auch in figürlichen Darstellungen, in symbolisch-religiösen Scenerien, in Thierkämpfen, aber auch in jenen phantastischen Thiergebilden, die ihre Ausgeburt einer längst verklungenen Zeit und einer fernen und dunklen Heimat am Ursitze der Menschheit verdanken. Hier bereits in einer ausgebildeten Kunst an das Licht tretend, hatten sie wahrscheinlich schon lange vorher, vielleicht gerade mit babylonischen Weben durch die Länder wandernd, den Aberglauben an fabelhafte, kühn zusammengesetzte Thiergebilde erregt und so den Naturreligionen eine Nachtseite der Schrecken hinzugesügt. Etwa zehn oder zwölf Jahrhunderte später treten sie noch einmal aus ihrer asiatischen Heimat

hervor, um gerade auf unserem speciellen Gebiete in der Weberei und Stickererei selbst der christlichen Völker und der christlichen Kirche eine Rolle zu spielen, die ihrer uralten mythologischen nicht nachsteht*).

Fassen wir die äußere Erscheinung des assyrischen Mannes in's Auge, sowie sie die Kunst der Weberei und Stickererei hergestellt hat, so haben wir jedenfalls ein glänzendes, an farbiger und strahlender Wirkung reiches Bild. Wir sehen, die assyrische Stickererei oder Weberei hat sich kühn an das höchste Ziel gewagt, aber ihre Leistungen auf diesem Gebiete der Kleidung scheinen auf einem anderen, dem der Teppichwirkerei, noch übertroffen zu sein.

Die babylonisch-assyrischen Teppiche waren schon im höchsten Alterthum durch das ganze Kulturland Asiens berühmt und schmückten die königlichen Paläste und die Tempel der Götter, wie wir unter anderem sie auch als Vorhänge der Stiftshütte zu Jerusalem finden. Ihre Entstehung erinnert ebenjowohl an die patriarchalische Hirtenzeit und das nomadisirende Leben unter Zeltdecken, als ihre gerühmte Farbenpracht und ihr reicher ornamentaler Schmuck uns einen hohen Grad technischer und künstlerischer Geschicklichkeit offenbaren, wenn wir auch nicht sagen können, ob ihren Schmuck die sticende Hand oder der Webstuhl hervorgebracht hat. Auf Ersteres läßt uns zunächst der Reichthum der figürlichen Darstellung schließen, aber auch die zweite Annahme erscheint uns nicht unmöglich, wenn wir uns des im österreichischen Museum befindlichen, mit figürlichen Scenen reich verzierten Sammetteppichs von persischer Herkunft erinnern, der allerdings aus verhältnißmäßig junger Zeit stammt, aber jedenfalls auf höchst einfacher Maschine gearbeitet ist.

Die Ornamente dieser Teppiche betrachteten die Juden, die Griechen, die Aegypter mit staunender Bewunderung, sie sahen darauf fabelhafte Thierbilder und die Kämpfe unerschrockener Männer mit ihnen, wilde Jagden mit Löwen und Tigern, Darstellungen aus dem Leben, dahinbrausende Reiterchaaren, Kämpfe und Schlachten zur See und zu Land, Begebenheiten der Sage und der Mythie und wirkliche Begebenheiten der Geschichte, denen die Griechen Erklärungen aus ihrer eigenen Religion, aus ihrer eigenen Vergangenheit unterlegten. Wollen wir uns noch heutiges Tages einen Begriff davon machen, wie diese Darstellungen ausfahen, in welchem Stil sie gehalten waren, so haben wir keine anderen Vorbilder als die berühmten Mabafterreliefs der Paläste von Ninive, welche die unteren Hälften der Wände in ihren Prachtsälen bedeckten, nur daß wir sie mit ihrer ursprünglichen Farbenpracht und mit dem Schmuck von Gold und Silber, der den Teppichen nicht fehlte, wieder hergestellt denken müssen. Und wahrscheinlich fand auch ein naher Zusammenhang zwischen diesen beiden scheinbar so fern gelegenen Kunstzweigen statt. Denn, wenn wir uns diese Skulpturen ansehen mit ihrem äußerst flachen Relief und den scharf abfallenden Kontouren, die den mit Nadel und starkem Faden gezogenen Stickkontour zu vertreten scheinen, so wollen sie uns gleichsam wie in Stein übersekte Stickerereien bedünken, umgekehrt wie im fünfzehnten Jahrhundert die Stickererei hoch getriebene Reliefs nachahmte. In jedem Fall entsprechen die Gegenstände der Mabafterskulpturen völlig denen, wie sie auf den Teppichen geschildert werden, und es wird natürlich auch der Charakter der Kunst derselbe gewesen sein. Ohne Zweifel werden auch die Darstellungen der Teppiche bei mancherlei Unbeholfenheit der Zeichnung doch dieselbe Energie des Ausdruckes, die wilden Sprünge der Thiere, das Graufen und Entsetzen in ihren Köpfen, die starke Muskulatur der Männer und was die assyrische Kunst weiter charakterisirt, gezeigt haben.

*) Man vergl. hierzu den Aufsatz von Eduard Kolloff: Die sagenhafte und symbolische Thiergeschichte des Mittelalters, Rauer's Histor. Taschenbuch, 1867, S. 179 ff.

Der Zusammenhang beider Kunstzweige springt noch deutlicher in's Auge, wenn wir uns den gleichen Zweck, vorzugsweise Wandschmuck zu sein, vergegenwärtigen. Wie die Reliefs die untere, so mögen die Teppiche die obere Stelle der Wände eingenommen haben. Sie dienten aber ebenso, quergespannt an silbernen Ringen auf farbigen leinenen Schnüren hängend, in den großen Sälen gesonderte Räume abzutheilen, oder die Thür- und Lichtöffnungen als Vorhänge zu verschließen, oder sie wurden über die kostbaren Betten gedeckt, auch wohl als Fußteppiche ausgebreitet. Zumal aber wurden sie bei großen Festen hervorgeholt, wenn die Könige ihrem Volk Gelage gaben oder fremde Gesandten empfangen. Dann hingen sie, wie uns das z. B. bei einem Feste des Artaxerxes erzählt wird, von Säule zu Säule, umspannten die Höfe und Gärten, bedeckten die Paläste von innen und außen, breiteten sich über die Lager und hingen von Gerüsten herab.

In solcher häuslichen und zumal festlichen Anwendung haben sie in der ganzen Kulturwelt des Alterthums Nachahmung gefunden und sie haben nicht bloß die gleiche Fabrication in Alexandrien oder überhaupt in Aegypten, in Griechenland, zumal in Jonien und dem übrigen Kleinasien angeregt, wo die Teppichweberei in Wolle sich noch bis auf den heutigen Tag ununterbrochen in Blüthe erhalten hat, sondern sie haben auch sonst in mannigfacher Weise auf die Kunst eingewirkt, insbesondere auf die Wandmalerei, die sich vielfach als ihre Nachahmerin und gelehrige Schülerin erweisen dürfte.

Von Assyrien und jenen Ländern Asiens, die von der assyrischen Kultur abhängig sind, führt uns unser geographisch-geschichtlicher Weg, der dem Bekannteren folgt, in das vordere Klein-Asien auf einen Boden, den man als den griechisch-asiatischen bezeichnen könnte, denn hier sind es die griechischen Kolonien, die ionischen zumal, welche die uralte Kultur vielleicht verwandter Stämme in sich aufnehmen, sie dem Mutterlande vermitteln und dort den Anstoß zur Kulturentwicklung geben. Die phrygisch-lydische Kultur, der wir hier begegnen, hat, wie besonders unser Gebiet leicht erkennen läßt, vollkommen orientalischen Charakter und bildet doch wieder einen Gegensatz zur assyrischen Weise. Der lange, faltenlose, mit schweren Borten und Quasten reich besetzte Rock des Assyriers, der weder eine Draperie noch Berücksichtigung der Körperformen zum Prinzip hatte, konnte bei aller seiner orientalischen Pracht massive Schwere, Steifheit und Unförmlichkeit nicht verbergen; der Phrygier dagegen zeigt sich in seiner meist überaus reich, ja sogar buntverzierten Tracht von leichter, selbst stutzerhafter Art und läßt mit seiner eng anliegenden Gewandung selbst die Schönheit der Figur zur Mitwirkung gelangen. Damit tritt ein neues Prinzip im Kostüm und in der Kunst auf, das nicht einmal dem Aegypter, trotz seiner Nacktheit, zum Bewußtsein gekommen war, oder das sein priesterlich gebundener Kunststil nicht berücksichtigen durfte. Uebrigens schlummerte es auch noch bei dem Phrygier, Hydier und Jonier, deren Augen von den glänzenden Farben, der reichen, bunten Zierde und dem eleganten Schnitt gefangen genommen wurden, so daß sie für die sanfte Wirkung des Faltenwurfs und den edlen schönen Schwung der Körperlinien wenig Sinn übrig behielten.

Dem Griechen und Römer galt Phrygien als die eigentliche Heimat der Stickerei, wo sie erfunden wurde, daher denn auch gestickte Gewänder geradezu phrygische genannt werden. Es war aber nicht die Stickerei allein, welche hier geübt wurde, sondern soweit wie unsere Geschichte zurückgeht, finden wir in dieser kleinasiatischen Gegend kunstreiche Weberei zu Hause, die Ornamente und Figuren hervorzubringen verstand. Hier war es auch, in Ikon, wo nach Homer die schöne Helena die Kunst übte, die sie in solcher Vollendung vielleicht noch nicht im Mutterlande gelernt hatte. Iris, die Götterbotin, findet sie in ihrer Kammer und ein Gewand

Webte sie, doppelt und hell, durchwirkt mit mancherlei Kämpfen
 Kofsebezübmender Troer und erzumschürmter Achaier,
 Welche sie ibrethalt von Ares Händen erbuldet.

Sie webte also oder wahrscheinlicher, sie sticte ihre eigene Geschichte in das Gewand hinein.

Solche technische Fertigkeit, solches Vergnügen an dieser edlen Kunst der Sticerei und ihren Werken, solche Lust aber auch an bunter Zierde geben uns die Kostümbilder zu erkennen, welche wir dieser Gegend zuschreiben müssen. Es sind zumeist Darstellungen der Amazonen und Bilder des Paris, wie sie besonders auf älteren Vasengemälden in einander ganz ähnlicher Kleidung vorkommen. Diese besteht in enger Beinbekleidung und einem kurzen, ebenso eng anschließenden Rocke nebst der bekannten phrygischen Mütze mit der vorn übergebogenen Spitze. Bei solcher Form giebt die Kleidung allerdings wohl die Bildung des Leibes zu erkennen, aber sie entzieht sie wieder dem Blick, weil ihn die reiche Verzierung, die sie von oben bis unten bedeckt, ganz gefangen nimmt. Da sind von der Mütze bis zu den Schuhen nicht bloß mit Ornamenten und häufig auch mit figürlichen Szenen reich gesticte und gewirkte Säume, sondern die Flächen selbst sind in lebhaften Farben karrirt, geschacht, gezackt, mit senkrechten oder horizontalen, mit geraden oder welligen Streifen, mit regelmäßig gelagerten Sternchen oder Rosetten oder Kreisen und Punkten und darüber und daneben mit freieren graziösern Ornamenten, die sich in ihren Motiven von den späteren der griechischen Kunst nicht unterscheiden und welche jedenfalls die sticende Hand erst hinzugefügt hat. Auch Gold- und Silberfäden waren eingewirkt und gesticte und Goldfplitter in Scheiben und Sternen mit Purpursfäden aufgenäht. Oft finden sich lange Zacken, die vom Halse herunter und vom unteren Saum des Rockes wieder hinaufgehen. Die gleiche bunte und überladene Verzierung zeigt die weibliche Kleidung, welche sich auch in der Form mehr dahin neigt, sich dem Körper anzuschmiegen als Falten zu bilden.

So wenig eine derartige menschliche Erscheinung dem Bilde entspricht, das wir uns von griechischer Gewandung machen oder jenem reichen und edlen Faltenwurf, den wir an Götterbildern zu sehen gewohnt sind, so dürfen wir uns doch nicht verhehlen, daß die griechische Tracht der ältesten Zeiten, welche zum Ausgangspunkt für das spätere Draperiekostüm gedient hat, im Wesentlichen nicht anders war, nur daß sie vielleicht an Feinheit, Reichthum und technischer Vollendung zurückstand. Wir wissen, daß der Jonier Kleinasien, welcher die Brücke dieses Geistes zum Mutterlande bildete, violette, purpurne, saffranggelbe, meerblaue, apfelgrüne, feuerfarbene Kleider liebte, und zwar in diesen Farben gemustert, und daß er allerlei Arabesken in Gold und mit goldenen Flittern dazwischen hinzufügte, in jedem Falle also an der Wirkung scheinender Farben sein Gefallen fand. Wir wissen aber ebenso auch, daß der Grieche der alten Zeit die Welt mit koloristischem Auge ansah, daß er mit Farben und Ornamenten seine Kleidung, seine Götterbilder und seine Tempel schmückte. Wenn es auch vielleicht zweifelhaft ist, ob er auch die nackten Theile seiner Statuen naturgemäß bemalt habe, so färbte er doch die Lippen, die Augensterne und Augenbraunen, vergoldete die Haare und strich vor allem die Gewänder farbig an und bemalte sie mit den Ornamenten, welche die Festkleider vornehmer Leute zierten. Ja, es wird uns erzählt, daß in ältesten Zeiten die Götterbilder sogar ihre Garderobe hatten, daß wie bei Menschen ihnen Kleider angezogen und gewechselt wurden und daß man ihnen den Anstrich der farbigen Theile zu Festtagen erneuerte.

Geschah dieses an den Götterbildern nach dem Muster der Menschen, so mögen wir auch von jenen auf diese zurückschließen, und es bestätigen uns die älteren Vasenbilder, so beschränkt ihre Farbenpalette ist, doch durch die Zeichnung, daß die Kleidung der älteren

Griechen nicht bloß einfarbig war und ihren Schmuck auf verzierte Säume beschränkte, sondern auch vielfach aus gemusterten Stoffen bestand. Noch mehr, die griechische Kleidung beginnt fast eng und faltenlos. Welch ein Schritt also von dieser entschieden malerischen Anschauung des Menschen in seiner äußeren Erscheinung zur vollendeten plastischen Höhe, zur Idealisierung des Nackten und zur Idealisierung der Gewandung, die Eines das Andere nicht ausschließen, sondern ergänzen und bedingen!

Die Kunst folgte hier nur dem Leben, und wie wir von jener aus ihren Werken wissen, daß sie alle Momente, welche an die alte asiatische Verbindung erinnerten, abwarf oder zu solcher Grazie und Schönheit führte, wo der Abstand den Gedanken an den Ursprung auslöschte, so befreite sich auch das Leben und die Sitte von aller fremden althergebrachten oder neu überkommenen Art. Und zwar geschah das nicht langsam, sondern fast wie mit einem Schlage um die Zeit der Perseerkriege, da die Kunst sich auf einmal aus alterthümlicher Gebundenheit in die Freiheit empor schwang, da sie Schenkel und Arme aus dem Klotz, aus dem Stein lösete, und in ihre Gebilde den warmen Hauch natürlichen Lebens einöß.

Gewiß ist das Alles die Folge des allgemeinen Aufschwungs, welchen das griechische Volk in jener Zeit nahm, aber wir müssen für unseren Gegenstand besonders noch spezielle Ursachen zur Erklärung herbeiziehen. Das ist für die Draperie z. B. das stoffliche Element. Ich habe schon gelegentlich erwähnt, daß die Griechen zu ihrer edlen, ausdrucksvollen Behandlung der Falten nicht gekommen wären, wenn nicht der Hauptstoff ihrer Bekleidung Wolle gewesen wäre. Nur dieser Stoff legt sich ohne scharfkantige, eckige Brüche in einem ruhigen, gezogenen und gerundeten Fluß, nur dieser gestattet Großartigkeit und Feinheit zugleich und fügt sich jedem Ausdruck, den der Künstler hineinlegen will, nur dieser schmiegt sich zugleich den Körperformen an, verbirgt sie unter den Falten und macht doch zugleich ihre Rundung und ihre Linien sichtbar. Die Wolle, deren Kultur sich in Griechenland in die mythischen Zeiten hinauf verliert, konnte allein der neuen aus dem Malerischen in das Plastische übergehenden Kunstanschauung des Griechen genügen, und dieser mußte, sobald er dessen inne wurde, ihrer Pflege und Verarbeitung alle Sorgfalt zuwenden. Wir lesen daher auch nicht nur von der ausgedehnten Schafzucht in Arkadien, Megara und Attika, von der Feinheit der berühmten milejischen Wollenspinnste, sondern auch, daß man bereits die Wolle auf dem Schafe zu veredeln und zu verfeinern wußte, indem man das Wief in Felle und Säcke nähte, die man vor der Schur nicht abnahm. So eingebunden kränkelte das Schaf und konnte deshalb nicht so derbe, kräftige Wolle hervorbringen wie ein gesundes Thier.

Zunächst der Wolle hatte auch die Leinwand ihre Bedeutung in der Kunst wie im Leben, und vielleicht war in den älteren Zeiten dieselbe sogar größer als die der Wolle, wie wir aus den regelmäßig geschichteten, gebügelten und gestreiften Falten der älteren Bilder schließen möchten. Wie die Wolle von Megara und Attika, so waren der Flach und die Leinwand von Achaja hochberühmt. Die Leinwand war der Stoff der Unterkleider, die oft allein getragen, oft unter dem Ueberwurf sichtbar wurden, daher die Kunst sie nicht übersehen durfte. Sie wußte auch von dem zierlichen Gefalte feinsten, aber ungesteifter Leinwand, ich möchte sagen, von dem spielenden, kleinwelligigen Gerinne ihrer Falten im Gegensatz zu dem ruhigerem, großwelligem Fluß der Wolle einen vorzüglichen Gebrauch zu machen, beide an derselben Statue zu vereinigen und in Gegensatz zu stellen. Davon giebt uns die Statue der Minerva Giustiniani ein lehrreiches Beispiel.

Wenn wir fragen, wie es kam, daß die Griechen von der engen, faltenlosen Kleidung zu der freien und faltigen übergingen, daß ihr Auge sich gewöhnte, anstatt der Farbe,

auf die Form zu schauen, so müssen wir, um eine äußere Ursache zu finden, uns auf die Plätze gymnastischer Uebungen und zum Schauspiel athletischer Kämpfe begeben. Diese Uebungen, deren Allgemeinheit und nationale Bedeutung man erwägen muß, um ihren Einfluß zu begreifen, machten die Kleider weiter und leichter und gewöhnten das Auge selbst an die Nacktheit und damit an die Bewunderung gesunder, kräftiger und schöner Körper. Von den Gymnasien her gewöhnte sich der Mann im bloßen ungeworfenen Oberkleide, also im Mantel nach unserer Redeweise, auszugehen, ohne das angezogene hemdartige Unterkleid, den Chiton. Diese Sitte der Männer übertrug die Kunst auf die Götter, und als man einmal dahin gekommen war, die Schönheit der Körperformen zu bewundern und in ihrer Nachbildung das höchste Ziel der Kunst zu erblicken, da war der Schritt nur leicht zu völlig nackter Darstellung. Der Nacktheit der Götter mußte die der Göttinnen folgen, doch suchte man Anfangs dafür noch einen Vorwand, indem man sie z. B. als badend sich dachte.

Aber wie schon angedeutet, die Nacktheit der Darstellung, die Idealisierung des Körpers schlossen die Drapirung nicht aus; sie führte vielmehr auch zu ihrer Idealisierung. Wo die Sitte die Bekleidung verlangte, da verwarf sie auch die Kunst in jener ersten und höchsten Blüthezeit der Plastik nicht, aber sie machte selber eine Kunst daraus. Sitzende Statuen, weil in Ruhe, erscheinen z. B. immer mit dem Übergewand bekleidet. So gewann die Drapirung eine Bedeutung; sie sollte mitreden und das Motiv mit andeuten, welches den Künstler geleitet hatte, sei es daß er seine Figur in Ruhe oder Bewegung, kommend oder gehend, helfend oder abwehrend, in Leidenschaft oder Gelassenheit darstellen wollte. Diese Aufgabe der Draperie, ein sprechendes Zeichen zu sein und das Motiv mit zum Ausdruck zu bringen, konnte nicht anders gelöst werden als dadurch, daß sie die Formen der Glieder und ihre Bewegung nicht verdeckte, sondern unter ihrer anschmiegenden Hülle deutlich erkennbar machte. Und so entstand diese in der griechischen Kunst so wunderbar vollzogene Vermählung des Körperlichen mit der Gewandung, in welcher die letztere, schön und edel für sich, doch von dem Körper und seinem geistigen Motiv beherrscht wird.

So groß wie dieser Schritt ist, den die Kunstanschauung des Griechen vom Materischen zum Plastischen machte, so schnell vollendete er sich. Noch bei den Künstlern, die alt waren, als Pheidias in seine Jugendzeit trat, ist die Gewandung in gradlinige, regelmäßig geschichtete, offenbar gesteierte und gebügelte Falten gelegt, und bei Pheidias ist nicht bloß der Charakter des Stofflichen eingehalten, sondern die Draperie hat ihr Wort mitzureden, uns die Idee des Künstlers zu versinnlichen.

Gleichzeitig, und vielleicht nur einen Schritt voraus, hat auch dieselbe Umwandlung in der wirklichen Tracht stattgefunden. Der wollene Mantel mit seinem Faltenwurf herrscht vor und seine kunstvolle Drapirung ist selbst ein Gegenstand der Jugenderziehung geworden. Damit mußte denn freilich die bunte Farbenlust der gemusterten oder auf der Fläche verzierten Stoffe verworfen werden, und der Schmuck beschränkte sich nun auf die verzierten Säume. Um die Körperformen, wie es bei den Statuen war, sich unter der Gewandung herausheben zu lassen, behing man die Zipfel mit kleinen Gewichten, wodurch der Stoff am oberen Theil des Körpers sich besser anschmiegte.

Indessen mit diesem Uebergang in die plastische Anschauung wurde doch nicht aller Farbe entsagt. Man hielt wohl den weißen Mantel in der Naturfarbe der Wolle für die geziemendste Tracht, in Wirklichkeit aber trug man vielfach und besonders bei festlichen Gelegenheiten zwar einfarbige Kleider, aber doch von ziemlich lebhafter Färbung. Ebenso bewahrte auch die Bildhauerkunst die Bemalungen wenigstens einzelner Theile, wovon noch mancherlei Spuren, wie unter anderen die vergoldeten Haare der mediceischen Venus

Zeugniß ablegen. Besonders aber spricht dafür noch die Vorliebe für die Statuen aus Gold und Elfenbein, von denen des Phidias Zeus in Olympia die berühmteste war, ja für das Wunder der Bildhauerkunst galt.

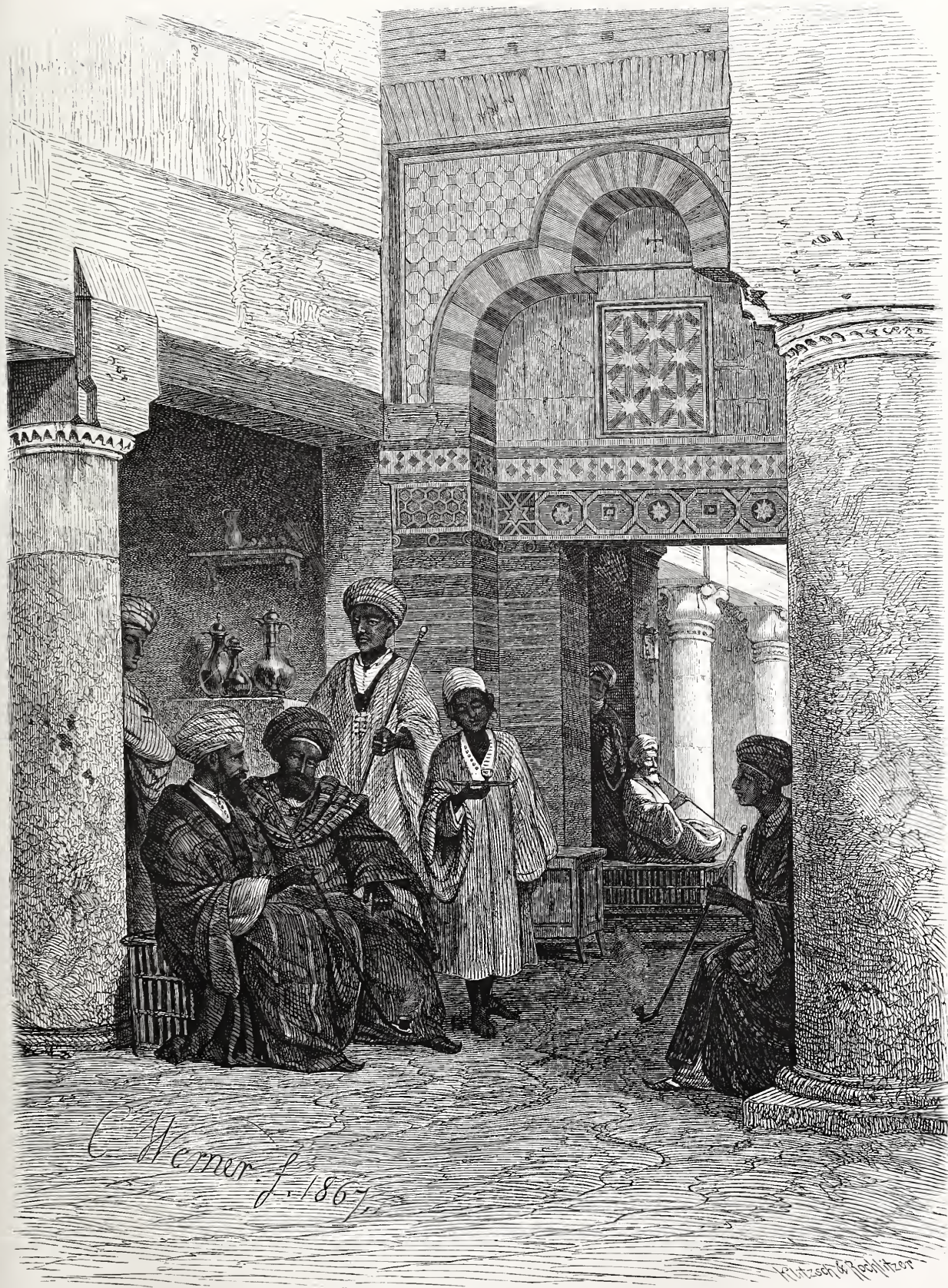
In der Zeit des Phidias hatte die Gewandung eigentlich keine andere Aufgabe als der Sitte des Lebens zu genügen und der künstlerischen Idee zum deutlicheren Ausdruck zu verhelfen, und aus diesem letzteren Ziel war das Bestreben hervorgegangen, die Form und Bewegung der Glieder unter dem Stoffe zur Anschauung zu bringen. In dieser Richtung ging aber die spätere Kunst weiter; sie machte zum Zweck, was eigentlich nur ein Mittel gewesen war. Sie setzte eine Kunst darein, den Körper unter zarter, feinfaltiger Hülle gewissermaßen verschleiert erscheinen zu lassen, ja ihn so darzustellen, als ob ein dünnes nasses Gewand ihn anklebend umschmiegte. Der überflüssige Stoff flog dann frei wallend und flatternd hinaus. Offenbar liegt hierin, so schön das Resultat sein mag, ein Spiel der Kunst, eine Art Koketterie, die in der That auch nur der Koketterie des Lebens nachgebildet ist. Es kamen zu dieser Zeit die berühmten koischen Gewänder in Mode, mousselinartige, durchsichtige Florstoffe, die insbesondere auf der Insel Kos von dem Gespinnst einer dort heimischen Raupe, die aber nicht die eigentliche Seidenraupe ist, gemacht wurden. Diese zarten und leichten, wie aus Luft gewebten Kleiderstoffe brachten Körperfarben und Körperformen in gleicher Weise zur Anschauung. Ihren Einfluß in der Kunst geben uns schon die Niobiden mit ihrer herausflatternden Gewandung zu erkennen, obwohl hier noch das künstlerische Motiv einen genügenden Grund abgiebt. In der Plastik beschränkte sich überhaupt ihre Anwendung und ihr Einfluß, da es hier doch immer nur die eine Seite, die Form war, und nicht die Farbe, welche hindurchschimmerte. Um so größer ist ihre Anwendung in der Malerei, welche die natürlichen Farben des Fleisches unter der schleierhaften Verhüllung vortrefflich zur Darstellung bringen konnte. Auf den pompejanischen Wandgemälden zeigt sich hundertfach sowohl ihr Gebrauch in der Kunst, wie ihre Bedeutung für die Sitten des Lebens, und später noch ließen sie den römischen Damen keine Ruhe, bis diese sie in chinesischer Seide nachahmten, indem sie die schweren chinesischen Stoffe auflöseten, die Fäden verfeinerten und zu durchsichtigen Stoffen auf's Neue verwebten.

Die plastische Behandlung der Gewänder bei den Griechen theilte sich mehr oder weniger allen Völkern mit, soweit ihr Einfluß reichte. Vor allem war es aber die italisch-römische Tracht, welche vollkommen dasselbe Prinzip annahm. Ja, mit den größeren Massen seiner Toga legte der Römer noch ein viel größeres Gewicht auf kunstvolle Falten- drapirung; er war es aber auch, der später mit Begierde auf asiatische Weise und die malerische Seide einging und dadurch das Prinzip der Griechen wieder zu Falle brachte.

Zur Charakteristik Karl Werner's.

Mit Abbildung.

Auf verschiedenen Stufen der Kunstentwicklung eines Volkes kehren häufig gewisse Erscheinungen wieder, welche als gemeinsames Merkmal ein enges Sichanschließen an die individuellen Formen der Natur, ein liebevolles Eingehen auf ihre Zufälligkeiten kennzeichnet. Meist floß dieser Realismus einzig aus der unbefangenen Wiedergabe des vom Künstler ebenso naiv Geschauten; ein inniges Naturgefühl und offener Sinn für den Reiz von Farben- und Lichtwirkung hob auf dieser Stufe den Meister oft über den Standpunkt eines bloßen Nachahmers hinaus: er kopirte die Natur nicht mehr, unbewußt schuf er ihr nach. Der Aufschwung der Naturwissenschaften, daneben die Absonderung der Kunstgeschichte zu einer



Eingang zu einem Khan in Kenneh (Oberägypten).

Originalzeichnung von Karl Werner.

besonderen Wissenschaft, das erhöhte Interesse an dem kulturhistorischen Theil der Weltgeschichte arbeiten jedoch seit etwa einem halben Jahrhundert daran, jenen naiven Realismus in der Kunst, wie ihn z. B. so manche große Meister der Niederländer zu wunderbarer Entfaltung brachten, durch einen mehr bewußten, wissenschaftlich begründeten und durchdachten Realismus zu ersetzen. Fährt letzterer fort, wie bisher, anderen Kunstströmungen gegenüber, welche mit der Wiedergeburt der Künste zu Anfang dieses Jahrhunderts in's Leben traten, an Boden zu gewinnen, so wird vielleicht die kunstgeschichtliche Forschung späterer Jahrhunderte den Charakter der Kunst der zweiten Hälfte desselben als einen „wissenschaftlichen Realismus“ bezeichnen. Bräche die Kunstentwicklung auf dieser Stufe ab, so hätten Die ein Recht zu klagen, welche wehmüthig die realistischen Tendenzen moderner Kunst mit dem idealen Aufschwunge vergleichen, als dessen erhabensten Vertreter wir Cornelius zu Grabe trugen. Die Endpunkte dieses Realismus zu überblicken ist dem mitten in seiner Strömung Lebenden nicht gestattet. Sollte aber die Hoffnung eine unbegründete sein, daß eine Kunst, die wie die unsere sich zu verjüngen strebt im ewig frisch sprudelnden Quell der Natur, mit den neuen Kräften auch einen erneuerten idealen Aufschwung nehmen wird? Einen Aufschwung, der zu einer Kunstblüthe führt, welche wenigstens an Reichthum der Elemente, aus denen der Künstler schafft, alle Blüthezeiten früherer Jahrhunderte überstrahlt?

Auf allen Gebieten der bildenden Künste tritt jener moderne Realismus hervor, am deutlichsten jedoch in der Landschafts- und Architekturmalerei und dem der Neuzeit durchaus eigenthümlichen historischen Genre. Der Landschaftler soll Geologe und Botaniker, der Architekturmaler daneben ein Baukünstler, der Historienmaler gar noch genauer Kenner aller erdenklichen Sitten und Kostüme sein, in denen zu irgend einer Zeit das geistige Leben eines Volkes Ausdruck fand. Die Kritik fragt oft weit mehr nach wissenschaftlicher Wahrheit, als nach wahrer Kunst. Es liegt jedoch viel Berechtigtes in diesem Streben unserer Tage; wenn die Berechtigung nicht soweit geht, daß wir uns jenem Kenner anzuschließen brauchten, welcher tadelnd hervorhob, daß auf einem Einzuge Barbarossa's die Jungfrauen Springen auf den Weg streuen, Blumen, die doch erst in neuerer Zeit aus Persien zu uns verpflanzt seien, oder daß in der Umrahmung zu einem der Bilder des Gerasalemme liberata ein Truthahn paradire, den wir doch erst der neuen Welt verdanken, oder jenem andern, welcher den Dekorateur tadelte, welcher in Heibel's Nibelungen den Streit der Königinnen vor einem gothischen Kapellchen geschehen ließ.

Was jene modern-realistische Richtung zu leisten versteht, wenn das „Kennen“ mit dem „Können, einem feinen Gefühl für die Farbengebung, korrekter Zeichnung und virtuoser Beherrschung der Technik Hand in Hand geht, zeigen uns die Aquarelle Karl Werner's. Die Technik, welcher sich Werner seit längerer Zeit ausschließlich bedient, ist eine von den älteren Malweisen mit Wasserfarben durchaus verschiedene, der neueren Zeit angehörige und vorzüglich in England hochausgebildete Technik. Es würde uns zu weit führen, hier ihr Verhältniß zur Oelmalerei, mit der sie in vielen Fällen rivalisirt, näher zu beleuchten. Daß Werner aber die unbedingt stärkste Seite seiner Technik erkennt, beweist, daß er sich mit Vorliebe der Architekturmalerei zuwendet. Seine unter Gärtner's Leitung in der Mitte der zwanziger Jahre in München erworbene Kenntniß des Baufachen verleiht zugleich seinen Bildern den Reiz kunstgeschichtlicher Wahrheit. Um die Architektur, als Mittelpunkt von Werner's Schaffen, gruppirt sich die Landschaft als bedeutsamer, mit jener in malerischer Wechselwirkung stehender Hintergrund und das Genre, als Ausdruck des alltäglich um jene Denkmäler alter Herrlichkeit fortfluthenden Volkslebens. Meist sind es die Küstenländer des Mittelmeeres, welche den Vorwurf von Werner's kulturgeschichtlichen Landschaftsbildern geben: Italien, des Künstlers zweite Heimath, in ihm vorzüglich Venedig und Rom, Dalmatien,

Spanien und in den letzten Jahren Palästina und Aegypten. Zur Zeit ist der Künstler mit der Ausführung seiner reichen Erinnerungen von der im Winter 1864—65 unternommenen Reise in's Morgenland beschäftigt. Vor Werner's Bildern durchreisen wir das heilige Land von der Meeresküste bei Beyrut über die Abhänge des Libanon bis zu der heiligen Stadt und den Rosengärten von Damaskus. Wir folgen von Ort zu Ort der Nilfahrt des Künstlers. Am Meeresstrande sehen wir die grellweißen Häuser Alexandria's zwischen vereinzelt Palm- und Bananengruppen; weiter die schlanken Minarets und von phantastischem Ornament umrankten Kuppeln der Moscheen des einst so herrlichen Kairo; feine durch Kunst und Alter gleich ehrwürdigen Paläste in ihrer Erniedrigung als Kaffeeschenken und Pferdebeställe; das bunte Volkstreiben in seinen schmutzigen Gassen und Bazaren, den wunderbaren Gegensatz der sonnverbrannten und überglühten Schutthügel und Gräber im Osten der Stadt zu den saftgrünen Kleeefeldern und Dattelpalmengruppen ihrer bewässerten Nilseite. In der Nilbarke gleiten wir entlang an den fruchtbaren, von Korn- und Maisfeldern bedeckten, aber flachen und eintönigen Ufern des heiligen Stromes, deren sparsam gesäete Palmgruppen sich scharf abheben von dem das Flußthal beiderseits begrenzenden Zuge ausgedorrter vegetationsloser Wüstenhügel. In Luxor, dem Hasenorte des in fünf armen Dörfern zersplitterten, hundertthorigen Theben steigen wir an's Land. Wir nahen zur Nachtzeit dem Tempel von Karnak, dem riesigsten Bau, den Menschenhände thürmten. Am Fuße der in einem seiner Säulenhöfe einsam zum Sternenhimmel ragenden Pflammetichsäule erblicken wir um ein Feuer geschart eine malerische Gruppe von allerlei Volk — die erbärmlichen halbklavischen Nachkommen der Erbauer dieser Wunderwerke. Von den Memmonsäulen auf der Westseite des Niles hat sich kaum das Wasser der befruchtenden Ueberschwemmung zurückgezogen und schon kommt der zartgrüne Klee aus dem berstenden Boden. Unter den bewohnten Orten des Nilufers fesselt vor Allem das an der Mündung eines zum rothen Meere führenden Hauptquerthales belegene Kemeh unsere Blicke. Ein Stück seines Volkstreibens, das Leben am Eingang in eine Kaffeschenke, zeigt uns der Holzschnitt, der diese Zeilen begleitet. Weiter führen uns die Bilder des Künstlers stromaufwärts dorthin, wo der aus der engen Schlucht hervorströmende Nil zwischen Granitfelsen hervorbricht und in das als Aegypten sich ausweitende Thal mit zahlreichen Stromschnellen hinabfällt und ein liebliches Eiland umfließt, Philä, dessen wohlerhaltene Bauten uns ebenso sehr zur Bewunderung hinreißen wie seine wilden violettbraunen Granitfelsen und fast schon mit tropischer Fülle gedeihenden Palmen und Mimosen. Philä, der Glanzpunkt von des Künstlers Nilfahrt, ist zugleich ihr Endpunkt.

Manche von Werner's Bildern sind durch Vervielfältigung größeren Kreisen zugänglich gemacht: eine Reihe von radirten Blättern zeigt uns die furchtbare Zerstörung Rom's nach der letzten Belagerung; die Wunderwerke der Alhambra liegen in gelungenen Photographien vor; und jüngst hat eine englische Handlung in einer Reihe, zum Theil vorzüglicher Veldruckbilder Werner's Darstellungen des gelobten Landes veröffentlicht.

Wenn wir mit einer Bitte schließen dürfen, so ist es die, Werner möge sich nicht beschränken, seine Werke durch mechanische Arbeit oder fremde Hand denen, welche die Originale nicht besitzen können, zugänglich zu machen, sondern für weitere Kreise mit der Radirnadel schaffen, deren Führung, wie ein Blatt im Buddens-Album 3. B. zeigt, dem Künstler nicht fremd ist. *)

*) Jahrg. 1865 Nr. 43 der Gartenlaube brachte zu einem Porträt Werner's nähere Auskunft über des Künstlers Leben auf seinen Reisen.

Alexandrien.

Eine Reiseskizze von Robert Köster.

Das alte Wahrzeichen Alexandria's, der hohe Pharos, berühmt seit dem Alterthum bis tief in das Mittelalter, ist längst von der Erde verschwunden; jetzt sind es die Pompejusssäule und die Kleopatranadel, welche, über die Gebäude der Stadt emperragend, schon lange vor der Einfahrt in den Hafen sichtbar werden. Sie sind zugleich die einzigen wohl erhaltenen Reste der gewaltigen Schöpfung der Ptolemäer und werden von dem in die Erinnerungen des Alterthums versenkten Besucher dieser Stätte darum nie ohne Behnuth betrachtet. Durch Beschreibungen und Zeichnungen sind sie der gesammten gebildeten Welt bekannt und gegenwärtig; es hiesse Wasser in das Meer tragen, wollte man sie von neuem schildern. Nur Einiges zu bemerken sei gestattet. Die Obelisken, welche den Namen der Spitzsäulen oder Nadeln der Kleopatra tragen, befinden sich unweit des Meeresstrandes nahe bei der Embarcadere der Kamlebahn, im Norden des einstigen Kanobischen Thores. Ihre gegenwärtige Umgebung ist durchaus ländlich-sittlich, ein Gehöfte mit Stallungen, Büffeln, Ziegen, Schmutz und Fellahs; neben dem aufrechten Obelisken befindet sich ein gestürzter Genosse, derselbe, den man 1821 an König Georg IV. von England geschenkt hat. Das Gewicht von 400,000 Pfund, welches er bei einem Durchmesser von sieben und einer Höhe von sechsundsiechzig Fuß haben soll, eiferte nicht an, ihn nach England zu bringen, und so ist der Luffor-Obelisk auf der Place de la Concorde ohne Rivalen jenseits des Kanals geblieben. Seitdem Champollion's Scharfsinn den Schlüssel zur altägyptischen Schrift aufgefunden hat, ist es keine Schwierigkeit mehr, auch die Inschrift der Kleopatranadel zu lesen und zu übertragen. Aber lange schon vor dem gelehrten Franzosen hat es Araber gegeben, welche das Verständniß dieser Inschrift zu besitzen in Anspruch nahmen. Der Stein sollte aus dem Berge Tarim gehauen worden, die Sprache syrisch sein. Nicht leicht ist ein Volk mit schönerer Gleichgiltigkeit an der alten Geschichte vorübergegangen und hat weniger den Geist der vorislamischen Völker zu würdigen gewußt als die Araber; hätte der Islam in Europa allseitig gesiegt, so würde die Menschheit gewiß beinahe die gesammte Kenntniß des Alterthums eingebüßt haben. Das Schicksal, welches das ägyptische Alterthum unter den Händen der arabischen Historiker gefunden hat, rechtfertigt eine solche Vermuthung vollkommen. Welche elende Märchen setzten sich an die Stelle der Geschichte, welche naive Unkritik waltete anstatt der Forschung! Die Uebersetzung des Alexandrinischen Obelisken ist dafür eine interessante Probe, zugleich aber auch eine von der dreisten Verlogenheit eines arabischen Autors. „Ich, Zamer ben Scheddad“, übersetzte derselbe, „habe diese Stadt gegründet; als das Alter noch nicht drohte, der rasche Tod mir noch nicht nahte, Kahlheit mich noch nicht befiel, als die Steine noch wie Koth waren und die Menschen noch Herren dienten, habe ich die Hallen derselben erbaut, das Bett der Flüsse gegraben, Bäume gepflanzt, und wollte in ihr wunderbare und ungeheure Werke errichten. Ich sandte meinen Knecht al Tsabut ben Marah al-Ubitam und Makdam ben Omar ben abi Megal Tsamudita zum Berge Tarim, dem rothen, welche zwei Steine aus demselben aushuben und auf ihren Schultern forttrugen. Als sich dabei Tsabut eine seiner Rippen zerbrach, war es mein Wille, daß er durch die Bürger meines Reiches entschädigt würde. Und diese beiden Säulen errichtete mir al Fatan Ibn Dscharud al-Mutafachita am Tage des Heiles“.

Derselbe, der uns diese läppische Erfindung mittheilt, erzählt uns auch ein Geschichtchen über den Pharos, der, wie er vernahm, denselben Erbauer hatte wie die Pyramiden. Auf dem Gipfel sei ein Spiegel gewesen, in welchem man die Schiffe, welche noch einem Monat vom Lande entfernt waren, bereits erblicken konnte. Traten aber die Schiffe in den Wirkungskreis der Strahlen des Spiegels, so wurden sie angezogen. Da habe der griechische Kaiser, in der Absicht, den Kaiser von Aegypten zu überlisten, demselben mitgetheilt, daß Alexander in der Spitze des Pharos einen

ungeheuren Schatz von Edelsteinen verborgen habe; wolle er sich aber desselben nicht bemächtigen, so wolle er selbst, der Kaiser von Konstantinopel, ihn in Besitz nehmen und zu dem Ende ein Schiff ausenden, welches die Kraft habe, die Schätze in seine Gewalt zu bringen. Der Herrscher von Aegypten schenkte der Mittheilung Glauben, zerstörte die Spitze und damit die wundervolle Kraft in dem Spiegel.

Es ist eine weitverbreitete Meinung, andere Reste der griechisch-römischen Zeit als die beiden berühmten Monolithe gebe es in Alexandrien nicht mehr. Doch dies ist irrig. Eine ungeheure Stadt, einst angefüllt mit Werken der Kunst und Pracht, konnte nicht, ohne mannigfaltige Spuren zu hinterlassen, vom Boden verschwinden, wenn auch Stupidität und Fanatismus sich die Hand gereicht haben, um das Werk der Zerstörung möglichst vollständig zu machen. Man kann sagen, noch immer stößt man bei jedem Schritte auf Reste des Alterthums. Von Säulensüßen und Schäften, Kapitälern, meist korinthischer Ordnung, habe ich an die hunderte gesehen.

Aber auch Statuen sind so selten nicht, wenn auch kaum von hervorragender Bedeutung, viele zeigen eine handwerksmäßige Technik. Eine sitzende „Niobe“ mit stark verstümmeltem Antlitz in der *Ofella francese* ist von guter, römischer Arbeit, im Hofe des Hauses *Zizinia* befinden sich manche wohl erhaltene Statuen von griechischer Hand; ein sitzender Zeus, umwallt von ambrosischen Locken, in einem Flur unweit der *Société financière*. Vor allem aber verdient gesehen zu werden der kolossale Torso eines sitzenden Imperators aus schönem, rothem Porphyrt, der sich in einer der kleinen Seitengassen, die zum italienischen Konsulate führen, befindet. Der Kopf des Standbildes fehlt, Brust und Rücken liegen auf dem Boden, die Zehen sind arg verstümmelt. Das Uebrige ist wohl erhalten, verräth einen kräftigen Meißel und zeigt eine ebenso freie wie sorgfältige Technik, namentlich ist die Gewandung vorzüglich. Sehr werthvoll ist auch ein Kopf des Imperators *C. Pescennius Niger* in der Sammlung der *Miß Harris*.

Ägyptische Figurenfragmente wird man bei sorgfamer Musterung der Straßen häufig gewahrt werden. In der Mauer eines Hauses an einer zum Hafen führenden Straße hat man einige ägyptische Götterbilder eingemauert, worunter ein *Kynoskephalus* und der Kopf eines äthiopischen Prinzen oder Königs hervorstechen. Wer achtet endlich in Alexandrien auf die zahllosen Steinblöcke aus Granit und Porphyrt, die alle vom äußerstem Ende Aegyptens, von Syene her sind gebracht worden. An solchen rohen, gegenwärtig unverwendeten Resten alter Bauten ist besonders die neue Straße reich, die in der Verlängerung des Konsulatsplatzes rechts von der *Société financière d'Egypte* fortzieht. Ein Duzend der größten Blöcke liegt hier längs der Häuserfronten, bei deren Baue man sie aus dem Grunde hervorgegraben hat. Unzählige andere hat man zur Fundamentirung benützt. Drei kolossale Säulen römisch-griechischer Arbeit liegen in einem Wallgraben der Festung vor dem *Bab el-serq*. Ebenda befinden sich auch vier unversehrte Säulen aus der besten Zeit der Pharaonen, die allem Anschein nach in der ptolemäischen Zeit aus einem Tempel Thebens hieher geschafft worden sind. Lange bevor die hadrianische Epoche ägyptische Kunstdenkmale aus dem Nillande nach Italien brachte, um sie zum Prunke der Hauptstadt zu verwenden, haben die Ptolemäer die alten Tempel des Landes der Säulen und Obelisken beraubt, um ihr Alexandrien zu zieren. Der durchgängige Wassertransport in Aegypten war solchem Beginnen ungemein günstig. Die eine der erwähnten Säulen trägt vollkommen wohl-erhalten den Königsring *Ramses' II.* Man hat die vier *Syenitssäulen* aufgefunden, als unter *Abbas Pascha* neue Festungs- und Kasernenbauten in Alexandrien unternommen wurden. Vieles ist damals auch zerstört, vieles als Baumaterial eingemauert worden. So ragen aus den älteren Festungswerken, die *Mohammed Ali* errichten ließ, gleichfalls hie und da Säulenenden hervor. Im arabischen Quartier der Stadt stieß ich auf besonders große Säulensödel, von dem Umfang von 16 Fuß; ebendasselbst sind Sphinge, deren Köpfe natürlich dem bilderstürmenden Geiste im Islam zum Opfer fielen. Ein sehr schöner ägyptischer Sarkophag aus der Zeit des Königs *Seti*, jetzt *Herrn Gasparian* gehörig, darf nicht mit Stillschweigen übergangen werden.

Einer der bedeutendsten Alterthumsreste Alexandrien's, von dem man bisher meines Wissens noch niemals Erwähnung gethan hat, ist die zertrümmerte Kolossalstatue eines *Horus* von trefflichem ägyptischen Stile. Wenn man an der alten Hanlestraße gegen die *Maison d'or* geht, gelangt man

rechts von dieser in eine sumpfige, binsenreiche Fläche; hier liegen die Trümmer der Statue, sechs an der Zahl, einzeln sehr wohl erhalten. Horus führt die Attribute des Osiris, Krummstab und Geißel. Der Kopf vom Parte bis zur Stirnbinde mißt 0,85^m, das Fragment des Hauptschmuckes aus drei mit dem Diskus gekrönten Uräussschlangen bestehend, 1,32^m, und das vom Nabel bis zum Ende des Schurzes, mit dem die Figur bekleidet ist, 1,26^m. Die Bruchstücke ließen sich leicht nach Europa schaffen und würden, zusammengesüßt, jedem ägyptischen Museum zur Zierde gereichen. In einem unweit dieser Trümmer sich ausbreitenden Sumpfe sah ich noch eine andere Figur aus Granit, welche die Ablagerungen des salzhaltigen Wassers weiß inkrustirt haben. Der Kopf hat gleichfalls einen Meter Höhe; weithin zerstreute Säulenblöcke aus Syenit deuten darauf hin, daß wir es hier mit den letzten Resten eines Tempels zu thun haben.

Sehr zu bedauern ist, daß die bei den fortwährenden Neubauten gemachten zahlreichen Funde beinahe immer in die schlechtesten Hände fallen; die reichen Bauherren Alexandrien's sind Levantiner, deren geistiger Horizont unendlich enge ist, es sind Proletarier, die über Millionen verfügen. Einer derselben, Namens Mangariuz, fand bei Austiefung des Grundes für die neuen Fundamente seines Hauses einen Obelisken. Vergebens waren alle Vorstellungen bei ihm, denselben hervorziehen zu lassen; er gestattete nicht einmal eine Abzeichnung der Inschrift, sondern ließ die Mauer darüber führen. Ein anderer stieß auf einen Brunnen, mit einem von Säulen getragenen Gewölbe, nach Augenzeugen ein sehr schönes Werk. Man rieth ihm, es zu erhalten; er aber fand es praktischer, dasselbe zu zerschlagen und das Material zum Bauen zu benützen. Wenn die reichen Levantiner so verfahren, kann man von den armen Arabern nichts Besseres erwarten; die Regierung gibt ihnen für 2 Thaler eine Lizenz, auf einem bestimmten Terrain Steine auszugraben. Sie zerstören, was sie finden, und verkaufen das Material.

Wenn man sieht, wie blind und barbarisch bei dem fortwährenden Anwachsen der neuen Stadt die letzten Reste der alten vernichtet werden, so muß man sich desto mehr freuen, wenn von einer Seite her wenigstens das archäologische Interesse rein und treu im Auge gehalten wird. In dieser Beziehung hat Napoleon III. in Verfolgung seiner cäsarischen Studien die Topographie Alexandrien's zu fördern gestrebt. Nur ist leider derjenige Mann, dem hauptsächlich die Ausführung der kaiserlichen Wünsche übertragen wurde, ein archäologischer Dilettant. Die Schutthügel alter Gebäude sind fast nirgends untersucht worden, obgleich sie manche Ausbeute versprochen. Bei der Aufsuchung der alten Straßenzüge hat derselbe „Forscher“ unverkennbar großes Ungeschick bewiesen und die Folgerungen, die er ziehen wird, dürften den ungenauen Prämissen entsprechen.

Alexandrien's größter Naturreiz ist das Meer; denn der Strand, auf welchem es erbaut wurde, ist steil, sandig und steinig, und wengleich fleißiger Anbau und gute Bewässerung auch hier eine frische Vegetation hervorzuloden vermögen, so fehlt ihm doch das freie Walten einer üppigen, formenreichen Natur. Alexandrien zeigt sich darin völlig als eine Stadt des afrikanischen Nordens. Strabo hat die milde Luft Alexandria's und seinen überaus angenehmen Sommer gepriesen, doch jetzt gibt es Stimmen, die weniger günstig urtheilen und gewisse im Umlauf befindliche Reime sprechen sich sehr hart aus: *Alexandria ventosa, cum vento fastidiosa, sine vento calidosa, omni tempore odiosa*. Doch diese Verse sind eben so ungerecht wie sie schlecht sind. Die Lage an der kühlenden See gewährt Alexandrien während der größeren Jahreshälfte einen hohen Vorzug vor den heißen Städten des Binnenlandes, und nur Rosette und Damiette können sich noch etwa gleich angenehmer Verhältnisse rühmen. Zu denjenigen Punkten, die den vollsten Genuß dieser Situation am Meere, dicht an der lebensvollen Stadt gewähren, gehört Ras-el-Tin, das Palais des Vizekönigs. Es besteht aus zwei durch einen Hof getrennten Gebäuden in maurischem Stile. Die reichliche Anwendung von Holz fällt insbesondere auf. Die innere Einrichtung ist sehr reich, namentlich sind die Empfangsäle von großer Pracht. Kasernen und Befestigungen umgeben das Schloß nach der Seeseite und enden auf dem äußersten Vorsprung der Küste, auf welchem sich der gegenwärtige Leuchthurm erhebt. Hinter jeder Schießscharte liegt eines jener großen eisernen Geschütze, die bei den Manifestationen feierlicher Salutschüsse erfolgreicher sein möchten, als bei einer Vertheidigung gegen ernstlichen Angriff von Seiten europäischer Panzerschiffe. Auch die Truppe macht hier viel Lärm mit ihrem

unablässigen Exerziren und der nie fehlenden arabischen Musik mit ihren schrillen, grellen Klängen und den ermüdenden Phrasen ohne Anfang und Ende. Doch für diese Ohrenqual entschädigt die Augenweide reich genug. Nach Norden geht der Blick in schrankenlose Weiten, während er malerische Begrenzungen findet, wenn er sich zum Hafen wendet. Die Größe und Bedeutung desselben kommt hier klar zur Anschauung; die höhere Lage von Ras-el-Tin gewährt dabei einen hohen Vortheil.

Will der Alexandriner das Land genießen, will er im Sommer der heißen Stadt entfliehen, so kann er nicht zu Hainen und Wäldern eilen, sondern er muß zum Meere. Er begiebt sich aber nicht zu jenem Meere, auf dem die Mastenwälder Europas sich wiegen, zum Hafen und dessen Umgebung, wo Ras-el-Tin glänzt, sondern zu jener stillen Küste, die in nordöstlicher Richtung fortzieht und im Süden vom Mariütsee bespült wird. Diese Landschaft, die als ein schmales Band zwei Wassergebiete trennt, heißt gegenwärtig Ramle d. i. sandige Stätte. Auf diesem Boden, gesund und trocken wie die Wüste, gefächelt und gekühlt von den Brisen der See, genießt der reiche Europäer von Alexandrien und Kairo den Sommer, welchen im engen Nilthal eine sengende Glut unerträglich macht. Indem man gerade diesen Platz für die Villégiatur erwählte, folgte man durchaus der Richtung, welche bereits das Alterthum genommen hatte. Von den Obelisken der Kleopatra, welche einst vor dem Tempel Cäsar's standen, auf drei Meilen hin, dehnte sich Landhaus an Landhaus, und der ganze zum großen Theil jetzt noch wüste Raum war mit einer Menge von Städten bedeckt, in denen nach dem aneifernden Beispiele der Hauptstadt eine gierige Lebenslust schäumte. Hier lagen die Orte Eleusis und Nitopolis, Taposiris, Schedia und Kanobus. Seit einigen Jahren beginnt das alte Leben hier sich zu verjüngen, Villen erstehen, Gärten werden angelegt, Vergnügungsorte füllen sich bei den Klängen der Musik mit zahlreichen Konsumenten europäischen Bieres, welches dem alten ägyptischen Haf gewiß an Wohlgeschmacke gleichkommt. Einst fuhren die Alexandriner auf dem ruhigen Spiegel eines Kanals auf ihr Land hinaus, geräuschvoller aber schneller fährt eine Eisenbahn die Epigonen, denn schon ist der Verkehr zwischen Ramle und Alexandrien so bedeutend geworden, daß eine solche zu gedeihen vermag. So eilt nun der reiche Alexandriner an jedem Sommertag von seinem Sanssouci in das Komptoir und kehrt gegen Abend zurück, um die köstlich reine Luft des „Landes zwischen See und Meer“ zu genießen und den Sonnenbrand eines Mittags in der Stadt zu vergessen. Die Fahrt währt bis zur äußersten Station eine halbe Stunde, und jede Stunde geht ein Train von Alexandrien und ein anderer von Ramle ab. Die Zeit kann einem Sohne Mercur's nicht ungenützt vorübergehen; die Stationsnamen Bulkeley, Fleming, Verlin, Bacos, Schütz rufen ihm die Namen der größten Kräfte seiner Stadt in das Gedächtniß und beleben seinen Eifer für den Tag, zu werden wie sie.

Die Eisenbahn durchsetzt also die Landzunge zwischen dem seichten Mariütsee, der alten Mareotis und dem mittelländischen Meere, wobei sie die Schutthügel der griechisch-römischen Glanzperiode Alexandrien's mitten durchschneidet. Es sind dies zehn bis zwölf Fuß hohe Scherbenschichten. Ramle bezeichnet nicht einen Ort, sondern die gesammte Gegend, in welcher zahlreiche Landhäuser, durchaus ohne Plan und Ordnung sich erheben. Zuerst waren es höhere Punkte, die zur Anlage gelockt und diese ersten Villen stehen nun vorzugsweise einsam da. Als es an solchen ausgezeichneten Aussichtspunkten fehlte, begannen die Ansiedelungen da und dort gruppenweise zu entstehen. Doch nirgends baut man in Straßen, mehr oder minder ist jedes Haus eine isolirte Monade. Neuerdings ist für Solche, die nicht Villen besitzen oder solche niethen können, ein sehr komfortables englisches Hôtel entstanden, in dem man sich das Vergnügen des Landaufenthaltes billiger verschaffen kann.

Der Isthmus von Ramle ist durchaus gegen das Meer zu höher, gegen die Mitte und stellenweise bis zur Lagune des Mariüt und des Mariütsessee geneigt. Der Fels, ein muscheliger Kalkstein, bildet die Unterlage, die überall, wo Einstiche gemacht werden, zu Tage tritt. Längs der Küste nagt und zehrt das Meer an ihm und giebt ihm durch Auswaschung der weichen Theile groteske Formen. Landeinwärts bedeckt ihn der Sand, ein Produkt der regen Verwitterung. Bei Durchwanderung dieser Räume überzeugt man sich beständig, daß mindestens auf der Strecke westlich von der Mündung des Rosettearmes das Delta nicht erst in historischer Zeit seine Form und Unriffe gewonnen hat,

sondern daß es ebenso alt ist als Oberägypten. An keinem Punkte ist hier die geringste Erweiterung des Landes, die unbedeutendste Vorrückung seiner Küsten durch Anschwemmung erfolgt; eher ist hier, freilich in sehr unerheblicher Art, das Delta verkleinert als vergrößert worden, denn die nie ruhende Brandung eines von Nordwinden herangetriebenen Meeres nagt mit unermüdblichem Eifer an den Felsenwänden dieser Küste von Abusir bis Abukir. Im großen Ganzen jedoch sind diese Uferkontouren niemals geändert worden, seit es menschliche Geschichte und menschliche Niederlassungen auf diesem Boden giebt. Weit entfernt, daß ein flacher Strand sich hier angelagert hätte, hat die See durch Unterwaschung der Felsenfundamente manchen zu sehr vorgeschobenen Bau zerstört; so in Alexandrien, so in Kanobus.

Die Flora dieses so steinigen Terrains ist im Frühling sehr reich an schönen Erscheinungen; reizende, prächtige Farben wachsen rasch aus dem gelben Sande hervor und verleihen ihm das Ansehen eines bunten Teppichs. Und steigen wir auf die höchsten Punkte, so umfaßt der Blick eine Weite, die ihn für den Mangel an Baumvegetation hoch entschädigt. In verschwinder Ferne der mastenreiche Hafen mit seinem weißen Saume von Gebäuden, hier das einsame Meer mit dem feurigen Glitzern der blauen Wogenkämme. Weit hinaus im Südosten jene fahle Fläche, glatt und furchenlos, ist die salzige Lagune der Mareotis. Und wenn die Villen mit ihren Gartenhöfen und jungen Schatten architektonisch wahrlich keine Renaissance Griechenlands zu nennen sind, so geben sie dem Gemüthe doch das wohlthuende Gefühl von einem allerorten hier pulsirenden Leben, und halten die Trauer der Einsamkeit fern, die auf diesen ruineineinhüllenden Sandflächen so rasch den Beobachter befällt.

Einst hat ein schiffbarer Kanal den Landstrich durchschnitten und Alexandria mit dem Kanobischen Nilarme, der nun auch nicht mehr vorhanden ist, verbunden. Der Kanal lief parallel mit der nach Nordost gewendeten Küste, durch den Menelaitischen Namos, und seine Ufer waren von größeren und kleineren Wohnstätten belebt. Dieser alte Kanal ist nirgends mehr erkennbar, unsichtig geleitete Grabungen müßten aber bald auf seine Spur führen. Geht man aber längs des Meeres, so kommt man zuerst zum sogenannten Cäsar-Lager; es ist ein befestigtes römisches Standlager, ein Viereck von gemauerten Lagerwällen umschlossen, auf jeder Seite von vier Eckthürmen flankirt, durchzogen von einem regelmäßigen Straßennetze, erfüllt von festen Lagerhütten. Alles dies ist noch heute erkennbar, wenn auch nur noch elende Ruinen übrig sind. In Europa, mit Ausnahme etwa seines Ostens, hätte man diese Stätte zu erhalten getrachtet, aber der Türke hat noch ganz und gar die alten Nomadensitten; ohne Sinn für die Vergangenheit zerstört er deren Denkmale mit höchster Gleichgiltigkeit. Die Thürme und Mauerwälle, vor zwanzig Jahren noch wohl erhalten, ließ Mustafa-Pascha abbrechen, da er Steine brauchte. Was noch übrig war, fiel durch Saïd-Pascha. Er mußte die neuen preussischen Kanonen versuchen und fand an den römischen Ziegelmauern die am günstigsten postirten Zerstörungsobjekte.

Man hat das alte Lavapflaster des Lagers, 2—3 Schuh unter dem heutigen Boden stellenweise aufgedeckt, und es sind Reste einer Wasserleitung, die vielleicht mit dem Kanale zusammenhing, sichtbar geworden. Die Anlage eines großen Gebäudes, vielleicht eines Tempels, wird durch mehrere Blöcke aus braunem Sandstein, wie durch Granitfäulenstücke bezeichnet. Selbst einige hieroglyphische Zeichengruppen sind auf ihnen erkannt worden. An dem Durchschnittspunkte der alten Lagerstraßen (des decumanus und cardo maximus) erhebt sich jetzt ein kleines Haus, welches einen alten, hier gefundenen Mosaikboden vor Unglimpf durch Wetter und Menschen zu schützen die löbliche Bestimmung hat. Leider habe ich diese Mosaik niemals sehen können, denn das Haus ist unbewohnt und wie es scheint, immer verschlossen.

Eine Viertelstunde vom römischen Lager in der Fortsetzung der nordostwärts laufenden Küste, gegenüber von der Eisenbahnstation Bulkeley hat sich auf dem Vorsprunge einer kleinen Meeresbucht die sehenswerthe Ruine eines niedlichen römisch-griechischen Tempelchens erhalten. Ein dorischer Peristyl von 16 oberwärts kannelirten Säulen umfaßte den kleinen Raum. Elf Säulen sind noch zum Theil erhalten, am wenigsten diejenigen, welche der See näher liegen. Die Küste, an welcher dieser Tempel als letzter Zeuge des Griechenthums dasteht, ist sehr vom Meere

zernagt, starke Brandung muß den Tempel, der 12—14 Fuß über dem Seespiegel liegt, noch erreichen. *)

Der bedeutendste Ort an dieser Steilküste war einst Kanōpos oder Kanōbos. Er war in der Griechenzeit, bis zu welcher er unerwähnt bleibt, zugleich das Tivoli und Veretto der Alexandriner. Die üppige Welt segelte auf den Barken des Kanals, um bei Flötenspiel, Gesang und Tanz alle Freuden des Daseins zu pflücken. — Die Bevölkerung von Kanobus kam den sinnlich ausgelassenen Ansprüchen der Alexandriner bereitwillig entgegen und es gab an dem Kanale, wo die Alexandriner landeten, nicht wenige Stätten des Vergnügens, die an Korinth und Antiochia erinnerten. Andere wieder wallfahrteten ihrer Leiden halber nach dem gefeierten Tempel des Osiris, denn es ging der Glaube, daß ein Schlaf in dessen Räumen jede Heilung bewirken könne. Ja man war so festen Glaubens, daß man auch von dem Schlafe eines Stellvertreters im Tempel dieselbe Wirkung erwartete; Niedrige und Vornehme dachten darüber gleich. So haben von jeher Sinnlichkeit und Aberglaube die Tiefen und Höhen der Gesellschaft vereinigt.

Der bequeme Kanal ist nicht mehr, wir ritten also durch die einsame Landschaft. Wir brachen vor Sonnenuntergang in Kamle auf und ritten bis an den Rand des Sandsteinplateaus gegen die leichte Niederung des Madiesees. Nach einer Stunde Mittes kamen wir zu Schutthügeln mit Resten alter Ziegelbauten. Sie mögen zu Cleusis gehört haben, wenn sie nicht etwa einzelne Stationen oder Villen längs des Kanals bezeichnen. Noch drei Viertelstunden und wir befanden uns mitten in den ausgebehten Schuttstätten von Kanobus, die eine halbe Stunde weit vom Meere landeinwärts und bis gegen Abu-qir fortziehen. Man genießt hier eines herrlichen Ausblickes auf den ganzen, drei Meilen langen Saum des Meeres bis Alexandrien, dessen weiße Häuser in der reinen Luft noch scharf erkennbar sind. Aber wo ist Kanobus, wo sein großer Osiristempel, in welchem Priesterkoncile stattfanden? Wir sind um mehr als fünfzig Jahre zu spät gekommen. Die Zerstörung hat kein Gebäude aufrecht gelassen; alle sind sie abgetragen und die Bausteine fortgeführt. Fundamente sind noch zahlreich zu erkennen, darunter die eines Theaters, Alles aus großen flachen Ziegeln oder Kalktuff. Granit ist nicht selten. Vor Allem aber stößt man häufig auf Fragmente von polirtem Marmor, wie man sie nirgend mehr in Aegypten trifft, die auf den Bauluxus in Kanopus schließen lassen. Denn der Marmor wurde aus dem Ausland eingeführt, Aegypten besitzt keinen. In dem Wellengischt der stöhnenden Meeresbrandung liegen die zerstückten Glieder einer Kolossalstatue, vielleicht eines Osiris. Unweit davon, gleichfalls im Bereiche des Meeres sieht man bei Ebbe die Fundamente eines Gebäudes, dessen Bestimmung mir nicht klar wurde; schwerlich ist es ein römisches Bad gewesen, wofür es einige ansehen. An die alte Pracht der Stadt erinnern noch fünf wohlerhaltene Säulenschäfte von bedeutenden Dimensionen. Wenn ich noch eines Cippus gedenke, der eine halbzerstörte griechische Inschrift aus der Zeit des Septimius Severus zeigt, so ist wohl Alles genannt, was in Kanopus noch zu sehen ist; auch dieses wird der wühlenden Industrie der Araber nicht entgehen und die Sterne allein werden künftig von dem Glanze von Kanopus zeugen.

In einer Viertelstunde reitet man von Kanobus nach Abu-qir. Das Quarantänegebäude krönt die Spitze des Vorgebirges, von dem aus die Küstenlinien nach Südwest und Nordost aus einander laufen. Mit welcher einfachen Mitteln die ägyptische Natur die schönsten Effekte erzielt, kann man hier wieder sehen; Himmel, Meer und Strand vereinigen sich zu einem Bilde voll Glanz und Zauber. Die schöne Busenlinie, genannt die Nhebe von Abu-qir fesselte lange meinen Blick. Dies ruhige, prächtig flammende blaue Becken war einst die Scene so wilden Kampfes, so furchtbaren Schlachtgetoses, so großer Entscheidung. Wo der stolze „l'Orient“ zum Himmel flog, war jetzt kein Segel zu erblicken. Die Soldaten des Forts wollten Schwierigkeiten erheben gegen unsern landschaftlichen Genuß des weiten Panoramas, aber der herbeigerufene Offizier war ungänglicher. Wir fahrten endlich zum Dorfe zurück, in dessen Nähe ein alter Cisternenbrunnen ein Lieblingsplatz der

*) Die erste Notiz über diesen vor wenigen Jahren aufgegrabenen Monopteros gab Julius Friedländer in Gerhards Archäol. Anzeiger v. 1865, Nr. 204 B. Eine Abbildung und Erläuterung der Ueberreste, die jedoch manches zu wünschen übrig läßt, veröffentlichte L. Lobde, ebendaf. 1866, Nr. 209—10.

Soldateska ist, welche hier in der Kühle hockend, dem süßen Ref sich hingab. Unsere Esel, die am Brunnen Häcksel verzehrten, gaben dem Bilde noch mehr von dem pittoresken Charakter des Landes. Es war Mittag geworden, als wir den Rückritt begannen; weit und breit schwamm die Landschaft in den imaginären Fluthen der Fata Morgana. Eine Viertelstunde vom Fort war auch dieses bereits von der weißen Täuschung umzittert und die morose Wache, der für europäische Cigarren empfängliche Offizier, der umschattete Brunnen mit den morgenländischen Gruppen auf seiner römischen Steinbekrönung im Wasser der Spiegelung so völlig ertrunken, wie einst die Heere des Pharaos.

Kloster Königsfelden.

Die antiquarische Gesellschaft in Zürich, der wir schon zahlreiche und wichtige kunsthistorische Publikationen verdanken, beabsichtigt, wie es scheint, sämtliche „Denkmäler des Hauses Habsburg in der Schweiz“ herauszugeben, und macht dabei, mit dem wenige Meilen von Zürich gelegenen Kloster Königsfelden den Anfang*). Sie hätte keine bessere Wahl treffen können; ein großartiges Denkmal König Albrecht's, an der Stelle, wo er im Jahre 1308 von Mörderhand gefallen war, von seiner Wittve errichtet, und lange Zeit als ein Familienheiligthum des Habsburgischen Hauses behandelt, steht dieses Kloster auch bei den Freunden der Kunstgeschichte namentlich wegen seiner herrlichen Glasgemälde im besten Rufe. Von den zwei bis jetzt herausgekommenen Lieferungen enthält die erste die Geschichte von Th. v. Liebenau, mit vielen lehrreichen Details, namentlich auch mit interessanten Auszügen aus einem Verzeichnisse des Kirchenschatzes v. J. 1357, die zweite und zwar von Lübke's Hand, die Beschreibung der Glasgemälde. Jeder der beiden Lieferungen sind dann mehrere, in Farbendruck vortrefflich ausgeführte Abbildungen beigegeben, welche zusammen den Inhalt zweier Fenster darstellen. — Die Entstehungszeit sowohl der Kirche als der Glasgemälde ist, soweit die Kunstgeschichte dessen bedarf, genügend festgestellt. Gleich nach dem Tode ihres Gemahls beschloß die Königin Elisabeth an dieser Stelle eine große klösterliche Anlage, zwei Klöster, eines für Franziskanerinnen und eines für Nonnen vom Orden der heil. Clara, jedoch mit gemeinschaftlicher Kirche, zu stiften. Im Jahre 1310 erlangte sie die dazu erforderliche päpstliche Bestätigung, und schon 1312 konnten die Nonnen einziehen. Der Bau der Kirche war bei dem Tode der Königin Elisabeth 1313 noch nicht vollendet, aber doch so weit vorgeschritten, daß ihre Leiche im Jahre 1316 darin beigelegt werden konnte. An ihre Stelle als Gönnerin der frommen Anstalt trat nun ihre Tochter, die Königin Agnes von Ungarn, welche sogar selbst bis zu ihrem Tode 1364 in dieser Stiftung wohnte, sie reich beschenkte und eifrig für die bei der Konkurrenz zweier klösterlichen Gemeinschaften etwas schwierige Feststellung der Verhältnisse sorgte. Die Kirche, im Wesentlichen erhalten, obgleich verwahrlost und längere Zeit als Salzmagazin benutzt, trägt ungeachtet jener königlichen Gunst den strengen und einfachen Charakter der Bauten der Bettelorden. Schlichte achteckige Pfeiler scheiden im Langhause das schlanke Mittelschiff von den schmalen und niedrigen Seitenschiffen; der einschiffige, mit drei Seiten des Achtecks geschlossene Chor ist zwar etwas reicher in architektonischer Beziehung, aber immerhin noch spärlich ausgestattet. Dafür aber hat er in den Glasgemälden der elf hohen und schlanken dreitheiligen Maßwerkfenster, welche ihn von allen Seiten umgeben, eine unvergleichliche Zierde, welche jede andere entbehrlich macht. Die Entstehung dieser Gemälde wird schon von einem älteren Schriftsteller, und jetzt auch von dem Verfasser unseres historischen Berichtes in die Zeit nach 1357 gesetzt. Seine Gründe dafür sind zwar keinesweges überzeugend. Denn, daß sie in dem Inventar von 1357, welches die von der Königin Agnes geschenkten Kostbarkeiten enthielt, nicht vorkommen, ist sehr begreiflich, da Fenster einen Theil des Gebäudes bilden, und daher in ein Inventar nicht gehören. Und wenn auf einem der Fenster ein

*) Denkmäler des Hauses Habsburg in der Schweiz. Das Kloster Königsfelden. Geschichtlich dargestellt von Th. von Liebenau, kunstgeschichtlich von Wilhelm Lübke. Herausgegeben von der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bief. 1 und 2. Zürich 1867.

österreichischer Herzog mit dieser Würde, die er erst 1358 erlangte, bezeichnet ist, so ist das nur für dies eine Fenster maßgebend, nicht für die übrigen, die jedenfalls nicht zugleich, sondern in einer langen Reihe von Jahren allmählig entstanden sein werden. Allein es kommt auf diese Kontroverse nicht an, da die kaulichen Formen des Chors, die Gewölbbedienste, die den Gewölbrrippen gleich profiliert ohne Kapital in dieselben übergehen, und die geschweiften Spitzbogen im Fenstermaßwerk und an der in die Sakristei führenden Thüre auf eine spätere Zeit, etwa um 1350 hindeuten; und die Gemälde selbst, obgleich Stil und Trachten auch die Annahme einer etwas früheren Entstehung gestatten würden, doch jener späteren Datirung nicht geradehin widersprechen.

Die Zeichnung trägt den bekannten liebenswürdigen Charakter des vierzehnten Jahrhunderts. Es sind schlanke Gestalten mit feinem, etwas allgemein gehaltenem Oval des Gesichts, mit jugendlichen Zügen selbst da, wo der weiße Bart und einige Künzeln das Greisenalter andeuten, mit leicht geringeltem Haar, dünnem Halse und mageren Armen und Händen, alle mit einer gewissen Familienähnlichkeit, meist mit freundlichen milden Mienen, im Ausdruck ohne große Tiefe, aber verständlich und mit gelungener Andeutung des Innigen und Sehnsüchtigen, in der Haltung weich und anmuthig, und nur bei heftigen Bewegungen gewaltsam und fast verrenkt. Vom Standpunkte einer naturalistischen Kunst sind es sehr mangelhafte Leistungen, die aber durch die Freiheit des Stils und die Weichheit der Linienführung erfreuen und den Zwecken der dekorativen Malerei, weil sie sich innerhalb der richtigen Grenzen halten, besser entsprechen, als es die heutige Kunst über sich gewinnen könnte. Die Technik der Glasmalerei ist noch die ältere, mosaikartige, so daß Stücke verschieden gefärbten Glases nach Maßgabe des Kartons ausgeschnitten und aneinander gesetzt, und in ihrem Innern nur mit schwarz hinein gezeichneten Details versehen, mithin ohne alle Modellirung gekleben sind. Auch die Anordnung ist noch die des ältern Stils, so daß die einzelnen geometrischen Figuren, welche die Historien umrahmen, sich klar von dem hellerem Hintergrunde absetzen, und so dem Auge, bevor es auf die dargestellten Gegenstände eingeht, ein verständliches Teppichmuster zeigen. Höchst interessant ist dann der von Lübke mit gewohnter Feinheit nachgewiesene rhythmische Wechsel in Formen und Farben der einzelnen Fenster, durch welchen, nach dem durch das ganze Mittelalter hindurch geltenden Gesetze, der symmetrische Zusammenhang des ganzen Fenster Schmuckes belebt ist.

Der Chor hat nämlich elf Fenster, auf jeder Seite vier in gerader Flucht und dann die drei des Chorschlusses in polygonaler Stellung, alle von gleicher Größe, jedes etwa fünf Fuß breit und fünf und zwanzig Fuß hoch. Schon die Gegenstände sind unter diese Fenster nach einer sinnigen Regel vertheilt. Jene drei mittleren, dem zum Altare gewendeten Blick gegenübergestellten enthalten nämlich die Geschichte Christi, und zwar (wie immer im Mittelalter) von der Linken zur Rechten, wie Schrift lesbar, so daß das erste die Jugendgeschichte, das mittlere die Passion, das dritte die darauf folgenden Momente von der Auferstehung bis zur Ausgießung des h. Geistes enthält. Das Leiden des Herrn, der eigentliche Kernpunkt der Erlösung, bildet also auch das Centrum und die Spitze der Darstellung, und ist von der Vorgeschichte und den nächsten Wirkungen nur chronologisch begleitet. Auf diesen höchsten Gegenstand beziehen sich dann die Darstellungen an den geraden Wänden des Chors, und zwar so, daß immer die gegenüberliegenden Fenster in einer inneren Verbindung stehen. Neben der Geschichte Christi stehen die Geschichten der beiden heiligen Personen, die ihm am nächsten standen; neben der Jugendgeschichte der Vorläufer Christi, der Täufer, (dem aus einem unbekanntem Grunde, wahrscheinlich nach einer persönlichen Vorliebe des Stifters, noch einige Scenen aus dem Leben der h. Catharina beigegeben sind). Neben den Thaten des Auferstandenen die Geschichte der Jungfrau, von der nur noch die Scene ihres Todes erhalten ist. Das nächste Fensterpaar enthielt (denn von dem einen ist nur ein Fragment der Zerstörung entgangen) die zwölf Apostel, auf jeder Seite sechs, ganze, fast lebensgroße Gestalten unter Baldachinen; über jedem der betreffende Prophet. Die vier anderen Fenster waren den Patronen der beiden verbundenen Klöster gewidmet. In dem ersten mehr nach Osten gelegenen Fensterpaare die Geschichten hier des h. Franz, dort (wie ein Fragment schließen läßt) des h. Paulus, in dem letzten endlich, dem Langhause am nächsten, die der h. Anna, gegenüber der h. Clara. Unabhängig von dieser systematischen Anordnung der Gegenstände, aber doch zur

Betonnung ihres inneren Zusammenhangs mitwirkend, ist dann der Wechsel der Farbe und der Formen. Der erste beruht darauf, daß der tapetenartige Grund innerhalb der die Historien enthaltenden Bildfelder stets anderer Farbe ist als der allgemeine Hintergrund, auf welchem diese Bildfelder stehen, und zwar so, daß nur die Farben Roth und Blau dabei wechselnd angewendet sind, so daß bald blaue Bildfelder auf rothem, bald rothe auf blauem Hintergrunde, vorkommen. Bei den drei westlichen Fensterpaaren, also bei den Heiligengeschichten und den Aposteln erfolgt nun der Wechsel in der Art, daß stets die gerade gegenüberliegenden und die neben einander stehenden Fenster ungleich, die schräg gegenüber gelegenen aber gleich behandelt sind. Wenn also das erste Fenster zur Rechten rothe Bildfelder auf blauem Gesamtgrunde hat, so wiederholt sich dies bei dem zweiten zur Linken, und wieder bei dem dritten zur Rechten; und so umgekehrt. Hier also symmetrische Beziehungen, die sich kreuzen. Bei den letzten fünf Fenstern, welche wie das Gewölbe zeigt, ein Ganzes bilden, hört dagegen dieser springende Rhythmus auf, und es tritt nun einfache Symmetrie, Gleichartigkeit der beiden gegenüberstehenden Seiten ein; die Bewegung ist hier bei den heiligsten Gegenständen zur Ruhe gelangt. Eine andre Art des Wechsels giebt dann die geometrische Anordnung innerhalb der Fenster. Sie befolgt nämlich zwei verschiedene Systeme, die wieder in Unterordnungen zerfallen. Entweder sind nämlich die Historien von Medaillons umrahmt, welche die ganze Breite des Fensters füllen und sich fünfmal über einander wiederholen, oder die Figuren sind ohne so vollständige Umrahmung neben einander in die durch zwei Pfosten gebildeten Abtheilungen des Fensters gestellt und von gothischen Baldachinen bedeckt. Diese Anordnung erleidet nur dadurch eine Veränderung, daß die Figuren bald von größerer, bald von geringerer Größe sind, und also bald weniger bald mehr Figurenreihen über einander bilden. Jene Medaillons sind aber verschieden gebildet, bald nämlich einfach kreisförmig, bald in gothischer Form, aus einem Quadrate mit kreisförmigen Ausbauchungen seiner vier Seiten, wobei dann dies Quadrat bald der Grundlinie des Fensters parallel, bald über Eck gestellt ist. Es sind daher fünf verschiedene Anordnungen vorhanden, welche nun in der Art wechseln, daß die beiden einander gegenüberstehenden Fenster durchweg gleich, die nebeneinander stehenden aber durchweg verschieden sind, doch mit gewissen Anklängen, so daß die ganze Folge doch wieder ein Ganzes darstellt. Dies wird besonders dadurch betont, daß die einfachste und regelmässigste dieser Formen, die mit kreisförmigen Medaillons, an dem ersten Fensterpaare von Westen her, also am Anfange, und dann wieder, wiewohl mit feinen Veränderungen am Schluß, an dem mittleren Fenster der drei Schlußseiten, also am Ziele, vorkommt. Bei den vier dazwischenliegenden Paaren wechseln dann die beiden anderen Formen, das gebrochene Medaillon und die Baldachine, doch wieder mit Variationen. Auf das erste Fensterpaar mit kreisförmigen folgt das zweite mit gebrochenen Medaillons, dann die Fenster mit den Aposteln, von denen jedes nur sechs, also zwei Reihen von je drei Figuren in Lebensgröße enthält. Darauf die Geschichten des Täufers und der Jungfrau wieder mit gothischen Medaillons, die aber nicht wie jene parallel, sondern über Eck gestellt sind, und demnächst die Geschichten der Jugend Christi und die des Auferstandenen wieder unter Baldachinen, jedoch mit sehr viel kleinerer Figurengröße, so daß nicht, wie bei den Aposteln, nur zwei sondern fünf Reihen übereinander stehen, welche dann den fünf Medaillons auf dem zwischen ihnen stehenden Schlußfenster mit der Passionsgeschichte entsprechen. Statt der monotonen Gleichheit der Form besteht also hier eine Fülle verschiedener Anordnungen, die jedem dieser großen Gemälde eine gewisse Selbständigkeit und ein neues Interesse verleiht, und doch wieder den Zusammenhang des Ganzen, statt ihn zu verdunkeln, nur noch kräftiger und inniger macht. Vergewärtigt man sich nun gar diese mannigfachen Beziehungen der einzelnen Theile unter sich und zum Ganzen, wie sie in den dargestellten Gegenständen, in der Farbe und in der Form hervortreten, sich kreuzen, sich abstoßen und wieder anziehen, das Ganze nach allen Richtungen durchdringen, Anfang und Ende zusammen schließen, so hat man ein Bild kräftigen, warmen organischen Lebens, von dem wir in der kalten symmetrischen Regelmäßigkeit unsrer Bauten so wenig verspüren. Es ist hier auf dem Gebiete malerischer Ausstattung dasselbe Gesetz beobachtet, was den gothischen Bau mit der Individualisirung seiner Glieder, mit der pulsirenden Lebendigkeit seiner Kreuzgewölbe durchdringt, was aber auch schon in der romanischen Kunst bald mit Bewußtsein erstrebt wurde, bald unbewußt sich geltend machte und

in der Verschiedenheit der Formen und des plastischen Schmuckes derber, weniger geregelt, aber oft mit überraschend fesselnder Wirkung hervortrat.

Ich hebe dies heraus, weil es eine Stelle andeutet, wo unsre heutige Kunst noch viel von der des Mittelalters lernen könnte, und muß mir versagen, auf andre bemerkenswerthe Eigenschaften unsrer Glasgemälde einzugehen. Die energische Wirkung, welche durch den Gebrauch einer mäßigen, wenngleich keineswegs armen Skala einfacher Farben hervorgebracht ist, die vortreffliche Ausfüllung und Benutzung des Raumes sowohl in dem ganzen Fenster als innerhalb der einzelnen Medaillons, die originelle Verwendung bald von Engeln, bald von unbestimmten Figuren als karyatidenartigen Trägern der Medaillons oder der fingirten Balkenlage, welche innerhalb der runden Medaillons den Boden für die historische Darstellung bilden, — alles Dies und Anderes läßt sich kaum durch Worte und gewiß nicht mit Wenigem schildern, und muß daher dem Leser zur eigenen Beobachtung empfohlen werden. Um so wünschenswerther wäre es dann, daß die antiquarische Gesellschaft, wie es dem Vernehmen nach beabsichtigt wird, sich entschliesse, den zwei Fenstern, deren Abbildungen sie uns gegeben hat, auch noch die der übrigen erhaltenen nachfolgen zu lassen.

C. Schnaase.

Recension.

Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien. Von G. F. Waagen. 2. Theil. Wien 1867, Verlag von Wilh. Braumüller. gr. 8.

Trotz verschiedenartiger Hindernisse und trotz der Ungunst der Zeiten hat ein freundliches Geschick dem hochbetagten Verfasser des obigen Werkes nicht minder als dem Verleger des Buches den erwünschten Abschluß des Ganzen durch den hiermit angezeigten zweiten Theil in unverhofft kurzer Frist ermöglicht, und unsere Literatur ist abermals um eines jener kunststatistischen Werke bereichert, worin der berühmte Gelehrte die Resultate seiner vielfachen Erfahrungen niederlegt, unserer Generation den Weg zeigend zu erspriesslichem Studium und Genuß der allerwärts in Europa zerstreuten Kunstschätze. Diesemal ist es die deutsche Hauptstadt des Ostens, deren erstaunlicher Reichthum an Kunstwerken jeglicher Art auf das sorgfältigste gemustert und aufgezeichnet wird, eine Bemühung, welche außer dem unmittelbaren Nutzen, der durch die wohlthuende Anregung auf Nähe und Ferne daraus erwächst, den nicht gering anzuschlagenden Vortheil gewährt, für alle Zeiten (nicht durch trockene Verzeichnisse bloß, sondern durch einsichtsvolle Aussonderung und eingehende Beschreibung des Vorzüglichsten) das Gedächtniß jenes kostbaren Besitzthums aufzubewahren, der, seinem Wesen nach vergänglich, den verschiedenartigsten Einflüssen der zerstörenden Zeit oder unvorhergesehener Naturereignisse ausgesetzt, vielleicht für unsere Enkel, statt Genuß und Belehrung zu bereiten, nur noch in der schmerzlichen Erinnerung, als ein dereinst Beseffenes, fortzuleben bestimmt ist.

Nachdem uns der 1. Theil mit dem reichen Bilderschatz bekannt gemacht, welchen sowohl die öffentliche Galerie des Belvedere, als die kostbaren Privatsammlungen Wien's enthalten, hat sich der 2. Theil die ebenso dankbare wie schwierige Aufgabe gestellt, das Ausgezeichnetste aufzuzählen, was sich in der kais. Hofbibliothek an Handschriften mit Miniaturen und an Kupferstichen, ferner was sich in der Albertina und in andern Privatsammlungen an Handzeichnungen alter Meister der verschiedenen Schulen befindet, was in der Ambrasen-Sammlung an Ritzungen und allerlei Alterthümern, was an Gemälden und was an Miniaturen vorhanden ist; endlich den verschiedenartigen Besitz von Kunstwerken, welche das kais. Münz- und Antikencabinet, so wie die kais. Schatzkammer aufzuweisen haben. Den Beschluß machen einige Bemerkungen über die Einrichtung des in der neuesten Zeit (1863) erst gegründeten österreich. Museums für Kunst und Industrie, welches durch Ausstellung einer reichen Sammlung meist leihweise zusammengebrachter Gegenstände, durch verständige einzelne Erwerbungen, durch photographische Vervielfältigung der ausgezeichnetsten Kunst-

werke, endlich durch Vorlesungen über Fragen, die mit der Kunst und dem Kunstgewerbe in unmittelbarer Verbindung stehen, auf die erfreulichste Weise seine Thätigkeit bekundet hat. Jeder dieser einzelnen Abtheilungen ist, in des Verfassers gewohnter Weise, eine Einleitung vorausgeschickt, worin die Geschichte der Entstehung und der allmäligen Ausdehnung der betreffenden Sammlung so ausführlich wie möglich mitgetheilt ist. Ueber den Werth und das Interesse dieser Einleitungen für Jeden, der solchen Sammlungen einen über die ganz gedankenlose und oberflächliche Neugierde hinausgehenden Antheil zuwendet, habe ich mich in der Besprechung des 1. Theiles dieses Werkes — im 2. Heft des II. Bandes, 1867, der Zeitschrift — des Weiteren verbreitet, wo überhaupt über die Einrichtung und die Tendenz des Buches und anderes Allgemeine ausführlicher berichtet ist.

Daß das hier besprochene Werk keine bloße Kompilation ist, versteht sich wohl von selbst, und braucht namentlich denen nicht erst gesagt zu werden, die den Verfasser und seine mehr als 40 Jahre hinaufreichende Thätigkeit näher kennen. Was ihn vor der überwiegenden Mehrzahl der Kunstschriftsteller auszeichnet, ist eben der außerordentliche Reichthum und Umfang persönlicher Anschauung, verbunden mit einer, wie in die Breite, so auch in die Tiefe gehenden Kenntniß des ganzen Kunstgebietes; doch schließt dies Alles begreiflicher Weise eine reichliche Benutzung der betreffenden Kataloge oder einschlagender kritischer Specialschriften nicht aus, welche alle auf das Gewissenhafteste angegeben sind. Dieselben gehören jedoch zum Theil dem vorigen Jahrhundert an, sind unzugänglich, unhandlich und in lateinischer Sprache geschrieben, oder sie eignen sich überhaupt nur für die spezielle Forschung des Fachmannes. In dem Buche unseres Verfassers aber findet der gebildete Kunstfreund denselben geschärften Blick und dieselbe vielmfassende Erfahrung gleichmäßig auf die verschiedensten Gebiete der Kunst verbreitet und jedes einzelne Werk von Bedeutung nicht bloß in seinem absoluten Werthe dargestellt, sondern auch dem Range und der Stellung nach gewürdigt, die es im Vergleich zu ähnlichen oder gleichartigen Exemplaren einnimmt, die sich in andern Sammlungen vorfinden. In einem einzigen Falle, — wo es sich von den Waffen und Rüstungen der Ambraser Sammlung handelt — ist der Verfasser durch seine Gewissenhaftigkeit zu dem Geständniß gedrungen, daß er von diesen Gegenständen keine Kenntniß besitze und daher seine dahin einschlagenden Bemerkungen größtentheils einem diese Abtheilung mit Sachkenntniß behandelndem Specialwerke zu entlehnen genöthigt sei. Eine solche Aufrichtigkeit ist nur dazu angethan, das dem Verfasser geschenkte Zutrauen zu erhöhen und dasselbe zu wecken bei solchen, die nicht ohnehin schon wissen, welche eingehende Forschungen Dr. Waagen über gewisse Zweige, beispielsweise über die in ganz Europa zerstreuten Handschriften mit bildlichem Schmuck, welche in den Jahrhunderten des Mittelalters hauptsächlich in den Klöstern entstanden, angestellt hat, indem er zum Behuf einer Geschichte der Miniaturmalerei das Vorzüglichste dieser Art gesehen und untersucht hat, was sich in den hauptsächlichsten Bibliotheken Italiens, Frankreichs, Englands, Belgiens, Hollands und Deutschlands befindet. Unter all diesen Büchereien nun nimmt, nach des Verfassers Dafürhalten, die k. k. Hofbibliothek in Wien eine hervorragende Stelle ein, indem darin, mit Ausnahme der englischen, sämtliche Schulen der Miniaturmalerei, die byzantinische, die deutsche, die böhmische, die niederländische, die französische, die spanische und die italienische vertreten und zudem noch einige arabische, persische und türkische Miniaturen vorhanden sind. Das Waagen'sche Buch enthält denn auch von nicht weniger als siebenundsiebzig Handschriften eingehende nicht nur, sondern auch mit so viel Wärme und Anschaulichkeit ausgeführte Beschreibungen, daß der Leser, der sich gegen solche Genüsse nicht gleichgültig verhält und dessen Einbildungskraft in die lebhafteste Thätigkeit versetzt wird, sofern er nicht das Glück hat in Wien zu wohnen oder eine Reise dorthin ihm in naher Aussicht steht, gewissermaßen tantalische Qualen erduldet. Denn was in Bezug auf die vorzüglichsten Rüstungen und Waffen der Ambraser-Sammlung möglich gewesen, welche die Welt auf der letzten allgemeinen Pariser Ausstellung hat bewundern können, das wird sich nun und nimmermehr auf die Kostbarkeiten der kais. Hofbibliothek ausdehnen lassen. Ganz dasselbe kann man von den Handzeichnungen alter Meister sagen, welche bekanntlich zu den allergrößten künstlerischen Lederbissen gehören, und deren die berühmte Sammlung des Erzherzogs Albrecht nicht weniger als 24,000 Blätter enthalten soll. Alle Schulen und alle Zeiten sind dabei vertreten, und am reichlichsten jedesmal die größten Meister, wie denn z. B. zwei ganze Bände mit raffaelischen Blättern und drei Bände mit Zeichnungen

von Dürer's Hand angefüllt sind*), so daß diese Sammlung allein die Reise nach Wien reichlich lohnen und den eigentlichen Liebhaber, der den vollen Genuß und Nutzen daraus ziehen wollte, für einen Monat wenigstens in Anspruch nehmen würde. Und um nichts geringer ist die Ausbeute, welche der Kupferstichliebhaber in der berühmten Sammlung findet, die eine Abtheilung der k. k. Hofbibliothek ausmacht. Auch von diesen Schätzen sucht unser Buch eine angemessene Vorstellung zu geben, indem es von der ersten Hauptabtheilung, der eigentlichen Kupferstichsammlung nach Malern und Stechern in chronologischer Folge, wenigstens diejenigen Blätter hervorhebt, „welche durch ihre große Seltenheit oder Schönheit, oder durch die besondere Vortrefflichkeit der Abdrücke eine Spezialität dieser Sammlung sind und selbst die Aufmerksamkeit von solchen Kunstfreunden verdienen, welche mit dem Ausgezeichnetsten, so die anderen ersten Sammlungen ähnlicher Art in Europa besitzen, vertraut sind“. Diese allgemeinen Andeutungen füllen allein 118 Seiten unseres Buches. — Von einem Eingehen auf Einzelheiten kann begreiflicher Weise nicht die Rede sein. Nur eine einzige Bemerkung möge hier Platz finden. An der Spitze der fürstlichen Bildnisse in der ersten „Kunst- und Wunderkammer“ der Ambraszer Sammlung steht ein „König Rudolf I. von Habsburg, eine in Wasserfarben ausgeführte Kopie nach dem Grabstein im Dom zu Speier, ganze Figur, wornach“, wie der Verfasser sagt, „jener Stein mit Farben bemalt ist.“ Dies letztere ist aber nicht der Fall. Möglich, und sogar wahrscheinlich ist, daß im 16. Jahrhundert, aus welcher Zeit die Kopie herzurühren scheint, die aus Sandstein gefertigte, liegende Figur des Kaisers noch naturgemäß bemalt gewesen, gegenwärtig aber zieht sich über das Ganze eine eintönige gelblich graue Steinfarbe (in Oel), ein Anstrich, durch welchen an einzelnen ausgesetzten Stellen schon wieder der bloße Stein durchblickt. Dieser alte Grabstein im Dom zu Speier ist übrigens durch das neue Denkmal von Schwanthaler's Hand von seiner alten Stelle im Chor vertrieben und in eine dunkle Ecke der Krypte veretzt worden. Noch sei eine bescheidene Anfrage erlaubt: wie erklärt es sich, daß weder in der Ambraszer Sammlung noch in der k. Schatzkammer die kostbare Armbrust, vordem im Besitze Kaiser Karl's V., angeführt ist, deren Schaft mit Elfenbein kunstreich eingelegt und mit **H** 1521 bezeichnet, meines Wissens zu den unbezweifelten Meisterwerken von der Hand unseres Dürer gehört**)? — Zum Schluß sprechen wir nur noch den Wunsch aus, es möge dem hochverdienten Verfasser gegönnt sein, die obenerwähnten Studien über Handschriften mit künstlerischem Schmucke in einer vollständigen Geschichte der Miniaturmalerei, wie es schon längst seine Absicht gewesen, zu verwerthen, und noch manches andere ähnliche Werk als Frucht seiner unablässigen Bemühungen der Oeffentlichkeit zu übergeben.

D. M.

Korrespondenzen.

Aus Paris.

Rückblick auf die Westausstellung. — Das neue Opernhaus. — Eine vermeintliche Enthüllung. — Aus dem Hôtel Drouot.

20. Januar.

op. „Gottlob, daß wir endlich so weit sind“. Dieser oder ein ähnlicher Stoßseufzer entstieg der Brust eines jeden echten Parisers, als am Abende des 2. November — als einzige Verlängerung hatte man die beiden Feiertage Allerheiligen und Allerseele dem von Anfang an festgesetzten Termin

*) Referent wie Verfasser des besprochenen Buches zählen noch nach der früheren Einrichtung der Bände. In jüngster Zeit wurde mit den Handzeichnungen der Albertina eine neue, zweckmäßigere Kartonnirung mittelst starker Passepartouts vorgenommen und in Folge dessen hat sich die Zahl der Bände selbstverständlich bedeutend vermehrt.

A. d. S.

**) Diese Anfrage beantwortet sich dadurch, daß die sogenannte Armbrust Karl's V. in der Ambraszer Sammlung jetzt eben nicht mehr für ein Werk Dürer's gilt. Monogramm, Jahreszahl und Wappen sind offenbar den zierlich gearbeiteten früheren Ornamenten erst in der Spätzeit des 16. Jahrhunderts eingefügt. Man vrgl. Säcken, Rüstungen und Waffen der Ambr. Sammlung, Taf. XL.

A. d. S.

zugegeben — die große Weltausstellung ihre Thore für immer schloß; „Gottlob, daß auch dieses Vergnügen überstanden ist“. Dem Vergnügen allerdings und Genuß der mannigfaltigsten Art bot dem Besucher dieser vollständige Mikrokosmos, dieses großartigste Musterbild menschlicher Thätigkeit, das sich jemals auf einer Stelle vereinigt gefunden. Aber um welchen Preis mußte dieser Genuß erkaufte werden! Welche Anstrengung, welches Gewirre, welcher Ueberreiz und in Folge dessen welche Abspannung! Und von Anfang an, welche Eingriffe in die Rechte, welche Störungen in den Gewohnheiten eines Jeden! Im Kaffehaus fand der Stammgast seinen Platz nicht mehr, in der Speisewirtschaft nicht mehr die alten Preise. Der Omnibus veränderte seinen Lauf, Fiaker und Miethkutschen überhaupt waren kaum mehr aufzutreiben, im eigenen Hause oder in der Miethswohnung mit spärlich zugemessenem Raum war man keinen Augenblick sicher, von Bekannten überfallen zu werden, welche unter Umständen wohl auch unangemeldet und mit Sack und Pack oder mit Weib und Kind sich einstellten mit herzlichem Gruße und dem Zuruf: „Hier sind wir; wir haben euch überraschen wollen und haben uns so eingerichtet, daß wir bei euch bleiben können, bis wir Alles gründlich gesehen!“ Große Mittelpunkte, besonders Weltstädte, sind bekanntlich der ungünstigste Boden für die Entwicklung der patriarchalischen Tugenden, unter denen die Gastfreundschaft obenan steht. Nur unter beständig strömendem Goldregen kann man sicher sein, diese zarte Pflanze, oder wenigstens ihr Scheinbild, auch auf dem steinigsten Erdreich blühen zu sehen. Diese letztere, die erkaufte Gastfreundschaft, wurde denn auch — *faute de mieux* — in so reichlichem Maße in Anspruch genommen, daß es zu Zeiten das Ansehen eines feindlichen Ueberfalles gewann und daß der Pariser sich seine eigenen Boulevards streitig gemacht sah. Nun, das Alles ist zerstoßen unter dem kalten Hauch der Novemberstürme, wie dürres Laub, und der Pariser fühlt sich behaglich in dem glücklich wiedererlangten Genuß seiner alten Rechte. Aber noch ist, nach einer Frist von nahezu drei Monaten — eine kleine Ewigkeit! — das Andenken an das große Ereigniß des vorigen Jahres noch nicht ganz erloschen, noch gleitet die Unterhaltung zuweilen unversehens auf diesen Gegenstand und ergeht sich mit Wohlbehagen in den so oft besuchten Räumen, bei den verführerischen Pariser Juwelen oder den brabantischen Spitzen, bei den köstlichen morgenländischen Stoffen oder den englischen Töpferwaaren verweilend. Glücklicherweise, wenn die Rede nicht auf die Krupp'sche Riesenkanone kommt und was sich daran knüpft! Nur die Tagespresse scheint diesmal ein kurzes Gedächtniß zu haben; vielleicht fühlt auch sie sich abgespannt und ermüdet; gewiß ist, daß wir über den Zustand des kürzlich noch so belekten Marsfeldes, über das Loos der Hunderte von Anlagen und Bauten aller erdenklichen Stile, ja über die Bestimmung des großen lufschiffartigen Hauptgebäudes selbst, vollständig im Dunkel sind. Bald wird von dieser ganzen Pracht wahrscheinlich nur noch die Erinnerung übrig geblieben sein und — die Preismedaillen, die gegenwärtig zu tausend und aber-tausenden vertheilt werden.

Nur sehr schwer konnte, begreiflicher Weise, während der Dauer der Ausstellung ein Vorfall oder ein Ereigniß die allgemeine Aufmerksamkeit fesseln, und in der That genoß auch dieses Vorrecht — außer dem Besuch der gekrönten Häupter — vielleicht nur ein Ereigniß und zwar ein künstlerisches, das Aufdecken der Fassade der neuen Oper, am 15. August. Die Theilnahme, welche der Bau der neuen großen Oper erregt, geht nämlich über das Interesse eines gewöhnlichen Baues, auch über das eines Kirchenbaues, bei weitem hinaus. Das allgemein Aussprechende der Bestimmung, welche für den Hauptstädter eine ganz andere Wichtigkeit hat als eine Kirche, mehr oder weniger; das Feierliche der Konkurrenz, welche seiner Zeit um die mehr als 150 Modelle „ganz Paris“ versammelt hatte, das in die Augen Fallende des Platzes, die ungewöhnliche Dauer des Baues, der ungeheure Kostenaufwand, endlich die unerhörte Massenhaftigkeit des Gebäudes und dessen kolossale Ausdehnung in die Höhe wie in die Breite — Alles vereinigt sich, um diesem Bau eine ganz ausnahmsweise Bedeutung zu verleihen. Daß der noch junge Baumeister, Charles Garnier, den Sieg über alle seine Mitbewerber davongetragen, das verdankt er, nach der allgemeinen Annahme, nicht dem künstlerischen Verdienste seines Planes oder der bestechenden Außenseite des Baues, sondern vorzugsweise der Vollkommenheit der inneren Einrichtung, welche Alles übertreffen soll, was je in einem Opernhause zur Anwendung gekommen ist. Nichts destoweniger war man auf die Fassade sehr gespannt, und als nun endlich am Vorabend des Napoleonfestes das ungeheure Brettergehäuse

mit Fenstern, durch die man seit Monaten die Arbeiter auf- und niedersteigen und die Bildhauer beschäftigt gesehen hatte, gefallen war, da schwirrten die Meinungen durcheinander, wie ein Schwarm Drosseln, die ein Schuß aufgeschreckt hat; die ganze Tonleiter aller denkbaren Urtheile von „abscheulich“ bis zu „unvergleichlich schön“ ward in einem Nu durchflogen, überwiegend aber, wie in solchen Fällen gewöhnlich, waren die extremen Ansichten vertreten. Uns scheint auch hier wieder die Wahrheit in der Mitte zu liegen. Zunächst ist schon der Vorzug anzuerkennen, daß das Gebäude seine Bestimmung so deutlich wie möglich an der Stirne trägt, so daß darüber auch ohne die Aufschrift: „Academie Impériale de Musique“ im Geiste des Beschauers keinen Augenblick Zweifel bestehen könnten. So recht eigentlich wie ein Gewand an den Körper sich anschließt, so läßt jeder Theil des Gebäudes von Außen die entsprechende Abtheilung des Innern deutlich erkennen: Vorhallen und Treppenhaus, Zuschauerraum und Bühne, kaiserliche Loge und Anfahrt für die Wagen (wozu die auf beiden Seiten vorragenden Pavillons bestimmt sind) und an der Rückseite des Gebäudes die Räumlichkeiten für das zahlreiche Personal, die verschiedenen Verwaltungsbeamten, für Magazine, Werkstätten und dgl. Diese letztere Abtheilung des Gebäudes mit ihren zahlreichen Fenstern und ihren verschiedenen Stockwerken, welche kein anderes Prinzip kennt noch zuläßt, als das der Nützlichkeit, mußte äußerlich mit den einfach angelegten und geschmackvoll verzierten Seitenflächen des Baues in Verbindung gesetzt und letztere selbst mit der Fassade in Einklang gebracht werden, und man kann sagen, daß dem Architekten diese nicht leichte Aufgabe vollkommen gelungen ist. Was nun diese Fassade selbst betrifft, so hat der Künstler sich von dem prinzipiell gewiß richtigen Grundsatz leiten lassen, daß sich die Schaufseite eines dem Vergnügen gewidmeten Gebäudes so heiter und so festlich als nur möglich dem Auge darstellen müsse, und um diese Wirkung hervorzubringen, hat er bei seinem Plan das Element der Farbe in sehr reichem Maße mit in Anschlag gebracht. Auf einer Freitreppe erhebt sich der rundbogige Hallenbau des Erdgeschosses in sieben Gewölbeabtheilungen, wovon die zwei äußersten hervortreten; darüber der erste und Hauptstock mit acht gekuppelten Säulen korinthischer Ordnung, hinter denen sieben Oeffnungen, halbverdeckt durch einen Fries, den an jeder Abtheilung zwei kleinere Säulen von Jaspis mit vergoldetem Kapitäl unterstützen. Darüber öffnet sich zwischen zwei Kragsteinen ein Rundfenster, welches der vergoldeten Erzbüste eines berühmten Tonkünstlers zur Einfassung dient. Jeder Gewölbeabtheilung entspricht ein stark vorspringender Altan mit Balustraden von grünem Marmor. Der Fries, die Kragsteine, die Fenstereinfassungen u. s. w. alles ist von farbigem, röthlichem und gelblichgrauem Marmor. Ein vollständiges Gebälk erhebt sich über der großen Säulenordnung des ersten Stockes, die beiden Nisalten tragen gebogene Giebel. Auf diesem Gebälke ruht eine Attika mit weiblichen und mit Kinder-Figuren in hoch erhabener Arbeit bedeckt, welche grüne Marmortafeln halten, darauf sich goldene N abheben; zwischen diesen, auf vorspringenden Flächen, Genien, welche rothe Marmorschilde tragen, mit dem mehrmals wiederholten E. Ein Kranz von tragischen und komischen Masken aus vergoldetem Metall gleichsam als Stirnziegel, krönt das Ganze. Zwei große Freigruppen sollen noch an den obersten Enden dieser Fassade angebracht werden. Niemand würde diese Polychromie an sich tabeln, um so weniger, als sie durchaus nur auf farbigem Steine und Metall beruht und nirgends durch künstliche Nachhülfe oder durch Malerei hervorgebracht ist. Aber das festliche Ansehen dieser Schaufseite artet aus in das Prunkhafte und stört durch das Unruhige und Bunte der Wirkung, indem außer dem angedeuteten noch mancherlei bildnerischer Schmuck, der an den Giebeln, den Friesen u. s. w. angebracht ist, alle ruhigen Flächen vollständig verschwinden läßt. Erdrückend schwer ist dabei der Eindruck der Attika und im höchsten Grade störend die Wiederholung der kolossalen Buchstaben N und E, welche einen Aufwand von Reliefs und figürlichem Schmuck in Anspruch nehmen, der ihrer Bedeutung als künstlerisches Motiv nicht im mindesten entspricht. Ueberhaupt ist mit Buchstaben und Inschriften auf dieser Fassade ein sehr kunstwidriger Mißbrauch getrieben, denn außer diesen Initialen und der obenerwähnten Inschrift, gleichsam dem Haupttitel des Buches, liest man noch: Poésie Lyrique und Chorégraphie, als Unterabtheilungen, und Peinture und Sculpture, Architecture und Industrie, als Kapitelüberschriften. Endlich ist jedem der sieben Tondichter sein Name, so wie sein Geburts- und Sterbejahr beigegeben. Es ist demnach zwar wohl anzunehmen, daß die französische Hauptstadt binnen Jahresfrist das großartigste, prachtvollste und bestingerichtete Opern-

haus der Welt besitzen wird, aber, alles wohl erwogen, werden wir uns zu jener seltensten aller Erscheinungen in unsern Tagen, einem neuen mustergültigen und vollkommenen Bauwerk keineswegs Glück wünschen dürfen.

Die Kreise der Kunstsammler wurden in den letzten Wochen in die lebhafteste Bewegung versetzt durch einen Vorfall, den ich nicht unterlassen will Ihnen in der Kürze mitzutheilen. M. de Molivos, einer der bekanntesten unter den hiesigen Sammlern, zugleich auch Spekulant, ein Mann von gründlichen Kenntnissen in Allem, was dem Alterthum und dem Mittelalter angehört, brachte im Jahre 1864 aus Florenz einen Gegenstand mit, der bei allen, die ihn sahen, die größte Bewunderung



Girolamo Benivieni. Terracotta-Büste.

erregte. Es war eine lebensgroße Büste aus gebranntem Thon, bezeichnet mit dem Namen HIR^{MVS} BENIVEIVS, also den Florentiner Philosophen und Dichter Girolamo Benivieni, den Freund des Savonarola und Pico della Mirandola vorstellend, den Kopf mit einer Mütze bedeckt, die Augen etwas seitwärts und nach oben gerichtet, in einem Alter von 60 Jahren oder nahe daran. Im Sommer und Herbst 1865 war in den Räumen des Industriepalastes eine Ausstellung von Kunstgegenständen aller Art unter dem Namen Exposition rétrospective veranstaltet, in welcher diesem Werke ein Ehrenplatz angewiesen und gewissermaßen unter allem Ausgestellten die Palme zuerkannt wurde. In demselben Sinne drückte sich auch der Verfasser des Berichtes in der Gazette des Beaux-Arts vom 1. October 1865 aus, welcher Bericht mit einem Umriss der fraglichen Büste in Holzschnitt begleitet war. Es ist unmöglich, auch nur diese Abbildung zu sehen, (welche wir so glücklich sind, unsern Lesern vorführen zu können), ohne sich überzeugt zu halten, daß hier das Antlitz eines denkenden Mannes mit jener ehrlichen Einsicht und Treuherzigkeit, und dabei jener hinreißenden Naturwahrheit der Florentiner des 15. Jahrhunderts wiedergegeben ist, welche, gleich entfernt von

falschem Idealismus wie von steckbriefartiger Genauigkeit, keine Falte des tiefdurchfurchten Antlitzes unterdrückt, und dabei die Stirne als den Sitz des Gedankens, die Augen als den Spiegel der Seele, den Mund als den sprechenden Ausdruck einer Individualität uns vorzuführen versteht. Das höchst Geistreiche und Charaktervolle der Auffassung und die ganze technische Behandlung zeigte einen Meister ersten Ranges, ohne daß es möglich gewesen wäre irgend einen bestimmten Namen zu nennen. Mit ziemlicher Gewißheit ließ sich auf einen Schüler des Verrochio rathen, und da wir aus Vasari wissen, daß Lorenzo di Credi in freundschaftlichem Verhältniß zu Benivieni stand und auch sein Bildniß malte, so wäre man versucht, an diesen Meister selbst zu denken, wenn sich nur aus der Lebensbeschreibung Credi's von Messer Giorgio mit einiger Bestimmtheit herauslesen ließe, daß Lorenzo hier und da auch den Meißel oder das Bossirholz geführt habe. Genug, als im Januar 1866 die Sammlung Nolivos unter den Hammer kam, da bildete abermals die Büste Benivieni's gleichsam den Brennpunkt, nach dem sich alle Blicke richteten, um den sich vorzüglich die Theilnahme und die Wünsche der Liebhaber drehten. Um sie entspann sich denn auch der Kampf zwischen Baron de Triqueti, dem Vertrauensmann des Herzogs von Numale, und dem Grafen Nieuwerkerke, Direktor der kais. Museen, beide selbst Bildhauer, Kenner und Sammler. Für 13,250 Fr. (mit den Kosten 13,912 Fr.) trug der Letztere den Sieg davon, zu großer Befriedigung der ganzen Versammlung; und in den Sälen der Renaissance-Bildwerke in Louvre prangt seitdem auch das vielbewunderte Werk. Sie begreifen nun die Ueberraschung und Verwunderung, mit der man in der Chronique des Arts vom 15. December 1867 eine Notiz las, worin ein Zeugniß des Sig. Freppa (des florentinischen Kunsthändlers, welcher das Terracotta-Brustbild Benevieni's an M. de Nolivos verkauft hatte) beigebracht wird, aus welchem hervorgeht, daß er 1864 eine Büste Benivieni's bei dem Bildhauer Bastianini aus Fiesole bestellt, und daß dieser als Vorbild dazu einen gewissen Bonajuti, Arbeiter in einer Tabakfabrik, benutzt habe; ein anderer Bildhauer bezeugt, daß er Bastianini mit dem Werke beschäftigt gesehen, und eine Anzahl Arbeiter aus jener Fabrik bekräftigen durch ihre Unterschrift, daß der angebliche Benivieni das getreue Abbild ihres, seitdem verstorbenen Kameraden Bonajuti gewesen sei: er aber, Freppa, habe an den Pariser Liebhaber den Gegenstand „weder als alt noch als neu, sondern so wie er ihn eben von sich sehe“ abgetreten. Mit einer Bereitwilligkeit, über die man nicht umhin konnte sich zu verwundern, giebt sich denn auch die Redaktion der Gazette des B.-A. vollständig gefangen, widerruft ihren Irrthum und kommt zu dem Schluß, daß Angesichts dieser Beweise der französischen Kritik, Künstlern, Liebhabern und Kennern nichts Anderes übrig bleibe, als dasselbe zu thun. Doch nicht Jedermann ging mit derselben Leichtigkeit in die Falle. Die meisten weigerten sich, das Zeugniß ihrer Augen und ihres Gefühls zu verwerfen und einem äußeren Umstande, einer angeblich verbrieften und versiegelten Urkunde unterzuordnen. Bei einiger Kenntniß des italienischen Charakters, ja der menschlichen Natur überhaupt, insbesondere aber bei einiger Vertrautheit mit dem Florentiner Kunsthandel — so behaupteten sie — erscheint nichts natürlicher, als daß der Verkäufer, der seine Büste für 700 Frs. losgeschlagen, vor Verdruß darüber, daß der Käufer in Paris nahezu das zwanzigfache dafür gelöst, Himmel und Erde in Bewegung gesetzt, um sich zu rächen, und daß er zu dem Ende nichts gründlicher Durchschlagendes zu erfinden gewußt habe, als die erwähnte Erklärung, unbekümmert um die zweischneidige Natur dieses heroischen Mittels, welches, während es die Pariser Kennerschaft bloßzustellen beabsichtigt, die noch viel sicherere und unmittelbare Folge hat, den letzten schwachen Rest von Zutrauen, den man dem italienischen Kunsthandel noch zu schenken geneigt war, völlig zu untergraben. Diese Vermuthung, welche mir von Anfang an als die einzig richtige Lösung des Räthsels erschien, ist so gut als zur Gewißheit erhoben durch die Aussage von zwei mit dem Gegenstande vertrauten, zuverlässigen Männern, die seitdem aus Florenz angekommen, die ich beide gesprochen, und die übereinstimmend bezeugen, daß in Florenz die ganze Sache als eine von Freppa in Verbindung mit einigen Helfershelfern angesponnene Kabale bekannt sei, welche dadurch ermöglicht worden, daß Bastianini wirklich einen sogenannten Benivieni modellirt habe, welcher jedoch, außer dem Gegenstande, mit der im Louvre befindlichen Büste nichts gemein hat. Freppa's Verdruß war dadurch noch gesteigert worden, daß der Käufer ihm, wie es scheint, im Falle eines vortheilhaften Geschäftes eine Nachzahlung versprochen hatte, diesem Versprechen aber nicht nachgekommen war. Die letzte

Entscheidung in dieser Angelegenheit ist natürlich noch zu erwarten. Einstweilen, behauptet man, habe Graf Nieuwerkerke sich kurz entschlossen, den Stier bei den Hörnern zu nehmen, indem er dem Bildhauer Bastianini für ein von ihm zu fertigendes Seitenstück des Benivieni die Summe von 15,000 Franken habe bieten lassen. Eine rationellere und würdigere Art, diese dunkle Geschichte anzuhellen, als ein solches „hic Rhodus hic salta“ ließe sich wohl schwerlich denken.

Wie gewöhnlich, ist das Hotel Drouot seit Anfang November in angestrengter Thätigkeit. Doch bewegten sich alle bis Mitte Januar abgehaltenen Versteigerungen innerhalb der Schranken des Alltäglichen, bis vor wenigen Tagen, am 16. Januar, die Sammlung S. Gr. Khalib Bey an die Reihe kam. Khalib Bey, ein mit Glücksgütern reich gesegneter Aegyptier, eine Zeitlang Gesandter in St. Petersburg, hatte seit einigen Jahren seinen Aufenthalt in Paris genommen, wo er in den Reihen jener Menschenkinder, die sich die Aufgabe gestellt haben, dem Leben die heiterste Seite abzugewinnen, eine der hervorragendsten Stellen einnahm. Alle Genüsse, welche die große Stadt bieten kann, zu erschöpfen, und den Becher der Lust bis auf die Reize zu leeren, das ist die Lösung. Unter diesen Genüssen nimmt häufig „Kartenspiel und Würfellust“ eine der obersten Stellen ein, und auch der Pascha ergab sich diesem gefährlichen Vergnügen mit so wenig Einsicht und Mäßigung, daß ihm seine Millionen eine nach der anderen durch die Hände schlüpften, und er sich genöthigt sah, zu Wucherern und anderen Nothbehelfen seine Zuflucht zu nehmen und schließlich an den Verkauf seiner Kunstsammlung zu denken, aus 109 Stück neuer und alter Bilder bestehend. Daß ein solcher Liebhaber mehr den Ruf eines Bildes als dessen eigentlichen Kunstwerth berücksichtigt und daß bei einer Art des Sammelns, wo Zufälligkeiten zuweilen den Ausschlag geben, ein einheitlicher und harmonischer Charakter des Gesammelten nicht sogleich zu erwarten ist, das braucht wohl kaum bemerkt zu werden. Von neueren Künstlern waren natürlich diejenigen hauptsächlich vertreten, deren Namen in den letzten zehn Jahren am meisten genannt, deren Werke am höchsten gepriesen worden: Ingres, Decamps, Delacroix, Meissonier, Theodor Rousseau, Gérôme, Fromentin, Courbet u. s. w. Von alten Bildern nichts wirklich Hervorragendes, doch immerhin einige der besseren Bilder aus Pommersfelden, welche somit binnen weniger als Jahresfrist schon zum zweitenmale öffentlich ausboten wurden. Diese Versteigerung lieferte wieder einige schlagende Beweise für die alte Erfahrung, daß ein öffentlicher Auftrieb ein sehr unzuverlässiges Mittel ist, den wahren Werth eines Bildes zu bestimmen. Ein reizendes Bildchen von M. van der Werff: „Ein Faun der eine Nymphe zu überwältigen sucht“, wurde in der Pommersfelder Versteigerung für 9100 Fr. zugeschlagen, diesmal aber auf 20,000 Fr. getrieben. Dagegen fielen drei vortreffliche Bildchen von Gerhard Dow, das eine von 13,000 auf 11,250, das zweite von 13,000 auf 8560, das dritte gar von 15,600 auf 5600, wahrscheinlich aus keinem andern Grunde — wenn doch ein Grund angegeben werden soll, — als weil die zwei letzten Nummern, Nachtszenen mit künstlicher Beleuchtung vorstellend, an einem sonnigen Nachmittage im Monat Mai so unendlich vertheilhafters aussehn als an einem trüben Tage im Januar. Ein ungemein ansprechendes Bildchen von Fr. Boucher, die Werkstätte eines jungen Landschaftsmalers, welches Graf Pourtales seiner Zeit für 410 Fr. erstanden hatte, wurde 1865 in der Vente-Pourtales für 7000 Fr., vorgestern aber für das Doppelte verkauft! Von alten Bildern ist außerdem nur noch anzuführen: der vortreffliche D. Teniers aus Pommersfelden, Galerie des Erzherzogs Leopold, für 15,300 Fr., ein reizender Phil. Wouwerman, Entenjagd, aus der Sammlung Morny, für 20,050 Fr. — Ungleich bedeutender, an Zahl wie an Geldwerth, war die Sammlung der neuen Bilder, unter denen obenanstand: E. Delacroix: „Ermordung des Bischofs von Lüttich“, ein sehr dramatisches, etwas skizzenhaftes Bild, welches zu einer ganz ungewöhnlichen Berühmtheit hinaufgeschraubt worden ist; es erreichte den Preis von 46,000 Fr. (S. über dieses Bild F. Meyer, Geschichte der modernen fr. Malerei S. 205.). Ein vortreffliches und sehr sorgfältig ausgeführtes Bildchen desselben Meisters, „Tasso im Narrenhause“, wurde mit 16,500 Fr. bezahlt, und mit 15,000 desselben „Pferdetränke in Marokko“. Ein Bildchen von Meissonier „die Bilderliebhaber“ wurde mit 31,800 Fr. und zwei andere mit 16,000 und 11,500 Fr. bezahlt. Eines der bewundertesten Werke des kürzlich verstorbenen Theod. Rousseau, eine mit Kastanienbäumen besetzte Landstraße, wurde mit 27,100 Fr. bezahlt, und E. Fromentin's „Nomadenstamm auf dem Marfche“

mit nicht weniger als 23,500 Fr. — Auch Gérôme's „türkischer Kleiderhändler“ von 1867 erreichten 21,000 Fr., und sein „Ludwig XIV. mit Molière“ 15,000 Fr. — Decamps war ziemlich schwach vertreten, nur durch Jugendwerke oder durch flauere Erzeugnisse seiner letzten Jahre. Unter der gehegten Erwartung blieben Courbet und auch Ingres, dessen berufenes „Bad türkischer Frauen“ für 20,000 Fr. verkauft wurde, so wie seine „Kopie der tizianischen Venus“ für 5000 Fr. — Der Ertrag der alten Bilder belief sich auf 172,135, der der neuen auf 464,570 Fr., der Gesamtserlös auf 636,705 Franken.

Aus Florenz.

Die Ausstellung der Gesellschaft zur Beförderung der Künste.

Ende Dezember 1867.

Die diesjährige Ausstellung der Gesellschaft zur Beförderung der schönen Künste hieselbst bietet, wie die meisten Ausstellungen Italiens, erfreulichere Werke der Skulptur als der Malerei. Auch hier gilt der Vorwurf, welcher der modernen italienischen Malerei im Allgemeinen gemacht werden kann, daß nämlich an die Stelle der echten künstlerischen Idee eine pathetische oder geradezu kindische Auffassung des Gegenstandes zu treten pflegt. Nicht nur werden falsche Momente, sondern auch die Momente falsch dargestellt; die Komposition ist meist willkürlich, die Bewegungen sind opernhast gespreizt oder hölzern, die ganze Durchführung flüchtig. Die beste Seite der italienischen Malerei ist noch die Farbe, die oft, selbst in sonst schlechten Bildern, eine feurige Harmonie und lebhafteste Lichteffecte darbietet.

Am schwächsten und zugleich am leichtsinnigsten sind die Italiener in ihren Landschaftsbildern; unter dem Namen von Studien werden oft die reinsten Sudeleien vorgeführt. Zwei Seestücke dagegen befinden sich in unsrer Ausstellung, die zu den besten Gemälden gehören. Von Luigi Riccardi: Sturm auf dem Comersee. Eine Gruppe von Frauen, die am Ufer stehen und deren Kleider im Winde flattern, ist mit Geschick und Sorgfalt gemalt. In der „Brandung bei Porto Venere“ von Emilio Domini zeugen die Wogen und die triefenden Felsen von gutem Studium nach der Natur.

Im Allgemeinen ist die Thätigkeit der italienischen Künstler noch heutigen Tages mit Vorliebe auf die Darstellung des Menschen selbst und menschlicher Zustände gerichtet. Besonders bevorzugt werden die historisch-romantischen Stoffe und zum Theil auch mit Recht, insofern eines jeden italienischen Patrioten Hoffnungen für die Zukunft unwillkürlich an die großen Männer und Thaten der Vergangenheit anknüpfen, die auch im Volksbewußtsein noch fortleben. Nur wird gerade ein solcher Stoff wegen des romantischen Schimmers, der ihn umgiebt, häufig von Anfängern oder Stümpfern behandelt, so daß die schönsten Thaten und Episoden der Geschichte durch triviale Darstellungen entweiht werden.

So ist von Luigi Scallero ein Bild, „die letzten Stunden des Columbus“ ausgehängt, das schlecht komponirt, schlecht und falsch gezeichnet, theatralisch in den Bewegungen und farblos gemalt ist. Paolo Verbi's „Lorenzo v. Medici mit Savonarola nach der Konfession“ weist die schrecklichsten Verzeichnungen auf. Auch Machiavelli im Gefängniß von Pier Celertino Gilardi ist unnatürlich und theatralisch in der Stellung, dagegen gut in der Farbe.

Ein einziges historisches Bild dieser Gattung ist in der Ausstellung, welches erfreut und befriedigt. Es ist das Bild von Michele Napisardi: Cola Rienzi, wie er einsam zwischen den antiken Trümmern, in seinen Mantel gehüllt, den Fuß auf einen Säulenschaft gesetzt, über die Wiebergeburt Roms brütet. Der Maler hielt sich in seiner Komposition an eine Stelle Petrarca's:

Ein Edelmann, den ganz Italien ehret,
Nachdenklich mehr für Andre denn sich selbst.

Von demselben Napisardi befinden sich noch zwei weibliche Studienköpfe in der Ausstellung, welche fürhrend in einer Fülle von südllicher liebenswürdiger Schönheit, in jeder Beziehung von dem großen Talente des Malers zeugen. Ein wunderbar sympathisches Bild von demselben Künstler befindet sich in Turin: ein Mädchen von Catania.

Nicht ganz so berechtigt, als die patriotische Verherrlichung der Vergangenheit an sich doch immer ist, erscheint mir das allzu eifrige Aufsuchen von Liebesgeschichten in letzterer; wird auch das Thema Liebe im modernsten Kostüm poetisch und künstlerisch verwerthet werden können, der romantische Glitter jedoch, wodurch es uns besonders eindringlich empfohlen werden soll, kann die selbständige künstlerische Wirkung nur beeinträchtigen. Liebe ist ja doch keine historische, sondern eine rein menschliche Empfindung, braucht also nicht mit historischer Gelehrtheit zur Darstellung gebracht zu werden. Zudem erinnert diese Sucht, romantische Liebeszenen zu malen, allzusehr an den verhassten Operneinfluß. Doch ist es wahr, daß gewisse Vorfälle der Vergangenheit so zu sagen die für alle Zeiten typische Offenbarung der Liebe bildeten und daher stets ein besonders günstiger Gegenstand künstlerischer Darstellung sein werden.

Weniger wegen einer in dieser Beziehung besonders glücklichen Wahl, als wegen der Vorzüge in der Ausführung selbst, wollen wir hier ein Bild der Ausstellung von Antonio Varni nennen. Es stellt dar: Simon Memmi, wie er, hinter einem Pfeiler versteckt, Madonna Laura in der Kirche beim Gebet für Petrarca abkonterseht. Sie scheint es zu bemerken, da sich ein leises Lächeln in ihre Andacht mischt. Es ist viel Licht in dem Bilde, Laura's grünes Atlaskleid ist sehr effektiv durch einen einfallenden Sonnenstrahl beleuchtet. Hinter ihr stört aber einige müßige Staffage.

Wenn die politische Erregtheit der heutigen Italiener sich schon in der Vorliebe der Künstler für Stoffe der Vergangenheit kundgiebt, so tritt sie ganz unmittelbar hervor in den zahlreichen Darstellungen von militärisch-politischen Familienstücken der Gegenwart. Besonders blühte diese Art Genrebilder während der letzten Kriege.

In dieser Ausstellung befindet sich nur ein nennenswerthes Gemälde, das zur bezeichneten Richtung gezählt werden kann. Es ist von Angiolo Trezzini: „Eine Familie venezianischer Emigranten feiert den Tag der Befreiung Venedigs“. Der Großvater, der ein alter Korporal sein muß, sitzt mit seiner Schwiebertochter am Nähtisch. Sein Sohn mit einem Stelzfuß, dessen Garibaldinermütze am Nagel hängt, hat sich auf's Malen geworfen. Einige Kinder bekränzen ein Bild Venezia's. Der Künstler zeigt eine feine Beobachtungsgabe, auch ist die Zeichnung sorgfältig, doch fehlt jede Einheit in der Komposition.

Von Gerolamo Induno befinden sich zwei ganz vortreffliche Bilder dieser Gattung in Turin, „die Garibaldinerschildwache“ und „Abschied des Kontribuirten von seiner Geliebten“. In letzteres Gemälde ist geradezu ein Meisterstück zu nennen. Um so freudiger begrüßten wir daher auch in dieser Ausstellung ein Werk von diesem Meister, einem der talentvollsten Maler Italiens. Auch die Stimmung dieses Bildes ist eine sanfte, doch poetisch wahre Nüchternheit, wie sie dem Induno eigen ist. An einem trüben Regentag in Mailand sehen wir im Hintergrund ein vornehmes Brautpaar eben aus der Equipage steigen, während zitternde Herren in Fracks sie mit Regenschirmen umgeben. Im Vordergrund senkt ein armes Bürgerkind sein liebliches Gesicht wehmüthig und demüthig zu Boden, während ihre handfeste Freundin einen grimmigen Blick nach dem verrätherischen Bräutigam zurückwirft. Das Bild ist mit ebensoviel Wärme der Empfindung, wie Anmuth und Farbenharmonie ausgeführt. Dies Gemälde ist das beste der Ausstellung im bürgerlichen Genre. Einige andere derselben Gattung mögen noch genannt werden.

Die Wahrsagerin von Lodovico Gasser: ein träumerisches schönes Mädchen läßt sich von einer Zigeunerin aus der Hand die Zukunft deuten, während ihre ältere Freundin oder Schwester lächelnd zusieht. Die Farben sind warm und harmonisch. Kostümbild aus der römischen Campagna von Bernardino Pasta: ein römisches Landmädchen von schlankem hohem Wuchs entfernt sich in nobler Haltung von einem Kornfeld, wo sie gejätet hat. Auch hier ist neben der guten Zeichnung die Farbe zu loben. Wegen lebhafter wohlthuender Farbe ist ferner zu nennen, „ein Bänkeljäger“ von Odoardo Palli, „die Badende“ von Alfonso Sarini, wo die niedergelegten Kleidungs- und Schmuckgegenstände, so wie das Fleisch vortrefflich gemalt sind, doch ist Komposition und Gesichtsausdruck lüftein. Durch schöne Zeichnung und Farbengebung zeichnet sich endlich das Bild von gleichfalls Badenden am Meeresstrande von Cagianca aus. Doch sind einige durch scharfes Sonnenlicht auf den nackten Körpern der Frauen entstehende braune Schatten allzu grell.

Wenn wir die wenigen Gemälde, die wir zu loben wagten, aus einer Menge von 270 heraus-suchen mußten, so ist dagegen die Bildhauerkunst zwar nicht so reichlich, aber in ausgewählteren Werken auf der Ausstellung vertreten. Die beste der ausgestellten Skulpturen scheint uns in jeder Beziehung Vincenzo Cerri's „Raub der Bianca Cappello“ zu sein. Es ist eine Gruppe von farrarischem Marmor, die mit Basis nur 89 Centim. Höhe mißt. Bonaventuri schreitet die letzte Stufe des Palastes seiner Geliebten hinab, welche er mit der Linken um den Leib faßt und zugleich zärtlich und stürmisch mit sich fortführt. In seinem ihr zugeneigten Antlitz spricht sich der Ernst tiefer Leidenschaft, Abbitte um seine Kühnheit und Triumph aus. Sie stemmt ihre linke Hand abwehrend gegen seine Brust und wendet ihr Gesicht voll zarten Liebreizes, halb zürnend, halb lächelnd ab. Nicht nur sind die Bewegungen lebendig und wahr, die Köpfe voll Anmuth und Ausdruck, auch der Faltenwurf der Gewänder ist stilvoll und fleißig ausgeführt und das ganze Kunstwerk als Gruppe gut komponirt. Diese wie mehrere andere Skulpturen der Ausstellung zeigen wieder die große Gewandtheit der italienischen Bildhauer in der Technik, eine ererbte Ueberlieferung. — Auch Giovanni Sperini's „Schreibendes Mädchen“ besitzt diesen Vorzug; das dieselbe bekleidende Leinwand giebt im Faltenwurf mit großer Genauigkeit die Natur wieder. Das Mädchen schreibt übrigens ihrem Bräutigam einen Brief, worin sie ihm ihre Hand verspricht, wenn er für Italien gekämpft habe! Es ist verkehrt, durch gemeißelte Briefe Feinheiten in's Kunstwerk legen zu wollen, die der Künstler durch die wahren Mittel der Plastik nicht ausdrücken zu können glaubt. Die sitzende Figur mißt 1 M. 15 Centim. Höhe. — Sehr zart ausgeführt ist Tot Torelli's „Amor als Poet“. Niederkauend spielt er die Mandoline und singt dazu. Sein liebliches Gesicht ist von Locken umrahmt. Feinere, mit Maß verwendete Details in der Haut an dem schlanken Körper geben der Figur ein individuelleres Leben, als man es bei allegorisch-mythologischen Darstellungen voraussetzt. Ulysses vor den Freiern, Kolossalstatue in Gyps von demselben Künstler, ist ein bloßer Akt. Ganz anmuthig dagegen ist die Marmorskulptur von Emilio Zocchi: „Die Unschuld lacht ob der Zwietracht“. Ein Mädchen sucht Hund und Katze auf ihrem Schoße einander nahezubringen, und während diese sich zornig ankünnen und anpusten, lacht das Mädchen erstaunt darüber. Besonders die Thiere sind hübsch ausgeführt, der Ausdruck des Kindes ist etwas starr, besonders dadurch, daß die Pupille ausgebohrt ist. — Beinahe zu lebenswahr ist Giuseppe Fratelloni's „Studienzeit“. Eine sehr dickköpfiger Knabe von elf Jahren mit altklugem Gesicht ist mit geometrischen Studien beschäftigt, während Kreisel und Peitsche zu seinen Füßen liegen. Weil die Statue erst in Gyps gegossen ist, fehlen feinere Details. Eine sehr zierliche und abgerundete Komposition ist die 49 Centim. hohe mater amabilis mit dem schlafenden Christkinde von Luigi Micotti. Ferner sind eine Reihe von Büsten, theils Porträts theils freiere Erfindungen ausgestellt, welche großentheils mit viel Technik und Zartheit behandelt sind, aber auch, abgesehen von den Porträts, Mangel an individueller Schönheit leiden. Man sehe nur die Arbeiten der Cinquecentisten in Skulptur und Malerei an und man wird nicht mehr die Ideale der Schönheit in Abstraktionen suchen. So unendlich die Kombinationen schöner Gedanken und Gefühle sind, die in den verschiedenen Menschen verschiedene Seelen bilden, so unendlich sind die denselben entsprechenden lebenswahren Schönheits-typen.

Die besten, der ausgestellten Büsten, die noch am meisten lebendige Schönheit an sich tragen, sind folgende: „die Bescheidenheit“ von Ambrogio Colombo, durch freundliche Schönheit ausgezeichnet; „das Nachdenken“ von Francesco Crippa, der es aber trotz der hohen Stirn und dem spitzen Oval am rechten Ausdruck des Lebens fehlt; ferner „Gretchen“ von Giorgio Saul: ein italienisches Gesicht mit schmerzlich verzogenem Mund und dicker Unterlippe, wodurch ein sentimental sinnlicher Ausdruck entsteht, der jedenfalls nicht zu Gretchen paßt; Madonna Laura von Pietro Romoli. Von den bisher genannten hat diese Büste den meisten individuellen Ausdruck. Es ist ein nobles, sehr feines etwas sprödes Gesicht mit breitem Nasenrücken und länglichen schmalen Augen. Der Mund und das Kinn sind sehr klein und zart. Die ciselirten Muster an dem Gewande, das die Brust bedeckt, und an der Haube können ähnlichen Arbeiten alter italienischer Meister an die Seite gestellt werden. In einer Porträtbüste von Reginaldo Bilancini ist der Ausdruck milder Strenge lebendig wiedergegeben. Sehr lebenswahr aber dafür leider auch häßlich ist die Büste einer

alten Frau in Gyps von Raffaello Pagliacetti. Sie ist vom consiglio d'arte mit der goldenen Medaille belohnt worden. Von demselben Künstler befindet sich eine Kolossalstatue in Gyps „Garibaldi auf Caprera“ auf der Ausstellung. Garibaldi sitzt auf einem Felsblock, mit aufgestütztem und abwärts geneigtem Antlitz, dessen edler schwermüthiger Ausdruck den Charakter des Helden getreu wiedergiebt. Die Lage seiner Glieder ist ebenso natürlich wie der Faltenwurf seines Mantels und seiner übrigen Kleidung einfach und großartig ist. Eine ebenfalls talentvolle, doch weniger vollkommene und gefällige Arbeit Pagliacetti's ist die 79 Cm. hohe Gypsstatue „Cappellini bei Pissa“. Der höchste Grad der an Wahnsinn grenzenden Erregung, in dem dieser italienische Seeoffizier dargestellt ist, bietet für die Plastik keine günstig Aufgabe. Von Josef Torelli verdient endlich noch die Gruppe Erwähnung, worin Victor Emanuel zu Pferde von mehreren Juvanen am allzukühnen Vordringen gehindert wird. Die Figuren sind sorgfältig in Gyps modellirt und bestimmt, in Bronze gegossen zu werden.

J. S.

Notizen.

Ueber das „Madonnenbild der altflandrischen Schule“ im Besitze des Herrn B. Suermondt in Aachen, welches Herr Prof. Gothe in Berlin im Jahrgange 1867 dieser Zeitschrift, S. 103 ff. als ein Werk des Hubert van Eyck veröffentlichte, sendet uns Herr Direktor G. F. Waagen folgende, gegen Gothe's Aufsatz gerichtete Bemerkungen:

„Das Gemälde „Maria mit dem Kinde in einem Rosenhag neben einem Springbrunnen stehend“, welches der bekannte Sammler und Kunstfreund, Herr Barthold Suermondt in Aachen, im Jahre 1866 von Herrn Otto Mündler in Paris als ein Werk des Jan van Eyck erworben hat, gleicht in der Färbung, wie in der Behandlung so durchaus den sicher beglaubigten Werken dieses Künstlers, z. B. dem Altarbilde in der Akademie zu Brügge mit dem Bildniß des Stiflers, Kanonicus van der Pala, daß es schon von Mündler demselben mit Recht beigezessen worden ist. Alles spricht indeß dafür, daß es aus der früheren Zeit des Meisters herrührt, in welcher er noch unter dem wohlthätigen Einflusse seines etwa um dreißig Jahre älteren Bruders und Lehrers, Hubert van Eyck, stand. Das Gefühl der Anrucht im Kopfe der Maria wie des Kindes, der reinere Geschmack in den Falten stimmen mit dem zuverlässig durchweg nach der Erfindung des Hubert ausgeführten Genter Altar überein. Ja, die Palmen und sonstigen Bäume einer südlichen Vegetation im Hintergrunde tragen so sehr das Gepräge der Wahrheit, daß sie das Ansehen haben, unmittelbar nach der Natur gemacht zu sein, und lassen daher mit hoher Wahrscheinlichkeit vermuthen, daß Jan van Eyck dieses Bild während seines bekannten Aufenthalts in Portugal, in den Jahren 1428 und 1429, jedenfalls aber früher als jene derselben Pflanzenwelt angehörigen Bäume auf dem Genter Altar ausgeführt hat, indem diese einen ungleich konventionelleren Charakter tragen. Für Jan van Eyck spricht auch die große Uebereinstimmung mit dem, mit seinem Namen und dem Jahre 1439 bezeichneten, kleinen Madonnenbilde im Museum zu Antwerpen, welche auch Gothe hervorhebt, indeß daraus, sehr eigenthümlicher Weise, den Beweis zieht, daß jenes Bild bei Suermondt nicht von Jan, sondern von Hubert van Eyck sei. Noch ungleich mehr in jedem Betracht stimmt eine, vormals in der Sammlung des Königs der Niederlande, jetzt im Besitze des Herrn Veresford Hope in London befindliche Maria mit dem Kinde, welche unter allen Kennern der altniederländischen Schule immer für ein Werk des Jan van Eyck gegolten hat, mit dem Suermondt'schen Bilde überein. Die Figuren sind in allen Theilen, selbst in der Größe (das Suermondt'sche Bild ist 1 Fuß 9 Zoll, das Hope'sche 1 Fuß $8\frac{3}{4}$ Fuß hoch) fast ganz dieselben, nur beweist die minder gute Zeichnung im Kopf der Maria, daß das letztere noch um etwas früher gemalt sein möchte*). Der Hintergrund wird in demselben indeß nicht von einer Landschaft, sondern von einer mit Sculpturen geschmückten gothischen Kirche gebildet. Da jeder mit den Bildern des Jan van Eyck Bekannte weiß, daß er ungleich größer in der bewunderungswürdigen Ausführung, als reich in der Erfindung ist, darf es auch nicht Wunder nehmen, daß er eine, ihm besonders gelungene Erfindung der Maria mit dem Kinde verschiedentlich benutzt hat. Wenn Gothe

*) Im 4. Bande meiner Treasures of art in Great Britain S. 190, sage ich davon: Es ist augenscheinlich aus der früheren Zeit des Meisters, wie der reine, von seinem Bruder überkommene Geschmack der Falten der Gewänder und jene Schwächen in der Zeichnung beweisen.

ferner als Beweis, daß das Suermond'sche Bild von Hubert van Eyck herrührt, dessen Ueber-einstimmung mit dem Flügel des Genter Altars mit den Streitern Christi angeführt, so dient diese mir gerade als Bestätigung meiner Ueberzeugung, daß es von Jan herrührt, indem ich diesen Flügel, wegen der großen Ähnlichkeit in der Farbe des Fleisches und im Vortrag mit den beglaubigten Werken des letzteren, schon im Jahr 1847 als von der Hand des Jan van Eyck erklärt habe*). Während dieser meiner Uebersicht verschiedene Kunstforscher und Künstler beigetreten sind, welche auch meine Ansicht theilen, daß der Flügel der Einsiedler so in Farbe des Fleisches, wie im Vortrage sehr von diesem verschieden, eine andere und noch trefflichere Hand, welche daher nothwendig die des Hubert ist, verrathen, hat Goutho von diesem Unterschiede bisher keine Notiz genommen. Nur daher erklärt sich auch sein Urtheil, daß Jan van Eyck in keinem seiner beglaubigten Bilder den freien Fluß und die Tiefe der Färbung erreicht, die durchweg im Genter Altar herrschen. Ueberhaupt ist er gegen Jan, der, wenn er schon dem Bruder im Ganzen nachsteht, immer ein sehr großer, jenem sogar in der größeren Freiheit der Behandlung überlegener Künstler ist, ungerecht, wenn er sogar meint, dieser sei nicht im Stande gewesen, die südliche Vegetation mit der Landschaft des von Hubert gemalten Flügels mit den Einsiedlern nachträglich zu verschmelzen, da letzterer bekanntlich bereits im Jahr 1426 gestorben war, sondern lieber zu der Annahme greift, daß ja Hubert in jüngeren Jahren auch südliche Länder besucht haben könne, was denn auch zur Erklärung dienen muß, daß er diese südliche Vegetation auf dem Suermond'schen Bilde so unvergleichlich gemalt hat. Ich gestehe indeß, daß ich die, mit den obigen Gründen für Jan sprechende, historische Gewißheit, daß er in einem südlichen Lande gewesen, doch dieser ganz willkürlichen Voraussetzung vorziehen muß. Wenn Goutho endlich gegen die Urheberschaft des Jan van Eyck geltend macht, daß überhaupt in seinen Bildern die landschaftlichen Hintergründe nicht die bedeutende Rolle spielen, wie auf dem Genter Altar, und er geschlossene Räume vorgezogen hätte, so muß ich hingegen bemerken, daß nicht nur in verschiedenen Bildern desselben, wie in dem in Burlington House, dem Landsitz des Marquis von Exeter, in einem des Baron James Rothschild in Paris, sich landschaftliche Hintergründe befinden, sondern auch daß ein solcher in dem trefflichen Bilde im Louvre, Maria mit dem Kinde von dem Kanzler Philpps des Guten, Kollin, verehrt, in der Ausbildung des Einzelnen, wie in der Beobachtung der Luftperspektive, sämmtliche Landschaften des Genter Altars übertrifft. Dasselbe gilt im ersteren Punkte auch von dem Bilde der heiligen Ursula im Museum zu Antwerpen.

Ich bemerke schließlich, daß es dem Herrn B. Suermondt im vorigen Jahr gelungen ist, seiner reichen Sammlung noch ein zweites Werk des Jan van Eyck hinzuzufügen. Es ist dieses das lebensgroße Brustbild mit Händen eines alten Herrn von vornehmerm Ansehen, welcher ein Antoniuskreuz um den Hals trägt. Es ist von einer Gediegenheit des Nachwerkes, welche ihm unter den Porträten des Jan van Eyck, nach dem Bildniß des Iodokus Byis auf dem Genter Altar, die erste Stelle einräumen, und dabei von trefflicher Erhaltung. Nur die Hände sind etwas zu klein ausgefallen. Dieses Bild sah ich vor einer Reihe von Jahren als ein Werk des Hans Holbein im Besitze des Kaufmanns Engels in Köln, welchem ich schon damals sagte, daß es zuverlässig von Jan van Eyck, einem ungleich seltneren Meister, herrühre. Nach dem Tode des Herrn Engels hat Herr Suermondt dieses Bild, ohne meine Ansicht über dasselbe zu kennen, ebenfalls als von Jan van Eyck erkannt und in der Versteigerung der Bilder des Herrn Engels in Köln für einen ziemlich hohen Preis erstanden*).

Zu P. P. Rubens' „Apollo und Marsyas.“ Der Verf. des Aufsatzes über den „Wettkampf des Apollo und Marsyas“, Originalgemälde von P. P. Rubens in der Galerie des Herrn B. Pereire zu Paris (Zeitschrift für bildende Kunst, I. Jahrg. S. 225) drückt seine Verwunderung darüber aus, daß von diesem vortrefflichen Werke keinerlei Wiederholung, weder in Farben noch in Stiche bekannt geworden sei. Es geht uns nun von beachtenswerther Seite die Notiz zu, daß ein Delgemälde desselben Gegenstandes, welches der Besitzer ebenfalls für ein Originalwerk des Rubens hält, sich in den Händen des Herrn Dr. L. Schüding zu Münster befinde. Wir danken unserm geehrten Korrespondenten für diese Mittheilung, deren Inhalt wir natürlich auf sich beruhen lassen müssen.

*) Cottaisches Kunstblatt 1847. Nr. 41.



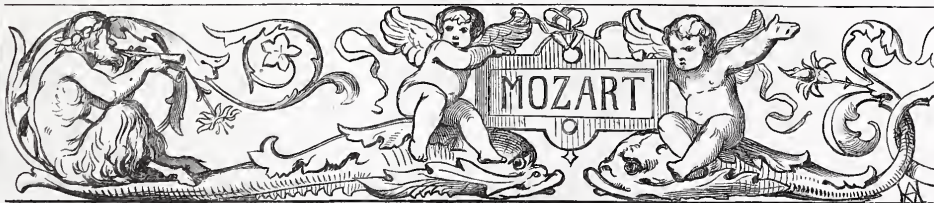
Der neue Vorhang im Berliner Opernhause,

gemalt von August von Seyden.

Mit Abbildungen.

Wenig mehr als ein Jahr ist es her, daß Schreiber dieses, wenn das Gedächtniß ihn nicht betrügt zum ersten Male in der Kunstchronik, den Namen eines Künstlers erwähnte, von dem es ihm damals noch zweifelhaft sein durfte, ob seine eigenthümliche Art sich zu glücklicher oder unglücklicher Originalität ausgestalten würde.

August von Seyden, aus Schlesien stammend, hatte sich dem Bergfache gewidmet, und erst in reiferem Alter, vor jetzt etwa acht Jahren, war er mit Weib und Kind nach Berlin gekommen, um seinen früheren Beruf mit dem des Künstlers zu vertauschen, zu dem er sich von jeher gewaltig hingezogen gefühlt hatte. Das erste Bild, mit dem er sich bekannt machte, gehörte zu den Spitzen der Berliner Kunstausstellung von 1864 und erregte auch andernwärts, ja selbst in Paris Aufsehen. Es war eine Art von Valet und Huldigung seinem früheren Stande, indem es die Schutzpatronin der Bergleute, die heilige Barbara, darstellte, wie sie einem im Schacht verunglückten Bergmann die Sterbefakramente bringt. Die Figuren waren kolossal, der schwer Verlegte von imposanter Großartigkeit und ergreifender Wahrheit. In der Heiligen vermischte man etwas den Ausdruck der Milde in Haltung und Gebärde, doch war die hohe Erscheinung von ächt jungfräulicher Sprödigkeit, dabei von edler Würde und reiner Schönheit. Die Farbe war realistisch und fast trocken, wenigstens strenge, und ein warmes, kräftiges Hellbunkel hätte dem Gefühle wohl gethan. Ein gleichzeitig ausgestelltes kleineres Bild unter der Benennung „Verlorene Liebesmüh“ (ein Page, dessen Liebeswerbungen von einer Dame abgewiesen sind, und der nun den Hohn seiner lauschenden Kumpane ertragen muß), konnte damals nicht beanspruchen, als das gewürdigt zu werden, was es in der That war, nämlich als erste, noch unsichere und einseitige Probe derjenigen Richtung, in der es den Künstler trieb, die Eigenart seines Talentos zu entwickeln. Er wollte die farbenfrohe Welt



des 15. und besonders des 16. Jahrhunderts mit voller Treue in Bildern des Lebens und der Sitte schildern, und zu dem Zwecke sich vor allen Dingen zum Herrn der koloristischen Mittel machen. Ein längerer Aufenthalt in Paris war in dieser Hinsicht für ihn von den besten Folgen: er eignete sich die technischen und koloristischen Vorzüge der französischen Malerei an, ohne das gesunde deutsche Gefühl darüber einzubüßen.

Die Kunstausstellung von 1866 brachte als Frucht dieses Strebens das schöne Bild einer betenden Nürnbergerin im Kostüm aus der Zeit Albrecht Dürer's, mit einem herrlichen blonden Knaben neben sich. Das Bild mit lebensgroßen Halbfiguren wurde an vielen Orten Deutschlands ausgestellt und erntete überall wegen der Schönheit der Formen, der Innigkeit und Wahrheit des Ausdrucks und der Treue des Zeitkostüms verdienten Beifall.

Bald darauf trat jenes umfangreiche Bild an das Licht der Deffentlichkeit, welches die oben erwähnte Bejprechung veranlaßte: „Luther's Zusammentreffen mit dem Feldhauptmann Frundsberg vor seinem Eintritt in den Wormser Reichstag, am 17. April 1521“*). Dieses Werk, die erste große Probe einer noch ungewöhulichen Art von historischer Darstellung, machte einen befremdlichen Eindruck, weniger indeß durch seine Auffassung, als durch seine äußere Erscheinung. Was der Künstler mit dem Bilde zu geben beabsichtigte, das war vollkommen klar zu erkennen: er ging von dem gewiß richtigen Gedanken aus, daß unsere historische Vorstellung wie in der Geschichte selbst, so auch in den geschichtlichen Bildern bisher in der Regel viel zu abstrakt und pathetisch ist; daß wir viel zu sehr das, was wir rückwärts in die großen Momente der Geschichte hineinlegen, in diesen selbst als bewußten Inhalt voraussetzen und suchen zu dürfen geneigt sind; und daß wir so, sehr zu Ungunsten des menschlichen Interesses und der inneren Wahrheit, die großen historischen Aktionen von dem gesunden Boden der sie umgebenden Welt und Gessittung, dem sie naturgemäß entsprangen, und in dem allein sie naturwüchsigte Wurzeln hatten, trennen und ablösen. Einen großen Mann an dem notorischen Wendepunkte seines Schicksals, dem er sich erwiesener- und ganz natürlichermaßen mit Vefkommenheit näherte, wollte der Künstler hier nun im Gegensatz zu jener falschen und dem realistischen Sinne unserer Zeit widerstrebenden Auffassungsweise in einem von der geschichtlichen Ueberlieferung festgehaltenen, so recht natürlichen und menschlich wahren Moment in der Art vergegenwärtigen, wie man sich den Hergang, von allem trügerischen Pomp entkleidet, wohl vorstellen könnte. So entstand denn in der That eine sittenbildliche Darstellung von seltener Kraft, in der die unanfechtbare Treue in der Wiedergabe des Zeitcharakters im Kleinen wie im Großen das Interesse dauernd fesselt. Die wogende drängende Volksmenge am Fuße und an der Seite der Treppe mit den mannichfachen Charakteren und der frischen Unmittelbarkeit der Auffassung, die Gruppe der beiden einander Begegnenden auf dem Treppenabsatze, die verschiedenartigen Erscheinungen der Fürsten, Herolde, Geistlichen, Bediensteten aller Art oben vor der Saalthüre, der geheimnißvoll hervorquellende Lichterschein im Kontrast mit der sonnigen Tageshelle, die auf Dingen und Menschen draußen im Freien freundlich ruht, das reiht sich so überzeugend an einander und verspricht sich so natürlich mit einander, daß man die Natur selber zu sehen glauben möchte. Und das alles getaucht in die erfreuliche und erquickende Farbenpracht, die das geschmack- und stilvolle Zeitkostüm anwies und zu benutzen erlaubte; was Wunder, daß man das Bild lange

*) S. Kunstchronik 1867, Nr. 3.

betrachten konnte, ohne überfättigt zu werden und ohne den Reichthum der anziehenden Einzelheiten zu erschöpfen.

Und doch wehrte Zweierlei, zu rechter Befriedigung zu gelangen: die beiden Hauptpersonen waren die unbefriedigendsten in dem ganzen Bilde, und das Kolorit hatte in der Gesamthaltung etwas Bemühtiges. Diese Ausstellungen, die damals von mehreren Seiten gemacht wurden, sind für den Künstler so überzeugend gewesen, daß er unter Beibehaltung der Komposition das ganze Bild vollkommen übermalt hat, so daß jetzt die beiden Mängel als im Wesentlichen beseitigt gelten können: der Trundsberg ist im Ausdruck etwas gemildert, Luther in seiner Erscheinung kräftiger und völliger, in der Haltung fester und energischer geworden; in dem Kolorit aber ist die frühere, fast fade Transparenz einer zwar glänzenden, aber gesunden und kräftigen Tönung gewichen, in der mit Konsequenz das Princip der kleinen Farbenflecke durchgeführt ist. So verändert und jetzt zu einem entschieden bedeutenden Werke durchgebildet ist der Luther vor dem Reichstage soeben nach Paris auf den Salon gegangen.

Ein ähnliches Werk, in dem gleichfalls der Charakter der Zeit in ihrer äußeren Erscheinung „so recht ächt“ wiedergegeben, das aber in kleinem Maßstabe gehalten ist, hat gleichfalls kürzlich das Atelier des Meisters verlassen: „Vor der Schloßkirche zu Wittenberg am 31. Oktober 1517“. Die Ansicht der alten Stadt mit ihren Giebeln und Thürmen, die bunten Menschengruppen auf dem freien Platze, die man von dem zündenden Wort der Thesen ergriffen sieht, alles Charakteristische des Momentes tritt hier dem Beschauer mit überzeugender Wahrheit, eben so entfernt von gesuchtem Pomp wie von geistloser naturalistischer Treue, entgegen.

Im März 1867 erschien sodann auf der permanenten Gemälde-Ausstellung von Sachse und Comp. in Berlin ein lebensgroßes Porträt von Heyden, welches bewies, wie sehr er befähigt ist, auch der in sich beschlossenen Einzeleristenz im Bilde gerecht zu werden und in ihr den Charakter der Zeit zur Anschauung zu bringen. Es war das Bildniß des Valentin Trogendorf, Kniestück, bestimmt für den Hörsaal einer Berliner Privatschule. So sicher dieses Porträt aber in der Charakteristik und so gediegen es in der Durchführung war, so wird es doch in jeder Hinsicht in Schatten gestellt durch zwei jetzt erst vollendete lebensgroße Porträts in ganzer Figur, Holbein und Rubens, für das Versammlungslokal des Berliner Künstlervereins.

Holbein steht in geschmackvoll reichem Zeittostüm in seiner Werkstätte, zur Seite ein Tisch mit verschiedenem Geräth; neben ihm aber die Kohlenzeichnung zu der heiligen Elisabeth auf dem Flügel des S. Sebastiansaltares in München. Es scheint ein letzter Moment des Sinnes vor der Inaugriffnahme des Werkes festgehalten, die ganze Gestalt ist merkwürdig von der Weihe des Gedankens durchgeistigt; und dabei sieht man es der ungezwungenen Anmuth in der Haltung des Mannes an, daß es ihm natürlich ist und keine Mühe kostet, Großes und Schönes zu erinnern. Besonders der Kopf, übereinstimmend mit dem der eigenen Porträtzeichnung des Meisters im Museum zu Basel, verdient seiner feinen Charakteristik, seiner zarten Modellirung und seiner weichen und lebensvollen Karnation wegen uneingeschränktes Lob. Gern läßt man sich den leichten Anachronismus gefallen, den wenn auch noch jugendlichen, doch immerhin reiferen Meister hier neben dem Werke zu sehen, das der höchstens Einundzwanzigjährige beim Scheiden aus der Vaterstadt vollendet zurückließ.

Bei dem Rubens hat der Künstler mit glücklichem Takt der Versuchung widerstanden, den Beschauer durch die äußere Schönheit des Dargestellten in der Blüthe seiner Jahre

zu blenden. Er hat den großen Künstler und Staatsmann fast an der Gränze der kräftigen Mannesjahre geschildert, als eine fest geschlossene Erscheinung, als einen entwickelten und bewährten Charakter, als eine Vertrauen erweckende und imponirende Persönlichkeit. Er steht da, die Linke mit vornehmer Sicherheit in die Hüfte gestützt, in der Rechten eine Rolle haltend; ernst schaut das feste Auge aus dem Bilde heraus und scheint mit seinem Tiefblick auf den Zügen des Beschauers zu ruhen. Das Beiwerk ist einfacher, als bei Holbein: links lehnt der Degen gegen einen Sessel, rechts steht man in starker Verkürzung zwei der Vollendung nahe Gemälde, an der Wand den Triumph der Wahrheit aus dem Cyllus der Maria von Medicis, darunter am Boden stehend ein Brustbild der Helena Forment. — Die beiden Porträts sind als Penbants erfunden und durchgeführt, und dürfen ihrer Farbe nach Anspruch erheben, würdige Verherrlichungen zweier der größten Koloristen zu sein. Doch ist der Holbein wohl dem Rubens überlegen, eine, wie mir scheint, natürliche Folge davon, daß dem Künstler die Welt des sechzehnten Jahrhunderts vertrauter, ich möchte sagen wahlverwandter ist, als die des siebzehnten.

In der ganzen bisher betrachteten Thätigkeit des Künstlers läßt sich ein streng inne gehaltenes Streben erkennen; und wir gewinnen die Ueberzeugung, daß der Künstler den Kreis und die Kunstart gefunden hat, welche seiner Anlage und seinem Vermögen entsprechen, und die ihn sicher sein Ziel werden erreichen lassen. Nur einmal war er aus diesem Kreise herausgetreten, er hatte auf äußere Veranlassung einen biblischen Stoff behandelt — es mußte auch davon seiner Zeit gesprochen werden, — aber in dieser Welt fand er sich nicht zurecht. Sie stand ihm nicht mit der plastischen Anschaulichkeit gegenüber, wie diejenige, in der er sich zu bewegen gewohnt war, und seine frei gegebene Phantasie und stets rege Farbenlust machten sich auf Kosten des Stoffes geltend, dessen innerste Natur offenbar gröblich verkannt war.

Wer das damalige Mißlingen sich so, d. h. richtig erklärte, der mußte die Ueberzeugung gewinnen, daß wenn diese blühende Phantasie im Verein mit diesem glänzenden Farbengefühl sich einmal eines Stoffes bemächtigen sollte, dessen weniger eigengeartetes Leben der freien Entfaltung jener günstiger wäre, Großes und Schönes entstehen mußte.

Am Neujahrstage nun verkündigte der Theaterzettel im Opernhause bei der Aufführung von Gluck's „Iphigenia in Aulis“ die Einweihung eines „neuen Vorhanges von Professor C. Gropius mit einem Bilde von August von Heyden“ (sic!). Hier war dem Künstler eine ganz ideale Aufgabe gestellt, und man fühlte dem Werke die Lust an, die ihm die Lösung derselben bereitet hatte. Wir sind in der Lage, den Lesern eine Abbildung des Gemäldes auf dem Vorhange geben zu können, und zwar in einer Radirung von dem Künstler selbst*); denn während seiner Studienzeit in Paris hat er gleich so manchen französischen Künstlern die Radirnadel fleißig geführt. Es versteht sich, daß das Vorliegende keine Kupferstecher-, sondern eine Malerradirung ist, in kurzer Zeit flott und

*) Unmittelbar nach der Einweihung des Vorhanges erschien an den Kunstläden eine treffliche Photographie von Löcher und Petsch nach dem Hülfskarton. Bei der Ausführung ist die Komposition etwas in die Breite auseinandergezogen, und deshalb ist die weibliche Figur hinter dem Arion und der kleine Bube ganz links im Vordergrund hinzugesetzt. Auch die rechte Hälfte ist mehr gerechtfertigt, als die Radirung erkennen läßt, die daher zwei ungleiche Hälften zeigt.

frei auf die Wirkung des Bildes hin behandelt. Die Details, selbst die ausdrucksvollen Formen der Köpfe erscheinen minder ausgeprägt, als derjenige, der das ausgeführte Werk kennt oder die Komposition gern genauer kennen lernen möchte, wohl wünschte. Ursprünglich war ein einfacher Umrissstich intendirt, aber der Künstler konnte unter der Arbeit dem Reiz nicht widerstehen, immer mehr von dem Ton und der Haltung in die Radirung zu legen, auf die hauptsächlich die große Wirkung des Werkes sich gründet.

Kaum eine andere Sage des Alterthumes, selbst die vom Orpheus nicht ausgenommen, verherrlicht in gleich ergreifender Weise die Alles bezwingende Macht der Musik, wie die vom Arion: da sitzt er, dem Tode geweiht von bösen, verstockten Menschen, wunderbar gerettet auf dem klugen, freundlichen Delphin, der gottbegeisterte Sänger, und rührt die goldenen Saiten der Leier mit dem Eisenbein. Ungefährdet gleitet er über die spiegelklare Fluth dem sichern Port der Heimath zu, in der sonst öden Wasserwüste umlauscht, umgaukelt und verehrt von den göttlichen Bewohnern des feuchten Elementes. Sie nahen begierig, den Gottbegnadeten zu hören mit frommer Scheu; entzückt folgen sie seinen Spuren, und legen dankbar ihre Gaben zu seinen Füßen nieder.

Keine passendere Darstellung in der That könnte für den Vorhang eines Opernhauses erfunden werden, wo es gilt, auch in den Pausen des musikalischen Drama's den Zuschauer die Macht der Musik empfinden zu lassen und seine eigene gehobene Stimmung ihm in verklärtem Bilde gegenüberzustellen. So stellte auch das kleine Mittelbild auf dem alten Vorhange von August von Klöber Arion auf dem Delphin dar.

Heyden hat nun hier in größerem Maßstabe (das Bild ist 32 Fuß breit, die Figuren gehen um die Hälfte über die Lebensgröße hinaus) die Aufgabe in einer Weise gelöst, die, meinem Gefühl nach, freudigen Beifall verdient. Es ist Etwas in diesem Sänger in dem weißen Gewande mit dem wallenden rothen Mantel, mit dem begeistert erhobenen Haupt, dem hoch wallenden Haar, was an den Gott selber gemahnt, dessen Priester er ist. Links der alte schiffbefränzte Triton mit dem Buben auf dem Rücken und dem anderen, der in kindlicher Scheu sich an ihn drängt, unter seinem schützenden Arm, ist mit voller Seele dem Liede hingegeben; nur mechanisch sorgt er noch für die Kleinen, nichts existirt sonst für ihn, als der Gesang. Rechts die junge üppige Nymphe auf dem Seelöwen heut in jugendlicher Begeisterung die besten Schätze, die sie besitzt, dem Beseliger dar.

Wird hier die Wirkung der Töne auf Gemüther geschildert, die den ganzen Reichthum ihrer Empfindungen in sich selber ausleben, so begegnen uns weiter Gruppen, die entzückt den Zauber, der sie durchbebt, in wechselseitigen Bezügen verkünden. Dem still versunkenen Tritonen entsprechen auf der anderen Seite vier Figuren, die ergriffen von den Lauten, sich bescheiden, in der Anderen Seele wiederklingen zu sehen, was sie selbst empfinden: eine Nymphe, die lebhaft ihren Seestier vorwärts drängt, jauchzt einer anderen zu, die mit prächtigem Korallendiadem geschmückt, grazios auf einem Hippokampen ruht; hinter ihnen aber schmiegt sich eine dritte wonnig durchschauert an den Körper des schönen Seekentauren, auf dessen Rücken sie sitzt, und neigt mädchenhaft Kopf und Blick hernieder, während sein zurückgewandtes wüstes Gesicht sich zu einem Zuge rührender Innigkeit verklärt. *) Der Nymphe aber, die es treibt, in opfernder Spende ihrer Empfindung thätigen Aus-

*) Diese beiden Figuren sind leider in der Radirung ganz besonders zu kurz gekommen.

druck zu geben, steht die schwungvoll komponirte Gruppe gegenüber, in der ein Triton und drei Meerweiber sich umfassen, im Wirbel des Reigens zu schweben.

Ich brauche nicht zu betonen, wie fein die psychologische Beobachtung in allen diesen Zügen ist: jene beiden Paare von Gegensätzen, die sich in der Art des Kunstgenusses oder der subjektiven Wirkung des Schönen auffinden lassen, die in sich abgeschlossene Hingabe und die freudige Mittheilung, das ruhige Aufnehmen und das lebhaftere Ausschüßherausgehen, sind in allen ihren möglichen Kombinationen dargestellt. Und wie fein, die in sich abgeschlossen genießenden Naturen sind dem Sänger zunächst gestellt: sie sind es, die mit dem Künstler persönlich, wenn auch nur geistigerweise, in ein engeres Verhältniß treten; mit ihm suchen sie den Verkehr und Austausch, den die anderen Seelen lieber unter ihres Gleichen finden. Nicht minder treffend ist hier die Vertheilung der Rollen unter Mann und Weib: der Mann ist kritischer, er sieht dem Sänger fest und dreist in's Auge und hält mit seiner Beifallsäußerung zurück; wird er aber ergriffen, dann ist er es so tief, so mächtig, daß er eine Entweihung zu begehen fürchten würde, wenn er hier für das Göttliche, das er empfangen, mit menschlichem Wort oder menschlicher That zu danken versuchen wollte. Das Weib aber giebt sich weniger reflektirend als empfindend und genießend dem Schönen hin; leicht ist es davon ergriffen, und das schnell entzündete Gefühl lodert in oft unbedachtem Ausbruch empor.

Unter die Aeußerungen des gereiften Gefühls aber mischt sich mit liebenswürdiger Unbefangenheit die Kinderwelt mit ihrem frischen frohen Spiel, nur vom Reiz angeregt, nur von der Neugier bewegt; einzig in den beiden, dem Sänger zunächst Befindlichen scheint ein tieferes Interesse und selbst ein ahnendes Verständniß aufzudämmern.

Doch noch fehlt ein wesentlicher Theil der Komposition. Auf seinem Hippokampengespann naht der Gott der Fluthen selber, Poseidon, verkündigt von einem muschelhornblasenden Tritonen, der ihm voraneilt. Von der anderen Seite aber schwebt die schaumgeborene Göttin der Liebe, die Tochter des Meeres, daher. Wie sie aus den Fluthen entsproß, schwebt Aphrodite in der Luft, von weißem, dünnem Schleier zart umweht, dessen Ende drei Göttinnen mit Pfyherflügeln, aber trotzdem wohl Chariten zu benennen, ihr nachtragen. Fünf Ercoten fliegen vor ihr her, Blumenguirlanden entfaltend und Pfeile auf die Wasserwesen entsendend. Wie eine Königin zieht sie mit ihren Begleitern über die Scene dahin: sie weiß und sieht, daß ihre Macht es ist, die der Sänger verherrlicht, und mit gnädigem Blick, wie es der sicher Triumphirenden geziemt, blickt sie aus ihrer reinen Höhe auf die schöne Scene herab.

Jede Meerfluth dehnt sich hinter dem bunten, seligen Gewimmel, so weit das Auge reicht; nur ein Segel erscheint fern am Horizont: dort treiben sie, die dem Göttergeliebten nach dem Leben standen. Welche Kluft zwischen ihnen und ihm! Welch gähnender Riß zwischen der Welt, die jenes Segel deckt, und dem köstlichen Leben reinsten Götterfreude, in das der Todesprung ihn getragen!

Dies Alles, dieser ganze, hier doch nur andeutungsweise dargelegte Reichthum spricht deutlich und klar aus dem Bilde, aus jeder einzelnen Figur; nichts ist dabei erkünstelt oder mühsam hineininterpretirt. Dennoch stände es übel um das Werk, hätte es keine anderen als die bisher aufgezeigten Schönheiten. Aber gerade in dem Aufbau der Komposition und den Formen der Gestalten und besonders in der Farbe liegen die Hauptvorzüge des Heyden'schen Vorhanges.

Die Komposition fügt sich mit großem Geschick in den lang gestreckten Raum. Die Massen sind sehr klar disponirt, sehr wohl gegeneinander abgewogen, und doch keiner steifen

Symmetrie unterworfen, sondern durchaus frei, selbst kühn angeordnet. Man fühlt Etwas von der Zufälligkeit, die der Realist gern aus dem Leben in seine Schilderung herübernimmt, die er aber mit künstlerischem Geist zu durchdringen, und in die er allen Reichthum mannichfacher Beziehungen zwanglos aufzunehmen versteht. Ein mächtiger Zug strebt durch alle Glieder der Komposition zu dem geistigen und räumlichen Mittelpunkte hin, von dem aus alle Leben und Beseelung empfangen.

In den Gestalten herrscht überall ein kerngesunder Sinn, eine fast begeisterte Liebe für die schöne Natur. Die Körper sind von anmuthiger Fülle, die Köpfe von treffendem Ausdruck. Namentlich aber ist die Bewegung durchweg von jener Angemessenheit und Grazie, die nur bei lauterer Empfindung und ungekünsteltem, wahren Affekt möglich ist. Hierin halte ich die Gruppe links für geradezu meisterhaft; wie sieht und fühlt man den Schwung, der diese blühenden Leiber unwiderstehlich mit sich fortreißt! Und wie schwebt die Venus edel und leicht anwärts! Wie lose und lustig fliegen die Eroten! Wie stolz und würdevoll fährt der Meeresbeherrscher daher! — Etwas mißglückt ist leider die rechte Hand des Arion, die das Plektron führt.

Und nun endlich die Farbe. Von ihrer Kraft und Klarheit, ihrer Wärme und Harmonie kann man sich nur einen Begriff machen, wenn man sich der besten älteren Vorbilder erinnert. Das Kolorit ist wahrhaft leuchtend, ohne im Mindesten grell zu sein. Besonders weich und zart sind die Halbschattenpartien, wie die Venus unter ihrem Schleier und die Nymphe auf dem Kentauren. Aber auch in den vollen Tönen der vorderen Figuren ist das Fleisch von frischem, kernigem Leben durchdrungen; die Gewänder sind saftig, die phantastischen Thiere, besonders der Delfin des Arion, lebendig und natürlich. Das Ganze aber macht einen derartig angenehmen und erfreulichen, einheitlich geschlossenen Eindruck, daß es scheint, als wenn jetzt erst der innere Raum des Opernhauses seinen rechten Abschluß bekommen und damit erst die für ihn mögliche Vollendung erlangt habe. Die gesammte Dekoration gipfelt in dem Abschluß der Bühne, und die ganze glänzende Ausstattung wird von dem neuen Vorhange überstrahlt.

Hierzu wirkt freilich die (von Prof. Gropius entworfene) Umrahmung wenig mit. Diese besteht in einer mit kleinen Gliederungen überladenen Goldleiste im Rococogeschmack (in Uebereinstimmung mit dem Raum), unten durch die üblichen Franzen und Troddeln bis auf den Boden verlängert. In den Ecken sind vier mächtige bunte Blumenbouquets — auf Heyden's Wunsch — eingesetzt, um auch in dem Rahmen noch einmal die Farbe zu Worte kommen zu lassen. Nach der Ausführung erwies sich dieser Gedanke als ganz ungünstig; jetzt nach Abtönung der Bouquets ist die Wirkung ruhiger.

Warum man es überhaupt nöthig fand, eine Umrahmung von anderer Hand hinzuzufügen zu lassen, ist nicht leicht erfindlich; denn Heyden selbst hatte eine Einfassung entworfen, die an Reichthum der Erfindung, an Schwung der Zeichnung und an Stilgerechtigkeit unendlich weit über der ausgeführten steht. Wir können unsern Lesern in der Umrahmung der ersten Seite dieses Aufsatzes eine, zur Gewinnung eines Urtheils genügende Probe von diesem Entwurf vorlegen. Der Holzschnitt ist von dem Künstler selber auf den Stock gezeichnet und stellt die linke vertikale Leiste des Rahmens nebst den Ansätzen der oberen und unteren dar. Die Verzierungen waren in einem warmen Grau auf einem matten Goldgrunde gedacht. Die Seitenverzierung in ihrer Vollständigkeit spricht für sich selbst. Ein gesundes Gefühl wird von dem klaren und schwungvollen Aufbau dieser graziosen Formen nicht anders als im höchsten Grade wohlthuend berührt werden. Wie die Motive leicht und gefällig mit einander wechseln und in einander übergehen! Und wie das rei-

zende weibliche Figürchen den Gedanken zum Abschluß bringt und zu den einfacheren Formationen der oberen Leiste hinüberleitet! Die Mitte der Leisten sollte eine mit Blumenfestons decorirte kleine Platte mit dem Namen Beethoven einnehmen; an sie werden die Bänder angeknüpft, die Kränze und Bouquets in abwechselnder Reihe mit einander verbinden bis zum Rande hin (in der ursprünglichen Zeichnung waren statt dessen blos Blumenfestons projektirt). Auf der unteren Leiste wird in der Mitte eine Leier von zwei Greifen gehalten, deren Schwänze in gleicher Weise, wie die der Delphine auf der Abbildung, arabeskenartig in stilisirte Pflanzenformen übergehen; es folgen dann zu beiden Seiten je zwei Paare von Delphinen in der Größe des kleineren in der Abbildung, darauf immer geflügelte Putti mit einer Schrifttafel zwischen sich; endlich an beiden Enden ein ungleiches Delphinpaar, wie es der Holzschnitt zeigt, mit dem ziegenfüßigen Flötenbläser hier, und einer entsprechenden Figur dort; die Fußleiste enthält also sechs Tafeln mit Namen. Der tragischen Maske in der einen Ecke steht eine komische in der anderen gegenüber.

Durch diese ganze Komposition tönt ein festlicher Klang; überall verkündigt sich das musikalische Drama, zu dessen Repräsentation der Ort bestimmt ist; ja selbst ein Motiv aus dem Hauptbilde klingt in den häufigen Delphinen sehr glücklich durch.

Ich habe einwenden hören, diese Komposition mit ihrem kandelaberartigen Aufbau an den Seiten sei für einen aufgerollten Vorhang nicht ganz stilvoll; das mag sein, aber sie ist es jedenfalls nicht minder, als eine Leiste mit plastisch profilirten Gliederungen; und wenn man schon einmal, um nur die Stilgerechtigkeit des Bildes für einen solchen Vorhang zu retten, an Gobelins appelliren muß, dann wird auch die Umrahmung etwas von der dadurch gewonnenen Freiheit profitiren dürfen. Jedenfalls wird die symmetrische Autorität und die Richtung von unten nach oben (denn auch ein hängender Vorhang baut sich so, wenn er dazu bestimmt ist, glatt auf die Erde zu stoßen) hier sicherer betont, als durch bloße Frauen am unteren Rande. — Ich wünschte, der Vorhang wäre mit seiner für ihn gedachten Umrahmung ausgeführt; das hätte ein Werk aus einem Guß und in einem Geiste gegeben, während so immer Etwas zurückzurechnen bleibt. *)

Bruno Meyer.

*) Da wir leider bisher keine Gelegenheit hatten, das Vorhangbild des Herrn v. Heyden selbst zu sehen und die Natur ihrer Natur nach nur eine sehr bedingte Vorstellung von dem Original zu geben vermag, so müssen wir — wie in allen ähnlichen Fällen — die Vertretung des oben ausgesprochenen Urtheils ausschließlich dem geehrten Hrn. Referenten überlassen, welchem wir die Einsendung zu danken haben.

A. v. R.



A. von Heyde

NACH DEM AUF DEM NEUEN VORHANGE D.
ORIGINALRAD

Zeitschrift f. bild. Kunst 1868.

Druck



ARION

BERNHARDT'S ZU BERLIN AUSGEFÜHRTES GEMÄLDE.
VON AUGUST VON HEYDEN.

A. Brachmann in Leipzig

Verlag von F. A. Schömann in Leipzig

Bur Würdigung der byzantinischen Kunst.

Von Carl Schnaase.

Auch die byzantinische Kunst hat durch den weiteren Ausbau der Kunstgeschichte eine viel günstigere Stellung gewonnen. Jahrhunderte lang, von den Anfängen der italienischen Renaissance bis vor wenigen Decennien, war sie verkannt, mißachtet, gescholten. Nur die Gelehrten, denen damals das Kunstverständniß fast völlig abging, schenkten ihren Werken, als Illustrationen der byzantinischen Geschichte, einige Aufmerksamkeit, während die Kunstfreunde sie nur mit flüchtigem Blicke betrachteten, um sich in ihren Vorurtheilen gegen sie zu bestärken. Man war einverstanden, sie als erstarrt, leichenhaft, mummienartig, seelenlos, barbarisch zu bezeichnen. Heute ist das wesentlich verändert. Zwar für die Masse der Genießenden, für das Tagespublikum ist sie noch immer fernliegend, aber es giebt doch zahlreiche Kunstfreunde, welche sie mit Verständniß und Interesse betrachten, und unter den Künstlern fehlt es nicht an solchen, welche die Elemente antiker Schönheit auch in der byzantinischen Form verstehen und des Studiums werth halten. An die Stelle jener früheren Geringschätzung ist daher im Allgemeinen und mit Recht eine größere Anerkennung und Würdigung getreten, die bei einigen, namentlich bei französischen Kunstgelehrten, denen indessen auch einige Deutsche folgen, sich sogar als eine entschiedene Vorliebe äußert, die manchmal die Grenzen des Billigen und Richtigen zu überschreiten droht.

Zum Theil erklärt sich dies aus einfachen psychologischen Gründen. Die byzantinische Kunst war zwar nicht, wie die assyrische, unter Bergen von Schutt begraben, aus denen sie erst wieder entdeckt und an's Licht gebracht werden mußte. Aber sie war wie von einem Nebel verhüllt, der nur die allgemeinen Umrisse erkennen ließ. Von den Bauwerken besaß man, da sie meistens auf dem Boden undußsamer türkischer Herrschaft standen, nur durch Wahrnehmungen oder Zeichnungen einzelner kühner Reisenden eine oberflächliche Kenntniß, und für die eingehende Prüfung der Miniaturen und anderer transportabler Werke byzantinischer Kunst, die in großer Anzahl in Kirchen und Bibliotheken des Abendlandes bewahrt wurden, fehlte es an Sinn und Verständniß. Seitdem ist nun Beides erschlossen. Der Orient ist zugänglicher geworden, die dort noch erhaltenen oder erkennbaren byzantinischen Bauten sind, wenn auch noch lange nicht erschöpft, doch unendlich besser bekannt, als früher, und für die Betrachtung jener kleineren Kunstwerke ist das Auge mehr geübt. Auch die byzantinische Kunst ist daher gewissermaßen ein neuentdecktes oder wiedergefundenes Gut, ja noch mehr eine verleumdete und zurückgesetzte, erst jetzt wieder in ihre Rechte eingesetzte Größe. Der Reiz des Neuen und die Reaktion gegen jene frühere Ungerechtigkeit kommen ihr daher zu statten. Indessen ist es wohl noch etwas Anderes, was dabei mit spricht und den Aeußerungen ihrer Gönner oft einen übertriebenen fast leidenschaftlichen Ausdruck giebt. Eine völlig objektive Betrachtung der Geschichte ist überhaupt selten, und auch auf dem Gebiete der Kunst mischen sich die Neigungen und Wünsche des Tages in die Betrachtung der Vergangenheit. Ja es kann sein, daß dies hier noch weniger zu vermeiden ist, als bei der politischen Geschichte, weil zur Würdigung künstlerischer Leistungen nothwendig ein Entgegenkommen, ein verwandtes ästhetisches Bedürfniß gehört. Wie weit nun

unsere Zeit in politischer und sittlicher Beziehung der byzantinischen verwandt sein könnte, will ich nicht untersuchen. Auch auf die unleugbare Aehnlichkeit unsrer künstlerischen Stellung, daß wir wie jene eine große Vorzeit hinter uns haben, zu der wir hinausblicken, will ich kein Gewicht legen; denn das Verhältniß zu dieser Vorzeit ist bei uns doch ein anderes wie dort. Aber eine materielle und praktische Verwandtschaft besteht vermöge der Verbindung antiker und christlicher Elemente. Auch die Renaissance verband Beides, aber in der Art, daß das Christliche in ihr nur Ueberlieftes und stillschweigend Beibehaltenes, die Antike aber das bewußte Ziel ihres Strebens war, während die byzantinische Kunst umgekehrt die Antike als Grundlage und Ausgangspunkt hatte und eine Umgestaltung im christlichen Sinne erstrebte. Das ist aber, wenigstens annähernd, auch unser Fall. Denn das specifisch Christliche der mittleren Jahrhunderte ist uns fremd geworden, und die Antike, sei es die durch die Renaissance vermittelte, sei es die wirkliche, durch eigene Studien uns vertraut gewordene, bildet den Stoff, in den wir den künstlerischen Ausdruck unsrer eignen Stimmung und Gesinnung hineinlegen möchten. Dazu kommt noch, daß das antike Element in der byzantinischen Kunst, obgleich durch die römische Epoche vermittelt, doch den Einfluß des griechischen Bodens und der auf demselben erhaltenen und in Konstantinopel zahlreich aufgehäuften griechischen Werke erkennen läßt, der sie von der ausschließlich römischen Antike der Renaissance unterscheidet, und sie unserm, wesentlich von der altgriechischen Kunst berührten Schönheitsgeföhle näher bringt. Ich weiß nicht, ob diese Beziehung der byzantinischen Kunst zu unserer Gegenwart jemals ausgesprochen oder auch nur zum Bewußtsein gekommen ist, aber ich möchte behaupten, daß manche unsrer religiösen Bilder einen ohne Zweifel nicht beabsichtigten Anklang an byzantinische Darstellungen fühlen lassen, und es ist begreiflich, daß Kunstfreunde, welche dem Naturalismus unserer Tage gegenüber eine Betonung des Idealen und Christlichen wünschen, indem sie sowohl die Renaissance wie die Gotik aus freilich sehr verschiedenen Gründen nicht für anwendbar halten, die byzantinische Kunst, wenigstens in gewissen Zweigen, mit einer geheimen Vorliebe betrachten.

Das rechte Maß für die Würdigung dieser Kunstperiode zu finden, ist daher höchst wünschenswerth, zugleich aber dadurch sehr erschwert, daß ihre Schöpfungen nicht so zu Tage liegen, wie die Bauten unserer eigenen Länder oder die in Galerien bequem zugänglichen Gemälde oder Skulpturen. Ihre Kenntniß setzt das Studium zahlreicher, kostbarer und zum Theil seltener Reise- und Kupferwerke und das noch schwierigere und mühsamere der in wenigen, weit von einander entfernten Bibliotheken bewahrten Manuskripte voraus. Bei dieser Lage der Dinge ist es denn sehr erfreulich, daß unsere Literatur neuerlich durch ein Werk bereichert ist, welches als Führer bei diesen Studien dienen kann und die Resultate der so lebendig betriebenen, wenn auch noch lange nicht erschöpften Nachforschungen auf ihrem heutigen Standpunkte zusammenstellt. Es ist dies die, leider bisher freilich nur in der Encyclopädie von Ersch und Gruber (Band 84, S. 291—474 und Band 85, S. 1—66) nicht im Einzeldruck erschienene Abhandlung von Herrn Professor Unger in Göttingen: „Griechische Kunst im Mittelalter und in der Neuzeit.“ Es ist eine sehr umfassende, auf gründlichen Studien und großer Belesenheit beruhende Arbeit, die von Keinem, der sich für diesen Theil der Kunstgeschichte interessirt, unberücksichtigt bleiben darf. Sie giebt nicht blos eine, mit wenigen Ausnahmen sehr vollständige, kritisch gesichtete Zusammenstellung des kunsthistorischen Materials, nebst soweit es ohne genügende Abbildungen geschehen kann, ausreichenden, bei den im Abendlande befindlichen Kunstwerken meistens auf eigenen Anschauungen beruhenden Beschreibungen, sondern sucht auch, den heutigen Anforderungen unsrer Wissenschaft gemäß, überall in das Innere einzudringen, die kulturhistorischen

Ursachen der Kunstformen zu erforschen und diese nach ihren Motiven, ihren geistigen und technischen Mitteln, sowie nach ihrem ästhetischen Werthe zu prüfen. Da der Verfasser diese Betrachtungen unter gesonderte, übersichtliche Rubriken bringt und meistens das Allgemeine durch specielle Beispiele erläutert, so sind diese Untersuchungen anregend und belehrend, selbst da, wo man ihren Resultaten nicht beistimmen kann. In Beziehung auf die Benützung der Quellen ist vorzüglich das zu bedauern, daß der Verfasser das wichtige Werk des Grafen de Vogüé, *Syrie centrale*, noch nicht gekannt zu haben scheint, dessen Text zwar noch immer fehlt, dessen Kupfer aber, in Verbindung mit der einige genaue Daten enthaltenden Einleitung, schon höchst belehrend, man kann wohl sagen epochemachend sind. Sie würden in manchen Beziehungen auf sein Urtheil Einfluß gehabt haben. — Auf das Einzelne der umfassenden Arbeit einzugehen oder ihren ganzen Inhalt auszugsweise zu berichten, kann meine Aufgabe nicht sein; wohl aber darf ich einige Hauptpunkte herausheben, um daran weitere Betrachtungen für die ästhetische Würdigung der byzantinischen Kunst zu knüpfen*).

In architektonischer Beziehung ist bekanntlich ihre höchste und charakteristische Leistung die Erfindung und Ausbildung des Kuppelbaues. Es ist daher wichtig, die Genesis und den Geist dieser Bauform zu ergründen, und der Herr Verfasser widmet dieser Aufgabe wiederholte Betrachtungen (S. 351—359, 421—425). Er beginnt dieselben mit dem Geistigen, dem „Charakter des Kuppelbaues“, stellt dabei fest, daß keine andere architektonische Form so sehr wie diese geeignet sei, zum Ausdruck der orientalischen Lebensanschauung zu dienen, findet demnächst, indem er nun die Entstehung des Kuppelbaues untersucht, daß die Anknüpfungspunkte für denselben in der römischen Kunst zu schwach seien und vermuthet daher, daß ein orientalischer Einfluß, eine Entlehnung von der altherkömmlichen Form asiatischer Heiligthümer stattgefunden habe. Er erklärt sich dabei nicht abgeneigt, der von einigen englischen Schriftstellern ausgesprochenen Hypothese beizupflichten, daß die buddhistischen Heiligthümer, welche Reliquien des Buddha enthalten, die *Topé's* oder *Stupa's*, die Vorbilder der europäischen Kuppelbauten seien, und findet die Vermittelung zwischen Indien und Byzanz in den jasanidischen Palastbauten, deren Ruinen einige schwinghafte Kuppeln aufweisen. Diese ganze Hypothese ist in allen ihren Punkten unhaltbar. Die *Stupa's* können niemals Vorbilder von Kuppeln geworden sein; sie sind Steinmassen ohne Innenraum, denen man eine beliebige, willkürliche Form geben kann, während die Kuppeln wesentlich Bedeckung eines Innenraums sind, deren Form nur das Resultat der Konstruktion ist. Dazwischen besteht keine architektonische Verbindung; hätte ein Architekt wirklich das Gellüsten gehabt, die Form der *Topé's* auf ein Gebäude zu übertragen, so würde er dazu näher liegende Mittel gewählt haben. Jedenfalls gewährten sie keinerlei Anhaltspunkt, um die schwierige Konstruktion der Kuppel daran zu erlernen.

*) Einen Irrthum, der sich in die fleißige Arbeit eingeschlichen hat, will ich hier in der Note berichtigen, da er, obgleich ohne Einfluß auf den Gang der Entwicklung, auf die Autorität des Verfassers hin in Umlauf kommen möchte. Bei Gelegenheit des unzweifelhaft richtigen Satzes, daß die byzantinische Kunst die Darstellung Gottes des Vaters vermieden habe, führt er nämlich als eine Ausnahme an, daß er in dem Pariser Codex des Gregor von Nazianz auf Fol. 149 eine Darstellung Gottes des Vaters mit dem Christuskinde auf dem Schooße angetroffen habe. Allein diese überhaupt in der christlichen Kunst unerhörte Darstellung findet sich auch in diesem Codex nicht vor; das angeführte Blatt enthält die Illustration der Parabel vom reichen Manne, wobei dann freilich auch die Gestalt eines Greises mit einem Kinde auf seinem Schooße, beide mit einem goldenen Nimbus versehen, vorkommt, die aber keineswegs die vom Verfasser angenommene Bedeutung hat, sondern wie die griechische Beischrift ausdrücklich sagt, den *Lazarus* (das ist dessen wie gewöhnlich in Kindesgestalt dargestellte Seele) im Schooße *Abrahams* zeigt. Waagen, Künstler und K. W. in Paris S. 208 beschreibt den Inhalt dieser Blattseite ausführlicher.

Die Herleitung der byzantinischen Kuppeln von den sassanidischen ist nun zwar nicht, wie die von den Stupa's, geradezu unmöglich, aber doch höchst unwahrscheinlich. Byzanz war zwar nicht ganz ohne persischen Einfluß; die Kaiser hatten von daher die Formen despotischer Hofhaltung entlehnt. Aber nichts berechtigt uns zu der Annahme, daß sich dies auf die Kunst erstreckt habe. Die sassanidische Sage selbst schrieb die Wunderbauten ihrer Könige griechischen Meistern zu und räumte damit die Abstammung ihrer Baukunst von der römisch-byzantinischen ein, und damit traf sie gewiß das Richtige. Es ist schwer zu glauben, daß ein hochgebildetes, auf den Besitz seiner alten Civilisation stolzes Volk, wie die byzantinischen Griechen, von einem minder gebildeten die wesentlichsten Formen seiner Kunst entlehnen sollte. Auch die Abweichungen der sassanidischen Kuppeln von den byzantinischen, die elliptische Ueberhöhung und die treppenförmig übertragenden Eckbogen statt der sphärischen Pendantifs lassen sich eher für Nachbildungen als für Vorbilder derselben halten. Die Ueberleitung des Vierecks in das Achteck durch treppenförmig ansteigende Bogen war schon in der altchristlichen Kunst lange Zeit vor der Errichtung jener sassanidischen Paläste an S. Lorenzo in Mailand angewendet, kommt aber (wie schon ein Blick in den noch keineswegs sehr vollständigen Artikel: Coupole bei Viollet-le-Duc ergibt) auch im deutschen und französischen Mittelalter wiederholt vor. Auch elliptische Kuppeln finden sich im Abendlande einige Male an Bauten des XI. und XII. Jahrhunderts, und die Taufkirche in Monte S. Angelo in Unteritalien, welche der Verfasser für eine „unmittelbare Nachahmung der sassanidischen Konstruktion“ erklärt, ist nichts als einer der unzähligen, tastenden Versuche, die nur oberflächlich bekannte Wölbungsform der Kuppel herzustellen.*) Auch in Persien können daher jene Formen in gleicher Weise theils aus unvollkommener Kenntniß oder aus Rücksicht auf die Unfähigkeit der Bauleute, theils auch aus phantastischer Neigung entstanden sein.

Jedenfalls fällt die ganze, weithergeholte Hypothese fort, sobald wir die Entstehung der byzantinischen Kuppel auf einheimischem, römisch-griechischem Boden nachweisen können. Und das ist der Fall; sie ist so vollständig erwiesen, wie irgend eine der großen Thatfachen der Kunstgeschichte. Die Monumente selbst sind die Urkunden dieses Beweises; indem sie die mannigfachen Versuche und die allmäligen Fortschritte erkennen lassen, durch welche man zuletzt zu dem Resultate der in der Sophienkirche von Konstantinopel so kühn und erfolgreich ausgeführten Konstruktion gelangte, lassen sie keinen Zweifel, daß die Erfindung hier gemacht und nicht von einem fremden Vorbilde entlehnt ist. Es ist dieselbe Art des Beweises wie die, durch welche die Entstehung des gothischen Systems auf abendländischem und speciell französischem Boden dargethan ist, und hier ebenso unwiderleglich wie dort.

Der Ausgangspunkt liegt in der Vorliebe der Römer für die aus etruskischer Erbschaft überkommene Kunst der Wölbung. Auf die Gestaltung der heidnischen Tempel hatte sie zwar keinen Einfluß; der Kultus forderte oder begünstigte bei den meisten Gottheiten die längliche Form, bei der sie nur als Tonnengewölbe anwendbar war. Aber in weltlichen Bauten, namentlich in denen, welche die grandiosesten Aufgaben bildeten, in Palästen und Thermen, wurde sie in mannigfachster Weise und oft in sehr großem Maßstabe verwendet. Nischen, von Halbkuppeln bedeckt, bildeten die hauptsächlichste Zierde, und die

*) Wie weit der Herr Verfasser in der Annahme von Nachbildungen auf Grund einer äußerlichen Aehnlichkeit geht, zeigt sich noch stärker S. 346, wo er die unteritalischen Krypten, weil sie mit Kreuzgewölben auf Säulenreihen bedeckt sind, für Nachahmungen der Cisternen von Konstantinopel erklärt. Als ob es für solche, durch die Nothwendigkeit erforderten und durch die damalige Technik dargebotenen Anlagen eines Vorbildes bedurft hätte! Bekanntlich ist übrigens diese Anlage nicht bloß bei den unteritalischen, sondern bei allen Krypten des gesammten Abendlandes einheimisch.

volle Kuppel blieb, nachdem Agrippa's Pantheon davon ein großartiges Beispiel gegeben, in beständiger Uebung. Allerdings geschah dies meistens an Rundbauten von demselben Durchmesser wie die Kuppel selbst. Aber man dachte sehr bald daran, diese einfache Unterlage zu gliedern und daraus weitere Konsequenzen zu ziehen, welche es gestatteten, auch anders gestaltete Räume mit halbkugelförmiger Kuppel zu bedecken. Schon Rom und die Campagna bieten dafür zahlreiche Beispiele, unter denen der zehneckige s. g. Tempel der Minerva Medica, wahrscheinlich ein zu einer Thermenanlage gehöriger Saal, durch seine Größe und seine sinnreiche Ausführung besonders merkwürdig ist. Um die Zeit Diocletian's ging man noch einen Schritt weiter, indem man nun auch größere rechtwinkelige Räume mittelst des Kreuzgewölbes zu bedecken und andererseits die Kuppelwölbung durch künstliche Zubereitung leichten Materials zu fördern lernte. Zahlreiche Gebäude aus dieser Zeit beweisen die Neigung für die Anwendung der Kuppel und die stets fortschreitende Technik ihrer Anlage. So stand es, als Konstantin's Anerkennung und Begünstigung des Christenthums die Errichtung zahlreicher, großartiger Kirchen zur Folge hatte, und dadurch den Architekten eine neue, im höchsten Grade anregende Aufgabe stellte. Es galt kolossale Innenräume zu schaffen, welche nicht wie in den Thermen für den wechselnden, bald stärkeren, bald schwächeren Zulauf einer mäßigen Menge, sondern für wohlgeordnete, oft stundenlang verweilende Gemeinden bestimmt waren und daher lustig und hellerleuchtet, mit bequemen Abtheilungen für die verschiedenen Klassen des Klerus und der Gläubigen versehen, zugleich aber, wie es die Mitwirkung des Kaisers und die feurige Frömmigkeit der nun aller Furcht und Zurückhaltung überhobenen Christen erforderte, nicht ohne Pracht und Glanz sein mußten. War auch die Kunst schon gesunken, so war das technische Wissen und Können, namentlich in architektonischer Beziehung, noch ungeschwächt, und es konnte nicht fehlen, daß die Meister bei dieser Gelegenheit alle ihre Kräfte aufboten. Zunächst empfahl sich ihnen dabei der Basilikentypus, theils weil er den Gemeinden schon bekannt und dem Kultus günstig war, theils weil er die Schnelligkeit der Ausführung, wie sie die Ungeduld der Besteller erheischte, und eine gewisse Sparsamkeit gestattete, die bei so großen plötzlichen Anforderungen ungeachtet der Opferwilligkeit der Gemeinden und der Freigebigkeit ihrer hohen Gönner doch nicht zu verachten war. Die Basilika wurde daher im Orient sowohl wie im Occident die vorherrschende Kirchenform, und die Architekten konnten ihr großes Geschick hauptsächlich nur dadurch beweisen, daß sie diese kolossalen Gebäude unbeschadet ihrer Solidität mit einem höchst geringen Aufwande des Materials herstellten; was denn auch in solchem Maße geschah, daß ihre Kühnheit noch jetzt das Erstaunen ihrer heutigen Kollegen erweckt. So leichte Mauern konnten indessen nur Holzdecken tragen und die Anwendung des Gewölbes war daher hier ausgeschlossen. Aber natürlich lag sie, als die höchste Leistung ihrer Technik, den Architekten am Herzen, und sie suchten nach Gelegenheiten, sie anzuwenden, die denn auch nicht lange ausblieben. Zunächst boten sich dafür gewisse kleinere kirchliche Gebäude dar, die Baptisterien, die Grabkirchen, die Kirchen endlich, welche zur Erinnerung an einen heiligen Hergang an der vermeintlichen Stelle desselben gestiftet wurden; bei ihnen allen, da sie sich auf einen bestimmten Mittelpunkt bezogen, ergab sich die kreisförmige oder polygone Gestalt fast von selbst, bei der dann der Uebervölbung nichts entgegenstand. Sie erfolgte ganz nach hergebrachter römischer Technik und zwar mit so genauem Anschluß an dieselbe, daß z. B. die Konstruktion der Kuppel über der Grabkirche S. Costanza geradezu eine Wiederholung von der an dem Tempel der Minerva Medica ist. Aber doch erzeugten die neuen christlichen Bedürfnisse schon hier neue Erfindungen, zu denen namentlich die gehörte, daß man die Kuppel nicht mehr, wie bisher, unmittelbar den Umfangsmauern, sondern einem innern Säulen-

kreise auflegte, auf dem sie sich dann, wie das Mittelschiff der Basilika über dem niederen Umgange erhob und so luftiger erschien und heller beleuchtet werden konnte. Weiterer Erfindungen bedurfte es dann, wenn sich reiche Gönner fanden, welche bereit waren, größeren, für den vollen Dienst der Gemeinden bestimmten Kirchen die solide Pracht einer Kuppel zu gönnen, und auch hierfür fand der Scharfsinn der Architekten in der bisherigen Technik die Mittel. Die große, von Konstantin gebaute Hauptkirche zu Antiochien, achteckig, aber durch Cytreden in mehreren Stockwerken mit den nöthigen Abtheilungen für die verschiedenen Klassen der Gemeindeglieder und die verschiedenen Aufgaben des Kultus versehen, von einem Umgange umgeben, erregte mit ihrer hohen, hell beleuchteten Kuppel die Bewunderung der Zeitgenossen und wurde als eine wichtige Neuerung gepriesen. Diese erste unter den größeren, christlichen Kuppelkirchen stand zwar in Asien, aber sie war von Konstantin angeordnet, von seinen Architekten ausgeführt, und die Mittel ihrer Konstruktion waren der Beschreibung zu Folge völlig die der bisherigen, römischen Baupraxis. Wir haben daher gar keinen Grund, sie, wie der Verfasser will, asiatischen Einflüssen zuzuschreiben. Sie war nicht minder ein Werk der römischen Baukunst. Auch entstand in Italien selbst, wenige Jahrzehnte darauf, spätestens unter Honorius, eine andere, noch großartigere Kuppelkirche, in welcher die Aufgabe noch näher präcisirt und jinnreicher gelöst ist: die von S. Lorenzo in Mailand. Daß die einfache ungetheilte Rotunde den kirchlichen Bedürfnissen nicht entsprach, hatte man gleich anfangs gefühlt; jetzt war man sich bewußt, daß auch die polygone Anlage, wie sie in Antiochien ausgeführt war, nicht vollständig befriedigte, und daß man suchen müsse, die Kuppel mit dem Viereck zu verbinden. Dies ist nun in S. Lorenzo in der Art geschehen, daß das Viereck sowohl der äußeren Manier als der Anordnung des inneren Raumes zum Grunde liegt, aber so daß es durch Cytreden, welche auch als Widerlager dienen, mannigfach modificirt, und an der Decke des Mittelraumes, durch in die Ecken gelegte, stufenförmige Bögen in das Achteck übergeleitet ist, auf welchem dann die ebenfalls achteckige Kuppel ruht. Aber auch diese Lösung hatte ihre Mängel; die Ueberleitung war eine zu harte, die Kuppel durch ihre achteckige Gestalt der Wirkung beraubt, welche die einfache halbkugelförmige Wölbung gewährt. Daher denn das fortdauernde Bestreben, die Verbindung und zwar der reinen, ungebrochenen Kuppel mit dem Kirchenbau und womöglich mit dem rechtwinkligen Viereck besser herzustellen. Die verschiedenen kleineren und größeren Kuppelbauten von Ravenna gehören in die Reihe der Versuche, die daraus hervorgingen, und die wir dann in S. Sergius und Bacchus zu Konstantinopel ihrem Ziele ganz nahe sehen, das demnächst in der Sophienkirche in glorreicher und bewundernswerther Weise erreicht wurde. Ich darf auf das Einzelne dieser Entwicklung nicht eingehen; sie ist durch die höchst verdienstlichen, wenn auch mit einzelnen Uebertreibungen und Einseitigkeiten vorgetragenen Forschungen von Hübsch in seinem Werke über die altchristlichen Kirchen begründet und in der Schrift meines jungen Freundes Dr. Nahn über den Ursprung und die Entwicklung des christlichen Central- und Kuppelbaues (Leipzig 1866) näher nachgewiesen. Unsere Kenntniß dieses Entwicklungsganges ist ohne Zweifel lückenhaft; jenes Bestreben, über das ganze, weite römische Reich verbreitet, wird noch andere Werke hervorgebracht haben, welche Mittelstufen zwischen den uns bekannten Leistungen bildeten. Aber auch so genügt die mäßige Zahl von Bauten, welche wir kennen, die Richtung und den Ursprung dieser Entwicklung dergestalt nachzuweisen, daß für einen fremdartigen Einfluß darin kein Raum bleibt. Er hätte höchstens einzelne Mittel zuführen können. Und wo sollte ein solcher Einfluß auch hergekommen sein? Das alte Asien hatte die Wölbung nicht gekannt, selbst den Griechen war sie in der Blüthezeit ihrer Kunst noch fremd geblieben, erst auf italienischem Boden war sie entstanden und langsam

zur hemisphärischen Kuppel herangereift, die dann unter dem begeisternden Einflusse des Christenthums eine höhere Ausbildung und Bedeutung erhielt*)

Die merkwürdigen Monumente des mittleren Syriens, von denen uns die Kupfer des Grafen de Vogüé eine, freilich durch den Text zu ergänzende und vielleicht zu berichtigende Anschauung gewähren, werden die Geschichte des Kuppelbaues, wie ich sie eben skizzirt habe, vielleicht vervollständigen, aber jedenfalls das, worauf es hier ankommt, seine italische Entstehung nur bestätigen. In der nördlichen der beiden Bauregionen, welche wir durch jenes Werk kennen lernen, sind die Kirchen, obgleich in der Nähe von Antiochien, überwiegend in Basilikenform, und selbst in der südlichen, im Haouran, obgleich hier wegen des völligen Mangels an Bauholz die Bedeckung der Räume in Stein aufgeführt werden mußte und also die Kuppel überaus nützlich und angebracht gewesen wäre, sind die ältesten Kirchen basilikenartig. Erst bei einem kleineren, aus der Spätzeit des dritten Jahrhunderts datirten Bau kommt eine, aber wie es scheint noch sehr roh konstruirte Kuppel vor, und erst im Anfange des sechsten giebt es Kirchen mit größeren Kuppeln. Die Hypothese einer auf altasiatischer Tradition beruhenden Vorliebe für diese Form findet also in dieser Gegend, deren wunderbar erhaltene und unberührte Monumente gerade über die Zeit der Entwicklung des Kuppelbaues ein unzweideutiges Zeugniß ablegen, keine Bestätigung, ja man darf wohl sagen, eine direkte Widerlegung.

Wenn wir hiernach, im Widerspruche mit dem Verfasser, den Ursprung der Kuppel nicht in Asien, sondern in Italien finden, so schließt das nicht aus, daß wir ihm beispflichten, wenn er in ihrer geistigen Bedeutung und Wirkung ein orientalisches Element, den Ausdruck orientalischer Lebensanschauung, zu entdecken glaubt. Der Geist der römischen Welt seit der Imperatorenzeit und während der Verbreitung des Christenthums war erfüllt von orientalischen Elementen. Jenes abendländische Gefühl individueller Selbständigkeit und Freiheit, welches die Hellenen durch energisches Abstoßen asiatischer Traditionen bei sich ausgebildet hatten, welches im republikanischen Rom so kräftig auftrat, hatte dort schon seit den Eroberungen Alexander des Großen, hier seit der Ausdehnung ihrer Herrschaft über griechische und asiatische Provinzen mehr und mehr seine Kraft verloren und orientalischen Anschauungen Raum gegeben. Man war der Vielheit, die als Republikanismus und Polytheismus begonnen hatte, jetzt aber in Anarchie und Skepticismus unzusammenhängend drohte, müde geworden, und sehnte sich nach einer Einheit, nach dem Bewußtsein, einem großen Ganzen anzugehören. Die Anschauungen des Orients, in denen dies naturgemäß immer vorherrschte, fanden daher willige Aufnahme und verbreiteten sich über alle Länder des Reiches. Griechenland, in welchem diese Verbindung mit dem Orient schon älter und geographisch erleichtert war, gewann dadurch eine neue Bedeutung, wurde zum zweiten Male eine Quelle der Belehrung. Die römische Freiheit wich einem Regierungssystem, das sich kaum von orientalischer Despotie unterschied, und der Kultus der alten Götter asiatischen Geheimlehren, denen der Gedanke einer Einheit, das getrübbte Bild des einigen Gottes, zu Grunde lag. Das Christenthum war zwar frei von dieser Einseitigkeit, das Element individueller Freiheit war in ihm ebensowohl vertreten, wie der Begriff der Einheit. Aber es war faktisch asiatischen Ursprungs, mit jener orientalischen Strömung nach

*) In einem wahrscheinlich später als die Abhandlung über die byzantinische Kunst geschriebenen Aufsatze unseres Verfassers: „Ueber die christlichen Rund- und Octogon-Bauten“ (Sahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande. Heft XXI. Bonn 1866) berührt er auch das Konstruktive der Kuppel, aber ohne auf das Detail desselben einzugehen und so daß er das Gewicht vorzugsweise auf die runde oder oktogone Form des Grundrisses legt. Nur dadurch wird es erklärbar, daß er dennoch auch hier wieder auf seine samaritanische Hypothese zurückkommt.

Europa herüber gekommen und der Gefahr ausgesetzt, einseitig in jenem despotischen, orientalischen Sinne ausgelegt zu werden. Das Abendland wurde demnächst durch die Beimischung der frischen, freiheitsliebenden Kraft der Germanen vor dieser Einseitigkeit bewahrt, während der Orient durch die dadurch herbeigeführte Trennung beider Hälften des Reiches ihr unsummehr unterlag.

Die Geschichte dieses großen, geistigen Hergangs ist auch die Geschichte des Kuppelbaues. Um die Zeit des Unterganges der Republik trat er zuerst bedeutsam auf, mit dem Siege des Christenthums nahm er einen neuen Aufschwung, bei der Trennung beider Hälften des Reiches wurde er ausschließlich in der östlichen zur Vollen dung geführt, erhielt sich aber auch hier in einer Einseitigkeit, die keine weitere Entwicklung gestattete. Die Kuppel ist eben der Ausdruck der ungetheilten Einheit, sie wird daher überall Wohlgefallen erwecken, wo der Geist nach einer solchen strebt, und wird zu einer einseitigen Ausschließlichkeit gelangen, wenn diese Einheit in abstrakter Weise aufgefaßt und die Berechtigung des Individuellen verkannt wird.

Dies ist ungefähr das, was der Verfasser andeutet, wenn er den Eindruck des Großartigen, Erhabenen, Kolossalen, welchen die Kuppel gebe, dem Geiste der Hierarchie (S. 351) und den despotischen und hierarchischen Zuständen des byzantinischen Reiches (S. 426) entsprechend findet. Dagegen muß ich einem anderen Argumente, das er mit größerer Ausführlichkeit und wiederholt geltend macht, widersprechen. Er schreibt nämlich den Kuppelbauten einen mystischen Charakter zu, und zwar vermöge der Art ihrer Beleuchtung, die als magisches Dämmerlicht durch die Kuppelfenster von oben her einfalle, und daher dem Geiste kontemplativer Mystik verwandt sei, der in der griechischen Kirche geherrscht habe. Beides ist, dünkt mich, unrichtig. Die griechische Kirche war überwiegend dogmatisch, theologischen Spitzfindigkeiten zugethan, sie war oder wurde im Laufe der Zeit finster, durch Drohungen und Furcht wirkend; aber das alles ist keineswegs mystisch. Der Mysticismus ist eher geneigt, durch Hoffnungen und Verheißungen, als durch Schrecken zu wirken. Er nimmt das Gefühl in Anspruch, während in der griechischen Kirche der abstrakte Verstand vorherrscht. Er ist auf innerliche Erregung gerichtet und setzt ein selbstständiges Streben der Individuen, ein freies Versenken in die Tiefen der Gottheit vorans, während jene sich äußerlichen Ceremonien hingab und die Freiheit des Einzelnen unterdrückte. Es gab auch in der griechischen Kirche mystische Regungen und Sekten, aber sie waren untergeordnet und hatten keinen Einfluß auf das Ganze. Zudem brauchen wir weder über das viel gemißbrauchte Wort des Mystischen, noch darüber zu streiten, ob dasselbe seinen architektonischen Ausdruck in der schwachen Beleuchtung des Raumes finde. Denn jedenfalls ist diese keineswegs eine nothwendige Eigenschaft des Kuppelbaues. Das ganze Bestreben der altchristlichen Kunst war vielmehr auf helle Beleuchtung gerichtet und die ersten Kuppelbauten machten davon keineswegs eine Ausnahme. Die basilikenartige Erhebung der Kuppel auf einem inneren Säulenkreise hatte keinen anderen Zweck als den, größere Fenster zu erlangen. Bei der konstantinischen Kuppelkirche zu Antiochien wird die große Helligkeit ausdrücklich gerühmt und bei dem Münsterbau des byzantinischen Stils, der Sophienkirche zu Konstantinopel, äußern sich alle Berichterstatter darüber mit den stärksten Worten. Procop findet das Licht in der Kirche so stark, daß man nicht glauben wolle, daß es von außen eindringe, Paulus Silentiarus nennt es blendend und dem menschlichen Auge unerträglich, und selbst der neueste Beschreiber Salzenberg, bei dem jeder Verdacht rednerischer Uebertreibung fortfällt, spricht davon daß sich aus den vielen und großen Fenstern ein Meer von Licht über den Raum ergieße. Auch S. Vitale in Ravenna ist keineswegs schwach beleuchtet. Spätere byzantinische

Kuppelkirchen haben allerdings oft eine geringere, nur dämmernde Beleuchtung, allein sie theilen diese Eigenschaft mit den gleichzeitigen Basiliken des Abendlandes, wie denn der Verfasser selbst bemerkt, daß auch an den romanischen Kirchen die Beleuchtung durch Oberlichter „dieselbe eigenthümliche zauberische Wirkung“ hervorbringe. Es hängt dies also weder mit dem Kuppelbau noch mit dem Orientalismus zusammen, sondern war die Folge einer lange nach der Entstehung der Kuppeln und ebensovohl im Abendlande wie im byzantinischen Reiche eintretenden Vorliebe für eine dämmernde Beleuchtung.

Es versteht sich übrigens von selbst, daß die geistige Bedeutung der Kuppelform und ihre Verwandtschaft mit dem orientalischen Geiste nicht der bewußte Grund ihrer Einführung war. Die byzantinische Welt war weit entfernt, ihren Orientalismus zu kennen, sie wählte noch immer auf altrömischem Boden zu stehen. Auch sind solche geistigen Beziehungen überhaupt niemals die unmittelbaren Bestimmungsgründe für die Bildung neuer architektonischer Formen; diese gehen vielmehr aus anderen, hauptsächlich aus technischen Ursachen hervor. Der Geist der Völker erzeugt nur die Bedürfnisse und leitet in die technische Bahn, welche zu jenen Formen hinführt. Zu der Ueberwölbung hatte in Italien zunächst die Prachtliebe und das Wohlgefallen an soliden, kräftigen Formen, im Orient dagegen Mangel an Bauholz Anregung gegeben. Bei der Sophienkirche führt Paulus Silentiarius als Grund für dieselbe den Umstand an, daß Bäume von genügender Länge für die Bedeckung des gewaltigen Tempels nicht zu finden gewesen. Es ist zwar augenscheinlich, daß ihm dies Motiv erwünscht war, um sein Gedicht mit kurzen landschaftlichen Schilderungen der berühmtesten Waldgegenden zu schmücken, deren hochaufgeschossene Stämme denn doch für das Bedürfniß des kaiserlichen Baues nicht ausgereicht hätten; aber es ist auch nicht unrichtig, indem die Mittelschiffbreite der Sophienkirche (108 Fuß) weit über die der kolossalsten Basiliken hinausgeht und nicht füglich eine Holzdecke gestattete. Dazu kam dann aber, daß die ältere Sophienkirche bei dem Nikaufstande abgebrannt war, und dem Kaiser daran liegen mußte, sein Werk vor einer solchen Gefahr zu schützen, was denn dadurch geschah, daß er es in Stein, ohne alle Anwendung von Holz, herstellte. Endlich aber mußte die Kuppel nicht bloß durch ihren eignen Anblick, sondern auch dadurch, daß sie sich für den beliebten glänzenden Schmuck des Mosaiks eignete, der Prachtliebe des Kaisers zusagen. Wichtiger aber als alle diese bei dem Bauherrn wirksamen Motive war der Wunsch der Architekten, die ihnen von der römischen Vorzeit überlieferte Konstruktion, die höchste Leistung baukünstlerischer Technik, noch weiter auszubilden und zur Vollendung zu bringen. Es war dies in der That nicht ein bloßer Wunsch, nicht eine Regung künstlerischen Ehrgeizes, sondern eine geistige Nothwendigkeit, die Aeußerung eines Gesetzes der Kulturgeschichte, das wir auf allen Stadien derselben beobachten können. Ein einmal angeregter Gedanke ruhet nicht; wenn ihm nicht, wie es in der That jetzt im Abendlande geschah, durch unüberwindliche äußere Hindernisse Stillstand geboten wird, geht er von einer Generation auf die andere über; bis er seine Lösung gefunden hat. Aber der Gedanke selbst sowohl, wie seine Lösung tragen dann das Gepräge ihres Jahrhunderts und geben daher eine demselben entsprechende Erscheinung. Und so verhält es sich mit der Kuppel. Ihre Erfindung ist von hohem Werthe, eine bleibende, unveräußerliche Bereicherung der Kunst. Ihre Erscheinung, wie sie auf sphärischen Zwickeln über dem Raume gleichsam frei schwebt, ist bedeutsam, großartig, imponirend. Aber sie ist das Werk nicht einer jugendlich frischen, ahnungsvoll strebenden Phantasie, sondern einer künstlichen Berechnung, einer gealterten Zeit, in welcher der Verstand vorherrscht und sein Ziel mit einseitiger Konsequenz verfolgt. Die ganze Kuppelanlage mit ihren Pfeilern, Halbkreisbögen, sphärischen Pendentifs und endlich mit der halbkugelförmigen Decke bildet zwar ein in sich

abgeschlossenes System, aber ein solches, dessen einzelne Theile nur zusammengefügt sind und untereinander in keinem organischen Zusammenhange stehen. Sie gehören zwar meistens demselben Formgebiete an, dem des Kreises, sind also homogen, aber das Gesetz dieses Formgebietes ist eben Ausschließung. Jeder Kreisbogen bezieht sich auf sein eigenes Centrum, zieht sich daher in sich zusammen und schließt das jenseits seiner Peripherie gelegene aus. Und wenn dies schon von den einzelnen Theilen der Kuppelanlage gilt, so noch vielmehr von ihrem Ganzen im Verhältniß zu den übrigen Theile des Baues. Denn hier herrscht nun gar der volle in sich geschlossene Kreis als Grundfläche der halbkugelförmigen Wölbung vor und isolirt sich nebst den ihm dienenden Theilen vollständig von dem übrigen Bau.

Die Meister der Sophienkirche hatten offenbar diesen Mangel gefühlt und ihm in sehr genialer Weise abzuhelpen gesucht. Indem die Hauptkuppel nicht die volle Hälfte der Kuppel, sondern nur eine flache Wölbung darstellte und schon dadurch weniger selbstständig erschien, indem sie dann in Osten und in Westen von etwas niedriger gelegenen Halbkuppeln und diese wieder von Nischen begleitet und gestützt wurden, erschien der ganze Mittelraum als ein zusammenhängendes System von Wölbungen, als ein naturgemäßes Werden und Abnehmen, dessen Höhepunkt die Kuppel bildete. Die Vorzüge des Basilikentypus und des Kuppelbaues waren hier, wenn man den Mittelraum allein ins Auge faßt, mehr als je verbunden. Aber freilich erstreckte sich dies keineswegs auf die Seiterräume welche vielmehr durch diese befriedigende Gestaltung des Mittelraumes von ihm abgeschlossen waren und vermöge ihrer mächtigen Wände und Säulenstellungen und ihrer gesonderten Ueberwölbung sich nur als Schranken oder untergeordnete Hilfsmittel zu demselben verhielten. Das war eine offenbare Inkonsequenz; man mußte entweder, der Längenrichtung folgend, die Seitenschiffe dem Mittelraum parallel und gleichartig halten, oder die Kuppel wie es ihre Kreisgestalt und ihre quadratische Einrahmung verlangte, auf allen vier Seiten in gleicher Weise umgeben. Dies erklärt es, daß bei den späteren Bauten die an sich so schöne Anordnung des Mittelschiffes keine Nachahmung fand und vielmehr das in den Seiterräumen der Sophienkirche befolgte System, der Kuppel durch Tonnen- oder Kreuzgewölbe die nöthigen Widerlager zu geben, nun vollständig durchgeführt wurde.

Es war dies die abstrakte Konsequenz des Centralgedankens in Verbindung mit dem Quadrate, woraus dann die Ausbildung des griechischen Kreuzes, sei es mit oder ohne Hineinziehung der Räume zwischen den Armen desselben, und demnächst die Anbringung mehrerer Kuppeln folgte, welche die mittlere umgaben und mit ihr eine jenen Centralgedanken betonende Figur bildeten. Allein freilich war damit jener Versuch, eine organische Verbindung zu erlangen, welchen Justinian's Baumeister an der Sophienkirche gemacht hatten, ganz aufgegeben, und das Prinzip mechanischer Zusammenstellung zu unbeschränkter Herrschaft gelangt. Der byzantinische Kirchenbau bestand nunmehr aus lauter vereinzelt, nach den Zwecken statischer Berechnung oder aus reiner Willkür zusammengefügtten Räumen. Der Gedanke des Organischen verschwand so vollständig, daß man sich sogar darin gefiel, diese Willkür zu betonen und die Verschiedenheit der einzelnen Theile gebliffentlich herauszuheben.

Daß dies nicht etwa ein plötzlicher Verfall, sondern die nothwendige Konsequenz des herrschenden Prinzips war, ergibt sich aus den architektonischen Details und der Ornamentation, wie sie sich schon vor der Sophienkirche und an derselben gestaltet hatten. Auch hier äußert sich trotz aller Pracht und Technik die dürre Abstraktion und der Mangel des Gefühls für Harmonie und organische Entwicklung. Die Feinheiten, durch welche



Handwritten:
Apprentizung von Ole von Arnim
Handwritten:
Handwritten:

die alten Meister dem Säulenstamm einen Schein elastischen Lebens gegeben hatten, die Schwellung, der Aulauß, die Kannelirung sind verschwunden; er steigt trocken und grade auf und ist oben und unten durch einen kleinen Ring eingefast. An den Kapitälern finden sich wirklich neue Erfindungen und zwar in großer Mannigfaltigkeit. Sie haben bald die Gestalt einer umgekehrten Pyramide mit ganz graden Seitenflächen, bald sind sie korbbartig mit verschiedenen, oft sehr sonderbaren Modifikationen. Der Gedanke der Ueberleitung des cylindrischen Stammes in eine eckige Platte, der schon bei den griechischen Kapitälern maßgebend gewesen war und selbst dem präziösen leichten Schmucke des korinthischen Kapitälers zum Grunde lag, ist daher hier in der Form sehr stark und mit rückichtsloser Konsequenz ausgesprochen, ja häufig in den, dem Kapital aufliegenden Kämpfern noch wiederholt, während er dagegen auf die plastische Dekoration dieser Kapitälere gar keinen Einfluß hat. Sie ist reich, wechselnd und von künstlicher Arbeit, aber sie besteht entweder in einer Einrahmung der pyramidalischen Flächen, welche ein beliebiges Ornament umschließt, oder in geometrischen Linienspielen, die als Flecht-, Netz- und Gitterwerk, oft in filigranartiger Feinheit ausgearbeitet, den Körper des Kapitälers umgeben, und sonderbarerweise meistens die diagonale Richtung betonen, gleichsam als habe man die Auspielung auf die vertikal wirkende Funktion absichtlich vermieden. Neben solchen neuen Kapitalformen kommt auch das römische kompositische Kapital nicht selten vor, wobei dann aber, abgesehen von andern Veränderungen, schon die Akanthusblätter sich von denen der guten, römischen Zeit wesentlich unterscheiden. Während sie in dieser sowohl in den Umrissen als in den Biegungen weich und schwunghaft gehalten waren, sind sie jetzt flach anliegend und mit scharfen, sägenartig geschnittenen Zacken auslaufend. Auch hier also statt der freien, stilistischen Behandlung der Natur, eine trockene Abstraktion, welche die Gegensätze in scharfer Uebertreibung auffaßt. Allerdings sind dann die in Gold und Silber glänzenden Mosaiken an Gewölbe- und Wandflächen und die Marmortäfelung, welche die Wände bedeckt, nicht bloß durch den Reichtum des Stoffes, sondern auch durch einen gewissen Geschmack der Anordnung beachtenswerth. Aber sie stehen in keiner inneren Beziehung zu der Konstruktion des Ganzen und sind daher ein selbständiger und gleichgültiger Luxus. Statische und technische Meistererschaft, sinnliche Pracht und Kostbarkeit der verwendeten Stoffe, dabei aber der vollkommenste Mangel an innerer Harmonie und organischem Zusammenhange, das sind die charakteristischen Eigenschaften der byzantinischen Architektur.

(Schluß folgt.)

Havelufer.

Kabirung von D. von Kamecke.

Von den Landschaftsmalern, welche der Großherzogl. Kunstschule in Weimar ihre Ausbildung verdanken, hat sich D. v. Kamecke in den letzten Jahren in vortheilhafter Weise bekannt gemacht. Die größeren Ausstellungen der Akademien und Kunstvereine waren von seinen Werken besetzt, die Kritik hat sich vielfach anerkennend über dieselben ausgesprochen, auch an Käufern hat es ihnen nicht gefehlt, und manche derselben waren bereits in den Besitz von Kunstfreunden und Sammlern übergegangen, bevor sie noch die Staffelei verlassen hatten.

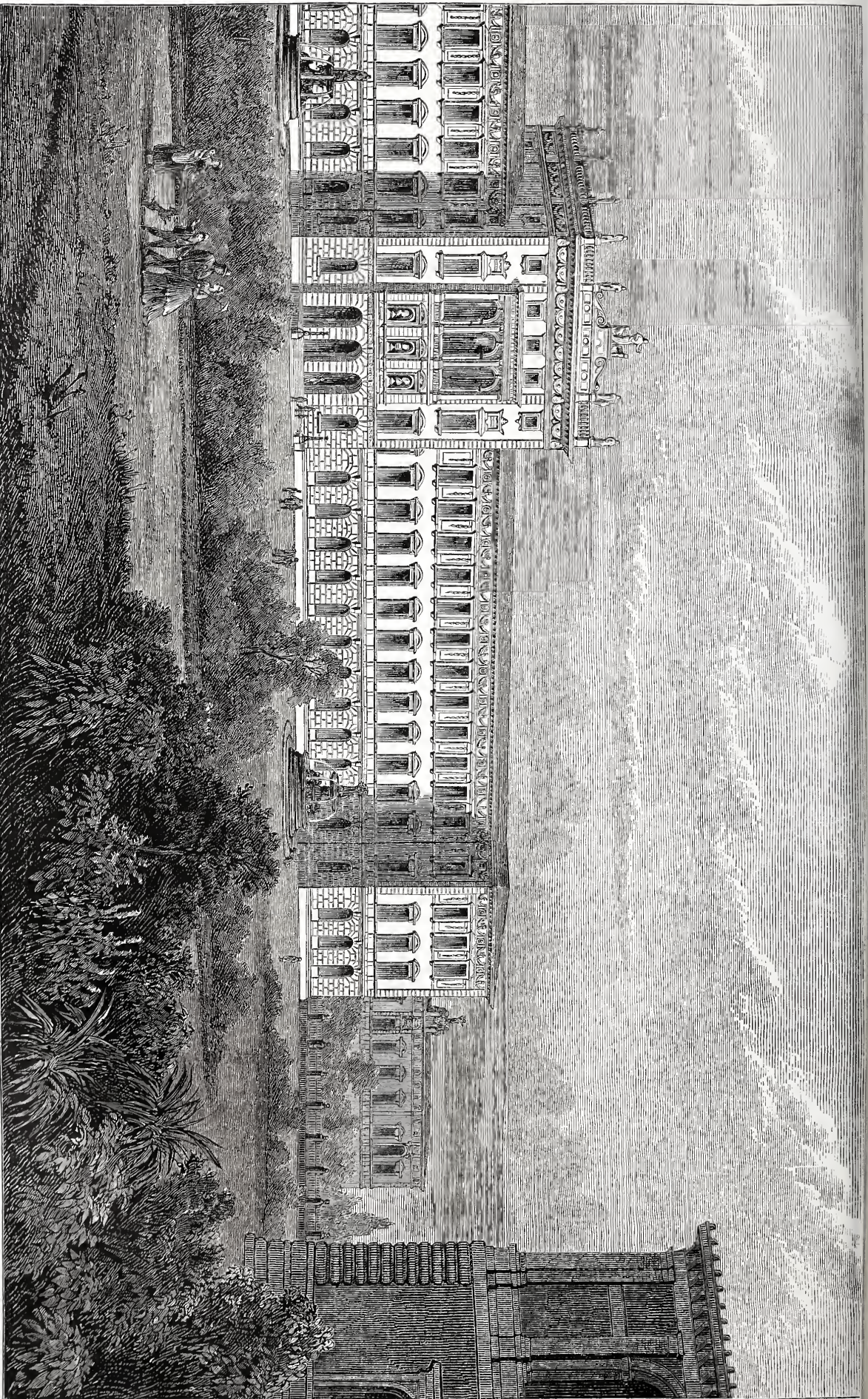
D. v. Kamecke hat sich erst in reiferen Jahren der Kunst ausschließlich gewidmet. Nachdem er als preussischer Hauptmann den Abschied genommen, wurde ihm die langersehnte Muße zu Theil, deren er zur Ausbildung seiner Lieblingsneigung bedurfte. Ein längerer Aufenthalt in Rom, das eingehende Studium der reichen italienischen Natur und der Verkehr mit bedeutenden Künstlern, dessen er sich daselbst erfreute, wurden ihm Veranlassung, sich für die Landschaftsmalerei zu entscheiden. Mit künstlerischen Vorstudien ausgerüstet trat er 1862 in die Großherzogl. Kunstschule in Weimar ein, arbeitete zunächst unter den Professoren Boecklin und Michelis, gab sich aber bald der ausschließlichen Leitung des Grafen von Kalkreuth anheim, unter welcher er bei ernstestem Studium und unermüdetem Streben in kurzer Zeit den künstlerischen Standpunkt, welchen er gegenwärtig einnimmt, erreichte.

In der Wahl seiner Motive läßt v. Kamecke eine große Mannigfaltigkeit, in der Verarbeitung derselben ein freies Walten der Phantasie und dabei die Resultate eines gründlichen Naturstudiums erkennen. Was seinen Schöpfungen, gleichwie denen seines Meisters, eine so bedeutende Anziehungskraft verleiht, ist die in jeder einzelnen erreichte Wirkung einer besonderen und zwar entschieden ausgesprochenen Stimmung auf die Empfindung des Beschauers.

Wie jede nachahmende Kunst nothwendig auf uns wirken muß, einmal durch die Natur des nachgebildeten Gegenstandes, dann insofern das Kunstwerk eine Schöpfung des Menschengestes und zugleich eine Erscheinung menschlicher Gedanken ist, so ist bei landschaftlichen Darstellungen im Besonderen die Art ihrer Wirkung zu unterscheiden nach ihrer Wahrheit, nach ihrem Sinne und nach ihrem Gegenstande. Die Wahrheit eines Bildes liegt in der Treue der Naturnachbildung; es zeigt sich aber an der Vergleichung der Natur mit einem Spiegelbilde derselben, daß die Wahrheit einer landschaftlichen Darstellung allein noch nicht die erforderliche Befriedigung gewährt, weil das Spiegelbild immer nur als ein Stück, als ein Theil der unendlichen Natur, losgerissen aus seinen organischen Verbindungen und in widernatürlichen Schranken eingengt erscheint. Hier wird es deutlich, daß das landschaftliche Bild als ein organisches Ganze, aus einer Einheit hervorgegangen und in bestimmtem Zusammenhange begriffen, sich darstellen muß. Diese Einheit aber ist nur der Sinn, welchen der Geist des Menschen hinzubringt und welcher, da der Geist immer in einer gewissen Stimmung sich befindet, eben diese Stimmung ausspricht. Da aber die einzelne Stimmung mehr den einen oder den anderen Naturgegenstand zur Auffassung und Darstellung, je nachdem er ihr zusagt, zu wählen pflegt, so ist als die Hauptaufgabe landschaftlicher Kunst zu betrachten: die Darstellung einer gewissen Stimmung des Gemüthslebens durch die Nachbildung einer entsprechenden Stimmung des Naturlebens.

In welcher Weise die Regungen des Gemüthes und die Zustände der Natur sich entsprechen, von welcher Wirkung die einzelnen Gegenstände sind, welche nachgebildet werden und auf welche Weise in diesem Wiedergeben des Naturlebens die Idee der Schönheit erreicht wird, das hat G. Carus in seinen geistreichen „Briefen über Landschaftsmalerei“ ebenso eingehend als anziehend entwickelt. F. Th. Vischer sagt an einer Stelle seiner Aesthetik: „So viel ist gewiß, der Maler, dessen Landschaft nicht so auf uns wirkt, daß uns irgendwie zu Muthe wird, hat nichts geleistet. Dies ist ganz wie in der Musik, wo unser Herz voll ist und doch das Wort keinen Ausdruck dafür hat, oder wie in der Poesie, wenn man von dem bestimmteren Inhalte absieht und nur das Tönen und Weben der Empfindungen in's Auge faßt, das durch ein Gedicht hindurchgeht“.

In v. Kamecke's Landschaften finden wir die hier ausgesprochene Forderung durchaus



Das neue Hochtechnikum in Aachen.

Ansicht der nördlichen Seite des Hauptbaues.

erfüllt und es ist hierin hauptsächlich neben ihren sonstigen Vorzügen der Grund der Anerkennung zu finden, welcher ihnen bisher verdienter Weise zu Theil geworden ist.

Mit entschiedenem Talente für die verschiedenen Arten künstlerischer Technik begabt, weiß v. Kamecke neben dem Pinsel ebenso die lithographische Kreide wie die Radirnadel mit Geist und Geschick zu handhaben. Für letzteres finden wir in der unserem hentigen Hefte beigegebenen Radirung, deren einfaches Motiv der Heimath des Künstlers entnommen ist, einen Beleg, der den Wunsch gerechtfertigt erscheinen lassen wird, daß er auch ferner diesem, in unseren Tagen der Förderung so bedürftigen Zweige der Kunst seine Kräfte nicht versagen möge.

D. v. Schorn.

Das neue Polytechnikum zu München

und die moderne Stilfrage.

Von Julius Meyer.

Mit Abbildung.

I.

Vorüber ist vorerst für München jene zweite Aera leidenschaftlicher Baulust, welche während der beiden letzten Jahrzehnte die monumentalen Bauten massenweise hervortrieb und andererseits ganze Reihen von Privathäusern mit dem prunkenden Schein einer festlichen Architektur in schwindelhaftem Wettkampf entstehen ließ. Was ist davon geblieben? Der prunkende Schein der letzteren ist in mehr als einem Falle buchstäblich in sich zerfallen, und was von dem Marzipan=Verputz noch festklebt, das bröckelt in harter Reibung die vorüberstürmende Zeit ab. In München lebt sich's sonst nicht so schnell, wie es nun der sinken Gegenwart Art ist; allein lediglich auf eigene Lebenszeit bauen und den Nachkommen Trümmer hinterlassen, das hat man hier noch besser verstanden als anderswo. Geblieben aber ist in der That von dem Allem nichts als die bittere Nemesis des Schwindels, der ganze Massen mühsam ersparten Kapitals verschlungen und dafür trügerische Wechsel auf jenen „modernen Stil“ ausgestellt hat, dessen vollständiger Bankrott aller Welt offenkundig ist.

Doch längst kümmert sich kein Kind mehr um diese Spukgestalt, welche aus dem Münchener Boden ein neues Zeitalter der Baukunst hervorzuzaubern währte; selbst der loyale Staatsbürger schüttelt nun sein bedenkliches Haupt vor diesen Steinlarven, dahinter weder Körper noch Geist zu finden ist. Dem Bautaumel ist überhaupt eine allgemeine Ernüchterung gefolgt, und Ziegelfabriken, Maurer und Steinmetzen haben trostlose Feiertage. Allmählig bricht auch hier das Bewußtsein durch, daß die Zeit vorerst noch einige andere Dinge zu thun habe, erst reifen und auswachsen müsse, ehe sie das architektonische Gewand finde, das ihr ganz auf den Leib passe. Und dann ist doch weder das öffentliche noch das Privat=Leben der süddeutschen Metropole so groß angelegt, daß es das unabweiskbare Bedürfniß hätte nach feierlichen und monumentalen Formen; ein einfaches Hauskleid thut's auch. Nur die Bürgerschaft, unter der Obhut eines väterlichen Magistrats, der ihren ganzen Werth in sich verkörpert fühlt, hält noch etwas auf ihr Ansehen und baut sich eben jetzt ein prächtiges Rathhaus. Allein der Bau hat allerlei Aergerniß gegeben. Die üblen Folgen jener großen Bauperiode sind an ihm zu Tage getreten; da er kaum zum ersten Stock aufgeführt war, lief unheimlich ein Gerede um, noch ehe er fertig sei, müsse er zusammenstürzen. Allgemeine Entrüstung, Sistirung des Baues, Debatten und Untersuchung. Die hat wohl nun ergeben, daß der Bau zur Noth stehen könne. Aber inzwischen waren im Publikum keizerische Ansichten über den Stil laut geworden, darin das neue Gebäude prangen sollte. In seiner christlichen

Rechtgläubigkeit hatte natürlich der Magistrat einem gothischen Entwurf den Vorzug gegeben. Da erhob sich in einigen Kreisen, wo man von dem heiteren weltlichen Wesen der Renaissance hatte munkeln hören, wenn auch leise erst und mit dumpfem Grollen, gegen die mittelalterliche Gesinnung des Magistrats der Aufrühr. Freilich vergeblich. Denn in feierlicher Sitzung beschließen es die Väter der Stadt und verkünden es der Welt: die Wahl des Stils, ob gothisch, Renaissance oder byzantinisch, sei reine Geschmacksache, und ihr Geschmak, dem die höchste Entscheidung zukomme, sei ein- für allemal der gothische.

So weit also sind wir, Dank dem Münchener Magistrat, in der Erkenntniß des Weltlaufs gekommen. Vom Standpunkt der Speisefarte werden die großen Anschauungsweisen ganzer Zeitalter und die Schöpfungen des künstlerischen Genius der Völker betrachtet, das Verhältniß unseres Jahrhunderts zu ihnen als ein Gelüste des Gaumens. Freilich, in architektonischen Dingen ist nun das Publikum überhaupt, seit man es durch alle Bauepochen durchgetrieben, so rathlos, wie es noch zu keiner Zeit gewesen; und was insbesondere München anlangt, so haben jene unglücklichen Stilversuche Anschauung und Phantasie vollends verwirrt. Wo man aus verschiedenen Bauarten abgerissene und mißverstandene Formelemente zu einem läppischen Spiel zusammenwürfelt, in der Meinung, mit solchem Gezeuwerk etwas Neues zu schaffen, da tritt natürlich an die Stelle künstlerischer Einsicht das bloße Belieben und der zufällige „Geschmak“. Indes, noch gibt es glücklicherweise Architekten, welche anderer Meinung sind als der Münchener Magistrat und andere Begriffe haben von der Bedeutung der Baukunst für unsere Tage. Denn in Wahrheit ist diese zu allen Zeiten eine große und entschiedene Form des menschlichen Geistes, darin jede Epoche die Bedürfnisse ihres idealen Lebens erfüllt und ausspricht, indem sie die zweckmäßige Gestalt des Raumes in die Freiheit des mit dem Wesen des Zeitalters stimmenden künstlerischen Scheins erhebt.

Eben jetzt ist in München ein monumentaler Bau unter Dach gekommen, der merkwürdig absticht von den dortigen Werken der jüngsten Vergangenheit und ein ganz anderes Zeugniß ablegt von der Bestimmung, welche die Architektur der Gegenwart hat. Es ist das neue Polytechnikum, nach den Plänen und unter der Leitung des Bauaths G. Neureuther eben in der Ausführung begriffen*). Bekanntlich werden die bisherigen polytechnischen Schulen in Nürnberg und Augsburg aufgehoben; an ihre Stelle tritt mit erweitertem Umfang des Unterrichts die neue technische Hochschule in München, für welche unser Gebäude bestimmt ist. Eine dankbare Aufgabe der Gegenwart für den Architekten, der sie zweckmäßig und künstlerisch zugleich zu lösen versteht. Denn hier gilt es, einen großen Zweck des Jahrhunderts, sein von echt weltlichen, realen Triebfedern bewegtes und doch ideales, weil auf die höchste Ausbildung des menschlichen Daseins gerichtetes Wesen in monumentalen Formen auszusprechen. Nicht besser konnte dies der Meister thun, als indem er mit seinem Verständniß und mit dem vollen Talent ebenbürtiger Nachbildung die Bauweise des Cinquecento, ohne sich näher an ein einzelnes Vorbild zu halten, zum Muster nahm.

Doch gerade dies, daß die Weise der Renaissance für unsere Zeit noch lebensfähig sei, giebt man ja von gewisser Seite nicht zu, und am wenigsten in München. Ehe daher auf den Bau die Rede kommt, ein Wort über jenen Stil und sein Verhältniß zum Zeitalter; eine Frage, die bekanntlich jetzt immer mehr in den Vordergrund tritt.

Die Renaissance, darauf greifen im Wesentlichen jene Einwände zurück, ist ein abgeleiteter Stil und nur scheinbar organisch. Das will sagen: ihre Bauformen hat sie entlehnt, und sie

*) Unsere Abbildung giebt nur die eine Hälfte des Baues, wodurch natürlich, da die Uebersicht des Ganzen und seines rhythmischen Zusammenhangs fehlt, viel von der Wirkung verloren geht. Der Fries unter dem Kranzgesimse des Baues fällt, auf Anordnung der maßgebenden Stelle, in Wirklichkeit weniger reich aus als auf dem Plane; die ornamentalen Füllungen zwischen den Fenstern des zweiten Stockwerkes und die fortlaufende Dekoration des Frieses müssen wegleiben. Wie sich aber ein tüchtiger Architekt immer zu helfen weiß, um seinem Bau die künstlerische Vollendung zu retten, zeigt sich auch hier: die Weise, wie nun die obersten Fenster mit dem Kranzgesimse durch plastisch-architektonischen Schmuck verbunden werden, ist vielleicht noch wirksamer als die zuerst projektirte Dekoration.

wendet dieselben nicht als wirkliche, sondern nur als scheinbare Mittel der Konstruktion an. In der That, für ursprüngliche und streng organische Stile können nur der griechische und der gothische sich ausgeben*). Ihre Bauformen vollziehen in ihrer künstlerischen Erscheinung unmittelbar die statischen Gesetze, die architektonische Begrenzung des Raums und den Konflikt von tragender Kraft und Last, wie sie ihn andererseits wieder aufheben in einem strammgefügtten Ganzen, darin jeder Theil leistendes Glied bleibt. Allein an dieser strengen Durchführung des konstruktiven Princip's halten beide Stile bloß so lange fest, als sie den Raum gestalten für den religiösen Kultus.

Sobald sie in den Dienst anderer Zwecke, weltlicher Mächte und Interessen treten, löst sich jener straffe Zusammenhang ihrer Formen mit dem Gesetz des Aufbaues; diese werden alsdann mehr oder minder zum Ausdruck der Struktur, ohne sie in Wirklichkeit zu bedingen. Mit anderen Worten: in diesem Falle gebrauchen sowohl die Antike als die Gothik selber ihre Bauformen als abgeleitete. Ihr ursprünglicher Zweck tritt zurück und ihre Dienstleistung wird mehr oder minder Schein.

Also: das Gesetz der absoluten Einheit der Form mit der Konstruktion läßt sich für weltliche Zwecke überhaupt nicht durchführen. Nur im griechischen Säulentempel und in der gothischen Kathedrale war es erfüllt; hier war die reale Dienstleistung der Bauformen unmittelbar Eins mit der Idealität ihrer Erscheinung. Allein indem sich die letztere entwickelte, hat sich zugleich das künstlerische Element so weit ausgeprägt, daß es Gestalt für sich und eigene Geltung gewonnen. Das heißt: die Bauformen werden zu selbständigen Mitteln des künstlerischen Ausdrucks; sie vollbringen nicht mehr in Wahrheit die materielle Arbeit des Aufbaues sondern sprechen dieselbe nur noch ideal aus. Demnach, so scheint es, haben der Spitzbogenstil sowohl als die Antike ein- für allemal die Formen geschaffen, womit alle Architektur, soweit sie Kunst sein will, arbeiten und wirken muß.

Ist dem aber so, weshalb nicht ebenso gut auf gothische Formen zurückgreifen, als, wie die Renaissance es thut, auf antike? Die Frage, über welche jetzt noch von den verschiedenen Parteien heftig gestritten wird, erledigt sich im Grunde durch den Unterschied der Stile. In der Gothik bleibt jede Form, auch wo sie in reine Zierde sich auszuspielen scheint, immer unbedingt abhängig von der Konstruktion, ein für sich unselbständiges Gerüste im Dienste derselben. Und dieser Aufbau selber, der alle Glieder unter sein Gesetz zwingt, ist nur der Ausdruck einer besondern einseitigen Weltanschauung, die beschlossen in den Grenzen eines gewissen Zeitalters alle Zwecke des menschlichen Lebens in das eine beschränkte Ideal einpreßt. Diesem gebundenen Ideal entspricht das Grundprincip der gothischen Baukunst: die Tendenz des Aufsteigens, die den Gegensatz von Senkrecht und Wagrecht, der alles Räumliche bedingt, aufhebt, und den Konflikt von Stütze und Last, der im Gesetz der Schwere liegt, verläugnet. Die gothischen Formen, von der Konstruktion losgelöst, sind in Wahrheit sinn- und gestaltlos, tote Bruchstücke, weil aus dem Verband gerissen, der ihnen allein Leben und Zusammenhang giebt.

Wie anders dagegen die Antike! Ihre Bauweise — hier lassen sich natürlich nur die Resultate andeuten — hat die schlechtthin adäquaten in sich vollendeten Formen für gewisse im Wesen der Architektur selber begründete Gesetze gefunden — Formen also, welche für alle Zeiten gültig sind. Der hellenische Tempel war der Ausdruck des griechisch-nationalen Lebens. Seine Formen aber sind über diese Schranken hinaus und haben ein- für allemal die Bedingungen des Aufbaues sowohl als die statischen Gesetze des Stoffs zu freiem künstlerischem Schein ausgeprägt. Daher sind sie nicht griechisch bloß und antik, sondern sie sind klassisch, d. h. universale und unverbrüchliche Muster für alle Zeiten. Wodurch aber sind die hellenischen Formen zu diesem reinen architektonischen Kanon geworden? Sicher nicht durch ihren konstruktiven Werth; ihr Aufbau ist höchst einfach, fast primitiv und kann sich nicht messen mit der feinen, die Materie zwingenden Berechnung des gothischen Systems. Sondern eben durch jene Freiheit der Gestaltung, welche

*) Organisch, sofern jede bauliche Form eine statische Funktion vollzieht und in der Erscheinung der Zusammenhang des Baukörpers streng sich ausdrückt, kann auch der romanische Kirchenstil heißen. Allein ursprünglich sind seine Formen nicht, sondern im Wesentlichen aus dem römischen abgeleitet.

die konstruktive Nothwendigkeit rein aufgehen läßt in idealem Schein. Das aber war nur möglich, indem der architektonische Geist der Hellenen die künstlerische Form von vornherein als das Bestimmende in sich trug. Worauf die griechische Anschauung schlechthin angelegt war, das ist das organische Ganze der lebendig bewegten Gestalt, worin — wie im menschlichen Leibe der Knochenbau — das nackte Bedürfniß und das materielle Baugerüst verhüllt und verdeckt bleiben. Wie damit das Princip der Bekleidung, die geistvolle Entdeckung Semper's, enge zusammenhängt, liegt auf der Hand. Die Angst und die Anstrengung des Werdens, welche in der gothischen Kathedrale gleichsam zu Stein erstarrt sind und umsonst sich zu verstecken suchen hinter der spielenden Verflüchtigung der Materie, hat der griechische Bau völlig überwunden. Sie liegen hinter ihm, und vor das Auge tritt, wie schwebend, die frei aus sich gewordene Gestalt, das Raumgebilde, das der menschliche Geist als seine eigene Stätte in glücklichem Gleichgewicht der Kräfte sich bereitet hat. Nur ein solches Bauen kann in Wahrheit ein organisches heißen.

Eben durch diesen rein künstlerischen und schlechthin gültigen Charakter sind die griechischen Formen zu einer allgemeinen Bau-sprache geworden, welche, unendlicher Kombinationen fähig, den treffenden Ausdruck giebt für die mannigfaltigsten Raumbedürfnisse. Ja, die Principien der griechischen Formenbildung sind gültig für jede (auch den Hellenen ganz unbekannte) Art der Konstruktion, sei es nun Gewölbe-, Eisen- oder Holzbau. Insbesondere wo das Leben auf harmonische Ausbildung aller Kräfte und auf freie weltliche Entwicklung angelegt ist, wo also Individuen und Gesellschaft in den normalen Zustand der Reife und Mündigkeit treten, da wird immer wie von selber der Bau-trieb auf die Antike zurückgreifen. Dieses innere Verhältniß schließt von vornherein das blinde Spiel bloßer Nachahmung aus, das sich andererseits auch in den gewandtesten Experimenten der Neugothiker immer wieder verräth. Und in der That, nachahmen läßt sich die Antike gar nicht, sobald aus lebendigem Bedürfniß gebaut werden soll. Vollends ist die Gegenwart ebenso aus dem ruhigen Ebenmaß wie aus dem enggezogenen Kreis der Antike heraus; mit jener straffen Verbindung der Formen, die dem hellenischen Bauwesen eigen war, wüßte sie nichts anzufangen. Jene Einheit von Kunstform und Konstruktion, welche eben die Gestalt des griechischen Baues ist, sie war nur möglich in jener klar begrenzten Ordnung der Zustände und eines in sich beschlossenen Daseins. Dem ganz anderen Leben der Neuzeit keinen architektonischen Leib zu schaffen, das brächte ein strenger Anschluß an die griechische Bauweise nicht zu Stande; in dieser Art läßt sie sich nicht, wie Schinkel meinte, „auf die Bedingungen der neuen Weltperiode erweitern.“*) Auch wollen wir auf den reichen Erwerb anderer Bauformen, den uns die Geschichte überliefert hat, — wenn sie auch an allgemeinem Werth den griechischen nachstehen — nicht verzichten.

Ganz in demselben Falle also ist unsere Zeit, worin das Cinquecento war: aus freiem Verständniß hat sie mit den klassischen Bauelementen die künstlerische Gestalt für die neuen Bedürfnisse zu schaffen. Nun zuerst hat die griechische Architektur in sich aufgenommen und, indem es damit Rundbogen- und Gewölbeformen verband, den Raum zu bilden gewußt für die kolossalen Zwecke eines Weltreiches. Aus den römischen Ruinen hat dann die Renaissance die antiken Bauglieder zu neuem Leben wachgerufen, um mit ihnen dem ganzen, aus dem echten Grunde der menschlichen Natur erneuerten Dasein seinen neuen Heerd, seine bauliche Stätte zu gründen. Die Weise aber, wie in ihr diese „Wiedergeburt“ der Antike stattfand, lag in ihrer ästhetischen Anschauung, wie sie andererseits nothwendig aus dem Wesen des modernen Menschen folgte. Zunächst suchte sie mit den neugewonnenen Mitteln, für die erweiterten Zwecke des neuen Weltzustandes, den Raum auf das

*) Die Möglichkeit einer solchen Erweiterung liegt uns denn doch wohl nicht nur in einer bloßen „Meinung“ Schinkel's vor, sondern er wie seine geistigen Nachfolger haben sie durch die That bewiesen. Auch hat unser verehrter Mitarbeiter selbst oben mit Recht betont, daß die hellenische Antike schon die straffe Verbindung ihrer eigenen Formen gelöst, dieselbe gleichsam als abgeleitete behandelt hat. Und zwar that sie dies nicht nur beim Profanbau, sondern — wie z. B. das Cretheion zeigen kann — auch bei der Tempelarchitektur. Wir glauben, daß bei genauerm Studium der griechischen Denkmälerwelt sich dem heutigen Architekten eine immer größere Mannigfaltigkeit unmittelbar verwendbarer Motive zu freier und lebendiger Fortentwicklung ergeben wird.
H. v. H.

Mannigfaltigste zu gestalten. Uner schöpflich war sie in ihren Kombinationen. Die Schönheit legte sie in den Unterschied der Verhältnisse, der zugleich Einklang ist, und in die wohlgemeffene Bewegung der verschiedenen Bautheile, der zum Rhythmus des Ganzen wird. Die klassischen Formen aber gebrauchte sie zu lebendiger Versinnlichung des Ausbaues, zum Gebilde bloß des struktiven Zusammenhangs, in ihnen erhob sie den Bau zur freien Erscheinung gegliederter Gestalt. Sie gaben zugleich den deutlichen Anschlag des in jener Anordnung des Raumes verborgenen Rhythmus: die Wechselwirkung ihrer bald stärkeren, bald schwächeren Bildung mit den Verhältnissen brachte den bezeichnenden vollen Akkord des Ganzen hervor. Das ist „tutta quella musica,“ welche L. B. Alberti nicht gestört wissen will (Burdhardt). So entwickelte die Renaissance, getragen von der allgemeinen Stimmung, welche die Architektur als eine Angelegenheit aller Gebildeten behandelte, mit den entlehnten Formen doch eine eigenthümliche Bauart.

Leicht begreift sich nun, wie unsere Zeit mit vollem Recht den Stil der Renaissance wieder aufnimmt. Sie steht ihrer Anschauung, ihrer Denkart, ihrem ganzen Lebenszuschnitt nach mit dem Cinquecento in innerem und dem nächsten geschichtlichen Zusammenhang. Daher auch zum ästhetischen Wesen desselben in enger Wahlverwandtschaft, wie sie andererseits ein ganz ähnliches Verhältniß einnimmt zur Antike. Weßhalb sollten wir erst suchen, was die Zeiten in ihrem historischen Verlaufe und getrieben von der Kraft des allgemeinen Lebens schon gefunden haben? Die Renaissance schlägt uns die Brücke, nicht zum Verständniß der klassischen Formen, sondern zu ihrer lebendigen Verwerthung für unsere Zwecke. Das Verständniß der Antike, insbesondere der griechischen Kunstwelt, aus einem tieferen Studium heraus ist im Gegentheil Errungenschaft dieses Jahrhunderts. Daher kann auch unsere Architektur die Aufgabe lösen, die ihr überlieferte Formensprache weiter auszubilden: indem sie nämlich die zu dekorativer Ueberladung neigende Renaissance zum griechischen Ebenmaß und seiner läuternden Norm zurückführt.

Was unsere Zeit in der Baukunst leistet, davon hat bleibenden Werth und zugleich das eigene Gepräge des Jahrhunderts sicher nur was in solcher Weise geschaffen ist. In München war nach dieser Seite durch die Klenze'schen Bauten ein tüchtiger und vielversprechender Anfang gemacht. Wie man dann davon absprang und zuerst durch die Gärtner'sche Schule, dann durch jene Stilexperimente, die zum Gelächter der Welt geworden, eine architektonische Sünde um die andere beging, ist zur Genüge bekannt. Diese Periode ist nun abgelauten und jener Stillstand eingetreten, der auf's Haar der öden Ernüchterung aus einem wüsten Rausche gleicht. Das neue Polytechnikum aber ist es, das jetzt an jene guten Anfänge wieder anknüpft und zugleich die Fortschritte verwerthet, welche seitdem das Verständniß der Stile und der für die Gegenwart lebensfähigen Bauweise gemacht hat.

II.

Das Polytechnikum erforderte vor Allem eine ausgedehnte Anlage, da es neben den allgemeinen Lehrfächern auch alle besonderen umfaßt, die hier in Betracht kommen: Hochbau, Ingenieurwesen und Geodäsie, Maschinentechnik, chemische Technik und Handels- und Verkehrsweisen. Der beste dafür geeignete Platz, der zugleich alle Bedingungen des Lichtes und der Lage erfüllte, wurde vom Architekten hinter der alten Pinakothek gefunden. Da sowohl von dieser — welcher der Bau seine Vorderseite zuzukehren hat — als von den rückwärts gelegenen Nachbargrundstücken ein angemessener Abstand genommen werden mußte, war die zum Ueberbauen verbleibende Tiefe des Platzes zu gering, um das Gebäude in der Form eines geschlossenen Rechtecks mit einem Hof in der Mitte zu entwerfen. Auch das Gebäude als einen gleichmäßig in eine Richtung gestreckten Körper anzulegen, ging aus unabweisbaren Gründen nicht an. Vielmehr sah sich der Architekt zu einer Disposition veranlaßt, welche an einen größeren mittleren Bautheil zwei kleinere Seitentheile in Form von geschlossenen Rechtecken, welche Höfe in sich fassen, weiter rückwärts anfügt. Hierdurch wurde noch einer anderen unumgänglichen Bedingung genügt: nämlich die eine Seite des Mittelbaues für den Hörsaal der Physik gegen Süden, die andere für die Räume zum Zeichnen nach dem Runden gegen Norden freigehalten.

Der mittlere Hauptbau hat zwei, die zurückstehenden Seitenbauten nur ein Stockwerk über dem Erdgeschoß. Die Mitte des ersteren ist hervorgehoben durch einen weit vorspringenden Mittelrisalit, der den Haupteingang enthält; die Seitenabschlüsse werden gleichfalls durch stark ausladende Risalite gebildet. Dem Mittelrisalite entsprechen im Innern das Vestibül, die Haupttreppe und weiter rückwärts diejenigen Räume, welche für alle Abtheilungen der Schule gemeinschaftlich sind. Das Vestibül hat die Höhe von zwei Stockwerken; es enthält die Treppe, welche zunächst doppelarmig zum ersten Stock führt, von hier rückwärts einfach aufsteigt und dann auf der Hälfte ihrer Höhe wieder in zwei Arme gebrochen zum zweiten Stockwerke läuft; ihrem Austritt gegenüber liegt unmittelbar die Aula über dem Vestibül. Der obere Theil der Treppe wird von einer Balustrade umgeben, und die Decke des Treppenhauses von einem auf zwölf Säulen ruhenden Gewölbe gebildet, dessen Gurten und Felder durch Stucko und Malerei geschmückt werden sollen. Der weiträumige und festliche Charakter dieses Treppenhauses, das nichts Verstecktes und Winkeliges hat, geht schon aus der Anlage hervor. Mit einer gewissen Feierlichkeit soll die monumentale Architektur den Eintretenden empfangen, ihn ablösen gleichsam von dem gemeinen Treiben des Tages und ihn vorbereiten auf die idealen Zwecke, mit denen er sich nun zu beschäftigen hat.

Die Lage der Aula im Centrum gab dem Architekten Gelegenheit, den Mittelrisalit im Verhältniß zum übrigen Gebäude zu erhöhen und ihn noch stärker herauszuheben durch eine reichere Fensteranlage, durch eine Attika über dem mächtig behandelten Hauptgesimse und einen architektonischen Aufbau in der Mitte mit plastischer Ausstattung. So erhält die Bedeutung des Innenraumes auch nach Außen ihren entsprechenden Ausdruck, während zugleich das Centrum des Baues mit stärkerem Anschlag den Hauptton des Ganzen giebt.

Die inneren Räume, je nach Bedürfniß in den verschiedenen Gebäudetheilen disponirt, sind für alle Fächer des wissenschaftlichen und technischen Unterrichts in der umsichtigsten Weise angeordnet. Wie bewährte Fachmänner hervorgehoben, ist jedem Erforderniß entsprochen, überall die Verbindung einfach hergestellt und zugleich Bedacht genommen für alle nöthigen Hilfsräume, sowie für das Verhältniß der verschiedenen Disciplinen in der Lage und im Zusammenhang der Säle. In der klaren und zweckmäßigen Raumeintheilung wird sich immer praktisch dasselbe Talent des Architekten bewähren, das sich ästhetisch bewährt in der rhythmischen Durchführung der Verhältnisse.

Schon dieser Ueberblick zeigt, wie durchaus der Zweck des Gebäudes seine räumliche Form bestimmt hat und eben dadurch eine lebendige Mannigfaltigkeit der Gliederung, die sich zu einem einheitlichen Ganzen wieder zusammenfaßt, erreicht ist. Man sieht auf der Stelle, daß der Plan entworfen ist mit Rücksicht auf seine Verkörperung in Stein und auf die perspektivische Wirkung; er erfüllt alle die Bedingungen, welche die künstlerische Anschauung an ein freistehendes Gebäude macht. Es ist nicht genug, daß dieses im Ganzen eine gute Silhouette habe. Auch die verschiedenen Eindrücke, welche beim Umgehen eines großen Baues auf einander sich folgen, müssen — gleich dem musikalisch in der Zeit verlaufenden Einklang — in Einem Grundton sich bewegen und zusammenschließen. Dies hat der Architekt wohl zu erreichen gewußt. Einmal gehen gewisse Horizontallinien durch alle Bewegungen des Baues ununterbrochen hindurch: sie bilden das einheitliche ihn gleichsam umspannende Band, das ihm den Ausdruck des in sich geschlossenen Gefüges verleiht. Andererseits bildet der große Mittelrisalit, indem er von allen Seiten sichtbar das Ganze beherrscht, die kräftige „Dominante“ (Semper), die keinem monumentalen Bau fehlen darf. Seine Verschiebung innerhalb der übrigen Theile, je nach den verschiedenen Standpunkten, erzeugt einen reichen Wechsel der Ansichten; tritt so der Organismus des Baues überall klar zu Tage, indem immer auch seine Hauptachsen und das Vor- und Nebeneinander der einzelnen Theile durch die Stellung jener Dominante sich aussprechen. Wie sich hieraus ergibt, war es die Absicht des Architekten nicht und konnte es nicht sein, das weit ausgedehnte Gebäude so anzuordnen, daß es von Einem Standpunkte aus sich hätte ganz übersehen lassen. Daß er es dennoch, indem er alle Bedingungen der Zweckmäßigkeit erfüllte, zu einer klaren Gesamtwirkung zu bringen gewußt, zeigt den Künstler. Die Aufgabe war hier um so schwieriger, als bei der eigenthümlichen Lage des Baues der Zugang nicht normal auf die Längsrichtung, sondern von der Seite her stattfindet.

Auch in dem Verhältniß des Mittelbaues zu den Seitentheilen fügt sich die Mannigfaltigkeit der Gestaltung der Einheit des Ganzen. In den letzteren wiederholt sich feiner und leiser der Dreiklang der Nisalite, jener kräftiger herausgehobenen Glieder. Sehr ansprechend und lebendig sind endlich die kleineren Verbindungsbauten zwischen Haupt- und Seitentheilen; sie enthalten insbesondere die Seiteneingänge mit Vestibülen und Durchgänge zu dem hinter dem Gebäude liegenden Hofe. Eine reichere und bewegtere Architektur prägt sie als Uebergänge aus und setzt so an die Stelle stumpfer Eckwinkel die Gelenke gleichsam organischer Vermittlung. Der freie Platz vor dem Gebäude, der mit Gartenanlagen und zwei öffentlichen Brunnen versehen werden soll, läßt den ersten Zweck des Baues wie ausspielen in das umgebende Leben und bildet zugleich seine passende monumentale Einleitung.

Was die äußere architektonische Form und Ausführung anlangt, so ist das Erdgeschoß durchaus mit Granitquadern in kräftiger Rustika ausgeführt. Darüber aus feinem, beinahe weißen Sandsteine eine durchlaufende Brüstung mit Füllungen. Von denselben Sandsteine sind ferner alle Fenstereinfassungen und Krönungen, alle Gurte, Gesimse und Lisenen; die glatten Flächen erhalten einen Verputz von Portlandcement. Die Fenstereinfassungen sind einfach gehalten, aber von einem schönen Ebenmaß der Profilirung; reicher dagegen und kräftiger ausgesprochen ist die Architektur der Eingänge. Hauptgesimse von starker Ausladung, die im richtigen Verhältniß zur Höhe der Gebäudetheile stehen, schließen oben die Mauern ab; energisch, in mächtiger Gliederung fassen sie das ausgehohete Gebäude zusammen und tragen wesentlich bei zu seiner monumentalen Wirkung. Die letztere hat der Architekt noch durch den reichen Fries zu erhöhen verstanden, der mit plastischen Aufsätzen über den oberen Fensterkrönungen durch den ganzen Hauptbau läuft. Dadurch ist zugleich der Monotonie der langen, in gleicher Theilung geführten und in beiden Stockwerken gleich hohen Fensterreihen, wie sie durch den Zweck schlechthin geboten waren, ein glückliches Gegengewicht gegeben. Hier werden auch in Medaillons die Porträtköpfe der hervorragenden Männer der induktiven Wissenschaften und der Kunst ihren Platz finden. Wie durch diese Anordnung sowohl der Zweck des Gebäudes als seine ideale Bedeutung sich aussprechen, ergibt sich von selbst.

Ueberall sind die Gliederungen, die Brüstungen, Gurten, Gesimse u. s. f. mit feiner Kenntniß und Auswahl der Renaissanceformen behandelt, auf das Sorgfältigste durchgebildet und je nach ihrer bald schwächeren, bald stärkeren plastischen Gestalt zu den Verhältnissen gestimmt. Zugleich ist die technische Ausführung, die Arbeit des Steinmetzen und Maurers, von einer Kleinheit, Schärfe und Präcision, wie sie höchstens in den Klenze'schen Bauten sich findet, aber in der unerhörten neuen Münchener Architektur schlechterdings verloren gegangen war. Es ist Zeit für das Münchener Gewerbe, daß in dieser Hinsicht die Baukunst mit ihrem entscheidenden Einflusse und guten Beispiel vorangehe; namentlich im Bauhandwerk zeigte sich während der letzten Jahrzehnte eine Nothheit der Arbeit, die lebhaft an barbarische Zeiten erinnerte.

Um dem Bau endlich den letzten ornamentalen Schmuck zu geben, die Zierde, welche vollends die nackte Erscheinung des Bedürfnisses in die Idealität der Kunst erhebt, hat es der Architekt in seinen Entwürfen an passender und maßvoller, malerischer und plastischer Dekoration nicht fehlen lassen. Einiges davon hat schon jene deutsche Ansicht vom öffentlichen Bauwesen gestrichen, die immer da, wo es sich um die letzte Veredlung der praktischen Interessen durch die Kunst handelt, das Sparen nach Pfennigen als die höchste Pflicht des Staates betrachtet. Hoffen wir, daß jene Verwüstung nicht weiter gehe! Der Staat hat doch wohl nicht die Aufgabe, den Schülern jener Anstalt eine solche Auffassung ihres Berufes beizubringen, welche sie in der Arbeit nur eine Last und das Mittel des nothdürftigen Verdienstes erblicken läßt. Vielmehr soll er ihnen auch die ideale Seite versinnlichen, die das polytechnische Studium hat, die Beschäftigung mit jenen Wissenschaften, welche die höchste Ausbildung des allgemeinen praktischen Lebens bezwecken. Denn diese ist zugleich die Erhebung des menschlichen Daseins über den Zwang der Noth und des Bedürfnisses durch die Beherrschung des Stoffes; und wie dieselbe real ermöglicht wird durch die exakte Wissenschaft, so erhält sie ihren idealen Ausdruck lediglih durch die Kunst.

Notiz.

Zu den Gesprächen mit Cornelius erhalten wir aus Thun in der Schweiz von dem Unterzeichneten folgende Zuschrift: „Im Kunstverein unseres Städtchens, der Ihre Zeitschrift hält, werden nicht nur die Bilder beschaunt und der Text mannichfach vorgelesen, sondern beide auch, wie sich's gebührt, besprochen. Die Aufzeichnungen des Herrn Lohde von im Gespräch gefallenen Aeußerungen des nun seligen Meisters Cornelius interessirten, erbauten, erfreuten uns unter Anderem sehr. Doch meinte eines unserer Mitglieder, es sei am Platz nach Schweizer Landesart sich unter keine Autorität zu beugen und dem Gewaltigsten, wenn es die Ueberzeugung gebiete, die Stange zu halten. Er sprach dann von J. H. Meyer von Stäfa, der von Cornelius als „Kunst-meyer, Schweizer und Schwäzger“ verspottet worden ist, daß sich derselbe als der langjährige Mitarbeiter von Göthe auf dem Gebiete der Kunstwissenschaft, wenn auch stille, doch unvergängliche Verdienste erworben habe, — daß sein Urtheil über das Bedenkliche der nazarenischen Richtung in Rom im Anfang des Jahrhunderts und seine Befürchtung, es möchte die altdeutsche Kunstweise, in der Cornelius seine Umriffe zu dem (eben nicht altdeutschen) Göthe'schen Faust hielt, „Aberglauben in die Kunst bringen“, nicht von einem „beschränkten Kopf“ zeuge, welchen ihn C. hieß, sondern vom Gegentheil. Er berief sich auf eine Stelle aus Ihres Mitarbeiters, Anton Springer's Bildern aus der neueren Kunstgeschichte, die so lautet:

„Cornelius machte bereits in Rom und zwar an mehreren seiner nächsten Freunde die Erfahrung, daß diese den Werth einer künstlerischen Schöpfung in Eigenschaften zu legen liebten, welche dem natürlichen Künstlerbewußtsein fremd sind, daß sie in der innigen Anlehnung an den kirchlichen Glauben die einzig richtige Grundlage des künstlerischen Wirkens fanden. In dem Augenblick, wo er die Freskomalerei wieder belebte, mußte ihn die neue Lehre, welche die Selbständigkeit der künstlerischen Phantasie schwer bedrohte, aus dem ruhigen Gleichgewicht bringen“.

Bei der nächsten abendlichen Zusammenkunft unseres Vereins brachte das Mitglied, das sich, wie eben angeführt, geäußert hatte, ein Transparentbild mit, welches einen Park im Mondschein darstellt mit Wald, Wasser, Statuen und Tempel. Man glaubte sich in Jean Paul's Titan und in den Park von Lilar versetzt. Dieses Bild hat J. H. Meyer erfunden und gemalt im Jahre 1804, in demselben, da der Titan erschien. Wir alle, schweigend das Bild Umstehenden fühlten, daß Meyer auch mit dem Pinsel kein Schwäzger, sondern ein Dichter war. Jedem das Seine!

Auch den drei Meistern, auf welche die germanische Kunst stolz sein darf, werde ihr Recht und bleibe ihre Ehre. Ich meine Carstens, Koch und Genelli. Alle drei haben und zwar aus der Fülle und dem Kern ihrer Schaffenskraft, Kompositionen zu Dante gemacht. Das große Umrissblatt von Carstens zum 5. Gesang der Hölle besitze ich selbst. Ist es denkbar, daß C. keines dieser Blätter, nicht die zahlreichen Koch's, nicht die Sammlung Genelli's zu allen drei Theilen der Komödie gekannt habe? Und doch muß dem so sein, weil wir uns sonst unmöglich erklären können, wie er zu Herrn Max Lohde sagen konnte: „Eigentlich gute Kompositionen zu Dante existiren gar nicht“.

Lohbauer.

Antike Satyrdarstellungen und ihre Gegenbilder in der modernen Kunst.

Mit Abbildungen.

So wenig die Dichtkunst der Griechen immer auf dem Rothorn einherschritt, ebenso wenig hat ihre Bildkunst sich immer nur der Darstellung des Erhabenen und Ernsten gewidmet; auch auf dem Gebiete der Komik, der feinen Scherze und der ausgelassensten Einfälle, haben sich ihre Bildhauer und Maler mit großer Lust und glücklichstem Gelingen bewegt. Lassen wir ganz bei Seite, was uns über dem Leben entnommene Spott- und Zerrbilder berichtet wird und theilweise auch, wengleich nur in allerlei kleinen untergeordneten Stückerchen, erhalten ist; auch in der die Phantasie des Volkes belebenden idealen Gestaltenwelt waren die Züge des Lustigen und Lächerlichen von vorn herein hinreichend stark angelegt, um den Künstler zur weiteren Ausprägung zu locken. Der von der bildenden Kunst unermüdlich gefeierte Kreis des großen Naturgottes Dionysos war es vor allem, der nach und nach alles Ungeheuerliche

und Seltsame, alle Ungebühr und Frechheit in sich aufzunehmen geeignet war, der dem schrankenlosesten Gebahren Spielraum, gewährte und dem unnützigsten Gefellen, wenn er nur Behagen, Witz und Laune mitbrachte, seinen Platz offen hielt. Man denke nur an die Sarkophage mit ihren bakchischen Schwärmen, was für ein Gestaltengemisch sich da in der Umgebung des jugendschönen Gottes und seiner Mänaden tummelt: neben Thieren verschiedener Arten der halb menschliche Kentaur, der feiste Silen mit Schmeerbauch und Glaze, der bocksbeinige Pan, in muthwilligen Ziegensprüngen sich bewegend, und dann das ganze Volk der nichtsnutzigen Satyrn, denen hier Alles erlaubt, bei denen der Lust und des Uebermuthes kein Ende ist.



Figur 1.

Wollen wir hier einige Episoden aus der Fülle dieses Satyrlebens herausheben, so dünkt uns besonders eine Parallele geeignet, auch dem modernen Menschen jene Gestalten

einer alten Zeit näher zu bringen, ihm Alles weniger befreundlich zu machen, was er da vorgehen sieht. Lasse man die Schwänzchen und Hörnchen, die Warzen und Zotteln, hier und da auch das Bocksbeingestell fort, bekleide man ihre Blöße, dann sind die Satyrn ja Lentchen, denen wir noch täglich begegnen können und die namentlich auch der Kunst in unserem Norden genug zu thun gegeben haben. Was einem Teniers und Ostade, einem Adrian Brouwer und wie sie weiter heißen, an den Bauersleuten ihrer Heimath anziehend genug erschien, um es voll Behagen mit allen Zaubermitteln ihres Pinsels auf Leinen und Holz festzuhalten zu nicht fehlendem Ergötzen auch für heute Lebende noch, oft genug Dasselbe ist's, was die Alten ihren Satyrn andichteten. Die Lagen und Stimmungen, die Erlebnisse und Aufregungen dieser holländischen Bauernwelt kehren in vielen Fällen ganz in gleicher Weise bei jenem phantastischen Götterpöbel der griechischen Kunst wieder; um dieselben einfachen Dinge dreht sich das Vergnügen bei dem Einen und bei dem Anderen, vor Allem um's Trinken, mag es auch der Bauer mit der Flasche, der Satyr mit dem Schlauche verrichten.

Diese Vergleichung ist für unmittelbares Verstehen des betreffenden Gebietes im griechischen Kunstschaffen, wie gesagt, nicht unnütz; aber wir kommen darauf hier gewiß nicht zum ersten Male. Jedenfalls findet sie sich bereits von einem älteren Ausleger der alten Kunst, von E. D. Visconti*), ausgesprochen. Die griechische Mythologie, so sagt er etwa, bevölkerte die Berge, die Wälder, die Gewässer mit ländlichen Gottheiten, denen sich die Künstler gern mit Meißel und Pinsel als Gegenständen einfältiglicher Ergötzung zuwandten. Die Darstellungen, welche so entstanden, sind nicht gar verschieden von unseren Bambocciaden; statt der Bauerbirnen und Hirten hier treten dort Nymphen, Satyrn und Silvaue auf, nur freilich sticht in denselben ein phantastischer, schwunghafter, poetischer Zug hervor, der sie jenen gegenüber zu Wesen höheren Ranges erhebt. So gern wir nun ein gut Theil des letzteren Visconti und dem Italiener in ihm zugeben, so müssen wir als Nordländer doch andererseits auch wieder einen Vorzug auf Seiten der Schöpfungen unserer Bauernmaler, vor Allem der holländischen, an die freilich Visconti wieder weniger gedacht haben mag, behaupten. Den Satyrn sammt ihren Nymphen und andern Genossen fehlt im Großen und Ganzen das gemüthliche, innige Wesen, das die Alltagserscheinungen und all die kleine beschränkte Umgebung um sie her auf den Bildern des siebzehnten Jahrhunderts unserer Theilnahme viel näher bringt, als jene Wald- und Bergdämonen und ihr wenn auch oft noch so originelles tolles Treiben.

Wir sind hiermit beim Hervorheben der Ähnlichkeit sofort auch auf die Verschiedenheiten geführt, Verschiedenheiten, die auch sonst noch so groß und so zahlreich sein müssen, wie Land und Leute in Hellas und Holland verschieden waren und sind. Ein Südländer ist der Satyr dem holländischen Bauern gegenüber vornehmlich gleich in seiner Ausdrucksweise, sofern sie die Kunst angeht, in seiner mehr als lebhaften Gesticulation, die jeden Augenblick und selbst beim geringsten Anlasse an's Frägenhafte streifen kann; das haben die alten Künstler mit sichtlichem Gefühle für die darin pulsirende komische Ader benutzt. So gemäßigt sie sonst im Ausdrucke der Seelenregungen bei den höheren Gestalten der Sage und Götterwelt sich meistens halten, so sehr verschwindet jede Rücksicht auf den dem Griechen sehr geläufigen mäßigenden Einfluß von Bildung und vornehmer Sitte bei niederen Geschöpfen, Kindern der Natur, wie die Satyrn sind. Die lassen sie so recht, wie man sagt, als quecksilbrige Naturen agiren; für deren Körper mit seiner zu äußerster Beweglichkeit ausgebildeten Muskelkraft genügt die geringste Anre-

*) Il museo Pio-Clementino descritto. Tomo I. p. 87 (p. 261 der Mailänder Ausgabe).

zung, um Arme und Beine in die oft absonderlichsten Zuckungen zu versetzen. Der Satyr verwundert sich außerordentlich leicht über alles Mögliche; es brauchen gar nicht so un-
gemein seltsame Dinge zu sein und gleich dieser Affekt versetzt seine Gliedmaßen leicht in
die lebhafteste Mitleidenschaft. Es ist das ein Thema, das in den mannigfachsten Varia-
tionen von den alten Darstellern von Satyrn und Satyrscenen immer wieder aufgenommen
worden ist. Vom einfachen neugierigen Ausschauen, wobei die Hand wie zum Schutze gegen das
Sonnenlicht über die Augen gehalten wird, als sei dem Bewohner des Walddickichts der
helle Tageschein ungewohnt, sehen wir sie zu den verwunderlichsten Grimassen beim
Anblicke von irgend etwas Neuem sich versteinern. Daher denn dieses zusammenschießende
Zurückfahren des Satyrs Marsyas, wie Myron ihn in Erz goß, als er sieht, daß Athene
die Flöten fortwirft. Bekanntlich hat uns Heim. Brunn eine jetzt im Lateranensischen
Museum befindliche Marmorkopie dieser Satyrfigur nachgewiesen, bei der nun aber
Manchem die Bewegung zu übertrieben erscheint, um Brunn's Bestimmung als richtig
gelten zu lassen. Und doch ist die Bewegung für eine Satyrnatur noch gar nicht zu
übermäßig. Auf einem Vasenbilde*) ist der Angriff des Hermes auf den vielgängigen
Hirten der Io dargestellt; der Vorgang begiebt sich im Gebirge, wo die Satyrn zu
Haufe sind. Sie sind auch zugegen und Einer hat sich vor lauter Staunen sogar auf
den Boden hingeworfen und schaut mit gewaltsam über den Kopf geworfenem Arme der
Scene zu (Fig. 1. S. 157). Man kann sagen, es ist wieder gerade das bäurische Wesen

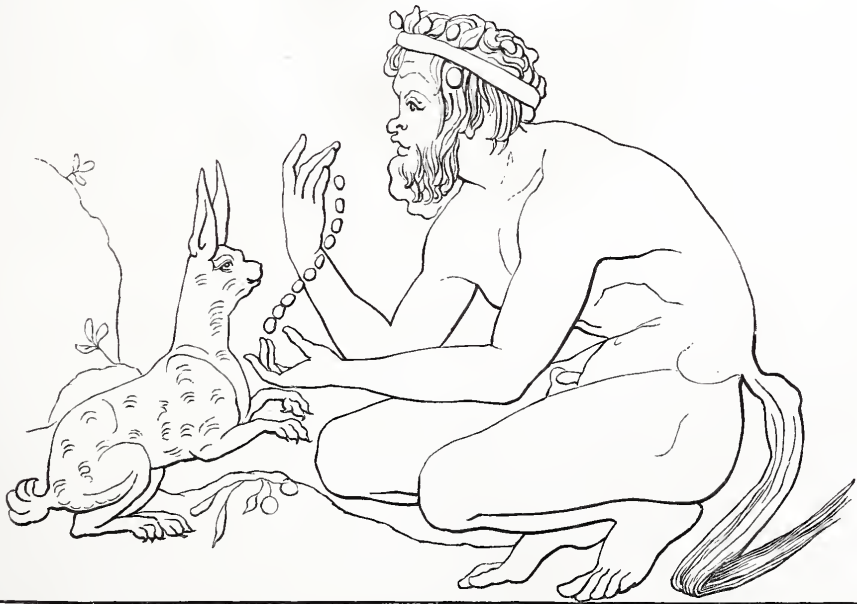


Fig. 2.

dieser in Wald- und Berg einsamkeit hausenden Burschen, welches die griechische Kunst
mit diesem äußersten Gegentheile vom nil admirari meisterhaft und höchst ergötzlich zu
zeichnen versteht. Jedes im Bereiche der Satyrn, wie jene Befreiung der Io, auf der
Bergestrift sich begebende Ereigniß findet in ihnen Zuschauer voll lebendigster Theil-
nahme. Damit ist ja auch die Rolle gegeben, die sie als Chor auf der Bühne im

*) Monumenti dell' instituto di corrispondenza archeologica II., 1838, Tav. LIX.

Satyrdrama spielten. Es ist wieder ein Vasenbild*), welches uns den wilden Unhold zeigt, der die Argonauten an der bithynischen Küste bei ihrer Landung beunruhigte, den der eine der Dioskuren dann im Faustkampfe bezwungen und ihn an einen Felsen gebunden hat. Da sind wieder die Satyrn bei der Hand, in possirlichen Sprüngen äußert sich ihr Antheil an dem, was vorgeht.

Satyrn sind also Kinder der Naturwildnisse; selbst nicht ganz frei vom Thierischen, ja oft Viehischen in Gestalt und Verhalten, machen sie sich viel mit dem Gethiere der Wälder und Felder zu thun. Unter dem finden sie ihre Gespielen. Wir haben die Satyrn jenes Vasenbildes, auf dem Argos die Io hütet, erwähnt; der eine von ihnen sitzt und scherzt mit einem Häschen. (Fig. 2. S. 159.) Sie werden aber auch wieder zu Jägern; ohne alles



Fig. 3.

Jagdgeräth, nur im Lauf und Sprunge, mit sicherem Griffe fassen sie ihre Beute. Der Augenblick, in welchem ein Satyr, die volle Lust über den gelungenen Fang im Gesichte, eine wilde Katze auf der Flucht erteilt hat, sie in's Genicke packt und mit festem Drucke zur Erde preßt, ist recht glücklich von einem spätgriechischen Künstler für eine Brunnengruppe**) verwerthet. Aus dem angstgeöffneten Munde des gefangenen Thieres sprang der Wasserstrahl. Der Zeichner des Innebildes einer Trinkschale***) hat eine mehr komisch gefärbte Situation aus den Jagdabenteuern eines Satyrs geliefert. Es geht hinter einem Fuchse her, bergauf einen ziemlich steilen Felshang hinan; der Fuchs ist am Schwanz erhascht und der Satyr setzt, sich daran hängend, sein ganzes Körpergewicht zum Festhalten ein. Wir freuen uns dieses bisher nicht weiter beachtete Bildchen hier nach einer Durchzeichnung in der Größe des Originals vorführen zu können. (Fig. 3.)

Der Felsboden griechischer Berge, auf dem sich so die Satyrn tummeln, trägt nun aber vielerlei scharfstechendes Dorngebüsch; der Reisende und seine Kleider können davon erzählen. An wunden Füßen kann es daher beim Springen und Rennen über Stock und Stein, wie es die Satyrn treiben, nicht fehlen. Auch hieraus hat die spätere gern

*) Gerhard, Auserlesene Vasenbilder 153, 154.

**) Zwei Exemplare im Museo nazionale zu Neapel unter den Nummern 940 und 941.

**) Im Louvre, Musée Napoléon Nr. 3484. Rothgelbe Figur auf schwarzem Grunde.

dem Genrehaften zugewandte griechische Kunst, deren vordanzziehender Knabe, jetzt auf dem Kapitole aufgestellt, ja allbekannt ist, ein fruchtbares Motiv gewonnen, ein Motiv, welches uns nun als recht schlagendes Beispiel auf die Vergleichen der Satyrscenen in griechischen Bildwerken und der Bauernstücke besonders der Holländer zurückführt. Mir schwebt hier der beliebte Zahnarzt vor, der seinen Patienten vom Lande nicht ohne gehöriges Brechen von einem kranken Zahne befreit, oder der Barbier, der ein Pflaster unter großem Gestöhn des Leidenden abzieht. Der halbkomische Schmerz des Kranken und der ebenso halbkomische Eifer und Stolz des hilfreichen Arztes, beide im Gegensatz wirkend — was den Einen befriedigt, thut dem Andern weh — darin liegt das Interesse des Motivs, das nun, wie gesagt, wie den holländischen Pinsel so auch den griechischen Meißel beschäftigt hat. Ein Satyr hat in einen Dorn getreten, er hält den schmerzenden Fuß einem Genossen hin, der mit großer Aufmerksamkeit eben im Begriffe ist, den Dorn mit den Fingern zu packen und heraus-

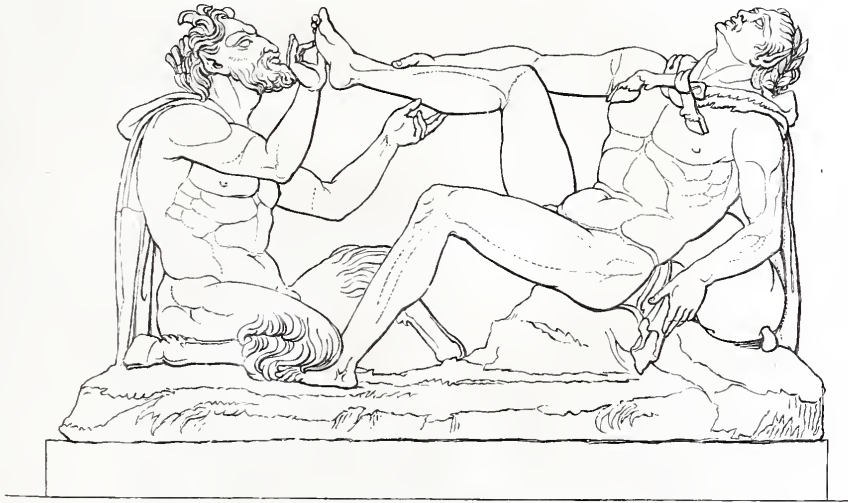


Fig. 4.

zuziehen, während der Operirte sich vor Schmerz hintenüberwirft (Fig. 4): völlig der Arzt und der Bauer. Die Vorstellung ist uns in verschiedenen Ausführungen in Marmor, unter Lebensgröße, wie es das im Ganzen Unbedeutende des Gegenstandes mit sich bringt, erhalten; keines dieser Exemplare hat mehr Werth, als den einer geschickten Handwerksarbeit. Der alte Bewohner von Pompeji, der die Gruppe vornan unter den verschiedenen um seinen Springbrunnen im Peristyle herum mit ziemlich kleinstädtischem Geschmacke aufgestellten Nippesfiguren vor Augen hatte, wird auch schwerlich einen großen Meister darum in Bewegung gesetzt und viel Geld aufgewendet haben. Es ist die sogenannte Casa di Lucrezio, wo diese ursprüngliche Anordnung noch heute erhalten ist*). Zwei andere Wiederholungen der Gruppe sind in die Museen des Louvre**) und des Vatikan***) gekommen. Es sind nicht etwa alle drei einfach Kopien desselben Originals, sie sind vielmehr leise Variationen eines zu Grunde liegenden Thema's. In Pompeji ist der Patient ein Bocksbein, ein Pan, sein Helfer zeigt wesentlich menschliche Bildung; umgekehrt ist in Paris und im Vatikan der

*) Overbeck, Pompeji, S. 220 der ersten Auflage.

**) Clarac, Musée de sculpture 297, 1741. Müller-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst II, Nr. 535.

***) Aus Villa Mattei. Visconti, Museo Pio-Clementino I, 48. Clarac m. de sc. 725, 1742. Hiernach unsere Abbildung Fig. 4.

Helfende der Pan, der Verwundete hat menschliche Extremitäten so auch in einem früher Campana'schen, jetzt in der Eremitage befindlichen, stark restaurirten Exemplare*). An dem vatikanischen Exemplare hat E. Braun**) mit Recht trotz der rohen Ausführung der Dekorations-
skulptur den vortrefflichen Ausdruck täppischer Sorgfalt, mit welcher der Pan beim Dornausziehen behutsam zu Werke gehe, gelobt. Dieses letztere Exemplar, mit der großen Menge anderer kleinerer Skulpturstücke heute in der sogenannten Galleria dei candelabri des Vatikans aufgestellt, diente ursprünglich als Brunnenschmuck. Der verletzte Satyr hat nämlich seinen Schlauch bei sich, scheint aber im Schmerze der Operation nicht zu achten, daß er dessen Oeffnung unverschlossen hält und daß, da er obendrein sich mit dem Arme daraufstützt, der flüssige Inhalt auslaufen muß. So war das Herausströmen des Brunnengewässers aus der Schlauchöffnung geschickt motivirt.



Fig. 5.

Lassen wir weiter das zumeist in lauter Ausgelassenheit sich bewegende Treiben der Satyrn an uns vorüberziehen, so sehen wir sie von Nichts mehr in Anspruch genommen als vom Tanze, von den Weibern und vom Weine, denselben nie aussterbenden Elementen des unverfeinerten Vergnügens, aus denen sich natürlich auch, wollen wir uns ihrer wieder erinnern, die Sphäre der Lust für die biedern holländischen Landbewohner zusammensetzte. Bei den Weibern der bakchischen Schaaren jedoch, wo sie die immer verschmähten und immer zudringlichen sind, auch bei ihrem Tanzen und Springen möchte sich der Charakter der Situationen für die Satyrn wohl sehr erheblich anders gestalten, als für ihre modernen Verwandten, das Landvolk der holländischen Maler, bei dessen Verkehre auf Kirchmessen, in

*) Eremitage impérial. Musée de sculpt. antique, 2^{me} éd. St. Pétersbourg 1855. S. 74, Nr. 266. Der sitzende Satyr Clarac, m. de se. 716, 1705, jetzt auch in der Eremitage (Katal. Nr. 15), ist ein Ueberrest abermals derselben Gruppe, also eines spätesten Exemplars. Endlich wiederholen sich die Scenen noch einmal auf dem großen bakchischen Relieffarkophage Nr. 26 im Umgange des Hofes des Palais des arts zu Lyon.

**) Ruinen und Museen Roms. S. 479.

Dorfscheuken und Zechwinkeln. Dagegen beim Trinken finden sie sich mehr wieder, benehmen sich die Einen oft gar zu ähnlich den Andern. Wir wollen ihnen dabei noch eine Weile zusehen, ohne uns jedoch auf das hier und dort immer wiederkehrende Trinken und wieder Trinken und endlich auf die Stadien des Rausches bis zur Ueberwältigung durch den Schlaf — so meisterhaft künstlerisch behandelt — einzulassen. Wir bleiben bei der Vorfreude des Trinkers stehen, seinem stillinnigeren Behagen oder ausgelasseneren Entzücken beim Anblicke des erfreuenden Getränks. Die holländischen Meister haben humoristische Züge aus diesem Bereiche mit scharfer Beobachtung aufgefaßt und mit großem Verständnisse der Stimmungen ihrer ländlichen Helden bearbeitet. Der alte Bauer mit der ruppigen Mütze, der das volle Schnapsglas mit den Fingern am Fuße gefaßt hält und den Inhalt mit schmunzelndem Vergnügen beäugelt, auf einem von Teniers radirten Blatte,



Fig. 6.

steht mir gerade vor Augen. Die Gefühle eines alten Satyrs in gleicher Lage schildert das sehr keck hingeworfene Bildchen auf einem zweihenkligen Becher, der, bei Nola gefunden, aus der Durand'schen Sammlung in den Louvre*) übergegangen ist, und welches hier nach einer Durchzeichnung mitgetheilt wird (Figur 5. S. 162). Der Alte hat einen Mischkrug voll Wein entdeckt; hui wie er bei dem Anblicke und Einblicke voll staunenden Entzückens hoch auf einem Beine hüpfst! Daß bei den zwei eben herausgehobenen Bildern der Holländer uns das gemüthlichere Behagen, der griechische Zeichner das ausgelassene Frohlocken des Trinkers schildert, hängt mit der gleich Anfangs von uns betonten Verschiedenheit südllicher und nordländischer Natur zusammen und steht nicht vereinzelt. Man vergleiche

*) Nr. 2725. Auf der gegenüberstehenden Seite eine sitzende Frau, die einen Kranz hält. Wäthliche Figuren auf schwarzem Grunde.

nur die beiden jetzt zunächst in Abbildungen hier zusammengestellten Szenen, die eine nach einer Rodirung Adrian van Ostades (Fig. 6), die andere wieder von einem griechischen Vasen-



Fig. 7.



bilde und zwar von einem Trinkhorne. Stadelberg, dessen Werke über die Gräber der Hellenen *) wir die letztere Darstellung entnehmen, wirft die Bemerkung hin, es trete in dem Wesen der drei Satyrn die charakteristische Eigenthümlichkeit roher Landleute hervor, entsprechend also der von uns hier etwas weiter ausgeführten Parallele. Die Satyrscene (Fig. 7) spielt wie immer im Freien, das deutet mit seinen wenigen Linien der Baumstamm an und der Felsblock auf dem der eine Bursche hockt; Ostade's Bauern dagegen sitzen im Hause zusammen, dessen Wand, auch nur flüchtig angedeutet, den Hintergrund bildet, Tisch und Stühle statt des Felsblockes dort. Auf beiden Bildern sind drei Gesellen zusammen. Von den Satyrn hat einer eine Weinamphora gefaßt und guckt hinein, wie es mit dem Inhalte steht — vielleicht ist sie schon leer — es geht das nun aber nicht ohne den lebhaftesten Pas, und ebenso nimmt der hinter dem Baume voll höchsten Antheiles zuschauende Genosse den ganzen Körper für sein Mienenpiel zu Hülfe, während der dritte possirliche Ruhe bewahrt. Auch von der holländischen Trinkgesellschaft prüft Einer den Vorrath im Krüge — hier ist es deutlich: es giebt nicht Viel oder Nichts mehr, daher das mißtrauische Blinzeln unter der Hutmrempe hervor. Der über die Schulter ihm Zuschauende möchte dem Satyr hinter dem Baume entsprechen und der sich ruhiger sein Pfeisichen stopft dem Glaskopfe auf dem Felsen.

Doch wir wollen unsere Vergleichenungen nicht todt hegen; es sind wohl schon hinreichende Belege für die Behauptung gegeben, daß ein verwandter Zug durch die Satyrdarstellungen der alten Kunst und die Bauernbilder der Neuzeit geht. Soust ließe sich namentlich noch auf eine Figur hinweisen, den alten Silen, diesen Dämon der Quellen, wie seine Bedeutung bis spät hin im Bewußtsein geblieben ist, den dickbäuchigen behäbigen Zecher, wie ihn die bildende Kunst allmählig zu einer feststehenden, unsterblich typischen Gestalt ausgeprägt hat. In ihm ist sogar auch ein gutes Stück von der Gemüthlichkeit, die wir Anfangs dem Satyrngeschlechte im Vergleiche mit dem Bauernvolke der neueren Künstler absprechen wollten, erhalten. Er, der Silen, ist

der Kinderpapa, sucht, wenn auch bei der Satyrjugend ein fruchtloses Bemühen, zu er-

*) Tafel XXV.

ziehen, züchtigt gehörig. Seine Freude dann wieder an den Kleinen macht ihn zum Mittelpunkt förmlicher Familienscenen, in denen wieder die Vergleichungspunkte mit beliebten holländischen Schilderungen sich finden lassen. Bei seiner gesegneten Körperfülle legt sich auch das quecksilbrige Wesen seiner ausgelassenen Sippe gänzlich bei ihm; er geräth in starke Verlegenheit, muß sich mit beiden Armen festklammern, wenn sich sein Reitthier, der Esel, aufs Bocklen legt, und ist er gar vom Weine voll, so muß er als schwerfälliger Ballast im Zuge des Gottes von den Satyrn mitgeschleppt werden, die sich dann allerlei Ungebühr und Neckerei mit ihm erlauben. Sein bäurisches

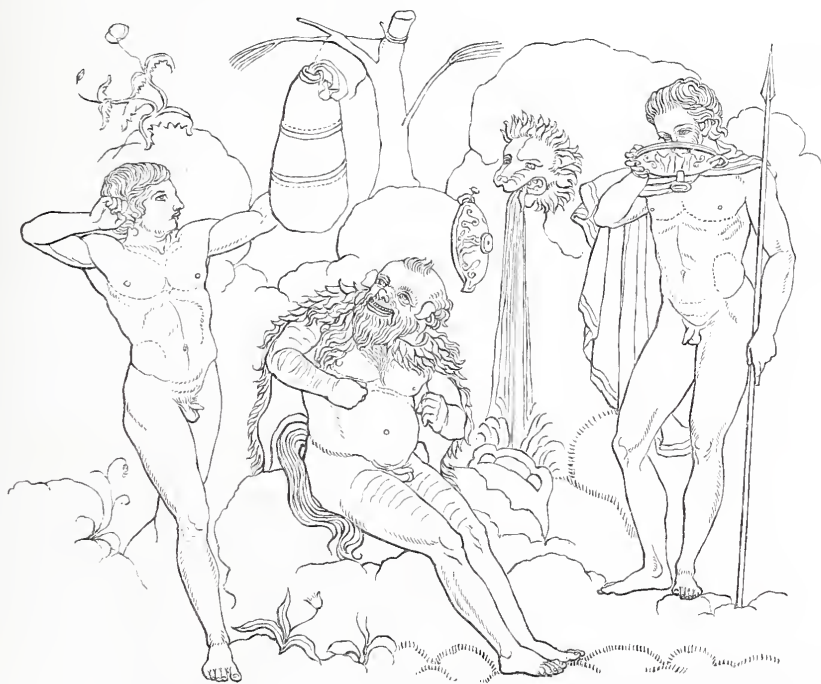


Fig. 8.

Wesen und zugleich die humoristische Anlage in ihm ist nicht leicht besser zum Ausdruck gekommen, als in jener Gruppe unter den meisterhaften Umrißzeichnungen auf dem runden Metallkästchen im Museum des Jesuitenkollegs zu Rom, die zumal jedem Alterthumsforscher unter dem Namen der sikoronischen Cista bekannt ist. Wir geben von dieser Gruppe deshalb endlich noch eine Verkleinerung und wiederholen kurz die von mehreren gelehrten Erklärern*) bereits richtig festgestellte Deutung. Die Argonauten sind an der bithynischen Küste gelandet, der wilde Faustkämpfer Amykos, der sie belästigte — wir erwähnten schon eine Darstellung dieses Vorganges — ist durch den Dioskuren Pollux überwunden, die Seefahrer erholen sich am Felsgestade und sind namentlich auch zur Quelle gekommen, bei der Wasser auf die weitere Fahrt eingenommen werden soll. An ihrem Ausflusse, der aus einem Löwenrachen in eine zum Wasserholen untergelegte Amphora strömt, steht schon ein griechischer Held und trinkt. Eine zweite Schale hängt, wie für den Wanderer bestimmt, am Felsen an einem Nagel. Vor dem Wasser aber,

*) Siehe D. Zahn, Die sikoronische Cista. (Leipzig 1852) S. 24 ff.
Zeitschrift für bildende Kunst III.

mit seinem bäurischen Fellmantel um die Schulter, sitzt der Quellgott, eben der alte Silen, verwundert, spöttisch und hämisch zugleich die Fremden gewahrend. Vor Allem ist es einer von diesen, welcher seine Aufmerksamkeit erregt; der hat nämlich, wie es in den griechischen Gymnasien üblich war, seinen Sandsack, den sogenannten Korykos, an einem Baume neben der Quelle aufgehängt und übt in Fechterstellung die Lufthiebe des Faustkampfes, wie er soeben im Ernste ausgefochten ist, an diesem Phantom. Solchem für ihn rein seltsamlichen Beginnen mag der alte Naturmensch etwa mit denselben Gefühlen zusehen, wie heute irgend ein griechischer Bauer den europäischen Reisenden, der in seine Behausung verschlagen wird, Morgens beim Ankleiden die unserer Civilisation geläufigen Toilettenwerkzeuge handhaben sieht. Seinen spöttischen Gedanken bei dem vermeintlich närrischen Treiben giebt der alte Dickwanst nun einen höchst originellen Ausdruck, indem er die auf den Sandsack geführten Fausthiebe mit seinen zwei geballten Fäusten auf den eigenen Fettbauch lostrommelnd persifliert, wobei sich in Bewegung und grinsender Miene Etwas von verhaltener ohnmächtiger Wuth über die Eindringlinge einzumischen scheint.

Das ist einer der gelungensten Einfälle auf demjenigen Gebiete griechischer Kunst, welches wir mit diesen Zeilen dem modernen Verständnisse etwas näher zu rücken versuchen wollten.

Gonze.



Unangenehme Begegnung.

Originalzeichnung von Benjamin Bautier.

Obgleich die Düsseldorfer Schule noch keine sehr lange Geschichte hat, kann man doch in derselben schon jetzt zwei ganz bestimmte Perioden unterscheiden. In den ersten zwanzig Jahren etwa ihres Bestehens stand die Schule ganz unter dem Einflusse der Romantik, ihre geistige Richtung war die von der deutschen Dichtung eingeschlagene, die größte Mehrzahl der Meister und Schüler bewegte sich auf dem Gebiete romantisch-historischer oder religiöser Gegenstände. Um die Mitte der vierziger Jahre aber begann ein merklicher Umschwung; die Geschichtsmalerei, welche sich von der romantischen Auffassung mehr und mehr einer wirklich historischen zuwandte, führte zum Genre hinüber und dieses ward bald die vorherrschende Richtung der Schule. Anfangs mehr Kostümgenre bildete sich dasselbe immermehr zu wirklich charakteristischer Volksdarstellung aus, ohne doch in plattem Mate-



Unerwünschte Begegnung.

Originalzeichnung von Benjamin Bantier.

realismus zu verfallen: der poetische Geist wahrte davor, nur dichtete er fortan, anstatt in episch=lyrischem Stile, in idyllischem oder in Novellenform. Die sehr gesunde, unbefangenen Naturanschauung, welche auch bei aller Romantik der früheren Periode immer geherrscht hatte, welche die Schule der ursprünglichen Lehre Shadow's und seiner nächsten Schüler verdankt und aus welcher die eigenthümliche technische Fertigkeit derselben hervorgegangen ist, kam dieser neuen Richtung sehr zu statten. Man war von jeher gewohnt, der Natur das letzte entscheidende Wort zu lassen, und wenn man sich früher, oft nicht ohne Mühe, beleihtigte hatte, den romantischen Gedanken und eine idealere Schönheit in dieselbe hineinzusehen, so beleihtigte man sich später, das Charakteristische aus derselben hervorzufuchen, nicht ohne den besten Erfolg. Die beiden verschiedenen Perioden werden aber auch von zwei verschiedenen Künstlergruppen repräsentirt; man kann ganz bestimmt eine jüngere Düsseldorfer Schule von einer älteren scheiden, ohne daß das persönliche Alter der Künstler dabei maßgebend wäre: ältere Mitglieder der Schule gehören der neueren Richtung an, während einige der neuesten noch immer der romantisch=poetisch=religiösen der ersten Periode anhängen.

Der Grund der Umwandlung liegt darin, daß keine Künstlerschaft so sehr, wie die Düsseldorfer, dem allgemeinen Geiste des Publikums gefolgt ist, ja ihm zu folgen genöthigt war. Die Düsseldorfer Schule hat keine Mäcene; kein Fürst, keine Regierung giebt ihr Beschäftigung und damit eine bestimmte Tendenz. Wenn man von den kirchlichen Aufträgen absteht, die nur einen kleinen Kreis von Künstlern ausschließlich beschäftigen und von dem rheinisch=westphälischen Kunstverein (der doch selbst auch auf das Publikum Rücksicht zu nehmen hat), so ist die Düsseldorfer Künstlerschaft lediglich auf das große Publikum angewiesen: das große Publikum aber hat alle romantischen Neigungen verloren, ist durchaus realistisch gesonnen und wird es auch noch für lange Zeit bleiben, es versteht nicht mehr weder die klassischen, noch die romantischen Ideale, es wünscht in der Kunst das wiedergespiegelt zu sehen, was es in der Natur gesehen hat und sieht; gelingt es dem Künstler, in sein Spiegelbild zu der Wahrheit noch Schönheit und Anmuth zu fügen, desto besser. Somit ständen unsere neueren Genremaler auf dem Standpunkte, den man zu allen Zeiten als den günstigsten betrachtet hat, sie schaffen in dem Sinne des Volkes, unter welchem sie leben, sie sind in Uebereinstimmung mit den Ansichten ihrer Zeitgenossen.

Das Genre, welches recht eigentlich das Gebiet der jüngeren Düsseldorfer Schule geworden ist, hat einen novellistischen Charakter: die Bilder erzählen. Die Maler begnügen sich nicht mit einfachen Situationen, wir sehen in ihren Bildern immer eine Handlung, oft eine sehr lebhaft, leidenschaftliche Erregung, heitere oder traurige; Charakter und Ausdruck werden vor allem erstrebt, die eigentlich künstlerische Erscheinung des Bildes kommt erst in zweiter Linie, Farbe und Wirkung sind dem Gegenstande untergeordnet, und deshalb sind diese Künstler, so gut sie malen, keine Koloristen im Sinne der alten Niederländer oder der heutigen Belgier und Franzosen.

Unter dieser Gruppe von Genremalern nimmt der Künstler, dessen Name an der Spitze dieser Zeilen steht, einen sehr hohen Rang ein, er ist unter den Guten einer der Besten. Was wir über die Gesammtheit sagten, gilt auch von ihm im Besonderen. Mit der feinsten Beobachtungsgabe erfaßt Vautier die allerintimsten Züge, in welchen sich das Seelenleben und die Leidenschaft ausdrückt, man kann mit dem größten Rechte von seinen Figuren sagen, daß sie sprechen. Seine Zeichnung ist äußerst präcis, ganz naturalistisch und doch ist über seine Gestalten eine gewisse Grazie verbreitet; er vermeidet soviel wie möglich das ganz Häßliche und selbst seine komischen Darstellungen werden niemals burlesk, die Farbe seiner Bilder ist meistens leicht und hell und macht durchaus keine Ansprüche

auf koloristische Wirkung, sie ist, wie die Zeichnung, naturalistisch und hält sich in den Lokaltönen, doch sind seine Bilder in einem etwas grauen Gesamttönen immer sehr harmonisch. Die Behandlung ist ebenfalls anspruchslos, mehr zeichnend als malend, aber von der höchsten Virtuosität.

Benjamin Vautier ist 1830 zu Genf geboren. Er kam 1850 nach Düsseldorf, studierte nur ein Jahr auf der Akademie (er war in der Heimath schon vorgebildet) und ward dann Privatschüler von Rudolf Jordan, unter dessen Leitung er sofort anfang, eigene Kompositionen auszuführen. Mit Ausnahme eines Aufenthaltes in Paris von 1856—57 ist er immer in Düsseldorf geblieben, wo er sich hohen Ansehens erfreut. Vautier's bedeutendere Bilder sind die folgenden: „Eine Auktion“; „der Antiquitätenhändler“; „Bauer und Makler“ (in der Galerie zu Basel); „der Leichenschmaus“ (im städtischen Museum zu Köln); „Frauen, aus der Kirche kommend, überraschen ihre Männer in der Kneipe beim Kartenspielen“ (in der städtischen Galerie zu Leipzig); „Ueberrfahrt über den brienzer See“; „Bauern in einer Bildergalerie“; „in der Kirche“ (bekannt durch den vortrefflichen Stich von Barthelmeß); „eine Spinnerin“ (vom Verein für bildende Künste in Berlin als Nietenblatt vervielfältigt); „Erzieher und Zöglinge“ (gestochen von Habelmann); „die Nähmaschine“ (wird von Lüderitz gestochen); „eine Liebesbotschaft“ (gestochen von Sagert); „ein neuer Schüler“ und „nach der Schule“ (beide lithographirt von Milster). Außer diesen Bildern, die hier aber nicht nach der chronologischen Folge ihres Entstehens angegeben sind, hat Vautier noch eine Menge von kleineren Bildern geschaffen, sowie Zeichnungen und Illustrationen.

Eines dieser kleineren Bilder des Meisters giebt unser Holzschnitt wieder. Die Feinheiten der Form und damit des Ausdrucks, welche der Künstler in dem Gemälde geben konnte und gegeben hat, sind freilich in diesem beschränkten Maßstabe dem spröden Materiale des Holzschnittes versagt, und somit kommt der Humor nicht völlig zur Erscheinung. Wir können den Verlust durch die folgenden Worte des Künstlers, die er uns zur Erklärung des Bildes schrieb, einigermaßen ersetzen: „Eine unangenehme Begegnung. Der Bauer kommt vom Jahrmarkt, ziemlich angebuzelt, und will den Herrn Pfarrer höflich und freundlich grüßen, ist aber sehr wackelig und kann nur mit Mühe den Hut lüften. Der Herr Pfarrer will ihn etwas erzürnt ansehen, hat aber Mühe, das Lächeln zu unterdrücken“.

S. B.

Zur Würdigung der byzantinischen Kunst.

Von Carl Schnaase.

(Schluß.)

Bei der Plastik und Malerei ist die Verständigung schwerer. Da die mathematische Grundlage hier nicht so wie in der Baukunst zu Tage tritt und das subjektive Element stärker einwirkt, muß man zunächst einen festen Standpunkt zu gemeinsamer Beurtheilung zu gewinnen suchen. Die Polemik, mit der der Verfasser unseres historischen Werkes gegen seine Vorgänger auftritt, kann uns dabei leiten. Er glaubt einem allgemein verbreiteten Vorurtheile gegen die byzantinische Kunst, das mit den Eindrücken, welche die Denkmäler gewähren, im „schärfsten Widerspruche“ stehe, entgegentreten zu müssen. Man habe das unverkennbar Gute und selbst Großartige, welches man in besseren Mosaiken und Minia-

turen finde, für Nachahmung antiker Vorbilder erklärt und den byzantinischen Künstlern in Beziehung auf neue Aufgaben alle Schöpferkraft abgesprochen. Dies Verfahren (er nennt dabei Waagen und Kuno Mohr) sei aber mit Nichts gerechtfertigt. Allerdings habe die byzantinische Kunst sowohl zu ganzen Kompositionen als zu einzelnen Figuren antike Vorbilder vielfach benutzt. Allein auch die römische Kunst, der man doch ihren hohen Werth nicht absprechen könne, habe sich vorzugsweise mit dem Wiedergeben antiker Statuen beschäftigt, und in der modernen italienischen Kunst seien nicht bloß bei den späteren Meistern die Reminiscenzen an Raffael und Michelangelo sehr gewöhnlich, sondern selbst Raffael habe es nicht verschmäht, eine Figur von Masaccio zu entlehnen. Die Nachahmung antiker Vorbilder dürfe daher auch den byzantinischen Künstlern nicht zum Vorwurfe gemacht werden, sondern gebe vielmehr den Beweis einer geistigen Erhebung und einer Empfänglichkeit für klassische Schönheit, welche mit einem Zustande der Barbarei unverträglich sei. Daß neben diesen edleren Gestalten auch solche vorkommen, welche durch Steifheit und Häßlichkeit abschreckten, sei (abgesehen von einzelnen schwächeren Kunstgenossen) nicht der Unfähigkeit der Künstler, sondern der Ungunst der Zeitverhältnisse zuzuschreiben, welche ihnen die Darstellung widerlicher Gegenstände (der Martyrien, des mit Schwären bedeckten Hiob u. s. w.) und die pedantische Wiedergabe des barbarischen Kostüms, das im byzantinischen Reiche herrschend geworden, zur Pflicht gemacht hätten. Auch die Schilderung der byzantinischen Kunst, welche Referent in dem dritten Bande seiner Geschichte der bildenden Künste gegeben, genügt dem Verfasser keineswegs, wenn er sie auch als annähernd richtig anerkennt. Nicht nur auf einer „sehr achtbaren Stufe“, wie ich es ausgedrückt, sondern auf einer Bewunderung erregenden habe sie und zwar noch bis zum 12. Jahrhundert gestanden. Wenn ich sie geschildert, als „zwar nicht von dem Schwunge hoher Begeisterung emporgesührt, „aber mit Neigung und mehr oder minder empfänglichem Sinne und mit wohlhaltener Tradition antiker Schönheitsregeln behandelt“, so würde er Angesichts der in Rom und Paris bewahrten byzantinischen Miniaturen nicht wagen, den byzantinischen Künstlern den Schwung hoher Begeisterung abzuspochen. Ich bin weit entfernt, meine Worte für die möglichst besten zu halten; sie hatten auch nur im Zusammenhange mit der gesammten Darstellung und in Anwendung auf eine bestimmte Periode ihre Geltung und ermangeln, wenn man sie als ein für die ganze byzantinische Kunst geltendes Urtheil betrachtet, der nöthigen Bestimmtheit. Ich vermisse diese aber auch in der Entgegnung des Verfassers. Denn eine gewisse Begeisterung, sei es für den Gegenstand oder für ein Schönheitsideal, wird man den Besseren unter den byzantinischen Künstlern unbedenklich zugestehen und der Unterschied zwischen einer schwungvollen und hohen, und einer geringeren Begeisterung ist eben so sehr wie der zwischen einer „sehr achtbaren“ und einer „Bewunderung erregenden Stufe“ ein so feiner, daß wir durch eine nähere Erörterung desselben schwerlich zu erheblichen Resultaten gelangen werden.

Auch bei der Polemik des Verfassers gegen seine anderen Vorgänger, gegen Waagen und Kuno Mohr, wird es sich nur um eine sehr feine Differenz handeln. Daß die byzantinische Kunst ihre besten Leistungen der Nachahmung der Antike verdanke, will auch der Verfasser keineswegs bestreiten. Als dasjenige Werk, welches ihrer Beurtheilung ohne Unbilligkeit zum Grunde gelegt werden könne, bezeichnet er den berühmten Psalter No. 139 der Pariser Bibliothek, von dem er selbst sagt, „daß in den Kompositionen so viel antike Reminiscenzen zu erkennen seien, daß man glauben möchte, es seien antike Bilder mit „christlichen Namen versehen.“ Ja er spricht sich sogar bei Gelegenheit dieses Codex über das Verhältniß der byzantinischen Künstler als Nachahmer der Antike im Allgemeinen in sehr starken Ausdrücken aus. Dem Beschauer werde es nicht entgehen, daß hier so wenig

wie in anderen Miniaturen ein Meister ersten Ranges seine ganze Kunst aufgeboten habe, aber er werde anerkennen müssen, daß hier „eine Geschicklichkeit zu Tage komme, welche „der der pompejanischen Maler gleich zu stellen sei,“ die ebenfalls „besseren Vorbildern folgten und sie bald sclavischer, bald freier wiedergaben.“ Soll sich diese Bemerkung nur auf den Maler beziehen, der die Miniaturen in diesem Exemplare des Pfalters ausgeführt hat, so würde sich nichts dagegen erinnern lassen. Denn dieser ist allerdings nur ein Kopist, der sowohl in der Geschicklichkeit der Hand wie im Verständniß den pompejanischen Malern eher nachsteht, und dessen Ausführung eher roh ist und zuweilen erkennen läßt, daß er sein Original nicht einmal verstanden hat. Allein eben deshalb kann man ihn auch nicht für den Erfinder dieser Compositionen halten. Dieser aber darf, wenn er auch antike Vorbilder benutzte, doch dadurch, daß er sie christlichen Gedanken und Gegenständen so glücklich und mit soviel „antikem Adel und idealer Auffassung“ anzupassen wußte, ein bedeutend höheres Verdienst in Anspruch nehmen, als wenigstens die meisten der pompejanischen Maler. Will daher der Verfasser, wie es offenbar seine Absicht ist, diesen Vergleich auf die ganze byzantinische Kunst, also auch auf die Erfinder nicht bloß der Miniaturbilder, sondern auch der Mosaiken und des Mosaikentypus anwenden, so thut er ihnen entschieden Unrecht an, und setzt uns, die er bekämpft, in die Lage, die Rollen umzukehren, und ihm gegenüber als Vertheidiger jener Kunstpoche aufzutreten. Jedenfalls wird ihm keiner der heutigen Kunstforscher (und am wenigsten Waagen) widersprechen, wenn er das Verdienst der Byzantiner in der Bewahrung der antiken Kunst und ihr langanhaltendes Verständniß derselben rühmt, und nur insoweit wird vielleicht eine Differenz übrig bleiben, als man früher nicht selten sich dies Verständniß in allmätiger, regelmäßiger Abnahme dachte und daher aus der ästhetischen Annäherung an die Antike auch auf eine chronologisch größere Nähe schloß, was sich in der That nicht durchführen läßt, da theils die individuelle Begabung noch sehr spät gelungenere Nachahmungen erzeugte, theils auch in der byzantinischen Kunst trotz ihrer relativen Unveränderlichkeit ein gewisser Wechsel, ein Herabsinken und Erheben anzuerkennen ist. Indessen ist dies, die Begrenzung der Epochen, eine schwierige und für die Würdigung der byzantinischen Kunst im Ganzen entbehrliche Frage, auf die ich hier nicht näher eingehen darf.

Wichtiger ist es, die Häßlichkeit, Steifheit, Magerkeit derjenigen Gestalten, für welche antike Vorbilder nicht benutzbar waren, den Mangel an geistiger Frische und Fülle, der sich in der häufigen Wiederholung einzelner Figuren und Gruppen zeigt, zu erklären. Der Verfasser entgegnet zwar, daß diese Mängel nicht der Kunst, sondern den ungünstigen Zeitumständen, den Aufgaben, die gestellt wurden, der herrschenden Tracht u. s. w. zuzuschreiben seien. Allein wir haben es nicht mit einzelnen Künstlern und der Prüfung ihres Talents zu thun, sondern mit einer Kunstpoche d. h. mit dem Volksgeiste in künstlerischer Beziehung, und für diesen paßt jene Entschuldigung nicht. Denn Tracht, Sitten, gegenständliches Interesse sind ebenfogut seine Thaten, wie die künstlerische Ausführung, und stehen unter dem Einflusse desselben ästhetischen Gefühls, welches diese leitet. Ein lebendiges Schönheitsgefühl würde solche Tracht nicht geduldet, und die unerfreulichen Aufgaben entweder beseitigt oder so gewendet haben, daß sie auch einer schönen Auffassung fähig wurden. Die Geschichte der antiken Kunst giebt die unzweideutigsten Beweise von beidem. Wir müssen daher, um die byzantinische Kunst richtig zu würdigen, diese ihre Schwäche mit in Anschlag bringen, werden dann aber auch eine bessere Erklärung, oder wenn man will, Entschuldigung dafür finden. Ihre Schwäche hängt, wie immer, zusammen mit ihrem Verdienst; man kann dieses nur richtig würdigen, wenn man jene recht erkennt. Die Uebertragung der Elemente der antiken Kunst auf christlichen Boden war keine

leichte Aufgabe. Die antike Kunst hatte die Aufgabe gehabt, mythische Vorstellungen zu verkörpern, und beruhte daher auf einem freien Idealismus, der keine anderen Schranken kannte als die der Schönheit und inneren Wahrheit; das Christenthum dagegen stand auf historischem Boden und rief mehr und mehr den Wunsch hervor, die heiligen Gestalten möglichst treu ihrer ursprünglichen Erscheinung und mit den Zügen der gemeinen Wirklichkeit darzustellen. Das waren in der That zwei einander schroff entgegenstehende Principien, die — bis eine höhere Lösung gefunden wurde, — entweder unvereinigt neben einander bestehen, oder eine trübe Mischung und Unklarheit hervorbringen mußten. So geschah es denn auch. Die der Antike nachgebildeten Gestalten, Allegorien, Personifikationen und zum Theil selbst Christus und die Apostel standen mit ihren Anklängen alter Schönheit und Großartigkeit dicht neben den neueren Heiligen, die man nach dem Vorbilde abgehärmter Mönche mit finsternen Zügen und in abschreckender Magerkeit bildete. Bei Gegenständen aber, die solche Scheidung nicht zuließen, also namentlich bei den Bildern fürstlicher Personen, tritt eine Unklarheit der Gedanken und eine Unsicherheit der Darstellungsmittel ein, welche noch weniger erfreulich wirkt als jene unharmonische Zusammenstellung. Am stärksten zeigt sich dies bei den Münzen, deren überaus frühzeitiger, durch den Verfasser richtig geschilderter Verfall sich dadurch vollkommen erklärt, daß man zwischen porträtartiger und idealer Auffassung und zwischen malerischer und plastischer Behandlung schwankte, und auch bei ihnen die Vorderansicht im Gegensatz gegen das Profil durchzuführen wollte, ohne die technische Schwierigkeit dieser Aufgabe würdigen oder gar überwinden zu können.

Dies hängt zusammen mit einer andern Erscheinung, die der Verfasser als Bevorzugung der Malerei bezeichnet, aber vielleicht richtiger als Verfall der Plastik bezeichnen sollte. Die unbestrittene Thatsache besteht darin, daß die Skulptur schon von Anfang an bei den Christen weniger beliebt war; sie erinnerte allzusehr an heidnischen Kultus. Die Kirchenväter eiferten gegen Statuen noch mehr als gegen Gemälde, und die Gemeinden vermieden es wenigstens, jene in Kirchen aufzustellen, wenn man sie auch an anderen Orten duldete. Im Orient, wo die Gegensätze sinnlicher Anbetung und des Bilderhasses sich noch mehr steigerten, trat auch dieser Unterschied stärker hervor und bewirkte es, daß bei der Beendigung des Bilderstreits die Bilderfreunde, indem sie die Zulassung der Gemälde erwirkten, auf plastische Darstellung der heiligen Gestalten ausdrücklich verzichteten. — Indessen war, wie der Verfasser richtig bemerkt, diese religiöse Scheu schwerlich das alleinige und entscheidende Motiv. Der kirchliche Widerspruch gegen die Plastik würde, wenn ihm nicht ein anderer, tieferer Grund zur Seite gestanden hätte, ebenso erfolglos gewesen sein wie der frühere gegen jede bildliche Darstellung. Wenn nun aber der Verfasser diesen inneren Grund in der mystischen Richtung der orientalischen Kirche zu entdecken glaubt, welcher die geheimnißvolle, der Musik verwandte Wirkung der Farbe ansprechender gewesen sein müsse, als die Schönheit und Vollendung der Form, so kann ich ihm wieder nicht folgen. Wäre auch die orientalische Kirche mystisch (was ich, wie oben ausgeführt, nicht zugeben kann) so ist doch die byzantinische Malerei keineswegs geeignet, jene geheimnißvolle Farbenwirkung, von der der Verfasser spricht, hervorzubringen. Sie giebt zwar glänzende, aber kalte, unverbundene Farbentöne und ist überwiegend zeichnende Kunst und zwar von statuarisch hingestellten Gestalten. Jedenfalls würde aber die Vorliebe für die Malerei neben der Vermehrung der Gemälde vielleicht eine Vernachlässigung der Plastik hervorgebracht haben, aber nicht den völligen Verfall, und endlich ist es entscheidend gegen die Hypothese des Verfassers, daß dieser Verfall der Plastik, den er der mystischen Richtung der orientalischen Kirche zuschreibt, schon eher entstand, als diese Kirche existirte. Schon an den römischen Skulpturen aus Konstantin's Zeit ist er unverkennbar und man braucht

nur die bacchischen Darstellungen am Gewölbe von S. Costanza mit den ganz ähnlichen Szenen an ihrem, im Vatikan befindlichen Sarkophag zu vergleichen, um den Grund zu erkennen, weshalb die Malerei den Vorzug erhalten mußte. Das künstlerische Vermögen reichte schon bei der Gründung von Konstantinopel nur noch für die Flächendarstellung aus, aber nicht mehr für plastische Produktion. Diese setzt eine Zeit voraus, deren Schönheitsgefühl noch nicht völlig gesättigt ist, welche daher die Geduld und den Trieb besitzt, das Schöne durch unmittelbaren Verkehr mit der Natur zu Tage zu fördern, es sich mit allen Details und in voller Körperlichkeit zu vergegenwärtigen. Einem gealterten Geschlechte, welches das Ideal schon in den Schöpfungen früherer Generationen zu besitzen glaubt, ist dies vergebliche Arbeit, die auf keine entsprechende Anerkennung zu rechnen hat und daher mit Unlust und Oberflächlichkeit betrieben wird. Ihr genügt die Erinnerung an das bereits vorhandene Ideal; ihre Kunst ist ein Gespräch zwischen Wissenden, das sich in kurzen Andeutungen bewegt und bei welchem Ausführlichkeit langweilig sein würde. Die Flächendarstellung ist daher einer solchen Zeit natürlicher und bequemer und befriedigt ihre künstlerischen Bedürfnisse vollständig, während die Skulptur nur noch als ein Luxus fürstlicher Pracht oder fürstlicher Freigebigkeit angewendet wird. Jene bleibt daher auch mehr in Übung und erhält sich auf einer höheren Stufe geistiger Lebendigkeit, während diese immer stumpfer und oberflächlicher wird.

Dieser Verfall der Skulptur, der wie gesagt schon bei der Trennung beider Reiche bestand und mit der gesammten römischen Kunst auf Byzanz überging, nahm dann aber eine andre Gestalt an; während er in Italien sich nur als Nothheit oder Gleichgültigkeit gegen Formschönheit geäußert hatte, wurde er hier gewissermaßen systematisch durchgeführt und als Negation des Plastischen ausgebildet. Und zwar dies nicht bloß in der Skulptur, sondern auch in der Architektur; denn auch hier verschwanden nach und nach alle kräftigen Ausladungen und Gliederungen. Selbst da, wo man dekorative Skulptur nicht entbehren konnte, an den Kapitälern der Säulen und an anderen ähnlichen Stellen, wurde sie der Flächendarstellung möglichst genähert. An technischem Geschick fehlte es keineswegs; die filigranartige Ausarbeitung mancher Kapitälskulpturen leistet darin Ausgezeichnetes, die Behandlung der Akanthusblätter und anderer Details ist korrekt, sorgsam, präcise. Aber sie hat den eigentlich plastischen Charakter eingebüßt, giebt mehr Linien als Formen, ist scharf, spitz, dünn, unkräftig. Jene Vernachlässigung der Skulptur und diese Gestaltung der Architektur sind offenbar zusammengehörige Erscheinungen, deren gemeinsamen Grund wir nun nicht mehr in einer mythischen Vorliebe für die Farbe, sondern nur in der Vorliebe für das Flache, mechanisch Geglättete, Unplastische suchen dürfen. Und diese Vorliebe ist auf byzantinischem Boden sehr wohl erklärbar; sie hängt mit jenem Gedanken der Einheit zusammen, der den Cäsarismus trug und von ihm getragen wurde, und der im Kuppelbau seine vollendete künstlerische Darstellung hatte. Die plastische Form ist in der Architektur sowohl wie auf dem Boden der darstellenden Künste der Ausdruck individueller Kräfte; sie setzt die Freude an ihren Aeußerungen, am Einzelleben, an geistiger Freiheit und Selbständigkeit voraus, lauter Dinge, die jenem abstrakt gefaßten Begriffe der Einheit, wie er nicht bloß in der Baukunst, sondern auch in der Politik und Religion hier herrschte, auf das stärkste widersprochen haben würden.

Auch die Malerei blieb von diesem Mangel des plastischen Sinnes nicht unberührt. Schon die unsicheren Bewegungen, die schwebende Haltung, die fehlerhafte Zeichnung der Gestalten, der konventionelle Faltenwurf der Gewänder, Eigenschaften, von denen auch die besseren Werke nicht frei sind, verrathen die Vernachlässigung der plastischen Seite des Lebens. Aber selbst die tieferen Mängel der byzantinischen Kunst hängen damit zusammen,

der Mangel an Natur und Wahrheit, an Frische der Phantasie, die stete Wiederkehr derselben Gedanken. Man fühlt überall, daß die Künstler die Natur nicht unmittelbar, nicht durch Beobachtung ihrer vollen körperlichen Wirklichkeit, sondern nur durch das Medium der Antike kennen gelernt hatten. Die Gestalten haben dadurch etwas Schattenhaftes, in vielen Fällen wirklich Gespenstisches. Der Verfasser spricht einmal von Individualisirung, namentlich der Christusköpfe; er bezeichnet aber damit nur die im Gegensatz gegen die ursprüngliche, überwiegend symbolische oder ideale Richtung allmählig aufkommende historische Auffassung. Denn von Individualität im höheren Sinne des Wortes ist eben in der byzantinischen Kunst keine Spur; sie giebt überall nur Gattungscharaktere oder doch allgemeine Züge. Das war eine Folge ihrer künstlerischen Schwäche, aber keineswegs ein unbedingter Nachtheil, sondern eine Erleichterung ihrer Aufgabe, man kann selbst sagen: die Bedingung ihrer Existenz. Um das Ideale aus der antiken Kunst für den christlichen Gebrauch anwendbar zu machen, mußte sie die Individualität der einzelnen heidnischen Götter abstreifen. Dies gab natürlich ein abstraktes durchaus nicht individuelles Bild; aber gerade das sagte der damaligen Auffassung des Christenthums zu. Eine völlige Individualisirung wäre hier überall nicht an ihrem Platze gewesen. Nicht bei den Engeln, welche, auch wenn sie nicht in Chören auftreten, doch nur die selbstlosen Vollstrecker des göttlichen Willens sind; nicht bei den Heiligen, deren Verdienst eben in der Unterordnung unter das gleiche Gesetz oder in asketischer Abtödtung bestand; nicht endlich bei Christus selbst und sogar nicht bei der Jungfrau, weil beide durch völlige Individualität zu menschlich geworden sein würden. Dem unsichtbaren, undarstellbaren Gotte nahe stehend, seine Vertreter, mußten sie etwas von seiner Unnahbarkeit behalten, ganz Würde, ganz Hoheit sein, das Ehrfurchtgebietende, Fernhaltende, was die Despoten sich durch Hofstaat, Leibwachen und vorgeschriebenes Ceremoniell verschafften, mußte sich bei den himmlischen Herrschern schon in ihren Zügen aussprechen. Dieses abstrakte Ideal erleichterte diese Aufgabe und verlieh zugleich den einzelnen zu einer Darstellung verbundenen heiligen Gestalten eine innere Uebereinstimmung, welche die Wirkung ungemein verstärkte und so die Majestät des christlichen Himmels nicht unwürdig repräsentirte. Die antike Kunst, indem sie die individuellen, lebensfrohen Züge abstreifte, welche sie in der Fülle ihrer Kraftentwicklung angenommen hatte, kehrte gewissermaßen zu ihren Anfängen zurück, zu jener einfachen Formenstrenge, welche dem hohen Stil des Phidias vorausgegangen war und die den Anforderungen einer strengen, ehrfurchtsvollen, entfaltenden Religiosität so wohl entsprach. Dies Ideal aus den Trümmern der bereits längst verfallenden antiken Kunst gerettet, es mit in der That bewundernswerther Treue bewahrt und kommenden Geschlechtern überliefert, mit seiner Hilfe die erste, einseitige, aber grundlegende Gestaltung christlicher Kunstgedanken geschaffen zu haben, dies ist die That und das größte Verdienst der byzantinischen Kunst. Daran knüpft sich ein zweites, das neuerlich besonders in den Vordergrund getreten ist, die Vortrefflichkeit ihrer Technik. Sie blieb nicht bloß im Besitze der im Laufe so vieler Jahrhunderte erlangten Kunstmittel, sondern sie vermehrte dieselben noch durch Aneignung orientalischer Traditionen und durch eigene neue Erfindungen. Das verständige Element der Kunst, die Technik, überlebte auch hier, wie in der Architektur, die schaffende Phantasie. Diese technische Meisterschaft gab ihr eine hohe Bedeutung für die Kunstentwicklung des abendländischen Mittelalters und gewinnt auch in unsern Tagen, wo die Förderung der Kunstindustrie auf's Neue ein so großes Interesse erweckt, neue Anerkennung. Es ist daher begreiflich, wenn Jules Labarte, der scharfsinnige und gelehrte Geschichtschreiber der „Industriellen Künste“, indem er beständig genöthigt ist, ihre in technischer Hinsicht vollendeten Werke mit den oft zum

Erschrecken rohen Produktionen Italiens und Frankreichs zu vergleichen, sich für sie begeistert und sie (mit einiger Verkennung des eigenthümlich germanischen Kunstgefühls, das sich freilich erst langsam emporarbeitete) gewissermaßen wie die Sonne betrachtet, deren Erscheinen und Verschwinden das künstlerische Wohl und Wehe des Abendlandes bedingte. Allein durch die Anerkennung dieser relativen und einseitigen Verdienste und Vorzüge der byzantinischen Kunst ist die Frage über ihren absoluten Werth keineswegs erledigt, kaum berührt. Für diese Frage kommt es lediglich darauf an, in wie weit diese Kunstepoche den höchsten Anforderungen genügt, in wie weit sie den Kreis des Schönen erweitert und bereichert hat. Und in dieser Beziehung kann man ihr nur einen untergeordneten Rang einräumen. Sie giebt Reminiscenzen und Anklänge, welche ein reges, nachempfindendes Verständniß und die Gabe geschickten Aneignens beweisen. Sie wird dadurch ein an antike Schönheit gewöhntes Auge wohlthätig berühren und erfreuen. Sie kann durch ihre Einseitigkeit im Gegensatz zu anderen Einseitigkeiten lehrreich werden; gegenüber dem haltungslosen Realismus und den subjektiven Velleitäten, die sich in der heutigen Kunst oft breit machen, ist man versucht, auf ihre typische Festigkeit und abstrakte Idealität anerkennend hinzuweisen. Sie hat das antike Schönheitsideal bewahrt und zwar in der That, um in dem Gleichniß des Verfassers zu bleiben, „nicht als Mumie“, aber auch nicht als frische, duftende, sondern als künstlich erhaltene, treibhausartige Blume. Sie hat keine neuen Gestalten von ewiger Geltung erzeugt, keine, die neben den Schöpfungen der Epochen hoher Kunst eine ebenbürtige Stellung behaupten können. Man fühlt ihnen stets an, daß sie nicht unmittelbar aus dem ewigen Urquell des Schönen zu Tage gefördert, nicht von der ganzen Kraft des menschlichen Geistes belebt, sondern durch verständige Berechnung heraufbeschworen sind. Es fehlt ihnen jene ewige Jugend, ohne welche keine wahre Kunst besteht. Zenes berühmte tief sinnige Wort Lessing's, der das Streben nach Wahrheit dem Besitze der vollen, ungetheilten Wahrheit vorzog, und den „himmlischen Vater“ wenn er ihm dieses große Geschenk anbieten möchte, demüthig bitten würde, ihm jene bescheidene, strebende Stellung zu lassen, paßt recht eigentlich auf die Kunst; sie gewiß kann den Besitz nicht brauchen. Sie blühet, so lange sie nach einem noch nicht erreichten Ideale strebt; sie verwelkt, sobald sie dasselbe zu besitzen glaubt. Sie hat nur, was und so lange sie es selbst schafft, selbst die höchste Schönheit, wenn ihr geschenkt, kann sie nicht vor dem Verfall schützen. Man darf dies nicht, wie der Verfasser thut, mit den Wiederholungen gleichzeitiger oder doch derselben Schule angehöriger Werke oder Motive verwechseln. Der einzelne Künstler steht zu der Gesamtarbeit des Volkes in einem ganz anderen Verhältnisse als eine Kunstepoche zu einer andern vorhergegangenen. Jener, wenn er das bereits Geleistete sei es mit oder ohne Veränderungen wiederholt, trägt dazu bei, das Ideal im Bewußtsein des Volkes zu läutern oder zu befestigen. Die Kunst eines ganzen Volkes, wenn sie sich wiederholend gegen eine frühere Epoche verhält, verzichtet dadurch eben auf das, was das eigentliche Wesen der Kunst ausmacht, auf die freie, aus dem Innern heraus fördernde Thätigkeit.

Diese Andeutungen werden genügen, um die Frage über den ästhetischen Werth der byzantinischen Malerei zur Entscheidung zu bringen. Er ist im Wesentlichen derselbe, wie der ihrer Architektur, in beiden das Vorherrschen des Verstandes und der Technik über die Kräfte, welche den höheren Werth der Kunst bestimmen, über Gefühl und Phantasie. Allerdings kann sich die Malerei nicht einer neuen Erfindung rühmen, die der des Kuppelbaues gleich käme. Aber dieser Vorzug der Baukunst erklärt sich vollkommen daraus, daß in ihr das technisch verständige Element eine größere Bedeutung hat und Gefühl und Phantasie nicht in dem Grade unentbehrlich sind, wie in den Künsten der Darstellung.

Auch der Zusammenhang der Kunst mit dem sonstigen Geistesleben des Volkes besteht hier ebenso, wie bei allen anderen Völkern. Der Verfasser scheint anderer Meinung. Während er die vermeintlichen Vorurtheile gegen die griechische Kunst bekämpft, bemerkt er, daß allerdings die Literatur der Byzantiner diese ungünstige Ansicht zu bestätigen scheine, „denn in ihr sei wirklich das geistige Leben fast erstorben, keine schöpferische Thätigkeit, sondern nur der Fleiß der sammelnden Biene wahrzunehmen.“ Er nimmt also wirklich eine Differenz zwischen der Literatur und der Kunst an. Wie mir scheint mit Unrecht. Denn auch in der byzantinischen Literatur, wie in der Kunst, ist die lange Dauer antiker Bildung und der Verehrung für das klassische Alterthum zu bewundern. Noch im fünfzehnten Jahrhundert floß der Mund der Gebildeten von Citaten aus ihren klassischen Schriftstellern über, kommen poetische Versuche vor, die sich den Werken wenigstens Uncian's, wenn auch freilich ohne seine lebensvolle Anmuth, anschließen, finden sich endlich Philosophen, welche mit den Schriften Plato's und Aristoteles' innig vertraut sind und als Lehrer in dieselben einführen können. Eine Differenz mag anerkannt werden, aber es ist in der That nur eine des Grades, und nicht größer als sie durch die Verschiedenheit beider Gebiete bedingt war.

Die Malerei auf der Weltausstellung von 1867 und das internationale Preisgericht.

Wir haben den Lesern über die Weltausstellung des vorigen Jahres eine Reihe von Berichten aus der Feder eines bewährten Kritikers vorgeführt, welche den Zustand der Architektur, Plastik und Kunstindustrie heutiger Zeit, soweit er auf der Ausstellung repräsentirt war, eingehend schildern. Eine gleiche Schilderung desselben Berichterstatters von den Werken der Malerei sollte den Schluß dieser Aufsätze bilden. Zu unserem lebhaften Bedauern war jedoch der geehrte Herr Referent durch Unwohlsein und anderweitige umfassende Arbeiten an der sofortigen Erledigung dieses Berichts behindert, und inzwischen ist nun das Ereigniß des letzten Jahres durch die Zeit soweit aus dem unmittelbaren Interesse zurückgedrängt, andererseits aber auch der beschränkte Raum dieser Blätter durch die Fülle sonstigen Stoffes der Art in Anspruch genommen, daß wir an die Ausführung unseres ursprünglichen Vorhabens nicht mehr denken können. Wir haben daher unsern Herrn Mitarbeiter dazu vermocht, sein Urtheil über die Werke der Malerei bei der Weltausstellung auf einen kurzgefaßten allgemeinen Ueberblick zu beschränken, welcher die Gesamtrichtung dieser Kunst in unserer Zeit im Zusammenhange mit den Strömungen der unmittelbaren Vergangenheit charakterisirt.

Gleichzeitig publiciren wir im Anschluß an diese Darstellung einen uns von Herrn Professor Eduard Magnus in Berlin zugesandten Bericht, welcher die Anschauungen dieses ausgezeichneten Vertreters deutscher Kunst über die Resultate der Ausstellung mit besonderem Hinblick auf das präponderirende Frankreich darlegt und namentlich die Vorgänge im Schooße der internationalen Jury, sowie deren schließliches Urtheil einer sehr dankenswerthen Beleuchtung unterzieht. Diese Erörterung wurde von dem geehrten Herrn Einsender als Mitgliede der Jury für den preußischen officiellen Ausstellungsbericht abgefaßt, und die einleitenden Bemerkungen, welche wir nur auszugsweise mittheilen, sind auch in die gegenwärtig im Druck befindliche officiële Relation aufgenommen. Dagegen hat man die auf den Hergang bei der Abstimmung der Jury bezüglichen Bemerkungen des Verfassers aus gewissen Rücksichten an jener Stelle nicht mit abgedruckt. Sie erscheinen daher unten in wortgetreuer Wiedergabe.

Die Redaktion.

I.

Die gemeinsamen Züge der neuesten Malerei.

Von Julius Meyer.

Schon einige Monate sind seit dem Schluß der Weltausstellung verfloßen, und nun müsse wohl, so meint man, das Ergebnis klar zu Tage liegen, wie es gegenwärtig mit der Kunst stehe, was sie, verglichen mit der Ausstellung von 1855, in diesen zwölf Jahren geleistet habe. Insbesondere müßte das in der Malerei hervortreten, die ja geschmeidigen und flinkeren Fußes als die Schwesterkünste den bewegten und verwickelten Gängen des modernen Geistes zu folgen versteht. Allein mit der Kunst verhält es sich ähnlich wie mit dem Besitzstande eines großen Bankhauses; was auf einen gegebenen Tag dessen wirkliches Vermögen ist, das läßt sich nicht ausmachen bei den tausend Verbindungen und Beziehungen, durch die es mit den verschiedensten Firmen in den verschiedenen Ländern fast unlösbar verschlungen ist. Noch verknüpfen die Malerei mit der ersten Hälfte des Jahrhunderts die mannigfaltigsten Fäden; schon steht sie, modern vom Scheitel bis zur Sohle, mit der augenblicklichen Stunde im intimsten Verkehr; ja, der Zukunft wirft sie bedeutungsvolle Blicke zu und möchte verkünden, was erst ahnungsvoll in deren dunklem Schooße sich regt. So dreht sie sich um sich selber nach allen Himmelsgegenden des Zeitalters und zeigt immer ein anderes Gesicht, je nachdem sie gen Morgen, gegen Mittag oder Abend gerichtet ist. Und dann: wann hätte je die Kunst im Umlauf eines Jahrzehnts eine ganz eigenthümliche Gestalt ausgeprägt, die deutlich abtöche von den Formen der vorausgegangenen Zeit?

Und dennoch: die Malerei, wie sie 1867 auf dem Marsfelde sich darstellte, hatte ihren eigenen, von der des Jahres 1855 unterschiedenen Charakter. Allerdings war die Uebersicht der Leistungen je nach den Stationen diesmal wesentlich erleichtert, da das Ausland — verhältnißmäßig — weit vollständiger sich eingefunden hatte als damals. Indem die Völker nahe daran sind, sich auf Leben und Tod in die Haare zu fallen, gewöhnen sie sich doch immer mehr, die Werke ihrer Gesittung in einträchtigem Verkehr auszutauschen. Schon dieses Merkmal ist äußerlich und innerlich im letzten Jahrzehnt entschiedener herausgetreten: politische Selbständigkeit bis zu schneidender Härte und allgemeine Vermittlung der Kulturinteressen fast bis zur Verwischung der nationalen Eigenthümlichkeit. Nicht augenscheinlich kam letzteres auch in der Malerei zu Tage. Die charakteristische Verschiedenheit der Anschauungsweisen und Schulen, je nach den Nationalitäten, trat offenbar zurück gegen bestimmte durchgreifende Einflüsse und gegen eine gewisse Gleichartigkeit der Bestrebungen. Unstreitig zeigte schon hierin die jüngstverfloßene Zeit ein eigenes Gesicht. Es waren insbesondere französische Einwirkungen, die sich überall verspüren ließen, und, was damit genau zusammenhängt, ein deutliches Vorwalten des eigentlich malerischen Elements, der koloristischen Erscheinung und des Tons. Nach dieser Seite ist ein Umschwung eingetreten: das wird Keiner leugnen, der mit offenem Auge den Lauf der Kunst in den letzten Jahrzehnten verfolgt hat.

Darin also lag vor Allem das besondere Gepräge, das diesmal die Malerei auswies: zunehmende Ausgleichung der nationalen Unterschiede, Lockerung der Schulen und Ausbildung des Malerischen im engeren Sinne des Wortes. Nur auf den ersten Blick scheint eine so rasche Veränderung merkwürdig. Das Jahrhundert lebt schnell und läuft nun in kurzen Spannen Zeit Prozesse durch, worauf vergangene Epochen fast ihr ganzes Leben verwandten. Seltsam aber ist, wie mit diesen allgemeinen Zügen sich eine große Verschiedenheit im Einzelnen verbindet. Alle möglichen — ja selbst einige unmögliche — Objekte der körperlichen und der geistigen Welt umfaßt nun die Malerei, wie andererseits alle Manieren, in welchen nur irgend das Individuum den Schein der Dinge zu packen vermag. Allein näher betrachtet hat auch das nichts Befremdendes. Seit sich der feste Verband der Schulen und gemeinsamer Anschauungen gelöst hat, ist der individuellen Eigenart erst recht aller Spielraum gelassen, und Jeder meint im Brennpunkt seiner eigenen Auffassung die Welt zu erfassen. Das ist, auf die Kunst übertragen, nichts Anderes als jener Kultus der Individualität, den die Gegenwart mit besonderer Hingebung treibt, und jene Abkehr von aller Autorität, darin

sich das junge Geschlecht seines eigenen Werthes bewußt wird. Allein diese Ausgelassenheit der individuellen Manier ist es auch, die der vorjährigen Ausstellung ein so buntes und verwirrendes Aussehen gab. Auch die alten Meister hatten Jeder seine eigene Art bis zur Handschrift herab; aber sie bewegte sich auf dem festen Boden einer Anschauung, die aus den großen Zügen der Zeit erwachsen war und in der Schule zu charaktervollen Formen sich ausprägte. Eine solche Anschauung war die Seele gleichsam eines bestimmten Weltzustandes, darin die Welt selber sich spiegelte mit dem Schein der Unendlichkeit. Jene Manieren aber fassen immer nur einen Zipfel der Erscheinung und lassen so gut wie nichts von den tieferen Leben ahnen, das hinter ihr liegt. Daher kommt es auch, daß bei aller Verschiedenartigkeit im Kleinen doch im Ganzen ein einseitiger Zug durch sie geht, der ermüdend die Sinne des Beschauers umspinnet und ihn beim nächsten Wille schon wieder das vorige vergessen läßt.

Und doch: welche Summen, welcher Aufwand von Talent und Geschicklichkeit! Es fehlt uns bekanntlich, und insbesondere in Deutschland, an der sichern Ueberlieferung einer festen Formenanschauung und einer ausgebildeten Technik. Allein wie die Zeit durch Massenhaftigkeit der Produktion sich hervorthut, ebenso rührig sind die Künstler, sich in allen Formen und in allen Behandlungsweisen zu versuchen. Nicht bloß haben sie den vergangenen Kunstepochen mit mehr oder minder Studium ihre Prozesse abgesehen; sondern sie streben zugleich — wir brauchen nur an die Realisten der jüngsten Zeit zu denken — nach neuen Ausdrucksmitteln, um den Schein der Natur noch unmittelbarer festzuhalten. Der allgemeine Fortschritt nach dieser Seite läßt sich im Vergleich mit der ersten Hälfte des Jahrhunderts nicht läugnen. Er geht Hand in Hand mit jener entschiedenen Richtung auf das Malerische und vollzieht im Technischen den Umschwung, den diese in der Anschauung zu verwirklichen trachtete. Natürlich fehlt auch hier die unbeirrte Gediegenheit der alten Meister. Es ist ein Tasten und Experimentiren, ein Häufen mannigfaltiger Prozeduren, das die Führung der Hand, „das Traktament“, das materielle Spiel mit den Farben und ihren mehr oder minder festen Auftrag fast zur Hauptsache macht und nur zu oft das Künstlerische legt in die Virtuosität — des Pinselstrichs. Ein Velazquez gab immer das volle objektive Leben der Erscheinung und erhöhte diesen Eindruck noch durch die geniale Sicherheit seiner kühnen Behandlung, die allerdings schon für sich einen eigenen Reiz hat. Nun aber meint man nicht selten in ein paar aparten und flott hingefegten Tönen schon das Geheimniß des Lebens zu haben und gibt doch, mit der bloßen äußeren Hülle der Natur, nichts als ein Schaustück für verwöhnte Augen.

Das zeigte die Ausstellung recht offenkundig: was dergestalt die neueste Kunst auf der einen Seite gewonnen hat, das verliert sie auf der andern. Die jüngere Generation hat mehr rein-ästhetische Anlage und künstlerischen Sinn für den selbständigen Reiz der Erscheinung. Sie läßt sich nicht so leicht wie die ältere von der Bedeutung eines historischen oder literarischen Inhalts fangen und verwechselt nicht so häufig das Malerische mit dem Gedankenhaften und dem Empfindsamen. Auch ist sie so unbeholfen nicht mehr, wie ihre Vorgänger; diese hatten ja, nachdem in den Abgrund der Revolution auch die Kunst gestürzt war, von vorn zu beginnen und wollten zudem in das kaum wiedergefundene Ueber der Form gleich die Unendlichkeit weltbewegender Ideen legen. Jene hält sich lieber an das unmittelbare Leben, an seine greifbare Wahrheit, überzeugt, daß für den bildenden Künstler die erste Bedingung der Schönheit die in sich geschlossene Sinnlichkeit der Erscheinung ist. Dabei weiß sie doch die mühsam getriebenen Früchte der vorangegangenen Schulen wohl zu benutzen. Und endlich hat sie den Muth gehabt, das akademische Gewand abzustreifen, jene gemachte Schönheit herkömmlicher Formen und Bewegungen, darin die frühere Kunst, wie in eine kümmerlich zugeschnittene Bühnentoga, ihre gedankenhaften Schemen hüllte.

Allein gegen alle diese Vortheile, welch ein Verlust andrerseits! Ein Stück Welt hatten sich die älteren Meister — gleichviel wie mangelhaft — doch mit treuem objektivem Sinn zu eigen gemacht; redlich haben sie mitgeholfen an der Arbeit der modernen Bildung, die ganze Vergangenheit nach Form und Inhalt sich zu erwerben zu einem gediegenen Besitztum für die Gegenwart. Ganz recht: sie blieben bei der Anstrengung zu leicht am Stoffe hängen und wußten nur selten daraus den echten Inhalt zu lösen, d. h. das dem Stoff immanente Leben zu versinnlichen, so weit es in der künstlerischen Erscheinung zu selbständigem Dasein gelangen kann. Die Neueren aber

schütten das Kind mit dem Bade aus. Sie verachten die Bedeutung des Stoffs und wollen nichts wissen von dem eigenen Werth des Gegenstandes; für sie existiren weder die vergangenen Götterwelten, noch die Mächte der Geschichte, noch die realen Interessen der Gegenwart. Alles und nichts ist ihnen gut genug, um daran den malerischen Schein der Dinge spielen zu lassen. Indem sie aus allen möglichen Gebieten der Dichtung, der Natur und des Menschenlebens abgerissene Bruchstücke zufällig herausgreifen, entschließt ihren Händen der beseelende Inhalt, den das Einzelne aus dem Zusammenhang mit dem Ganzen empfängt. Im Grunde geben sie daher noch weniger als ihre Vorgänger von dem still in sich gebiegenen Leben, das dem Kunstwerke seine dauernde Wirkung sichert. Im Reiz der farbigen Erscheinung und der naturalistischen Formenwahrheit sind sie ihnen weit überlegen; aber weder der Phantasie noch der Seele haben sie etwas zu sagen. Und wenn sie auch in sich selber eine tiefere Stimmung tragen und aus der sinnlichen Hülle sie blicken lassen, so schießt sie ihnen doch nicht mit dem Inhalte der Objekte zu jenem Einklang zusammen, der in der Kunst die echte Fülle des Lebens ist.

Es sind das Züge der neuesten Kunst, die sich insbesondere in der französischen stark ausgesprochen haben. Schon in meinen Aufsätzen über die französische Malerei seit 1848 im vorigen Jahrgange dieser Blätter (S. 18 ff.) war davon die Rede, und ich darf hier wohl darauf verweisen. Der rasch fortschreitende Verfall der Kunst in Frankreich seit jener Zeit ist längst kein Geheimniß mehr, so wenig sich andrerseits die zunehmende Bravour und das malerische Geschick der Anschauung wie der Behandlung bestreiten lassen. Allein deshalb haben die anderen Nationen keinen Grund zu triumphiren. Was man auch dagegen sagen mag: wahr bleibt es doch, daß der französische Einfluß sich ausgebreitet und überall die Kunst, indem er sie in kleinen Dingen bereichert, im Großen immer mehr heruntergebracht hat. Lernen hätten wir Andern immerhin von den Franzosen können und sollen; denn sie allein haben eine geschlossene Entwicklung und eine tüchtige, in ihren Verzweigungen ineinandergreifende Schule durchgemacht. Aber ihre Art, die Welt der Objekte zu sehen und das Geheimniß des Lebens im Reiz der Hülle und in kleinen spielenden Wirkungen zu finden, die hätten wir ihnen lassen sollen. Zwar, der Grund dieser Uebereinstimmung mag tiefer liegen, und die gemeinsamen Züge der neuesten Malerei bloß aus der Abhängigkeit von der französischen herzuleiten, wäre nicht richtig. Sie stammen vielmehr aus dem gespannten und unklaren Verhältniß, in welchem nun die Kunst überhaupt mit hellem Bewußtsein zur Welt der Stoffe steht. Ausgebreitet liegt diese vor uns in ihrer uner schöpflichen Mannigfaltigkeit, aber als sprödes und todttes Material. Denn sie ist nicht erwärmt und beseelt von dem Strom unseres eigenen Lebens, nicht in Fluß gebracht von den Idealen, welche die Gegenwart bewegen. Diese erfüllen die Phantasie noch nicht, haben noch keine gestaltende Kraft; es sind Ziele erst, die wir mit scharfem Verstand und Willen praktisch verwirklichen sollen.

Allein deshalb der Malerei unserer Tage die Lebenskraft absprechen zu wollen, wäre Thorheit. In der Verwirrung, darin sie schwebt zwischen Inhalt und Form, in dem Konflikt zwischen kritischem Bewußtsein und produktivem Trieb, in der Zerspaltung der Schulen und Anschauungen bleibt ihr doch Eines unmittelbar gewiß, woran sie sich klammert: die ewige, unverwüsthliche Erscheinung, die ungebrochene Realität der Natur. Durch und durch realistisch ist die Kunst dieses letzten Jahrzehnts, so weit sie ein eigenes Gesicht hat mit lebendigen Zügen. Ungebrochen ist die Wirklichkeit jetzt nur, wo sie noch unberührt von den tieferen Widersprüchen der Sitte und Bildung der bloßen Natur sich nähert. Daher sind das Treiben der niederen Stände und die Landschaft vorzugsweise das Object jener Malerei. Wo sie einmal einen höheren Stoff ergreift, da saßt sie doch auch die Erscheinung in dieser herb realen Weise und wirft Göttern und Helden das grobe Kleid gewöhnlicher Naturen um. Es liegt auf der Hand, wie gerade dieser Richtung das eigentlich Malerische, die Kraft und Fülle der vom Saft des Lebens getränkten Farbe zusagen muß. Dagegen vernachlässigt sie natürlich die reine Linie der Form und deren rhythmische Bewegung. Daß sie aber im Kontrast steht zu dem eigentlichen Lebensinhalt des modernen Geistes, der weder im pflügenden Bauer noch im stillen Mühlbad seine höchsten Ziele sieht, kann sie nicht verhehlen. Ob daher mit diesem Realismus ein neuer Aufschwung anhebt oder nicht vielmehr eine nach raschem Leben rasch alternde Kunst ihren Abschluß findet! das mag die Zukunft entscheiden.

Also behielten, Alles in Allem genommen, doch die Ausläufer Recht, welche die vorausgegangene Kunst — man mag sie kurzweg und in weiterem Sinne als die historische bezeichnen — in noch immer ganz achtbarer Anzahl auf die Ausstellung geschickt hat? Mit nichten. Der Inhalt für sich, und mögen es welterschütternde Gedanken und Thaten sein, macht niemals die Kunst aus. Nichts weiter ist er als roher Stoff, wenn nicht sein Leben entbunden wird zur Schönheit-erfüllten Erscheinung. Ein Mann mit einem Heiligenschein ist noch lange kein Christus; ein Römer, der ermordet wird, kein Cäsar; ein Mönch, der eine Bibel in die Höhe hält, kein Luther, eine ausgezogene Porette keine Aphrodite. Andererseits versinnlichten ausgerechte Arme und Beine noch kein historisches Pathos, die Grimassen eines hebarteten Kopfes noch keinen Weltkonflikt. Grimassen aber und Gliederverrenkungen, oder die süße Weichlichkeit charakter- und knochenloser Gestalten, das waren in der That, mit verschwindenden Ausnahmen, die einzigen Lebenszeichen, welche die historischen und mythischen Figuren aus der jüngsten Zeit, die sich auf dem Marsfelde eingefunden, an sich trugen. Insbesondere hatte die Geschichtsmalerei im engeren Sinne, die bekanntlich eine Zeitlang für einen der versprechendsten Sprößlinge des neunzehnten Jahrhunderts galt, ganz das Aussehen, wie wenn sie an vorzeitiger Schwindsucht in den letzten Zügen läge. Nichts von der freilich ungehobelten Kraft, die doch ehemals die schwerfälligen Glieder ihrer Helden schüttelte, war mehr zu finden; sie war zahmer und gelenker worden und hatte glänzendere Gewänder angethan, dagegen ganz vergessen, daß sie das flammende Merkmal weltbewegender Thaten an der Stirn tragen sollte. Das hat die junge Generation doch begriffen, daß ein Schimmer von Brokatmänteln und Sammethosen die blitzähnliche Bewegung einer welthistorischen Katastrophe nicht wiederleuchtet, während die „Geschichtsmaler“ mit geliebener Theatergarderobe den Geist einer großen Vergangenheit zu beschwören meinen.

Wenig Erfreuliches hat das vorstehende Ergebniß unserer Betrachtung. Und daß ich's dem Leser nur gradaus sage: auch im Einzelnen angesehen, könnte es — ungeachtet mancher ansprechenden Leistungen — nicht günstiger ausfallen. Lediglich für die deutsche Kunst, so schien mir, eröffnen sich, wenn sie gleich jetzt nicht die erste Stelle behauptet, einige bessere Aussichten. Es ist keine patriotische Anwandlung, die mir dieses Vertrauen giebt; denn wo es sich um ästhetische Dinge handelt, da hat meines Dafürhaltens dies nationale Selbstgefühl nichts zu schaffen.

II.

Bruchstück aus dem Berichte des Prof. Ed. Magnus, als Mitgliedes der Jury bei der internationalen Pariser Ausstellung.

Frankreich ist die größte und einflußreichste Kunstwerkstätte der civilisirten Welt. In der französischen Ausstellung empfing man innerhalb der größeren Säle einen imposanteren Eindruck als in irgend einer der anderen Abtheilungen. Zugleich aber bot auch gerade sie die Gelegenheit zu ernstlichen Beobachtungen: überall ausgebildetes Wissen und Talent, mitunter auch ein hoher Grad von Virtuosität; dagegen ein empfindlicher Mangel an künstlerisch origineller, schöpferischer Befähigung; unter den wenigen Werken der großen Historienmalerei nichts wirklich nachhaltig Bedeutendes!

Seit dem Hingang ihres Delaroche, Delacroix, Ary Scheffer und des wunderbaren Ingres fehlt es der französischen Schule an Erscheinungen von epochemachendem Inhalt. Die Welt aber braucht Neues, und vollends die heutige Welt — sie will à tout prix das einmal Gesehene nicht wieder sehen. Daher überall das Ringen nach dem Frappanten, die Emancipation von Allem, was bisher maßgebend war und als Regel gegolten. Man kehrt gelegentlich die Dinge um und sucht statt des Schönen das Widerwärtige, Abstoßende auf, um nur etwas Originelles zu bringen. Das Bedürfniß nach dem Neuen, dem Schönen, Vollendeten und Edleren, es schwindet täglich mehr. Man will die krasse, nackte Wirklichkeit!

Um das Neue und nie Gesehene aufzusuchen, begaben sich die Künstler auf weite Reisen. So wird aus Afrika und Asien der Stoff herbeigeholt und mit solcher Strenge wiedergegeben, daß die Bilder häufig mehr den Charakter einer naturhistorischen oder ethnographischen Illustration als den von Kunstwerken tragen. Zur Würze und als Anziehungsmittel für die Menge wird auch das Obscöne aufgesucht; die französische Kunst ist vielfach selbstvergessen genug, das nackte Weib, und zwar nichts mehr und nichts weiter als die pure Nacktheit darzustellen.

Nur in einigen wenigen Gebieten herrscht ein anderer Geist: im Fache des Genre's giebt es Künstler, die mit Naivität und seinem aesthetischen Takt höchst reizende Bilder produciren; die Darstellung des Thierlebens ist zu bewunderungswürdiger Meisterschaft herangebildet; im Fache der modernen Schlachtenmalerei finden sich Werke von Verdienst und Vollendung. Das Porträt hingegen hat es immer noch nicht zu der Tüchtigkeit gebracht, die man an den Werken der letzten Jahrzehnte des vorigen Jahrhunderts bewundert, aus der so verachteten Pöppzeit, in der man ohne stolze Akademien und ohne hochtrabende Nebensarten, dafür aber mit solider Kenntniß seines Handwerks an der Staffelei saß!

Der allgemeine Eindruck der französischen Ausstellung war daher ein sehr gemischter. Wer nun aber vollends erfährt, daß gerade das Bizarrste darunter von vielgenannten Künstlern herrührt, und daß diese Künstler von den ersten Autoritäten der heutigen französischen Kritik, just um dieser abstrusen Arbeiten willen, gelobt und gefeiert werden, der muß entweder irre werden an sich selber, an seinem besseren Wissen und Verstehen, oder er muß gründlich und langjährig den französischen Kunstzuständen zusehen haben, um halbweges begreifen zu können, wie es allmählig dahin kommen konnte.

„Das Urtheil in der heutigen französischen Kunstwelt ist auf sehr eigenthümliche Weise beeinflusst, ich möchte sagen, sich selbst entfremdet worden. Die Ursache hiervon erblicke ich, nach langjähriger Beobachtung der Kunstzustände in Frankreich, zum großen Theil in dem Einflusse eines einzigen Mannes.

Als Künstler, ungewöhnlich aber einseitig und also nur unvollkommen organisirt, hat dieser Mann gleichwohl seinen Landsleuten, und zwar den tüchtigsten Künstlern unter ihnen, fast ein halbes Jahrhundert hindurch unablässig in's Angesicht gesagt, daß sie allzumal schlechtes verächtliches Zeug hervorbrächten. Er war voll und durchdrungen von dem Glauben an sich und an seine Bestimmung, der Reformator seiner Zeit zu werden, und predigte die Strenge und den Ernst früherer Kunstepochen: es dürfe nur ein Weg, die Kunst zu treiben betreten werden! dieser Weg heiße: Raffael und Michel Angelo! Diese Meister allein müsse man zum Vorbild nehmen! alles Andere sei vom Uebel!

Er selber, dieser Künstler, hat sich ein langes Leben hindurch rechtschaffen abgemüht! Allein — seine Werke (mit einer sehr kleinen Anzahl, die ich ausnehmen möchte) sind sämmtlich der Art, daß er wohlgethan haben würde, seine unablässigen leidenschaftlichen Mahnungen, mit der Warnung zu schließen: Richtet Euch nach meinen Worten, nicht aber nach meinen Werken! Solchen Nachsatz hat er seinen Reden aber niemals angehängt, und — wunderbarerweise — hat ein großer, und wahrlich nicht der geringere Theil der französischen Künstlerwelt nicht sowohl seine Worte als auch seine Werke zum Vorbild und Leitstern genommen. Der kleine Mann in seinem südlischen Feuer eifer hat seinen Zeitgenossen in solchem Maße zu imponiren verstanden, daß es ihm gelingen konnte, jedes andere Kunsturtheil in Frankreich lahm zu legen. Er hat seine Landsleute in dem Maße eingeschüchtert, daß es zu einer Art blinder Unterwürfigkeit vor Mr. Ingres gekommen ist, so daß sie auch jetzt, da er nicht mehr unter den Lebenden weilt, noch nicht den Muth haben, ihr besseres Verstandniß laut werden zu lassen.

Es ist hier eigentlich nicht der Ort, dieses kunsthistorisch so auffällige Phänomen näher in's Auge zu fassen; ich konnte indessen nicht unterlassen, es wenigstens mit einigen Worten anzudeuten, da ich der Ueberzeugung bin, daß der Einfluß Ingres' auf die Fortbildung der französischen Kunst nur ein negativ wohlthätiger geworden ist. Sehr à propos auch für Solche, die sich hierüber ein selbständiges Urtheil bilden möchten, sind gerade jetzt (seit einem Monat ungefähr) die sämmtlichen Arbeiten Ingres' von seinen Verehrern zusammen gebracht und in der École des beaux-arts zu des

Meisters Gedächtniß öffentlich ausgestellt. Hier ist die Wurzel und der geistige Zusammenhang für das Befremdliche und Ungesunde in der französischen Ausstellung zu suchen und zu finden.

Nachdem ich so in möglichst gedrängter Darstellung eine Umschau zu geben versucht habe über die Gemäldeausstellung selber, erlaube ich mir nun von der Jury und ihrer Thätigkeit in Kürze einiges Wissenswürdige mitzutheilen.

Die Jury, bei der ich als Mitglied zu fungiren die Ehre hatte, war der Zahl nach in einem Verhältniß zusammengesetzt, das im besten Falle auf Willkür schließen läßt. Dasselbe ist offenbar entstanden, indem die französische Schule die verschiedenen Nationalitäten, welche die Ausstellung besichtigt, nicht neben sich, sondern vielmehr allesammt sich gegenüber im Auge gehabt hat: Frankreich mit seiner Kunst auf der einen und alle anderen Völker mit ihren Kunstwerken auf der anderen Seite.

Wenn für 625 französische Bilder als Stellvertreter bei der Jury 12 ernannt sind, so ist ein einziger für Norddeutschland mit seinen 98 Delgemälden offenbar zu wenig, es hätten ihrer zwei sein müssen. Für die 163 englischen Bilder mußten statt zwei ihrer drei sein. Für Bayern mit seinen 211 Delgemälden statt eines einzigen wenigstens ihrer vier und so fort. Selbst für Rußland mit seinen 63 Nummern war ein Vertreter gegenüber zwölf Franzosen zu wenig.

Dieses Mißverhältniß ist durch nichts zu vertheidigen und offenbar nur aus der ausgesprochenen hier klar zu Tage tretenden Anschauungsweise der französischen Generaldirektion, die es so angeordnet, zu erklären.

Unsere französischen Herren Kollegen hatten von Anfang an als selbstverständlich in den Vordergrund gestellt, daß sie, die Franzosen, weil sie die so große Uebersahl an Bildern repräsentirten, für sich und ihre Landsleute überall die Hälfte der ausgesetzten Preise in Anspruch zu nehmen hätten.

Hiergegen war im Grunde rechtlich nichts einzuwenden. Daß dieses Verlangen den Gästen gegenüber nicht wohl in Einklang zu bringen sei mit der sonst so hoch gehaltenen Courtoisie der französischen Nation, das durfte man ihnen nicht sagen. Wäre das Zahlenverhältniß der verschiedenen Vertreter richtig angeordnet gewesen, so wäre es ohne Einfluß geblieben und sehr gleichgültig gewesen, welche Anschauungsweise der eigenen Leistung eine jede Nationalität mitbrachte. So aber war durch die Uebersahl der französischen Jury=Mitglieder (12 Franzosen gegen 13 Nicht-Franzosen) auch ihre Uebermacht sanktionirt, und es blieb nichts übrig, als sich in das Unvermeidliche zu finden, daß man den Wünschen und Hoffnungen der Landsleute voraussichtlich nicht werde gerecht werden können.

Ein noch größerer Uebelstand lag in der ganz willkürlichen Anordnung der Preise selbst.

Für die ausgestellten Gemälde und Zeichnungen, circa 2380 an der Zahl, waren 8 große, 15 erste, 20 zweite und 24 dritte Preise ausgesetzt.

Wenn man die Absicht gehabt hätte, der Jury die große Verlegenheit zu bereiten, überall ungerecht erscheinen und verdienstvolle Künstler verletzen zu müssen, so hätte man es nicht geschickter anfangen können.

Wie es dazu gekommen, ob überhaupt ein leitender Gedanke und wer solchen gehabt und mit Konsequenz festgehalten, oder ob Alles aus purer Willkür hervorgegangen — hierüber war für uns Fremde keine Auskunft zu gewinnen.

Läßt man die Zahl 8 für große Preise sich gefallen, — wozu hinterher noch drei angemessene Kategorien?

Alles Konkurrenzwesen, Preisvertheilen u. s. w. und die damit unausbleiblich in Verbindung stehende Aufregung des Ehrgeizes und der Leidenschaften sollte je eher je lieber vermieden werden, da es in der That, besonders bei Kunstleistungen, nicht vom Adel der Gesinnung Zeugniß giebt weder für die Richter, noch für die Beurtheilten!

Im vorliegenden Falle hätte man statt der drei Species, sich mit einer größeren Zahl von Preisen begnügen sollen. Hundert Medaillen von demselben Werth wären gewiß nicht zu viel gewesen und hätten der Jury das böse Geschäft wesentlich erleichtert.

Der dritte offenbar mit Absicht festgehaltene Fehler in der Organisation der Jury war dieser, daß Kunstwerke, von Mitgliedern der Jury ausgestellt, als solche nicht hors de concours sein sollten, wie es überall anderswo hergebracht und selbstverständlich ist. Die Generaldirektion

hatte die ersten Künstler Frankreichs in die Jury gerufen. Diese sollten darum aber ihrer wohlverdienten großen Preise nicht verlustig werden!

Gleich bei Eröffnung der ersten Zusammenkunft verlangte eine Fraction der französischen Kollegen, zu ihrer Ehre sei es gesagt: daß diese ärgerliche Anomalie aufgehoben werden möge. Unsere ganze Reihe der Nicht-Franzosen erhob sich für diesen Vorschlag. Es entspann sich unter dem Vorsitz des Grafen Nieuwerkerke eine längere Debatte, in welcher jedoch diejenigen Herren, die mit dem Gouvernement in irgend welcher Berührung stehen, sichtlich gegen die Motion opponirten, und mit großer Dialektik die Anordnung, wie sie gegeben war, zu vertheidigen sich bemühten. Dies hatte zur Folge, daß bei der Abstimmung nicht, wie man hätte erwarten sollen, einstimmig, sondern nur mit einer einzigen Stimme Majorität eine Eingabe um Abänderung beschlossen wurde.

Diese Eingabe, eben so klar und überzeugend wie bescheiden abgefaßt, von dem Minister Rouher gut geheißten und von ihm selbst in die Sitzung der Generaldirection getragen, wurde demungachtet und zwar in einer nichts weniger als zarten Weise zurückgewiesen.

Hätten darauf hin unsere französischen Herren Antragsteller, ein jeder für sich privatim, ihre ausgestellten Werke als hors de concours erklärt, wie es der Architekt Duban und der Kupferstecher Henriquel Dupont als Mitglieder der Jury in ihren resp. Abtheilungen von Anfang an gethan haben, so wäre offenbar noch deutlicher und für sie ehrenvoller hervorgegangen, in welchem Grade es ernst gemeint gewesen war mit ihrer Opposition. Statt dessen haben sie es doch ganz zweckmäßig gefunden, sich selber die großen und ersten Preise gefallen zu lassen. So gewann denn die ganze Praxis dieses Ehrengerichts einen nichts weniger als erfreulichen Charakter.

Nachdem die acht großen Preise durch Scrutinium bestimmt waren, und das Peinliche des nun folgenden Drei-Klassen-Systems in immer drückenderem Vorgefühl herantrat, kam es von Neuem zu einer kleinen, aber sehr gut gemeinten Verschwörung.

Mitteltst einer neuen Eingabe, in der die Verlegenheit der Jury dargestellt war, wurde der Vorschlag gemacht, daß die Direction statt 15 erste deren 20, statt 20 zweite 25, und statt 24 dritte 30 bewilligen möge. Der Werth der resp. Medaillen solle um so viel herabgesetzt werden, daß die Gesamtsumme dieselbe bleibe, dem Gouvernement also keine Mehrbewilligung an Geld zugemuthet werde. Auch dieser vermittelnde Verbesserungsversuch wurde rundweg abgewiesen.

Eine eiserne Hand hielt fest an dem einmal Angeordneten. Die verständigen Rathschläge einer einsichtigen, zum Theil aus hochgestellten und hochgeachteten Persönlichkeiten zusammengesetzten Versammlung fanden kein Gehör! Bei der Abstimmung selber war keinerlei Princip angegeben: ob das Urtheil streng an dem ausgestellten Kunstwerke festhalten, oder ob der Ruf des Ausstellers mit in Betracht gezogen werden solle. An ein gründliches Studiren der Kunstwerke selbst war nicht viel zu denken, und das Diskutiren konnte mit dem besten Willen doch nur ein sehr oberflächliches und vorübergehendes sein, wie es bei Kunstwerken begreiflicher Weise kaum anders möglich ist. Es mußten schließlich Concessionen gemacht, es mußte gekämpft, und zwar mit sehr ungleichen Waffen gekämpft werden.

So hat sich denn Alles vereinigt, um ein gerecht erscheinendes und befriedigendes Resultat bei den Abstimmungen unmöglich zu machen.“

Recensionen.

Juniperus. Geschichte eines Kreuzfahrers, erzählt von Joseph Viktor Scheffel, illustriert von Anton von Werner. Mit 28 Holzschnitten von Cloß und Ruff. Stuttgart 1867. S. B. Meßler.

Zu den reifsten Früchten, welche der modernen Poesie die mittelalterliche Forschung in den Schooß geworfen hat, gehören die Dichtungen Joseph Viktor Scheffel's. Außer Wilibald Alexis wüßten wir keinen neueren Romanschriftsteller, welcher so tief aus ihrem innersten Lebensgehalt

heraus die Welt des Mittelalters geschildert hätte, wie gerade ihn. Dabei aber sind beide Autoren rechte Vertreter des norddeutschen und süddeutschen Genius; denn wo bei Wilibald Alexis der überwiegend gedankenhafte Ernst eine gewisse Breite der Reflexion in die Gebilde der Phantastie hineinweckt, giebt sich Scheffel dem heiteren Spiel der Einbildungskraft mit der überströmend üppigen Lebensfülle und dem neckisch heiteren Humor hin, die recht eigentlich diesseits der Mainlinie, noch eigentlicher gesagt in den fröhlichen allemannischen Landstrichen zu Hause sind. Dies gesegnete Ländchen unterscheidet sich darin wesentlich von dem trockenen Ernst der helvetisch-allemanischen Gebiete und der wieder mehr zum Tief-sinnigen, Grüblerischen neigenden Geistesart des schwäbischen Stammes. Gleich der erste Sang, den Scheffel in jungen Jahren in die Welt hinaus-schickte, sein „Trompeter von Säckingen“, schmetterte so morgenhell wie Verdensschlag im deutschen Dichterwald. Dann kam sein Meisterwerk, der „Eckehard, eine Geschichte aus dem 10. Jahrhundert“, die in bis jetzt unüber-troffener Weise uns die Kulturzustände einer entlegenen Zeit plastisch, ja hand-greiflich vor Augen stellte und ein Idyll des frühesten Mittelalters auf dem be-deutamen Hintergrunde kulturgeschicht-licher Ereignisse sich entfalten ließ. Es folgte darauf die Gedichtsammlung „Frau Aventiure“, in welcher der be-gabte Poet zwar zuweilen etwas zu auffallend sich in die Tracht und die Konventionen des 13. Jahrhunderts hüllte, dazwischen aber Klänge anschluss von so goldiger Reinheit wie das Lied vom Heini von Steier oder von so an-muthiger Schalkhaftigkeit wie der Vogt am Tenneberg, in Summa eine Reihe von Dichtungen voll echter Schönheit und Poesie.

Die neueste Gabe des Autors ist der „Juniperus, die Geschichte eines Kreuzfahrers“. Wie der Trompeter von Säckingen und der Eckehard hat sie ihren Schauplatz in jenen sonnigen Gelän-den, welche als die südlichen Aus-



läufer des Schwarzwaldes sich bis zum Rhein erstrecken, auf den Basaltkuppen und den Höhenzügen des Hegau, wo der Blick weit über die lachenden Gestade des Bodensee's bis zu den Firn- und Ejseldern der Alpenwelt schweift. Die Schönheit dieses anmuthigen Erdwinkels ist dem Dichter, das fühlt man in jedem Zuge, an's Herz gewachsen, und wie

er im Eckhard die ersten Keime aufsprießender christlicher Kultur in diesem Lande geschildert hat, so giebt er im Juniperus ein Sittenbild aus dem Leben des 12. Jahrhunderts. Dies Bild rundet sich freilich nicht zu solch durchgeführter Komposition wie der Eckhard; es gewährt nicht den Blick über ein ganzes Lebensschicksal, sondern nur ein Bruchstück, das, mitten aus einem bewegten Menschenleben herausgenommen, den Leser schließlich mit einer Frage entläßt, die sich am liebsten in die Bitte kleiden möchte, der Dichter wolle künftig in einer Fortsetzung die weitere Umbildung des Charakters seines Helden zu einem künstlerisch befriedigenden Abschluß führen. Aber auch so bietet diese kleine Erzählung in engem Rahmen ein vielfaches, echt poetisches Interesse. Der Dichter macht uns in dem kleinen Leben heimisch, welches die Ritterchaft in jenen Tagen auf ihren engen Burgen führte; vor Allem aber zeichnet er mit kundiger Hand, wovon er schon im Eckhard treffliche Proben abgelegt, neue Bilder aus dem klösterlichen Treiben der Zeit, das er in so anmuthenden Zügen zu schildern weiß. In den Mittelpunkt der Erzählung stellt er aber die reizende Gestalt einer übermüthigen Schönen, die den Zankapfel zwischen zwei Jugendfreunde und Klosterschulgenossen wirft, so daß Beide den Mauern des Klosters entfliehen, in eifersüchtiger Werbung immer schärfer an einander gerathen und endlich in dem frevelhaften Orbdal einer Wettfahrt in gebrechlichen Rachen den tosenden Rheinfluß hinab unter den Augen der herzlosen Schönen eine Gottesentscheidung suchen.

Das Alles ist, wie immer bei Schefel, in festen kühnen Zügen angelegt und mit einer sicheren plastischen Gestaltungskraft ausgeführt, die wohl die bildende Kunst zur Illustration locken konnte. In H. von Werner hat sich denn in der That der Künstler gefunden, der mit vollem Verständniß der Zeit und in sinnigem Eingehen auf die Absichten des Dichters eine Reihe von Illustrationen geschaffen hat, welche im Verein mit der gesammten Art der typographischen Ausstattung das Buch zu einem Prachtwerke gestalten. Doch ist dies nicht in dem Sinn so vieler moderner Prachtausgaben zu verstehen, bei denen der innere, poetische und künstlerische Gehalt dem äußeren Gewande nicht entspricht. Hier vielmehr deckt sich Beides vollkommen. In einer Reihe großer Hauptblätter, dem hohen Quartformat des Buches entsprechend, sind die Kernpunkte der Erzählung dem Leser vor Augen gebracht; kleinere Darstellungen, und gerade diese oft von besonderem Reiz, schieben sich dazwischen; einige mehr ornamentale Illustrationen, darunter vortreffliche Initialen, ganz im Geiste des 12. Jahrhunderts komponirt, vollenden den Charakter dieser liebenswürdigen Bildreihe.

Ich kann nur Einzelnes aus der reichen Folge herausheben. Zur Einleitung begrüßen uns der Dichter und sein Illustrator, jener dem letzteren sein Werk vortragend, eine Scene von gemüthlichem Humor. Zu den ausprechendsten Kompositionen gehört, wie Juniperus den Kreuzfahrern im Kloster des Berges Karmel seine Geschichte erzählt; wie der Vater den Knaben in's Kloster Rheinau bringt; wie der Schüler im Kloster beim Abschreiben eines Manuskripts sich müht, während sein Lehrer draußen mit dem feisten Kellermeister Weinprobe hält*). Dann treten die drei Burgsräulein auf, von denen Rothtraut dem Helden und seinem Freunde Diethelm so gefährlich werden soll. Eine der anmüthigsten Scenen führt uns die junge Gesellschaft beim Spiel im Baumgarten des Burghofes vor. Weiter sieht man die beiden sittigen Schwestern eifrig beim Spinnrocken, während Rothtraut sich vom Falkenmeister in der Falkenbeize unterweisen läßt. Zu den schönsten Blättern gehört sodann der Streit am Donauquell wo die Eifersucht der Nebenbuhler zuerst in wilde Flammen ausschlägt. Gleich darauf das Bild, wie in dem tollen Faschingjubil der alte Einsiedel auf seinem Grauhier, ein zweiter Peter Amiens, unter Lachen und Spotten der übermüthigen Gesellschaft zum Kreuzzug auffordert. Voll dramatischer Bewegung ist sodann der Ueberfall und Kampf an der Gauchabrücke, nicht minder bedeutend das Strom-Orbdal, und endlich als Schluß: Juniperus, der allein mit dem Leben davongekommen, als Bäufer in der Vorhalle des Klosters Rheinau, wobei freilich der das Urtheil aussprechende Abt etwas nach einer modernen Opernfigur schmeckt. Das ist aber auch die einzige unter allen Gestalten dieser schönen Bilderreihe, bei der uns eine zu moderne Stimmung aufgefallen; im Uebrigen ist Alles aus einem Guß, und der Charakter der Zeit erscheint

*) Durch die Güte der Verlagshandlung sind wir im Stande, unsern Lesern diese Illustration mitzutheilen.

in derselben Treue und plastischen Lebensfülle festgehalten wie beim Dichter selbst. Ebenso ist alles Ornamentale aus dem vollen Verständniß der Kunstformen jener romanischen Blüthenepoche geschöpft, und somit eine Arbeit entstanden, der wir unbedingt unter den Illustrationswerken unserer Zeit einen Ehrenplatz anweisen. Vergessen dürfen wir aber nicht, auch dem Verdienst der Holzschnyder die gebührende Anerkennung zu zollen, die mit richtigem Verständniß und in einer Behandlung, welche dem Charakter dieser mit Recht volkstümlich gewordenen Technik durchaus entspricht, die Zeichnungen wiedergegeben haben.

Zum Schluß möge eine Stelle aus dem Vorwort hier Platz finden: „Möge die freundlich gemeinte Doppelarbeit des Dichters und des Malers unbefangenen ihren Weg suchen durch die von ernststen Stimmungen bewegte Zeit, möge sie zugleich Zeugniß ablegen, daß ehrliche deutsche Herzen Nichts wissen und Nichts wissen wollen von Haß, Trennung und Bruderzwist, und daß hier ein Mann vom Oberrhein und ein Mann von der Oder in guter Kameradschaft zusammengearbeitet haben an einem Werke deutscher Kunst.“

W. Lübke.

Biblia Pauperum. Nach dem Original in der Lycceumbibliothek zu Konstanz herausgegeben und mit einer Einleitung begleitet von Pfarrer Laib und Dekan Dr. Schwarz. Zürich 1867, Verlag von L. Worl. 23 Seiten Text und 17 Tafeln gr. fol.

Eine neue Biblia pauperum! Die Nachricht von solch einer Entdeckung hätte vor ungefähr einem Decennium die Freunde mittelalterlicher Kunst in nicht geringe Bewegung versetzt. Wußte man doch mit den vorhandenen Armenbibeln lauge Zeit hindurch nichts Rechtes anzufangen. Wann und wie sie entstanden, welche Bedeutung denselben beizulegen und welcher Sinn der systematischen Zusammenstellung von Szenen aus dem neuen und alten Testamente zu Grunde zu legen sei — darüber hat es von Lessing bis auf die Kunstforscher der Gegenwart nicht an verschiedenen, zum Theil recht absonderlichen Meinungen gefehlt. Stets hoffte man mit der Auffindung einer neuen Armenbibel in das Gewirre von subjektiven Anschauungen Licht zu bringen.

Durch Heider's Forschungen auf dem Gebiete der christlichen Symbolik und Typologie hat das Verständniß für den geistigen Gehalt der mittelalterlichen Kunstdarstellungen bedeutend an Tiefe und Klarheit gewonnen. Wir sind heute nicht mehr im Dunklen darüber, wie sich der Ideenkreis der Künstler des Mittelalters entwickelte, wir stehen nicht mehr fremd und rathlos den Gebilden ihrer Schaffenskraft gegenüber. Mit echt wissenschaftlichem Geiste, und nur von diesem, nicht aber von einseitiger theologischer Befangenheit geleitet, durchdrang er das Wesen und den Charakter dieser Gedankenwelt, deren Sprache in einzelnen Denkmalen auf uns gekommen ist. So wissen wir heute auch in Bezug auf die Biblia pauperum, was diese für die Kunst des Mittelalters zu bedeuten haben und worauf es ankommt, wenn die Entdeckung eines neuen derartigen Manuscriptes als eine Bereicherung der Forschung angesehen werden soll. Um ein schlagendes Beispiel zu geben, welche Bedeutung Heider's Forschungen auch für die praktischen Bestrebungen auf dem Gebiet der mittelalterlichen Kunst besitzen, verweisen wir auf Essenwein's Projekt der inneren Ausschmückung der Kirche Groß-St.-Martin in Köln. Wie wäre es möglich gewesen, einen der kirchlichen Tradition so genau angepaßten Bildercyclus zu entwerfen, wenn eben nicht feststehende Grundlagen für Symbolik und Typologie vorhanden wären, an deren Hand wir den von Essenwein entwickelten Plan zu kontrolliren vermögen.

Als wir von der Herausgabe der Konstanzer Biblia pauperum Kenntniß erlangt hatten, mußten wir uns sogleich die Frage stellen, in welcher Beziehung dieselbe zu den bereits bekannten Handschriften stehe. Von der mit einem großen, gelehrten Apparate versehenen Einleitung der bekannten Archäologen Pfarrer Laib und Dekan Dr. Schwarz durften wir mit Recht erwarten, daß es den Herausgebern gelungen sei, entweder die Forschungen Heider's in wesentlichen Punkten zu erweitern oder daß sie als katholische Geistliche ein tieferes Verständniß für den Gegenstand als wir Laien bezeigen werden. Betrachten wir indeß einige der wichtigsten Momente ihrer Darstellung.

In einem Ueberblicke über die Einrichtung der Armenbibeln bemerken die Herren Laib und Schwarz, daß bis jetzt fünf unter sich mehr oder weniger abweichende Manuskripte bekannt seien, nämlich die Handschriften in der k. k. Hof- und Staatsbibliothek zu München, im Stifte zu St. Florian, in der Bibliothek zu Wolfenbüttel, im Privatbesitze des Herrn T. D. Weigel zu Leipzig und in der Olyceumsbibliothek zu Konstanz. Schon diese mit apodiktischer Bestimmtheit hingestellte Angabe ist überraschend. Würden die Herausgeber sich um die vorhandene Literatur etwas besser bekümmert haben, so könnte ihnen nicht entgangen sein, daß Heider in seinen „Beiträgen zur christlichen Typologie aus Silberhandschriften des Mittelalters“ (Jahrbuch der k. k. Centralkommission V. Band, S. 1—128) und schon früher in seiner Abhandlung über den Verdüner Altar-Aufsatz zu Klosterneuburg (Ver. des Wiener Altheth.-Vereins. IV. Bd.) die Zahl derselben bedeutend vermehrt hat. Neben den von Laib angeführten Handschriften zu München, St. Florian, Wolfenbüttel und Leipzig beschreibt Heider Manuskripte von Armenbibeln aus der k. k. Hofbibliothek zu Wien, aus den Stiften zu St. Peter in Salzburg, (wo 2 Handschriften vorhanden sind), zu Kremsmünster und Seitenstetten und endlich aus dem Joannem zu Graz, von denen jene zu Wien, eine von St. Peter, sowie jene zu Kremsmünster und Seitenstetten unzweifelhaft dem 14. Jahrhundert angehören. Die Zahl der bekannten Handschriften beträgt daher nicht 5 sondern 12, und, wie wir Grund zur Annahme haben, dürfte es nicht schwer fallen, in österreichischen Klöstern und Bibliotheken allein noch eine Reihe solcher Handschriften, mindestens aus dem 15. Jahrh., aufzutreiben. Durch diese mangelhafte Kenntniß des vorhandenen Quellenmaterials war es den Hrn. Laib und Schwarz, wie leicht begreiflich, nicht möglich, an den künstlerischen Werth der Konstanzer Armenbibel und die Zeit ihrer Anfertigung einen richtigen Maßstab anzulegen. Vergleichen wir die Zeichnung der Darstellungen des Konstanzer Manuskriptes mit jener der Florianer und Wiener Handschrift, so steht Erstere so tief im Kunstwerthe, daß wir sie als das Erzeugniß einer flüchtigen, handwerksmäßigen Thätigkeit betrachten dürfen. Aus dem Charakter der Darstellungen und einzelnen Motiven des Kostüms glauben wir aber auch annehmen zu können, daß die Konstanzer Bibel weit eher der 2. Hälfte des 15. als dem 14. Jahrh. angehört. Wenn Lessing, wie die Herren Laib und Schwarz meinen, sich mit seinem Vorschlage: „das was man bisher in Deutschland Biblia pauperum genannt habe, inskünftige die Hirschauer Glasgemälde zu nennen“ lächerlich gemacht hat, wenn sie ihm feruer vorwerfen, daß er in vollständiger Unkenntniß über die Bedeutung und den Einfluß dieser Bibel auf die mittelalterliche Kunst und deren Zusammenhang mit der Theologie war, so müssen wir offen gestehen, daß sie recht wohl gethan hätten, mit mehr Bescheidenheit aufzutreten. Denn was sie selbst über den Entwicklungsgang des Bildercyclus niedergeschrieben, zeigt mehr von gutem Willen als klarem Verständnisse der Sache. Vollkommen überflüssig ist aber die ganze kunstgeschichtliche Einleitung der Herren Laib und Schwarz, wenn man vergleicht was Heider in seinen bereits erwähnten „Beiträgen zur christlichen Typologie“ über den typologischen Bilderkreis des Mittelalters und speciell über jene Darstellungen veröffentlicht hat, welche den Inhalt der sogenannten Armenbibeln bilden. Sollen wir in Kurzem den gegenwärtigen Stand der Forschung in dieser Richtung kennzeichnen, so müssen wir die Bemerkung vorausschicken, daß es drei Richtungen sind, welche den Grundton der christlichen Kunst seit ihrem ersten Auftreten bestimmen. Die ersten Anfänge waren vorzugsweise symbolisch und entsprechend dem geistigen Inhalte einer Religion, welche ihre Geheimnisse in feierlichen Handlungsweisen dem Gemüthe und dem Auge der Gläubigen näher zu rücken trachtete. Diesen Charakter tragen auch die Kunstdenkmale der altchristlichen Zeit bis in das 13. Jahrh. an sich. Neben Darstellungen historischer Natur, welche sich jedoch noch in engeren Gränzen bewegen und durch allegorisirenden Gehalt häufig den Symbolen näher rücken, treten hierauf die Letzteren in den Vordergrund. Wir finden jedoch in demselben Zeitraume in Christdenkmälern nicht bloß die Elemente, sondern die ausgebildete Darlegung einer zweiten Richtung ausgesprochen, der typologischen, welche auf die historische Auffassung der h. Schriften fußend, mit derselben eine vollendet durchgebildete Reihe alttestamentarischer Vorbilder in Verbindung setzte und beide in einen gemeinsamen Fluß der Betrachtung einschloß. Diese Richtung, welche bereits im 11. Jahrhundert neben der symbolischen Auffassung zur Entwicklung gelangte, beherrschte den geistigen Inhalt der Kunstdarstellungen im 12. und 13. Jahrhundert und reichte bis

zum Schlusse des 14. Jahrhunderts, erweiterte sich im letzteren Zeitraume jedoch, ohne hindurch an Vertiefung zu gewinnen, um endlich im 15. Jahrh. der dritten Richtung, der historischen Auffassung, Platz zu machen, die ohne Unterbrechung bis auf unsere Tage sich erhielt.

Für die mittelalterliche Kunstforschung ist es von größtem Interesse, den Zeitpunkt genau bestimmen zu können, in welchem die bildende Kunst sich der typologischen Auffassung religiöser Vorstellungen bemächtigt und dadurch von solch einem Reichthum von Ideen, solch einer Fülle neuer, auf die Phantasie und das Gemüth des Volkes mächtig wirkender Darstellungen Besitz genommen hat. Daß, wie oben bemerkt, schon in der altchristlichen Epoche von Kirch Vätern einzelne Typen festgestellt, möglicher Weise von Künstlern auch in Bildern dargestellt wurden, ist nicht entscheidend. Hier handelt es sich um einen geschlossenen Cyklus von Darstellungen, wie wir ihn in Manuscripten der Biblia pauperum begegnen, um der Quelle näher zu rücken, aus welcher die Künstler des Mittelalters ihre Inspirationen geschöpft haben. Bisher kennen wir kein älteres Kunstwerk, worin der vollständige typologische Bilderkreis austritt, als den dem 12. Jahrh. angehörenden Verdliner Altaraufsatz in Klosterneuburg und keine ältere Biblia pauperum als die aus dem 14. Jahrh. stammende Florianer Handschrift; beide sind aber in Bezug auf den geistigen Inhalt Nachbildungen älterer Darstellungskreise. Dies hervorzuheben und eingehend zu würdigen, haben die Herren Laib und Schwarz gänzlich unterlassen, sich vielmehr damit abgequält, in alten theologischen Schriften die Beziehungen des alten zum neuen Testamente zu entdecken — eine Bemühung, welche die Frage nicht zu fördern im Stande ist und gerade bei der Herausgabe der Konstanzer Bibel keinen rechten Sinn hat, weil diese ein zu spätes Erzeugniß ist, als daß sie für die Beurtheilung des Entwicklungsganges der typologischen Bilderkreise von hervorragender Bedeutung wäre.

Neu ist die Ansicht, welche die Herausgeber über den Zweck der Armenbibeln aussprechen. „Man kann unmöglich glauben, bemerken sie, daß die Darstellungen der Armenbibel in der Form eines Buches auf einigen Pergamentblättern und als nur Wenigen (?) zugängliches Manuscript Selbstzweck gewesen seien. Vielmehr tragen sie ganz den Charakter eines Malerbuches an sich, so daß sie für die abendländische Kunst einen ähnlichen Zweck verfolgten, wie das Malerbuch vom Berge Athos für die griechische Kunst.“ Vor Allem ist es ein Irrthum anzunehmen, daß die Armenbibeln nur Wenigen zugänglich waren. Es unterliegt vielmehr keinem Zweifel, daß dieselben sehr verbreitet gewesen sind, daß der ganze Bildercyklus seit Jahrhunderten ein Gemeingut der Gläubigen war, welcher Allen die Wahrheiten des christlichen Glaubens in ihrer ganzen Fülle vor Augen stellte und in diesem Sinne als eine Bibel für die Armen, sei es am Geiste sei es am weltlichen Besitze, angesehen werden kann. Heider citirt zum Belege für diese Anschauung eine treffende Stelle aus der Concordantia caritatis des Abtes Ulrich im Stifte Vitiensfeld. (Ver. d. Wiener Altth.-Vereines IV. Bd. S. 29.)

Ein gänzlich Verkennen des Geistes der abendländischen Kunst des Mittelalters zeigt aber die Behauptung, daß die Armenbibel ein Malerbuch im Sinne des Malerbuches vom Berge Athos war. Für die orientalische Kunst war die Aufstellung eines Musterbuches für bildliche Darstellungen möglich und gerechtfertigt, weil die Künstler gebunden waren, sich an die festgestellten Formen strenge zu halten und davon weder in Bezug auf die Anordnung der Composition noch einzelner Figuren abzuweichen. Wo bestand eine solche Regel in den religiösen Darstellungen der abendländischen Kirche? Wie eben die noch vorhandenen Manuscripte unwiderlegbar bezeugen, hatten die Künstler in der Darstellungsweise die vollste Freiheit. Sie mögen aus den Armenbibeln die geistige Auffassung der dort aufgestellten Typen geschöpft haben, falls ihnen dieselbe aus ihrem Bildungsgange nicht geläufig war. Aber die Composition der Bilder diente ihnen gewiß in den wenigsten Fällen als Vorbild. Jeder Künstler gestaltete den Inhalt der Typen nach seiner individuellen Befähigung; nur Handwerker benutzten sie vielleicht als Schablonen zur Nachhilfe für ihre geringe Gestaltungskraft. Man vergleiche beispielsweise die Bilder der Florianer Handschrift mit jenen zu Konstanz und man wird zwischen beiden Compositionen zahlreiche Abweichungen finden.

Wir glauben gezeigt zu haben, daß die Bilder des Konstanzer Manuscriptes keinen erheblichen Kunstwerth haben und daß der Inhalt derselben ohne Bedeutung ist für den gegenwärtigen Stand der christlichen Ikonographie. Daß sich die Herren Laib und Schwarz dessenungeachtet entschlossen haben,

auf die Herausgabe derselben einen so großen Aufwand von Mitteln zu verwenden, anstatt sich mit einer einfachen Beschreibung und Erörterung der Darstellungen zu begnügen, beweist am schlagendsten, wie wenig sie sich des gegenwärtigen Standes der Kunstforschung auf diesem Gebiete bewußt geworden sind. Als Vertreter einer bestimmten Richtung auf der Bahn der mittelalterlichen Kunst, welche stets für sich das Recht in Anspruch nimmt, in diesen Dingen das erste Wort zu sprechen und die gleichen Bestrebungen der Laien gewissermaßen als einen Eingriff in ihre Rechte betrachtet, hätten sie etwas vorsichtiger zu Werke gehen sollen. Die Art, wie sie die ganze Frage behandelt, könnte uns sonst leicht in dem Glauben bestärken, daß in unseren Tagen selbst jener Zweig der Wissenschaft, in welchem die Geistlichen wirklich den Beruf haben, das Vorzüglichste zu leisten, in den Händen der Laien tiefer und gründlicher behandelt werde als in denen der geistlichen Gelehrten. Mindestens hätte sich schwerlich einer ihrer Kollegen in früherer Zeit bei einem Werke, welches in gewissem Sinne das Ergebnis einer neuen Forschung sein will, des groben Vergehens der Unwissenheit schuldig gemacht, wie dies die Herren Laib und Schwarz dadurch an den Tag gelegt, daß die bedeutendste Forschung unserer Zeit auf diesem Gebiete ihnen völlig unbekannt geblieben ist.

R. W.

Notiz.

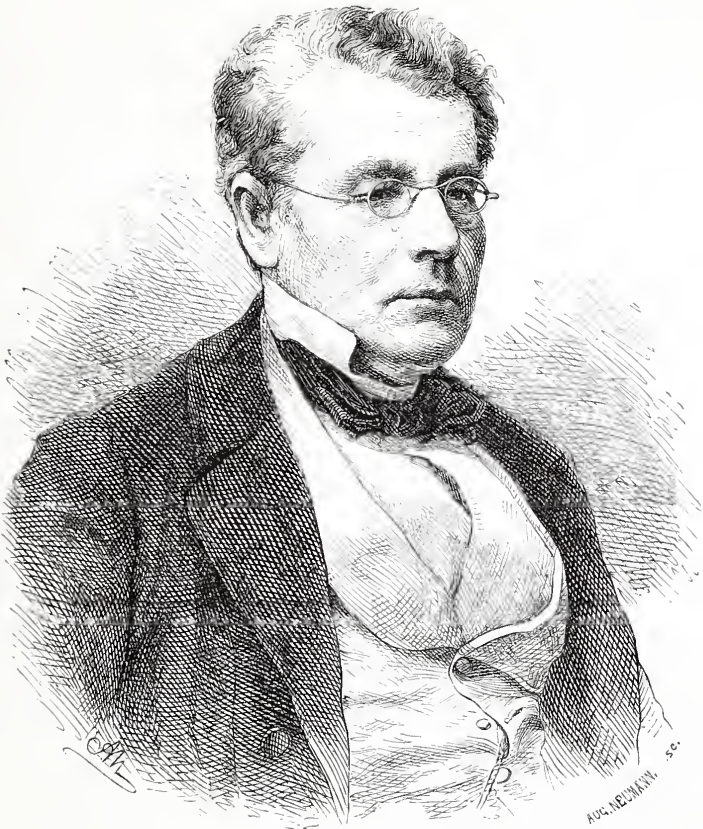
Zur Baugeschichte des Heidelberger Schlosses. Jede auch noch so geringfügige Kunde, welche über das Prachtwerk deutscher Renaissance aufklärt, ist uns willkommen, vollends herzlich begrüßen wir eine Nachricht, die in wesentlichen Dingen die Baugeschichte des Heidelberger Schlosses aufhellt. Der Hauptkünstler des späteren Friedrichsbauens (1601—1607), Sebastian Bötz aus Chur, ist schon lange bekannt, ein glücklicher Fund im Carlsruher Archiv von H. Wirth in seinem Archiv für die Geschichte der Stadt Heidelberg I, S. 18, mitgeteilt, belehrt uns auch über den Meister, welchem der Otto-Heinrichsbau (1556) seinen reichen Schmuck verdankt.

Am Sonntag Reminiscere (7. März) des Jahres 1558, schloß der kurfürstliche Pfennigmeister Sebastian Sattelmeyer in Gegenwart der beiden Baumeister Caspar Fischer und Jacob Leyder, sowie des Hofmalers Hans Besser mit dem Bildhauer Alexander Colins aus Mecheln einen Vertrag ab, laut welchem dem letzteren „alles gehawen Steinwerk, so zu diesem neuen Hofbau vollent gehörig zu hawen“ verdingt wird. Colins' Arbeiten werden in dem Vertrage genau verzeichnet. Er soll nach den „darüber gestellten Visirungen“ hawen und verfertigen lassen: „Erstlichen die vier Seulen oder Pfeiler im großen Saal und der Stuben, sampt das wapen ob der einsarth des thors; item die zweiten größten Bilder in beiden gestalten und dann die sechs Bilder ob den Gestellen, jedes von fünf Schuhen; item fünf großer Löwen, item sechs mühesamen Thürgestell, so inwendig in den Bau kommen; item sieben mittelmäßig Thürgestell; item das Thürgestell, so Anthoni Bildhauer angefangen hat; item die zwei Camin, eines in meines gnädigen Herren Cammer, das ander im großen Saal.“

Für diese Arbeiten werden Alexander Colins 1140 Gulden als Lohn zugesagt. Ein Nachtrag endlich bestimmt: „An seinem vorigen geding sein noch vierzehn Bild vermög Visirung zu hawen, soll er dickbenelter Alexander im in seinem Costen hawen und vor jedes Bildt 28 Fl. daneben 14 Fensterposten vor jedes 5 Fl. zu hawen.“

Die Ausführung des Wappenschildes, der Bilder in und ob den Gestellen, der Fensterposten etc. lassen keinen Zweifel darüber übrig, daß der plastische Schmuck der Fagade von Alexander Colins aus Mecheln herrühre. Ueber seine Vorgänger, den Bildhauer Anthoni, über die beiden Baumeister Fischer und Leyder haben wir keine weitere Nachricht; ob den letzteren etwa die eigentliche Ausführung zuzuschreiben sei, bleibt unentschieden. Dagegen besitzt der Name Alexander Colins einen bekannten Klang. Es ist derselbe Künstler, von welchem die Relieftafeln am Grabmale Kaiser Maximilians in Innsbruck (1566) herrühren. Der auffällige Umstand, daß Alexander Colins in so kurzer Zeit zwei so große Unternehmungen vollführen konnte, und die Differenzen im Stile zwischen dem Heidelberger und Innsbrucker Werke zu erklären, bleibt weiterer Forschung vorbehalten. Schwerlich war Colins in Innsbruck selbst anwesend, auch verpflichtete er sich keineswegs zu ausschließlich eigenhändiger Arbeit. In dem Heidelberger Kontrakte heißt es: Es soll auch Alexander Bildhauer solches Alles wie anzeigen und hieran geschrieben, auch darüber usgerahter Visirung hawen und verfertigen, auch selbst persönlich hawen und hawen lassen.“ Jedenfalls ist die nahe Beziehung zwischen dem Innsbrucker und dem Heidelberger Werke eine kunstgeschichtlich interessante Thatsache.

Anton Springer.



Josef Führich.

Biographische Skizze von Robert Zimmermann.

Mit Abbildungen.

Wie man über das Kunstprincip derjenigen Künstlergruppe, welche mit Führich die Heimath der Kunst am Altare findet, auch denken mag, ihre bedeutende Stellung innerhalb der Entwicklungsgeichte der neueren deutschen Kunst wird man schwerlich zu leugnen im Stande sein. Zugleich mit dem Aufschwung der deutschen Literatur schlug auch die deutsche Kunst neue Bahnen ein; wie auf das klassische Stilprincip in der Dichtung von Göthe und Schiller das romantische der Tieck, Novalis und Schlegel, so folgte auf die antike Kunstrichtung von Carstens und Wächter die christlich-germanische von Schnorr, Veit und Overbeck. Göthe und Carstens wurden durch Rom zum Hellenismus, Fr. Schlegel und Overbeck zum mittelalterlichen Katholizismus bekehrt. Unter den Händen der Nachahmer der Griechen verandelte sich allmählig die Religion in Kunst, während für die „christlichen“ Künstler nach einem Ausspruch Fr. Schlegel's die Kunst selbst Religion ward.

Dieser Gruppe von Künstlern, die außer ihm Overbeck, Joh. u. Ph. Veit, Steinle, L. Schnorr u. A. umfaßt, gehört Josef (seit 1854 Ritter von) Führich an, in dessen Gemüth als Knabe schon, wie er selbst sagt, Religion, Kunst und Malerei in unbestimmten poetischen Schwingungen in ein Ganzes zusammenfloßen.

Josef Führich ist zu Krakau, einem kleinen Städtchen Deutschböhmens an der oberlausitzer Grenze, am 9. Februar 1800 geboren. Sein Vater war „Künstler“, d. h. er malte auf Särge für alte Leute Kreuzfixe, auf Wiegen und Kindersärge Engelsköpfe, strich Brautgeräthe, Truhen und Schränke mit bunter Farbe an und verzierte sie mit Blumenwinden und Landschaften. Der Kleine lernte ihm früh die Handgriffe ab und half ihm als Knabe schon bei seiner Arbeit. Von eigentlicher Anleitung zur Kunst konnte keine Rede sein; ein paar Kupferstiche, Blätter nach Rubens, eine Bilderbibel, etliche Thierstücke nach Berghem waren das Erste, das er sah. Letztere ahmte er bald selbst nach, da er gleich seinem späteren Freunde und Kunstgenossen, J. A. Koch, im Spätsommer die Kühe hütete und während dieser idyllischen Beschäftigung jenen offenen Sinn für Natur und Hirtenleben sich erwarb, den man aus manchem späteren Bilde, vielleicht am schönsten aus seiner „Begegnung Jakob's mit Rachel“ (früher im Besitz Arthaber's in Wien*) herausblicken sieht. Die Anbetung der Hirten und die Geburt Christi machten den Lieblingsgegenstand seiner ersten Versuche aus; sein bildnerisches Gedächtniß war so stark, daß er, wie er versichert, Bilder, die auf ihn großen Eindruck machten, aus der Erinnerung so zu zeichnen im Stande war, daß er kaum in der Bewegung einer Hand oder eines Fingers irrte. Sechzehn Jahre war er alt, als ihn sein Vater zum erstenmal in die böhmische Hauptstadt nahm und dem Direktor der dortigen Malerakademie, Josef Bergler, einem Schüler Knoller's, vorstellte. Von diesem aufgefordert, ihn eine Probe sehen zu lassen, vollendete er binnen wenigen Tagen zwei größere Kompositionen aus dem Leben des jungen Tobias, zu denen ihm Bergler das Thema gegeben hatte. Letzterer war überrascht und forderte ihn auf, einige Bilder zur Ausstellung einzuschicken. Führich entwarf zu diesem Zwecke zwei große Gemälde, den Tod Otto's von Wittelsbach (nach Babo's Trauerspiel) und die Auffindung des böhmischen Klausners St. Iwan durch den Herzog Borivoj. Beide erregten auf der Ausstellung des Jahres 1817 Aufsehn; der aufgeschossene dürrstig gekleidete Bauernjunge, der mit klopfendem Herzen den Erfolg erwartet hatte, sah sich plötzlich in einen Gegenstand allgemeiner Theilnahme umgewandelt. Seine Bilder wurden gekauft; einige reiche Kunstfreunde, vor Allem der Besitzer von Krakau, Graf Clam, forderten ihn auf, die Akademie zu besuchen, und schossen die Mittel dazu vor, worauf Führich's Vater, der sich von seinem Kinde nicht trennen mochte, mit der ganzen Familie nach Prag übersiedelte.

Nun erst begann Führich ein regelmäßiges Kunststudium, fand aber bald, daß seine Neigungen mit der auf der Schule herrschenden Richtung im Widerspruch standen. Der dort geltende Stil war der antikisirende; Führich fühlte sich lebhaft von demjenigen angezogen, der ihm zuerst in den Kompositionen zum Faust von Cornelius entgegen trat. Die Schriften von Novalis, Tieck, den Schlegel, vor Allem Wackenroder's „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ hatten seine Phantasie lebhaft angeregt; in jenen Unrissen begegnete er zuerst dem Reflex ihrer Richtung auf dem Gebiete der bildenden Kunst. Ein Karton von Overbeck, den er auf einer kurzen Reise nach Dresden daselbst

*) Wie die Leser aus dem Auktionsbericht erfahren, ist dieses Bild, wohl das schönste Oelgemälde des Meisters, bei der Versteigerung der Arthaber'schen Galerie von einem feinsinnigen Wiener Kunstfreunde, Herrn Stadtbaumeister Bösch, erstanden worden. Wir hoffen später einen Stich des bisher noch nie vervielfältigten Werkes in der Zeitschrift publiciren zu können. U. v. R.

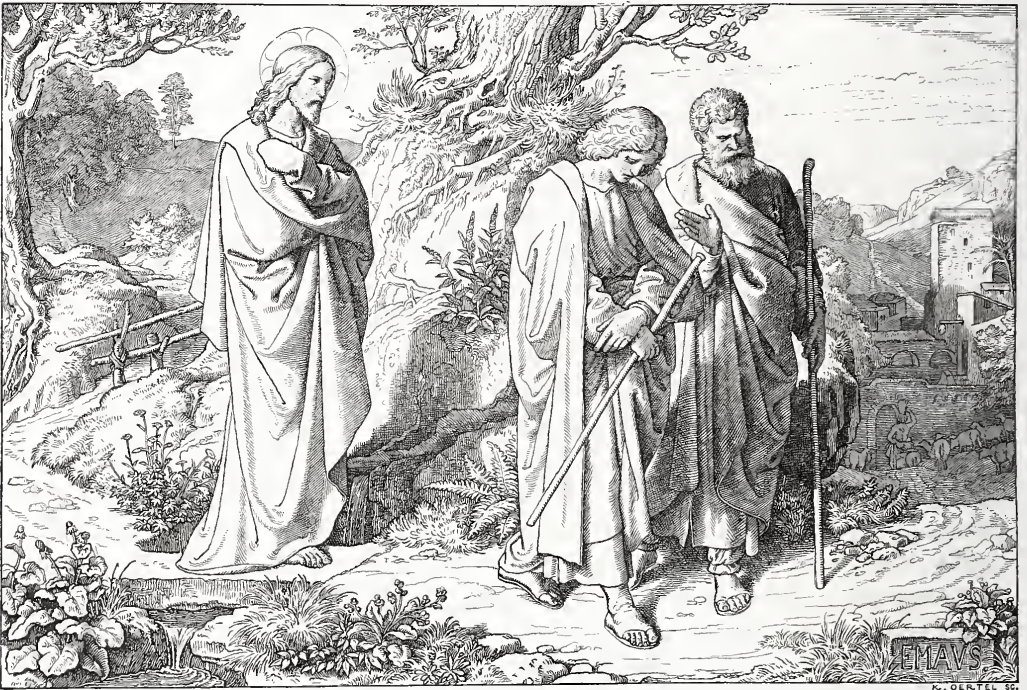
in Quandt's Besitz sah, „Olint und Sophronia auf dem Scheiterhaufen“, dessen ruhiger Geist und affektlose Würde tief in sein Inneres drangen, befestigte ihn in dieser Vorliebe; die nähere Bekanntschaft mit den Werken Albrecht Dürer's, die er zuerst 1821 erwarb, und auf welche er zumeist durch Wackenroder geführt worden war, entschied über seine Stilrichtung. „Hier stand“, sagt er in seiner Selbstbiographie (im Prager Taschenbuch Tibussa für 1844) „eine Form vor mir, freilich im schneidenden Gegensatz mit derjenigen, die vor den Augen der Verächter unserer großen Vorfahren Gnade gefunden, und die ihre charakterlose Glätte und Gedunsenheit, der mißverstandenen Antike entborgt, gern als Schönheit und ihre affectirte Weichlichkeit als Grazie verkaufen möchte. Hier stand eine Form, hervorgegangen aus der tiefen Erkenntniß ihrer Bedeutung, und diese erschien wieder, gestützt auf Kirchlichkeit, als Allgemeines, und Nationalität, als Besonderes, wie Beides sich in einer Persönlichkeit abspiegelt. Der aus dem falschen Schönheits Sinne hervorgegangenen, verwischten Charakterlosigkeit der gewöhnlichen akademischen Kunst gegenüber, stand hier vor mir eine scharfe, großartige Charakteristik, welche die Gestalten, sie wie zu alten Bekannten machend, durch und durch beherrschte. Gewänder hatte ich früher nie gesehen; denn dieser, wenn auch schon hie und da etwas übertriebenen, durch Gedankenreichtum veranlaßten Fülle klarer, bis in's kleinste Faltenauge, in den letzten Saum durchgeführter Motive gegenüber, verdienten jene unbestimmten Wolkenhüllen oder nasanklebenden Draperien oder auch jene, die Phantasielosigkeit oder den Mangel an Erfindung in anderer Weise beschönigenden Gliedermannsmäntel kaum den Namen von Gewändern. Ueberall stand der sich hinter vornehmes Verschmähen flüchtenden Dürftigkeit der aus der Aufklärungsepoche erwachsenen Kunst eine Welt von Phantasie und schöpferischer Kraft gegenüber“.

Die Werke Dürer's, die er hierbei vor Augen hatte, bestanden in einer Sammlung von Holzschnitten, die vor Allem das Blatt vom hl. Christoph und das Leben Mariä enthielt. Mit seiner Beredsamkeit über dieselben verglichen, ist es charakteristisch, wie er in seiner Lebensbeschreibung über die Madonna di S. Eisto, die er um dieselbe Zeit in Dresden gesehen hatte, fast spurlos hinübergleitet. Für die Antike, Raffael und die spätern Meister, die „eine gewisse Vollendung an äußerer Form zur alleinigen Quelle artistischer Ausbildung“ erheben sollte, hat er kein anderes Wort als daß sie „in ihrer klassischen Abgeschlossenheit, bei aller Verehrung, die er für sie trug, seine Phantasie zu wenig angeregt hätten.“

Der Künstler hatte, wie man sieht, seine Form gefunden; nach dem Inhalt brauchte der von Jugend auf in strenger Kirchlichkeit Aufgewachsene nicht weit zu suchen. Kein anderer Meister hätte nach seinem eigenen Geständniß damals auf ihn die Wirkung ausgeübt wie Dürer; eine mangelhaftere äußere Erscheinung hätte ihn, soviel Macht besaß das bildnerische Formgefühl in ihm, wenn nicht gerade abgestoßen, doch wenigstens irre gemacht. Die Bekanntschaft mit Dürer erweiterte seine Erkenntniß der Mittel, mit welchen die bildende Kunst wirken kann; sein Verhältniß zur Kunst, so wie das der Kunst zum Leben fing für ihn an eine feste Gestalt anzunehmen.

Fühlich klagt sich selbst an, daß seinem alten angestammten positiven Kirchenglauben zum Trotz die durchaus unkatbolische Literatur, mit der ihn seine ungewählte Lektüre bekannt gemacht habe, dennoch nicht spurlos an ihm vorübergegangen sei. Er habe damals höchstens die Schönheit seines Kirchenglaubens gefühlt; die Wahrheit desselben sei ihm ferner, als er meinte, er sei, offen gesagt, „nur als Künstler katholisch“ gewesen. Die Stelle, welche seiner nachherigen Ueberzeugung gemäß nur die katholische Glaubenswahrheit auszufüllen würdig ist, nahm in seinem Herzen damals das „starke und fromme deutsche Mittelalter“ ein, auf welches ihn die Schriften der Romantiker, die Werke Dürer's

und die zahlreichen Baureste, die er in Prag kennen lernte, hingelenkt hatten. Jene große schöne hingeschwundene Zeit in Lied und Bild zu feiern, und in der Mitwelt dadurch eine Sehnsucht nach jener alten Herrlichkeit zu wecken, erschien ihm zu jener Zeit, die er selbst seine romantische Periode nennt, als Aufgabe der Kunst. Eine Kunstreise nach Wien, wo er zuerst Dürer's heilige Dreifaltigkeit und eine größere Anzahl älterer deutscher Gemälde sah, und im Hause des Kustos Ruß eine Anzahl geistesverwandter junger Künstler, unter ihnen Moritz v. Schwind kennen lernte, deren artistisches Lebenselement wie das seine das Mittelalter war, erhöhte seine Begeisterung. Während er sich bei der Schilderung dieses Besuchs bei Rubens und Raffael nicht aufhalten mag, berichtet er in seiner Lebensbeschreibung ausführlich über den Eindruck des Dürer'schen Bildes, so wie der „Märtyrer“ desselben, „wo jeder Grashalm ein kleines Kunstwerk zu nennen ist“. Er



Eelig sind die Trauernden, denn sie werden getröstet werden. Matthäus 5, 5.*)

verließ Wien mit einer Welt durcheinandertreibender Gedanken und Ideen, die aber alle die Färbung seines Kunstideals christlicher Romantik trugen.

Aus dieser Zeit, die dem Künstler seine meisten und wärmsten Bewunderer erwarb, auf die er selbst aber später fast wie auf eine Verirrung zurückblickte, stammen seine Kompositionen zur böhmischen Geschichte, welche er für die Bohmann'sche Buchhandlung in Prag zum Theil selbst lithographirte, sein „Vaterunser“ in acht radirten Blättern, voll Frische der Erfindung und Schönheit der Zeichnung, das der ascetisch gewordene Künstler nachher

*) Durch die Güte des Herrn Alphons Dürr in Leipzig sind wir in Stand gesetzt, unsern Lesern verkleinerte Kopien von zwei Blättern Führich's aus dem jüngst erschienenen Cyklus „Er ist auferstanden“, 15 Blätter in Holzschnitt, gr. qu. 4. Preis 3 $\frac{2}{3}$ Thlr., mitzutheilen, und benutzen diese Gelegenheit, das schöne Werk, bei welchem zwei bewährte Holzschneider, K. Ortel und A. Gaber, ihre ganze Kunst aufboten, um der Zeichnung gerecht zu werden, angelegentlichst zu empfehlen. A. v. R.

als einen kümmerlichen Versuch bezeichnete, der mehr Beifall gefunden habe, als er verdiene, einige gleichfalls veröffentlichte Entwürfe zu Bürger's wildem Jäger, als Hauptwerk aber, in dem der Schöpfer sich selbst und seine romantische innere Welt sich und Anderen zum Theil zur Anschauung bringen konnte, die Illustrationen zu Tieck's Genoveva.

Letztere sollten einen bedeutenden Einfluß auf Führich's künftiges Leben üben und zugleich dazu beitragen, ihn der Romantik untreu zu machen. Nachdem Führich durch einen dichterischen Freund, der an dem Plane des Werkes Antheil und in den literarischen Kreisen Wien's, die damals unter Fr. Schlegel's und A. Müller's Einfluß standen, Zutritt hatte, in diese eingeführt war, lenkte sich bald die Aufmerksamkeit der Wiener neukatholischen Romantiker auf den aufstrebenden Künstler. Die glänzende Verklärung einer Hauptdichtung der Schule verhieß in Führich ein rüstiges Werkzeug der christlichen Kunst und bewog eine



„Mein Herr und mein Gott.“ Johannes 20, 25.

Anzahl kirchlich gesinnter Kunstfreunde, ihm eine Pension für Rom und Italien auszusetzen. Von Fr. Schlegel mit Auszeichnung begrüßt und mit Empfehlungen vom Fürsten Metternich und dessen vielvermögendem Sekretär Pilat, einem Haupt der Ultramontanen, ausgestattet, reiste Führich im Spätherbst 1826 über die Alpen.

Die Wandlung, die jenseits derselben mit ihm vorging, bezeichnet er selbst als Uebergang von der romantischen zur historischen Kunst. Freilich nicht zu jener profanen Geschichtsmalerei, welche sich in der Darstellung weltgeschichtlicher Ereignisse oder die Thatfachen beseelender philosophischer Ideen gefällt, sondern zu jener „ächthistorischen Kunst“, welche sich auf die „allein vernünftige oder katholische Ansicht der Welt- und Menschengeschichte und ihre zwei Grunddogmen, Sünde und Veröhnung stützt“. Hatte ihm vorher die Wiederherstellung des Bildes des starken und frommen Mittelalters als Aufgabe der Kunst gegolten, so erschien ihm jetzt bei den Feierlichkeiten in der Sixtinischen Kapelle als Sendung der Kunst, in einem hohen und wahren Licht das Verhältniß Gottes zur

Menschheit und dieser zu ihm als den eigentlichen Inhalt aller Geschichte zur sinnlichen Anschauung zu bringen.

War Führich bis dahin, wie er sagte, nur als Künstler katholisch gewesen, so wurde er von nun an nur als Katholik Künstler; sein Pinsel und seine Kunst traten grundsätzlich in ausschließlichen Dienst jener hehren Schönheit, mit welcher die Kirche ihr ganzes Leben und besonders die Feier ihrer heiligsten Geheimnisse umgibt und wobei die Künste dienend mitwirken. Wie sehr es ihm dabei auf wirkliche Gesinnung, nicht bloß auf ein Spiel mit christlichen Ideen und Symbolen ankam, geht aus seinem für Führich mehr als für den Beurtheilten bezeichnenden Urtheil über den „Griechen“ Thorwaldsen hervor, den er in seinen christlichen Bildwerken ohne Umschweif einen Schauspieler nennt. Dünkte es ihm überhaupt unmöglich, den Menschen vom Künstler zu sondern, so hielt er seitdem die Ueberzeugung fest, daß „die vernünftige, allein konsequente und ganze Form des Geistlichen in der Welt das Katholische und somit nothwendig alle christliche oder besser alle Kunst eine katholische sei.“

Dem Paradoxon liegt eine Verwechslung zwischen dem Inhalt der Kunst, der als solcher außer derselben in Natur, Geschichte und Idee gelegen, und ihrer Form zu Grunde, die für sich die ganze Kunst ist. Niemand, welcher der bildenden Kunst das Recht zuerkennt, Geschehenes zur Anschauung zu bringen, wird die Befugniß ihr absprechen, Geglauhtes darzustellen; aber Niemand, der den unbefangenen Sinn für die Wahrheit nicht eingebüßt hat, wird ihr den Zwang auferlegen, ausschließlich Gegenstände des christlichen Glaubens abzubilden. Führich schränkt an anderm Orte selbst seine Uebertreibung ein; die heilige oder religiöse Kunst ist ihm nicht die einzige, sie ist ihm nur der Gipfel, die Herrin im Hause der Kunst, bei der es den „Fächern und Fächlein erlaubt ist zu wohnen“. Wenn er aber mit Recht gegen die Einseitigkeit Vener eifert, welche die religiöse Malerei ihres Inhalts halber verwerfen, so befindet er sich mit seinen Gegnern in demselben Irrthum, wenn er sie statt um der Form, um ihres Inhalts willen erhebt.

Der Eindruck Rom's war so mächtig, daß eine Arbeit aus dem Gebiete deutscher Romantik, die ihm noch in Wien aufgetragen worden war, Zeichnungen zu Tieck's „Rimberg“, ihm nicht mehr gelingen wollte. Neben dem Anblick der Alten und der Vatikanischen Fresken, in denen er den Höhepunkt der Kunstentwicklung des 16. Jahrhunderts, in der hohen Vollendung der Form aber auch schon den Keim des Sinkens sah, fand er sich hier in die unmittelbare Nähe der Männer versetzt, von denen die neuere „bessere“ Richtung ausgegangen war, und deren Jugendwerke, Cornelius' „Faust“ und Overbeck's „Olint und Sophronia“ ihn schon als Jüngling so mächtig bewegt hatten. In den bekannten Wandgemälden der Casa Bartholdy erkannte er, alle Erwartungen übertreffend, zunächst und ohne alle Nebenabsicht und Richtung das rein Historische; in den Fresken der Villa Massimo, an welchen Veit, Zul. Schnorr, Overbeck und Koch gerade beschäftigt waren, fiel ihm ein Beischnack des Romantischen auf, der ihm, frisch wie er eben von der Romantik herkam, nicht unwillkommen war.

Zum zweitenmal binnen kaum dreißig Jahren trat von Rom aus eine Wendung im deutschen Kunstleben ein. Die erste veranlaßte im Jahr 1795 jene berühmte gewordene Ausstellung der Kartons von A. Carstens im Hause Battoni; eine zweite datirt von den Fresken in der Casa Bartholdy und Villa Massimo. Beide leiteten Richtungen ein, die der Persönlichkeit ihrer Urheber und der Natur ihres Stils nach nicht entgegengesetzter sein konnten, doch in der charaktervollen Tüchtigkeit, mit welcher dort die Schönheit, hier der Ausdruck der Form als Stilprincip festgehalten wurde, die Verwandtschaft deutschen Ursprungs an den Tag legten.

Für den Ruf des jugendlichen Führich war es kein geringes Glück, daß ihm die Gunst zu Theil wurde, an einer in der Geschichte der deutschen Kunst Epoche machenden Arbeit sich als Genofß betheiligen zu dürfen. Unter Veit, Overbeck, Schnorr und einigen Andern bestand ein sogenannter Kompositionsverein, wo selbstgestellte historische Aufgaben gelöst und die gelösten besprochen wurden. Führich ward bald nach seiner Ankunft in Rom die Ehre der Mitgliedschaft zu Theil, er ward in die Ziele und Wege des neuen „christlichen Kunstvereins“ eingeweiht. Als Overbeck an den Karton seines Freskobildes für die Portiunculakapelle in Assisi gehn und seine Arbeit in der Villa unterbrechen mußte, machte er Führich den Antrag, die Vollendung des Tassozimmers nach eigenen Kompositionen zu übernehmen; nur bei der Wahl der von ihm (Overbeck) projektirten Gegenstände bat er ihn zu bleiben.

Es war die erste größere Arbeit, welche Führich unternahm. Die Eintheilung des Raumes, durchaus von Overbeck herrührend, hatte für die Wand links vom Eingange, die von einer Thür unterbrochen ist, drei Darstellungen bestimmt und zwar links von der Thüre die der treuen Gatten, rechts von derselben die der sündhaften Liebe, über der Thür die Rinaldo's im Zauberwalde. An der Wand mit der Eingangsthüre sollte der volle Sieg der Kreuzfahrer, Gottfried mit seinen Streitern die Waffen am heiligen Grabe niederlegend, angebracht werden. Von diesen hatte Overbeck selbst nur die erste, den Tod Doardo's und Gildippen's vollendet; alle übrigen führte Führich nach eigenem Entwurfe aus. Als er den ersten Karton zu zeichnen begann, besuchte ihn der schroffe und wunderliche Koch, der am Dantezimmer malte, zum erstenmal mit den Worten: „Wir sollen ja Kameraden werden!“ Und sie wurden es.

Führich zeichnete seinen zweiten großen Karton in Koch's Wohnung und genoß von da an des täglichen Umgangs mit dem berühmten Originale. Als die Fresken fast fertig waren, hatte Overbeck den Gedanken, nach Art des vatikanischen Konstantinsaaales unter den Bildern um das ganze Zimmer herum ein Grau in Grau gemaltes Friesband durchzuführen, das eine Art historischer Verbindung zwischen den Bildern selbst vermitteln sollte. Er selbst malte an der Wand zwischen den Fresken die Knechtschaft der Christen unter dem saracenischen Joch zu Jerusalem; das Uebrige, außer einigen Einzelscenen, den Höllenrath der Dämonen, den Wassermangel im christlichen Heer, das erste Erblicken der hl. Stadt und die Bußprocession der Kreuzfahrer überließ er Führich zur Komposition und Ausführung.

Ueber diesen Arbeiten, die fast drei Jahre in Anspruch nahmen, war die festgesetzte Zeit seines römischen Aufenthalts verstrichen. Nach einem kurzen Ausflug nach Neapel, Pästum und der Insel Capri, bei welcher letztern Gelegenheit er am Cap von Sorrent beinahe ertrunken wäre, kehrte er über Assisi, wo er Overbeck und Steinle traf, Florenz, wo er sich in das Studium des „himmlischen“ Fra Giesole vertiefte, Venedig und Wien nach Prag zurück, wo er Ende November 1829 eintraf.

(Schluß folgt.)

Meisterwerke der Braunschweiger Galerie.

In Radirungen von **William Unger.**

* Mit dem Wiedererwachen des eigentlich malerischen Elements in der modernen Kunst und getragen von den Fortschritten unserer Kunstforschung ist die Liebe und das Verständniß für die spezifischen Meister des Kolorits aus früherer Zeit, besonders für die nordischen des siebzehnten Jahrhunderts, in immer lebhafterer Weise rege geworden. Gleichzeitig und gewiß nicht ohne Zusammenhang damit beginnt auch die edle Radirerkunst, welche lange Zeit hindurch von der Lithographie, dem Holzschnitt und den mechanischen Vielfältigungsarten der Neuzeit in den Hintergrund gedrängt war, der Gefühlsweise des Publikums wieder näher zu treten; und wir glauben, daß das germanische Naturell sich damit nichts vergiebt und jener von Carstens und Cornelius wiedereröffneten Bahn auf das Gedankenhafte und Ideale deshalb nicht untreu zu werden braucht, wenn es diesem Zurückstreben zum spezifisch Malerischen und Stimmungsvollen sich nicht verschließt und mit dem vorangeeilten Frankreich auch auf diesem Gebiet in den Wettkampf eintritt.

Es geschieht nicht ohne Berücksichtigung dieser Vorgänge in unserer Zeit, wenn wir hier an eine größere zusammenhängende Publikation schreiten, welche beiden oben angedeuteten Gesichtspunkten zu genügen suchen will. Es gilt die Veröffentlichung einer Anzahl bisher noch wenig bekannter Meisterwerke deutscher Galerien in ansgeführten Radirungen, für deren Anfertigung der den Lesern der Zeitschrift bereits wohlbekannte Kupferstecher W. Unger gewonnen ist, und zu deren Einführung durch kurze kunstgeschichtliche Erläuterungen sich mehrere verehrte Mitarbeiter an diesem Blatte bereit gefunden haben.

Wir machen den Anfang mit der Galerie zu Braunschweig und wollen den Lesern zunächst einige Daten über die Entstehung dieser werthvollen Sammlung mittheilen.

Die Entstehung der braunschweigischen Bildergalerie fällt in eine frühere Zeit, als die der meisten übrigen Galerien Deutschlands. Zum Theil aus diesem Grunde, noch mehr aber weil die richtigen Quellen bisher nur wenig benutzt worden sind, ist über die Anschaffung der meisten Bilder nur Weniges und Unvollständiges bekannt. Es ist deshalb zu erwarten, daß die Nachforschungen, welche der jetzige Direktor der Galerie in den Manuskripten, Rechnungsbüchern u. dgl. der Braunschweigischen Herzöge anzustellen beabsichtigt, von Erfolg gekrönt sein werden, um so mehr, da der Begründer der Galerie, der kunstsinelige Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Lüneburg auf seinen ausgedehnten Reisen in Italien, Holland und Frankreich, die in die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts fallen, die Gemälde zum Theil unmittelbar aus der Hand der Künstler selbst erworben haben soll. — Die auf diesen seinen Jugendreisen und auch später noch erworbenen Gemälde und sonstigen Kunstgegenstände, zu denen ganz besonders eine Majolicasammlung von circa 1200 Stücken zählt, — noch jetzt eine der bedeutendsten Sammlungen dieser Art, — vereinigte Herzog Anton Ulrich am Ende des siebzehnten Jahrhunderts auf dem von ihm besonders zu diesem Zwecke erbauten Lustschlosse Salzdhalm. Eine Beschreibung dieses Schlosses, ungefähr vom Jahre 1700, enthält denn auch eine, freilich nur oberflächliche Uebersicht über die Gemälde, aus der jedoch hervorgeht, daß damals bereits ein großer Theil derjenigen Bilder vorhanden war, die auch jetzt noch die Meisterwerke der Galerie ausmachen.

Unter den nächsten Nachfolgern des Herzogs Anton Ulrich scheint das Interesse für den Ankauf von Bildern nur ein sehr geringes gewesen zu sein; erst mit dem Regierungs-

antritte des Herzogs Karl I. im Jahre 1735 beginnt wieder eine allmälige Vermehrung der Galerie, die unter der längeren Regierung dieses kunstsinigen Fürsten unausgesetzt fortgesetzt wird, theils durch direkte Ankäufe der Museumsdirektoren, theils durch fremde Kunsthändler. Ein handschriftlicher Katalog aus dem Jahre 1744 weist schon seit dem Regierungsantritte Karl's I. eine Vermehrung der Galerie um 160 Bilder auf, und wenn der gedruckte Katalog der „Bildergalerie zu Salztalen“ vom Jahre 1776 nur 1131 Bilder zählt, während das Verzeichniß vom Jahre 1744 bereits 1061 Bilder enthält, so ist diese unbedeutende Vermehrung nur scheinbar, da — aus der Vergleichung dieser Kataloge — sich ergibt, daß mehrere hundert Bilder, meist Portraits der herzoglichen Familie, aus der Galerie zu Salzdahlen entfernt und theils auf andere Schlösser, theils auch in das vom Herzoge im Jahre 1753 erbaute Museum zu Braunschweig gebracht waren. Beim Tode dieses Fürsten im Jahre 1780 betrug die sämmtlichen Gemälde ungefähr 1500, die größte Höhe, welche die Sammlung je erreicht hat.

Karl's Nachfolger, der bekannte Herzog Karl Wilhelm Ferdinand, wurde zu tief in die politischen Verhältnisse und Umwälzungen seiner Zeit verwickelt, um ein reges Interesse für die Vermehrung der Galerie entwickeln zu können. Die Unglückschlacht bei Jena, in welcher der greise Fürst seinen Widerstand gegen die französische Invasion mit seinem Leben küßte, entschied, — wie über die Unabhängigkeit Deutschlands und des braunschweigischen Fürstenthums, — so auch über Braunschweigs Kunstschätze: der berühmte Denon wählte mit seinem Kennerblicke die bedeutendsten Stücke aller Sammlungen für sein Pariser Weltmuseum aus, und was er des Guten noch zurückließ, das wußte Jérôme nach Kassel zu entführen. Endlich wurden nach diesen Richtungen noch 400 Bilder im Jahre 1811 in Salzdahlen öffentlich versteigert.

Schon nach dem ersten Einzuge der Verbündeten in Paris, besonders aber nach dem zweiten Pariser Frieden wurden nun allerdings von Braunschweig aus durch die damaligen Direktoren Emperius und Weitsch 245 Bilder, die sie in Paris selbst und in den kaiserlichen Schlössern aufgefunden hatten, sowie 22 Bilder aus der Galerie zu Kassel wieder zurückgebracht, allein mindestens 200 Bilder wurden in Frankreich verheimlicht oder waren in Privathände gelangt, und sind so der Gallerie ebenso wie die 400 meistbietend verkauften Bilder für immer verloren gegangen. Selbst noch seit jener Zeit bis zur Anfertigung des Kataloges im Jahre 1859 sind über 100 zum Theil vortreffliche Bilder aus der Galerie verschwunden; wenn aber dennoch die Zahl der Bilder seit etwa 20 Jahren von 656 auf nahezu 900 gestiegen ist, so ist dies zum größten Theil durch die allmälige Aufstellung der besten noch vorhandenen Bilder erfolgt, zum Theil aber auch durch das bereits in diesen Blättern erwähnte Legat einer Frau von Reinecke, vermöge dessen kürzlich 80 zum Theil gute Bilder der niederländischen Schule an das Museum gekommen sind.

Der augenblickliche Bestand der Gemäldeammlung beläuft sich ungefähr auf 900 Bilder, über deren Vertheilung auf die verschiedenen Schulen wir eine kurze Uebersicht geben wollen.

Aus den italienischen Schulen enthält die Galerie 130 Gemälde; daß darunter die alten Italiener, — ebensowenig wie auch mit unbedeutenden Ausnahmen die deutschen und niederländischen Schulen vom Ausgange des Mittelalters — nicht vertreten sind, kann nicht Wunder nehmen, wenn man bedenkt, daß die Entstehung der Sammlung in eine Zeit fällt, die weder Verständniß noch Interesse für jene Schulen hatte. Am reichsten und besten vertreten ist unter den Italienern die venetianische Schule, nämlich mit ungefähr 50 Bildern, darunter eine der Perlen der Galerie: „Adam und Eva“, der Tradition zufolge

von Giorgione, aber von Numohr und Waagen für einen Palma Vecchio erklärt.*) Von den übrigen Schulen heben wir nur noch die durch 32 Bilder vertretenen Bologneser hervor. — Die Franzosen bilden ein sehr schwaches Kontingent, etwa 40 Bilder, darunter wenig Bedeutendes. — Auch die deutsche Schule ist nicht die Stärke der Sammlung; die hervorragendsten Werke der alten Meister gingen verloren; die meisten der etwa 250 Bilder gehören den späteren Nachahmern der Holländer und italienischen Manieristen an. — Der Schwerpunkt der Galerie beruht demnach in den niederländischen Schulen, sowohl den Flämändern, als namentlich den Holländern. Sene sind durch etwa 150, diese durch 330 Bilder vertreten, und unter der so sehr überwiegenden Zahl der letzteren ist eine Reihe von Meisterwerken ersten Ranges; sie finden deshalb auch in unserer Publikation ihre vorzugsweise Berücksichtigung.

I.

Der Heirathskontrakt, Delgemälde von Jan Steen.

Wer das Glück gehabt hat, solche Werke der Malerei, wie „das Bild des menschlichen Lebens“ im Haager Museum, „die Schule“ bei Lord Ellesmere in London, oder „den Heirathskontrakt“ in Braunschweig — durch die beigegebene Radirung vergegenwärtigt — mit eigenen Augen zu sehen, der kommt sicherlich nicht in den Fall, zu fragen, welchen Eigenschaften Jan Steen seine hervorragende, ja ausnahmsweise Stellung unter den Malern seiner Zeit und seiner Nation verdanke. Im Gegentheil wird er vielleicht eher geneigt sein, sich zu verwundern, daß ein so trefflicher Meister dennoch auf der Stufenleiter des künstlerischen Werthes einigen andern nachstehen solle, jedenfalls aber jener allgemeinen Anerkennung, jener Popularität sich nicht erfreue, welche einen David Teniers und Adriaen van Ostade in den Augen des Laien und vielleicht nicht minder in denen des tiefer eindringenden Kunstkritikers und Aesthetikers zu Vertretern der ganzen Gattung macht.

Einige kurzgefaßte Andeutungen mögen dazu beitragen, um den Grund dieser Erscheinung zu erklären. Geboren zu Antwerpen, in demselben Jahre (1610), wo Rubens sich dort niederließ und seinen Hausstand begründete, wuchs David Teniers unter den Augen des großen Meisters auf, welcher der absterbenden Kunst seines Heimatlandes neue Lebensbedingungen geschaffen, dem fast zum Leichnam erstarrten Körper frisches Blut eingeflößt hatte. Zum großen Künstler war auch er geboren, nur daß seiner Natur das Heroische und Epische ganz fern lag, und so begnügte er sich damit, den von seinem Vater vorgezeigten und schwächern betretenen Weg mit der ganzen Kraft einer reich ausgestatteten und entschiedenen Natur einzuschlagen, und die ihn umgebende ländliche Bevölkerung mit hinreißender Wahrheit, liebeuswürdigem Humor und höchster Kraft der Charakteristik dem Beschauer vorzuführen. In alle Kreise drangen alsbald diese lebenswarmen Darstellungen; die mit Heiligenbildern und sogar Marterscenen übersättigte, nach Natur dürstende Welt fühlte sich von einem erfrischenden Hauche angeweht, und wenn ein Ludwig XIV. unwillig ausruft: „Weg mit diesen Knirpsen“, so liegt auch darin eine indirekte Anerkennung der unwiderstehlichen Wahrheit und des Packenden jener ländlichen Sittengemälde, deren Reiz für uns, neben einer unübertrefflich gewandten Handhabung der technischen Mittel, ganz besonders in der vollkommenen Aufrichtigkeit und Unbefangtheit der Auffassung beruht;

*) Auch Otto Mündler schließt sich dem Urtheile dieser beiden Kenner an.



Jan Steen pinxit.

W. Unger sculpsit.

DER HEIRATHS-CONTRACT

Nach dem in der Galerie zu Braunschweig befindlichen Originale.

so wie der Dargestellte mit ganzer Seele bei dem ist, was er thut und im Genuße ganz aufgeht, so ist auch der Darstellende mitten drin; er stellt sich im Geiste nicht über den Bauerkurtschen, der seine Dirne im Tanze schwingt oder behaglich seine Pfeife schmaucht. — Was Teniers für Brabant, das wird der in demselben Jahre mit ihm (in Lübeck) geborene Mr. van Ostade für Holland, und wie jener aus Rubens, so wächst dieser aus Rembrandt hervor, daher auch der wesentliche Unterschied ihrer malerischen Auffassungsweise: bei Teniers ein heiteres Spiel der Farbe, ein buntes Mancherlei der Töne, hellauflauchend gleichsam wie seine Trinker, die keine Sorge pflegt; bei Ostade, namentlich in den Hauptwerken seiner mittleren Zeit, alles Einzelne nur Geltung gewinnend in der Gesamtstimmung; jede Figur in ein zitterndes Licht getaucht, und der meist geschlossene Raum die feinsten Abstufungen von Hell zu Dunkel, von Licht zum Schatten bietend. Im Uebrigen aber zwischen beiden Künstlern kein größerer Unterschied, als zwischen dem Brabanter Bauer und dem Dorfbewohner von Gelderland sein mag; in ihren Beschäftigungen wie in ihrem Vergnügen dieselbe Behaglichkeit, dasselbe Genügen, dasselbe vollständige Aufgehen des ganzen Menschen in dem Genuß, den der Augenblick beut. Die Häßlichkeit in den Ostade'schen Typen, die viel entschiedener zu Tage tritt, als bei den Bauern des Teniers, thut dem vollkommen befriedigenden, ja für den kunstgebildeten Beschauer entzückenden Eindruck nicht den mindesten Eintrag. Jeder von der Last des Tages Niedergedrückte, vom Staub und Geräusch der Städte Ermüdete, von der Uebersättigung unseres Lebens Angeekelte, die Tyrannei der gesellschaftlichen Pflichten Befreiende athmet leichter auf bei dem Anblick eines der Bilder dieser zwei kerngesunden, anspruchlosen Meister, den Begründern der Gattung. — Nicht ganz dasselbe läßt sich von Jan Steen sagen. Zwar ist auch er, wie jeder ächte Künstler, durchaus naiv, aber die Zustände, die er schildert, sind nicht die des reinen Behagens, des unbefangenen Genußes. Selten oder nie führt er uns Menschen vor im unmittelbaren Verkehr mit der Natur, den Landmann in seinem beschränkten Kreise und in seinen bescheidenen Genüssen. Er ist schon zu sehr angesteckt von der Verfeinerung der Städte, er bewegt sich vielfach in den mittleren Regionen der Gesellschaft, und da wo er Bauern darstellt, was noch häufig genug der Fall ist, da arten ihre Vergnügungen aus, oder der Künstler verfolgt Nebenabsichten. Bei Jan Steen liegt fast immer eine Allegorie oder eine satirische Anspielung oder Beziehung, kurz, ein versteckter Sinn zu Grunde, was nicht die reine, harmlose Theilnahme erregt, den Geist nicht so vollkommen ausruhen läßt. Er malt Auftritte in Schenken, bei Gelagen, in Krankenstuben und in anrühigen Häusern, und bisweilen so unverhüllt, daß nach unseren Begriffen von Anstand und Schicklichkeit das Gefühl dadurch verletzt wird. Manchmal geschieht dies Alles mit dem Anschein einer moralischen Tendenz, der Maler geißelt gern die Schwächen der Menschen, aber man möchte sagen, mit zu sichtlichem Wohlgefallen daran. Aus diesem Charakter seiner Werke erklärt sich deren geringere Verbreitung, und das, was häufig im Grunde die geistige Bedeutung seiner Schöpfungen erhöht, das hat ohne Zweifel seiner Popularität Eintrag gethan. Aber von einem allgemeinen und objektiven Standpunkt aus gesehen, welcher ein Künstler ist Jan Steen! Welcher Reichthum der Erfindung, welche Abwechslung in den gewählten Vorwürfen, welche Mannigfaltigkeit der Charaktere und Typen, welche scharfe Beobachtung und welcher sprechender Ausdruck! Dabei eine gutmüthige Heiterkeit, ein treffender Witz, eine sprudelnde Laune, wie nie ein anderer Maler irgend einer Schule in höherem Grade besessen. Und all' dies gepaart mit einer spezifisch malerischen Begabung, von welcher sich im buchstäblichen Sinne beinahe dasselbe sagen ließe; wie denn seine Komposition, Abwägung der Massen, Vertheilung von Licht und Schatten, Farbe und namentlich Pinselführung nicht vortrefflicher gedacht werden kann. Die bewunderungs-

würdigste seiner Gaben bleibt aber immer die außerordentliche Entschiedenheit, mit der er das innerlich und lebendig Angesehene mit vollkommener Deutlichkeit und aufs Einfachste und Angewessenste auf die Leinwand zu setzen versteht. Dies ist auch wohl ungefähr der Sinn des bekannten Ausspruchs von Sir Joshua Reynolds: „Jan Steen hat in der Malerei einen kraftvoll männlichen Styl, welcher sogar zu raffaelischen Erfindungen passen könnte“ *), ein Ausspruch, der im ersten Augenblick befremdlich klingt, wenn man bedenkt, daß Jan Steen einen entschieden naturalistischen, häufig derben und an das Niedrig-Romische streifenden Zug hat und in seinen biblischen Vorstellungen, welche ziemlich häufig vorkommen — Joh. der Täufer in der Wüste, die Hochzeit zu Cana, der verlorene Sohn, Christus unter den Schriftgelehrten im Tempel, Moses, die Krone des Pharao mit Füßen tretend, u. s. w. — niemals auch nur den entferntesten Versuch macht, sich in Formen, Typen und Bewegungen, in Gefühls- und Ausdrucksweise in eine höhere Sphäre als seine unmittelbare Umgebung zu versetzen. In der That sind aber auch diese und ähnliche, der heiligen oder der profanen Geschichte entnommenen Vorwürfe, von J. Steen's Pinsel behandelt, weit weniger befriedigend und somit auch weniger gesucht und beliebt als die Darstellungen aus dem gewöhnlichen Leben; wie z. B. das Bild der Verlobungsfeier in der herzogl. Galerie zu Braunschweig, welches uns zu der gegenwärtigen Besprechung Veranlassung gegeben, und das, wie zu den größten und bedeutendsten (nahezu 6 Fuß breit), so auch zu den ausgezeichnetsten Werken des Meisters gehört. Die gelungene Radirung von W. Unger überhebt uns einer eingehenden Beschreibung, während deren vortreffliche Haltung uns den ganzen Reiz des Helldunkels in dem Steen'schen Bilde vergegenwärtigt und dessen bestechende Färbung ahnen läßt. Ein Blick auf das Blatt genügt, um uns den hohen Verstand der Anordnung einleuchtend zu machen. In der That, was kann wirksamer sein, als der Gegensatz zwischen den beiden Hauptgruppen des Vordergrundes? Einerseits der feierliche Ernst der wichtigen geschäftlichen Verhandlung zwischen den Eltern der Braut und dem Notar, das Positive der Frage, und hart daneben das junge Brautpaar, sie in Zärtlichkeit ganz aufgelöst, mit dem Ausdruck der vollkommensten Zuversicht und Ergebenheit gegen ihren Auserwählten gewendet, er mit der rechten Hand auf dem Herzen, mit schmachttend verdrehten Augen begeistert und feierlich schwörend, daß er ganz ihr angehöre mit Leib und Seele und bis zu seinem letzten Athemzug. Die ganze Haltung des jungen Mannes und das Schwärmerisch-Sentimentale seines Ausdruckes ist von unwiderstehlich komischer Wirkung, während seine unbärtige Jugend und sein phantastisch nachlässiger Anzug im Gegensatz zu dem feierlichen Gelöbniß uns einen ahnungsvollen Blick in die Zukunft eröffnet. Armes Bräutchen, wenn ein anderes Paar Augen, die noch zärtlicher blicken als die deinen, den liebetrunkenen Jüngling seinen Schwur vergessen machen sollte! Hoffen wir das Beste, und möge die hagere, alte Jungfer hinter dem Bräutigam, welcher das harte Loos geworden, ihr liebebedürftiges Herz in sich verschließen zu müssen, und die mit ihrem warnend aufgehobenen Zeigefinger Schlimmes zu weissagen scheint, vollständig lügendgestraft werden! Jan Steen aber, der unvergleichliche Humorist, feiert in der Darstellung dieses Brautpaares einen seiner entschiedensten Triumphe. Durchaus heitern Gedanken gibt sich, rechts von der Gruppe der Verlobten, der schelmisch lachende Kellermeister hin, welcher im Begriffe steht, ein Bierfaß anzustechen. Im Hintergrunde aber, wo sich an das stattliche Wohngemach die Küche anschließt, ist eine saubere Dirne mit den Zurüstungen zum Schmauße beschäftigt und dem Hausknecht freundlich zulächelnd, der ihr im Vorbeigehen eine bedeutungsvoll anspielende Bemerkung hingeworfen. Die fünf Personen dagegen,

*) Jan Steen has a strong manly style of painting, which might become even the design of Raffaele....

welche sich links im Hintergrunde bewegen, nehmen keinen sichtbaren Antheil an der Handlung. Dieses Hauptwerk, eine der größten Zierden der herzoglichen Sammlung zu Braunschweig, und so viel ich weiß ohne Vergleich der schönste Jan Steen, der sich in irgend einer deutschen Sammlung findet, stammt aus Salzdahlen und ward 1807 nach Paris entführt, wo es bis 1815 blieb. Schon Houbraken erwähnt das Bild mit gebührendem Lob.

Jan Steen gehört mit Frans Hals, Frans van Mieris, Aldr. Brouwer u. A. zu der Gruppe holländischer Maler, denen die Lebensbeschreiber, wie der erwähnte Houbraken und noch mehr der Anekdotenträger Campo Weyerman, sowie der Franzose J. B. Descamps, der nicht viel mehr gethan als jene beiden abzuschreiben, am übelsten mitgespielt haben, indem sie uns diese Künstler als Trunkenbolde und jeglicher Art von Ausschweifung ergebene Menschen hinstellen. Nicht viel besser erging es dem Meister Rembrandt, an dessen Andenken, in Folge der Schilderungen derselben Biographen, die Makel des schmutzigsten Geizes und erfindungsreicher Habgier hafteten. Einheimische und ausländische Bewunderer von Rembrandt's unvergleichlicher Künstlerbegabung stellten sich die Aufgabe, den Lebensumständen des großen Meisters nachzuspüren, und es ist ihnen gelungen, durch urkundlich erhärtete Thatsachen das Andenken des Mannes von diesen Flecken vollkommen rein zu waschen und jene Schilderungen als ein Gewebe müßiger Erfindungen und grundloser Verläumdungen hinzustellen. Angeseuert durch diesen so glänzenden Erfolg traten allerorts warme Freunde und Bewunderer der holländischen Malerschule auf, die sich angelegen sein ließen, das Gedächtniß jedes einzelnen von den angefochtenen Künstlern in Schutz zu nehmen und die ihnen zur Last gelegte ausschweifende Lebensweise geradezu abzuleugnen, oder doch auf ein bescheidenes Maaß des Erlaubten, auf eine harmlose, fast platonische Verehrung für den edlen Nebensaft zurückzuführen. Rehabilitation und Ehrenrettung war an der Tagesordnung, ein wahrer Kreuzzug gegen die „verleumderischen“ Lebensbeschreiber ward unternommen, und es fehlte wenig, so hätte man unsere lustigen Zechbrüder als Muster der Enthaltfamkeit hingestellt. Was nun insbesondere unsern Meister Jan Steen betrifft, so hat sich Herr T. van Westrheene desselben angenommen, indem er 1856 in einem groß Octav-Bändchen von 191 Seiten sein Leben zu beschreiben, seine Werke, so viel ihm davon bekannt geworden, aufzuführen, und das von Houbraken entworfenene Bild des Künstlers kritisch zu beleuchten unternahm. Es handelt sich auch hier zunächst darum, den Vorwurf der Böllerei und eines anstößigen Lebenswandels von dem genialen Künstler abzuwälzen. In Ermangelung unwiderleglicher Dokumente stützt Westrheene seine Beweisführung hauptsächlich auf die Anzahl seiner Werke, deren er nahe an fünfshundert aufzählt (ohne deren Zahl erschöpft zu haben); und da unter diesen Bildern gar manche figurenreiche Kompositionen von sorgfältiger Ausführung sind, so erscheint ihm dieser Fleiß und diese Produktivität ganz und gar unverträglich mit der sittlichen Verkommenheit, welche dem Maler zur Last gelegt wird. Es darf dabei nicht außer Acht gelassen werden, daß Jan Steen sein Leben nur auf 53 Jahre brachte (1626—1679). Wir geben gerne zu, daß ein gewisses Maaß von beweisender Kraft dieser Argumentation nicht leicht wird abgesprochen werden können, doch wäre es sicher gewagt, über dieses bescheidene Maaß hinausgehen zu wollen, denn wenn wir die Sache unbefangen in's Auge fassen, so werden wir bald darüber im Reinen sein, daß die geniale Leichtigkeit des Schaffens, welche das ersetzt, was dem Künstler an Fleiß, an Ausdauer und an Regelmäßigkeit abging, daß diese eben auch zu dem Wesen von J. Steen's bewunderungswürdiger Künstleranlage gehört. Daß aber ein hoher Grad von Sorglosigkeit, Leichtsinne und Ungebundenheit der Grundzug seines Charakters gewesen, das geht schon aus der Wahl seiner Gegenstände, deren Auffassung und Behandlungsart, sowie aus der häufig sehr vernachlässigten Aus-

führung seiner Bilder so deutlich hervor, daß, wenn das Gegentheil beglaubigt und J. Steen uns als ein Mann von eingeschränkter Lebensweise und ängstlicher Regelmäßigkeit des Wandels geschildert wäre, wir ganz entschieden das Bewußtsein haben würden, einem psychologischen Räthsel gegenüber zu stehen. Doch angenommen auch, es stünde unerschütterlich fest, daß Jan Steen ein unverbesserlicher Trunkenbold gewesen, soll uns das die Freude an seinen unvergleichlichen Schöpfungen verbittern? Mit nichten. Sind wir doch im Leben so oft genöthigt, Nachsicht und Duldung zu üben, wie könnte uns die Uebung dieser Tugenden da schwer werden, wo sittlichen Mängeln gegenüber eine selten erreichte, nie übertroffene künstlerische Begabung in der Waagschale liegt?

D. Müндler.

Die Fresken des bayerischen Nationalmuseums in München.

Von Fr. Pecht.

Wenn die deutschen Künstler in der Regel auf unsere Aesthetik nicht sehr gut zu sprechen sind, so fehlt es ihnen dazu nicht an Grund. Sie hat ihnen selten genützt, dagegen unsäglich oft geschadet, indem sie kein anderes Ziel zu kennen schien, als ihre Begriffe zu verwirren und dieselben von dem richtigen Wege abzulenken, den ihnen der Instinkt ihres Talents und das Beispiel der großen Meister zeigte. Weil sie mehr als ein Menschenalter hindurch gar nichts vom malerisch Schönen verstand, so ignorirte sie oder läugnerte es schlechtweg und trug dafür unausgesetzt literarische Maßstäbe in die Kunst über, suchte den Schwerpunkt derselben beständig im Stoff, den der Künstler behandle, in dem, was das Kunstwerk erzähle oder gar „bedeute“, predigte uns bald Religion, bald Philosophie, bald Politik, bald Geschichte, aber nie Malerei. Die blieb ihr immer Nebensache, von der „Ausführung“ sprach man nur so nebenher, die verstand sich ganz von selbst. Wir wissen das, wie sie sich von selbst versteht!! Alle unsere großen Künstler haben daher viel gesünder angefangen als aufgehört, keiner ist der nachtheiligen Wirkung dieser falschen Theorien, dieses einseitigen Drängens ganz entgangen.

Erst seit ein paar Jahren beginnt diese literarische Anschauung der Kunst einer gesünderen zu weichen, nicht ohne beständige Rücksälle in die alte Methode, die freilich das Gute hatte, daß jedweder, der grün von blau nicht zu unterscheiden wußte, über Kunst reden konnte. Nirgends hat dieselbe aber mehr Uebles angerichtet, als auf dem Felde der eigentlichen Gesichtsmalerei. Hier hatten unsere großen Künstler von Cornelius bis auf Schnorr, Genelli und Nahl ganz den richtigen Weg eingeschlagen, der ebenso zweckentsprechend wie zugleich eigenthümlich und national war. Die Kunstkritik hatte aber nichts Dringenderes zu thun, als erst in Norddeutschland jene ärmliche Modellmalerei, wie sie eine Zeit lang in Düsseldorf ihre Haupt-Repräsentanten fand, mit ihrem religiös-politischen Bettelmantel und ihrer mageren Gesinnungstüchtigkeit über alle Maßen herauszustreichen und einen Kethel oder Menzel darüber ganz in den Schatten zu stellen, dann aber alle miteinander in die Erde zu werfen über dem Evangelium, welches Delaroche und nach ihm Gallait in ihrer nüchtern realistischen, peinlich absichtlichen Auffassung der Geschichte über den Rhein trugen.

Man hat nach ihrem Vorgange mit absoluter Gewißheit gepredigt, daß es recht eigentlich die Aufgabe der modernen Kunst sei, Geschichte statt Mythe zu malen, wie die Raffaels und Michel Angelos es leider bisher gethan. Unzählige von uns haben diesen theoretischen Irrthum mit einem verfehlten Leben gebüßt, und auch die große monumentale Arbeit, die wir heute zu besprechen haben, zeigt auf jedem ihrer anderthalbhundert Bilder seine nachtheiligen Konsequenzen.

Zunächst in der Art, wie die Aufgabe gestellt wurde, selber. Die hier versuchte Darstellung bayerischer Geschichte ist zweifellos eine Nachahmung dessen, was im Museum von Versailles angestrebt wurde und auch dort gründlich mißglückt ist, eine gemalte Darstellung der Landesgeschichte,

nur um so viel einförmiger und ärmer als eine Provinzial-Geschichte der eines ganzen großen Kulturvolkes gegenüber nothwendig erscheinen und als das denkbar schlechteste Arrangement diese Wirkung verstärken mußte.

Ist daher noch nie in München, so wenig wie in Deutschland überhaupt, eine monumentale Arbeit dieser Gattung in solcher Ausdehnung unternommen und verhältnißmäßig kurzer Zeit zu Ende geführt worden, so hat offenbar auch noch keine das Publikum so wenig gefesselt; vierzehn Tage nach der Eröffnung sprach schon kein Mensch mehr davon und das war noch das Beste. Daß von den hundert und siebzigtausend Münchenern aber nur zwei oder drei täglich auf den Einfall kommen, sich hier an den unzähligen Großthaten ihrer Väter zu erbauen, das spricht doch nicht für die Anziehungskraft moderner Historienmalerei?

Die Theorie behauptete bekanntlich, unsere ganze Zeit habe auf alle Fälle Eines voraus vor der alten: den geschichtlichen Sinn, das Verständniß für große Menschen und Begebenheiten; wir brauchten keine Götter und Wunder mehr, um uns den Hergang der Dinge zu erklären, die Welt sei unser Wunder, die großen Männer unsere Götter, unsere Ideale und Erinnerungen seien unsere Heiligthümer, und so halte es denn auch unsere Kunst, sie verlege die Darstellung des Wunderbaren in die reale Geschichte.

Man hat das Mißliche dieses Raisonnements in neuester Zeit oft nachgewiesen, hier sieht man seine praktischen Folgen. Ist es sonnenklar, wie von anderthalbhundert großen Historienbildern, die in wenig mehr als zehn Jahren geschaffen wurden, nicht alle vortrefflich sein könnten, auch wenn die bedeutendsten Meister unserer Schule mitgewirkt hätten, statt sämmtlich übergegangen worden zu sein, so hat es aber doch die bescheidensten Erwartungen überrascht, daß deren überhaupt so wenige auf jenes Beiwort Anspruch haben. Unstreitig trug die Auswahl der Stoffe dazu bei; wer soll auch aus der „Feststellung des Erstgeburtsrechts eines bayerischen Herzogs,“ oder aus dem „Hausvertrag, der Bayern und die Pfalz trennt“ oder gar aus dem „Jesuiten Balde, der eine berühmte Ode dichtet“, oder endlich aus den fünf Duzend Gründungen und Stiftungen, die hier bayerische Geschichte vorstellen, wer soll da etwas draus machen?

Indeß die alte venetianische Historienmalerei hat doch selbst diese Gegenstände interessant zu machen gewußt. Im Dogenpalast wimmelt es von Schlüsselüberreichungen, Hochzeiten, Kindtaufen und Grundsteinlegungen, ohne daß man sich dabei je langweilte, denn die Maler trugen wohlweislich Sorge, sie mit herrlichen Männern und schönen Frauen derart zu bevölkern, daß einem das Herz in der Brust lacht, wenn man nur daran denkt.

Unsere klügeren Vorgänger suchten die Kunst eben wo sie ist, und wußten recht gut, daß alle diese Sujets, sobald man sie öfters gesehen, durch Neuheit und Spannung also nicht mehr blenden, gerade so anziehend sind, als der Künstler malerischen Reiz in ihnen zu entwickeln verstand. Hätten denn die himmlischen Hochzeiten des Paul Veronese, wo auch lauter Venetianer am Tische sitzen, oder gar die unzähligen Beschneidungen, Segnungen, mystischen Vermählungen, ja die sämmtlichen heiligen Soireen oder Santa-Conversaziones der religiösen Malerei an Reiz des Sujets so viel vor diesen voraus? Gebt uns schöne fesselnde Menschen, wie die Italiener, oder auch nur wahre und charakteristische, wie die Altdeutschen, gebt uns selbst blos den Reiz des Tons, der malerischen Gruppierung, den Zauber des Lichts, wie Correggio und Rembrandt, und wir werden uns wenig darum kümmern, ob ihr eine Erbtheilung damit ausstattet; malt ihr frappant, wahr und lebendig und es wird uns lieber sein, wenn ihr uns den Jesuiten Balde als den Homer schlecht gemalt vorführt.

Es soll damit nicht geläugnet werden, daß ein guter Gegenstand den Künstler eher trägt und begeistert, als ein schlechter. Ein guter Gegenstand ist aber eben der, welcher die Entfaltung malerischer Schönheit erlaubt, und da giebt es eigentlich auf dieser Welt fast gar keine, die es nicht fähig wären. So gut man das Aue in reizende Musik setzen kann, so gut kann man auch die Gründung des Auer Waisenhauses anziehend malen; hat doch Rembrandt selbst die Sektion eines Menschen bezaubernd darzustellen, sie in ein geheimnißvolles Licht zu hüllen verstanden, dessen magischer Zauber uns ganz gefangen nimmt, und dessen Feierlichkeit gerade doppelt pikant wirkt dem trockenen widerlichen Sujet gegenüber. Kurz auf das, was geschieht, kommt es eigentlich gar nicht so viel an, die besten Bilder sind gar oft die, wo überhaupt gar nichts geschieht, wie die Madonna di S.

Sisto oder die sogenannte irdische und himmlische Liebe von Tizian, wo heute noch kein Mensch weiß, was es vorstellt, außer daß es zwei wundervolle Frauen in einer entzückenden Landschaft zeigt, für die man eine ganze gemalte Schloffer'sche Weltgeschichte verschenke, es wäre denn daß Tizian'sche Frauen darin herumlaufen. In der Hauptsache lassen sich alle Werke der Historienmalerei auf zwei Richtungen zurückführen, die einerseits in Lionardo's Abendmahl und Raffael's Tapeten, andererseits in Paul Veronese und in Rubens' herrlichem Leben der Maria von Medicis kulminiren. Wirft die eine unsfänglich begeisternd durch die einfache Strenge und Erhabenheit der Auffassung, so bezaubert uns die andere kaum minder durch die rücksichtslose Freiheit, womit sie bei größter Feinheit in der Darstellung des Individuellen dasselbe dennoch zur Entfaltung des höchsten malerischen Reizes, als ihrem Ziel, zu verwenden, den spröden historischen Stoff zum Gebicht umzuwandeln weiß.

Doch reißen wir uns vom höchstberechtigten Vorbild aller realistischen Historienmalerei los und wenden uns endlich von Rom und Paris nach München in unsere Säle zurück!

Links von dem mit sehr mittelmäßigen Statuen bayerischer Fürsten geschmückten Eingangssaal haben wir die Geschichte Altbayerns, rechts die der Pfälzer, Franken und Schwaben, was denn freilich bisweilen zu einer Verwirrung führt, wie seinerzeit in der Wirklichkeit auch.

Fangen wir bei den Altbayern an, welche die Hälfte der Etage für sich haben, und wir treffen im zweiten Saale ein Paar hübsche Bilder von Schwörer, mit guten Silhouetten, vielleicht noch ein wenig zu bunt, aber gut kolorirt. Das ist jedenfalls ein echter Maler, der Gestalten zu bewegen weiß. Das geraubte Mädchen, die vom Geliebten befreit wird in der Ungarschlacht, ist hübsch und lebendig erfunden; auch der fallende Herzog gut gedacht. Dürsten diese Menschen vielleicht noch individueller sein, so sind es doch wirkliche Bilder, nicht nur zusammengestellte Modellfiguren. Nebenan giebt Roegge einige recht gute Charaktere, nur ist seine Ausführung zu unruhig, man weiß nicht, wo man hinsehen soll.

Die Schlacht von Aunfing, von Muttenthaler wirksam gemalt, folgt; wer sich etwa viel auf den Fortschritt zu gute thut, den die Münchener Malerei in den 40 Jahren seit der Periode der Hofgarten-Fresken gemacht habe, vergleiche doch nur einmal denselben Gegenstand, wie er dort von Hermann vortrefflich komponirt ist, mit dieser Darstellung und frage sich, ob er nicht in jeder Beziehung, in seiner Charakteristik, in der bewußten Herausarbeitung bestimmter Charaktere, sogar den meisten, die wir hier sehen, so überlegen sei wie ein guter Altdeutscher einem Popmaler? Jener giebt wirklich lebendige, sogar interessante Menschen, hier haben sie fast Alle etwas Gespensterhaftes.

Dagegen übertreffen sie ihn an Ton, Wirkung, an koloristischem Reiz überhaupt, und das ist auch etwas; speziell thun dies die Bilder von Schwöiser, mit denen wir endlich zu den Perlen der Sammlung kommen. So ist ein Einzug der Königin Isabeau in Paris voller Farbenreiz, mit allerliebsten Figuren, flott und breit gemacht, lebendig und geistreich. Dieser Maler hat, was sonst so selten vorkommt, eine Phantasie, die ganz so durch Gestalten spricht, wie der Musiker durch Töne. Er produziert mit jener Leichtigkeit alter Meister, die auch dem Beschauer leicht macht, und dabei hat jedes Bild, was doch in Fresco so schwer zu erreichen ist, seine eigenthümliche Stimmung, seinen besondern Ton. Dieses koloristische Verdienst ist allerdings die Hauptsache, die Menschen sind bisweilen etwas zu dekorativ, haben zu viel Schablone, wenn auch eine hübsche. Nicht jeder wäre im Stande, für eine dieser Damen sich persönlich zu interessiren, so gut ihnen auch alles sitzt.

Desselben Künstlers Turnier auf dem Münchener Marienplatz im nächsten Saale bringt mehr charakteristische Gestalten und glänzt dabei durch sprühendes Leben und köstlichen Humor. Niemand kann bei diesem Bilde behaupten, daß der Künstler den Hergang nicht wirklich vor seinem innern Auge gesehen, nicht mit ungemeinem Talent denselben wiedergegeben habe. Die Gruppen der Kämpfenden machen gute Silhouetten, die dramatische Kraft der Schilderung genügt vollständig, um an die zwanzig Ellen lange Wand zu fesseln; jedenfalls hat dies Bild am meisten malerischen Reiz, obgleich die Hauptpersonen alle mit geschlossenem Visir agiren. Die Wahrheit in ihren Bewegungen sticht unstreitig sehr angenehm gegen den sonst so herrschenden Mangel jedweder lebendigen oder eigenthümlichen Auffassung in diesen Haupt- und Staats-Aktionen ab, von denen wir wohlweislich nicht sprechen, und wo die meisten Personen sich

so akademisch konventionell geberden, als hätten schon ihre Großväter nur gemalt existirt, wo steifes ädes Ceremoniel jedwede Unmittelbarkeit der Anschauung ersetzt. Da ist denn freilich ein ehrliches auf einander Losshauen, wie dieses, eine wahre Erquickung, man glaubt wenigstens an die Natürlichkeit der Prügel.

In einem weitem Saal zieht Ferdinand Piloty's Einzug Max's I. in Prag nach der Schlacht am weißen Berg zuerst die Blicke auf sich. Sucht man Personen, welche alle den Typus ihrer Zeit an sich tragen, ihrem historischen Charakter vollständig entsprechen, ein Ganzes, welches lebendig und gut komponirt, Kostüm, das mit malerischem Geschick behandelt ist, so wird man hier seine Rechnung finden. Vielleicht sind dieser Leute Röcke etwas zu neu und gut gebürstet dafür, daß sie aus der Schlacht kommen, aber ohne Zweifel gehört das Ganze doch zum Besten, was da ist; nicht minder hat die Gründung des Josephshospitals von demselben Meister gute Eigenschaften, und zeigt leibhaftige Menschen, nicht bloß Gliederpuppen. Ein Prager Schneider von dazumal hätte vielleicht selbst gegen die Korrektheit dieser Röcke und Hosen Manches einzuwenden, aber sie sind ja auch nicht für Schneider gemalt, sondern für uns, denen sie genügen, und deren Anschauung von der damaligen Zeit sie allein auszudrücken haben. Denn auch wenn wir die Geschichte des Adam malen, stellen wir im Grunde nur unsern eigenen Sündenfall dar; man malt eben immer seine eigene Zeit und nie eine andere. Wende man uns nicht ein, daß wir dann doch ehrlich sein, sie wenigstens wie sie ist malen sollen, anstatt uns zu maskiren; was ist denn auf dieser schönen Welt nicht Maske, wie soll man denn überhaupt die Gegenwart packen? Der Rock, den ich heute male, ist er nicht morgen schon aus der Mode, bis das Bild fertig ist? Darum male man was malerisch ist, und lasse für's übrige die liebe Natur sorgen, aus der wir doch nicht heraus können! Uebrigens hat sich auch Frau Eva wahrscheinlich ihrerzeit nicht viel anders in gewissen Lebenslagen benommen als ihre hentigen Enkelinnen, und die ägyptischen Iffpriester machten gewiß ganz ebenso salbungsvolle Gesichter wie die Herren Korrespondenten des „Volksboten.“ Die Menschen und ihre Antriebe bleiben immer dieselben, nur das Kostüm wechselt; da nimmt man denn doch lieber ein malerischeres als das heutige. Gerade deshalb aber ist jedes Bild genau so viel werth, als es rein künstlerischen Reiz in die Darstellung der menschlichen oder sonstigen Natur zu legen weiß, nicht mehr und nicht minder. Denn was man Schönheit des Ausdrucks, Seelengröße u. s. w. zu nennen pflegt das ist ja auch nur eine und zwar gerade die schönste Form der malerischen Erscheinung. Ja, die Röcke der Michelangelo'schen Propheten und Sibyllen sprechen sogar dieselbe Erhabenheit aus wie ihre Gesichter, die man oft gar nicht zu sehen brauchte. Wenn aber ein bloßer Rock diese Empfindung des Erhabenen in mir erregen kann, warum denn nicht auch ein Teppich, eine Säule, ein Wolkengebilde? In allem, was Gestalt hat, vermag ich meine innere Stimmung abzuspiegeln.

Selch' malerischen Reiz zeigt auch der Tod des Kurfürsten Max von Otto; pikant komponirt, hat er auch einige gute Köpfe. Ebenso ist der Kampf der bayerischen Bauern gegen die Oestreicher bei Aidenbach von Grünenwald von ungewöhnlicher Lebendigkeit, groß erfunden und mit oft vortrefflicher Charakteristik durchgeführt. Selbst die Flucht Karl's VII. von Szekeley giebt wenigstens den gespreizten Charakter der Zeit, die auf hohen Abfätzen einhererschreitende gezierte Grandezza derselben ganz gut wieder.

Die Stiftung der Akademie der Wissenschaften von Conröder dagegen, obwohl unstreitig pikant und geschickt gemacht, läßt doch wieder auf die Arkaden verweisen, wo Philipp Holz vor einem Menschenalter denselben Gegenstand so sehr viel besser behandelt hat, daß man sein Bild heute noch weit lieber ansieht und sich an der Intelligenz und fürstliches Wohlwollen ausdrückenden Figur des Kurfürsten immer noch freut.

Wir kommen nun in die Gemächer rechts, wo zunächst die pfälzische Geschichte anhebt, und an Ferd. Piloty's charakteristischen Bauern von Weitersbach, welche die Aufrührer gefangen nehmen, vorbei in den Saal Karl's XII., wo die Schlacht von Pultawa, durch Hauschild kräftig und tüchtig gemalt, zunächst die Blicke fesselt. Was die Schlachten Karl's XII. mit pfälzischer Geschichte zu schaffen haben, oder ob etwa Prinz Ruprecht als englischer Admiral seine Seeschlacht gegen die Holländer auf dem Chiemsee gewonnen habe, das bleibt freilich erst nachzuweisen. Hausgeschichte

ist doch keine Landesgeschichte; wenn der Fürst als die Spitze der staatlichen Gesellschaft dieselbe auch in der Kunst mit einem gewissen Recht repräsentirt, so muß er doch jedenfalls mit dieser Gesellschaft und ihren Interessen beschäftigt erscheinen.

Es sind die fränkischen Säle, wo wir Versuche zur Darstellung wirklicher Volks- und Kulturgeschichte finden. So Wolfram von Eschenbach als Sieger im Sängerkrieg auf der Wartburg, von Echter. Hübsch komponirt, zeigt es einige gute Silhouetten, sonst ist sein Pathos zu theatralisch.

Bei Schwoiser's Vertheidigung der Feste Marienburg und ebenso bei der von Kronach ist der Künstler jener Forderung der Volksdarstellung näher gekommen. Schauerlich flackernd und unheimlich ist die Nachscene dort, lebendig und echt aus dem Leben gegriffen sind die ehrlichen Kronacher hier gerathen. Unstreitig ist das Fach der Landsknechte das bestbesetzte, und steht ihnen natürlicher zu Gesicht als den Nürnberger Dämchen das Ablegen des Schmuckes bei Capistran's Predigt. Die zieren sich so sehr, daß sie sich gewiß bald wieder welchen angeschafft haben. Sie machen übrigens ein hübsches Tableau dabei, und das ist auch schon was und spricht für Rothbarth's Talent.

Wagner's Gustav Wafa der in Aschaffenburg einreitet, ziert sich schon weniger, er und sein Gefolge, wie die Kapuziner, die ihn empfangen, sehen ganz echt aus, wenn auch ein wenig kalt.

Nun kommen wir in den Augsburger Saal, wo uns Ferd. Piloty's Blüthezeit der Stadt wirklich wie ein Sonntagmorgen anlacht. Durch die Feinheit der Bewegung, das Charakteristische in der Auffassung dieser reichen kunstliebenden Kaufleute, durch die Grazie ihrer Frauen ist es ein reizendes Bild, eines der schönsten der ganzen Galerie, trotzdem daß die Leute alle weit mehr mit sich als mit ihrer Umgebung beschäftigt erscheinen, ja daß sie vielleicht auch der rechten Naivetät entbehren. Weniger gelungen ist die Heldin von Gaeta desselben Künstlers; in der Wirklichkeit sieht sie wahrlich heroischer aus.

Sie macht den Beschluß und man athmet auf, wenn man sie passirt hat. So viele Fürsten und so wenig Vornehmheit, soviel Triviales, aber kein Volk. Man könnte hier die Menschheit hassen lernen, schon weil sie so langweilig aussieht. Daß diese im Ganzen durchaus konventionelle Kunst, deren trostlose Einförmigkeit nur ein paar Mal durch einige bessere Talente erfreulich unterbrochen wird, daß diese Vorführung von Begebenheiten, deren Mehrzahl nichts als eine große künstlerische Armuth an wirklich malerischen Gedanken, an eigenthümlichen Anschauungen darthut, einen erfreulichen oder gar erhebenden, einen befreienden oder beglückenden Eindruck machen können, was doch jedes Kunstwerk soll, wer wollte das behaupten?

Eine edle Absicht ist da in der Ausführung trostlos mißglückt, Dank jener Kunststrichtung, die Alles gethan zu haben glaubt, wenn sie eine Geschichte verständlich erzählt hat und über lauter Anstrengung, dies zu thun, so dürr und reizlos wie ein offizieller Zeitungsartikel wird. Siebt man gerne zu, daß unter den paar Duzend Malern, die hier fast alle zum ersten Male Gelegenheit hatten, sich in monumentalen Aufgaben zu üben, einige sind, die echte künstlerische Begabung zeigen, vor Allen Schwoiser und Piloty, und daß das schon viel ist, da die guten Maler zu gar keiner Zeit schockweise in allen Gassen herumgelaufen sind, man sie im Gegentheil immer an den Fingern herzählen konnte, so reicht ihre Wirkung doch bei weitem nicht aus, um den Totaleindruck aufzuheben. Allerdings ist es vielleicht weniger die Talentlosigkeit der Künstler, die ihn bewirkt als die Nothheit eines Arrangements, das 150 Bilder gleicher Art und Größe ohne alle Abwechslung, Erholung und Unterbrechung mit plumper brutaler Gleichgültigkeit nebeneinander stellt, als wenn es Rekruten oder Alten wären, das ganz darauf angelegt scheint, auch den Besten um sein Talent zu betrügen, da es in trostloser Monotonie Allen dieselbe Aufgabe stellt, jedes freie Spiel der Phantasie, jede organische Gestaltung und Verzierung eines gegebenen Raumes dem Künstler unmöglich macht. Hätte man jedem dieser Männer, die sich hier an schlechten Aufgaben abgemüht, einen Saal gegeben und ihm es dann ganz überlassen, wie er ihn verzieren, in welcher Gestalt er seine historischen Sujets ausführen und einrahmen wolle, wir würden von denselben Leuten etwas unendlich viel Besseres und Eigenthümlicheres erhalten haben, das Ganze wäre sicherlich weit interessanter geworden. Würde man es doch satt bekommen, wenn man hundertfünfzig Raffaels gleicher Art und Größe nach einander verschlucken müßte, wie hier meist Erstlingsarbeiten junger Künstler.

Nur dürfen uns dergleichen wohlbegründete Entschuldigungen nicht über den absoluten Werth des Ganzen täuschen. Denn am Ende ist eben doch ein jedes Bild wieder ein Ganzes für sich, das sich gefangen nehmen kann und soll trotz seiner Umgebung, und schließlich kommt doch alles darauf an, wie eine Sache gemacht ist. Der Korridor des Cornelius in der Pinakothek ist vortrefflich arrangirt und gedacht, voll Abwechslung, höchst genial komponirt und langweilt doch kaum minder als diese 150 Staats-Aktionen, trotz der wunderbaren Ideenfülle die darin aufgespeichert ist. Das kommt daher, weil diese Ideen in der Ausführung, die ihnen geworden, meistens so matt und kraftlos gerathen sind, daß ihr künstlerischer Theil, die eigentliche Gestalt, gar nicht mehr zur Erscheinung gelangt. Man kann nicht bunt und schreiend malen, talent- und leblos zeichnen und noch einen guten Eindruck machen. Man singe die schönste Arie von Mozart falsch und gefühllos mit gemeiner Stimme, so bleibt immer noch etwas Unsterbliches für unser Verstand wie in jenem Korridor, aber kein Genuß mehr für unser Gefühl, dafür mißhandelt man unsere Ohren zu sehr; man singe uns aber einen einzigen Triller gut mit melodischem Organ und man entzückt uns.

Das Wirksame, Packende an den Kunstwerken ist nicht nur unabhängig vom Stoff, sondern verhält sich auch zu ihm wie die Melodie zum Text, kann in direktem Widerspruch mit ihm stehen und gerade dadurch fesselnd werden, es ist bis zu einem gewissen Grade auch unabhängig von der Nachahmung der Natur, obwohl es sie in der Regel wiederzugeben, und dann ihren Gesetzen zu genügen hat. Die architektonischen Eindrücke sind die allerstärksten und haben ja mit der Natur noch weniger gemein als die Musik mit dem Zwitschern der Vögel.

Die Formen und Farben, durch die der Maler spricht, haben ihre Wirkung auf unser Gemüth auch unabhängig von dem, was sie vorstellen; Schwarz macht uns einen traurigen, Roth je nach seiner Nuance einen heitern oder feierlichen Eindruck, ob wir einen Trauermantel oder einen Cylinderhut, einen Vorhang oder eine Erdbeere damit malen. Eine Form ist kleinlich, eine andere grandios, ob wir den Kontur einer Schürze oder das Profil eines Gottes damit umschreiben. Ist eine Komposition in Form und Farbe schön und harmonisch und stellt sie uns nur Verzierungen in einem Schawl oder Glasfenster, nur ein Möbel oder Gefäß dar, so kann sie etwas Unsterbliches in sich enthalten. Wer wollte nicht lieber manchen mittelalterlichen Schrank gemacht haben, wie sie die zweite Etage unseres Museums zieren, als zwei Drittel der Historienbilder im ersten, wer wäre nicht überzeugt, ein weit besserer Künstler zu sein, eine viel entzückendere gemalte oder geschnitzte Melodie komponirt zu haben?

Sagt man uns, die Kunst habe ja die Ideale der Menschheit zu gestalten, und da sei denn doch der Mensch selber immer der Repräsentant ihres göttlichsten Theils, so ist die Antwort leicht zu geben: in der Kunst ist das Göttliche blos im Schönen zu suchen, wo es auch sei. Das Gestalten jener Ideale ist ihr höchstes Vermögen, nicht ihr Wesen, und sobald man einmal zugiebt, wie man es doch muß, daß man mit Formen und Farben überhaupt sprechen, Gefühle ausdrücken, ja allerdings erzählen kann, so muß man auch zugeben, daß dies wie in der Musik auch geht, ohne einen Text unterzulegen, d. h. ohne einen bestimmten Gegenstand nachzuahmen, wie es ja gerade die Architektur thut und damit die erhabensten Empfindungen auszudrücken vermag.

Machen uns doch jedes klassische Bild und jede Statue schon von weitem einen ganz bestimmten leicht definirbaren Eindruck, entzücken uns, ehe wir noch erkennen, was sie vorstellen. Thun sie das nicht, so sind sie sicherlich nicht viel nütze, es fehlt ihnen dann die eigentlich lebenskräftige künstlerische Idee oder sie ist nicht gehörig ausgebildet. Daß wir dieser unserer inneren Musik einen Text unterlegen, d. h. bestimmte Gegenstände aus der Natur oder vielmehr die Erscheinung dieser selbst nachahmend benützen, das ist nur eine Bereicherung unseres Stoffgebiets durch ihre unerschöpfliche Mannigfaltigkeit, die unsere Phantasie befruchtet, sie zur Erzeugung von Bildern und plastischen Gestalten anregt, es ist aber keine absolute Nothwendigkeit.

Ebenso wenig sind die sogenannte Zweckmäßigkeit und die Wahrheit beim Kunstwerk unumgängliche Erfordernisse. Keineswegs kommt es bei der Geschichte, die ich in Farben erzähle, darauf an, ob sie wahr ist, sondern nur darauf, ob sie wahr schein. Jedwedes echte Kunstwerk hat

seine Berechtigung in sich, wie ein Mensch, und daß wir diese so selten wahrnehmen in den Sälen, die wir eben verlassen, das ist's, was so deprimirend wirkt.

Man sieht daraus, wie weit wir noch davon entfernt sind, begriffen zu haben, daß es in der Kunst verdienstlicher ist, etwas Kleines, und wäre es auch nur ein Tisch oder Stuhl, gut, als etwas Großes mittelmäßig zu machen.

Recensionen.

Bausteine zur Geschichte der griechisch-römischen Plastik oder Berlin's antike Bildwerke von Dr. Carl Friedrichs. Erster Band: Die Gypsabgüsse im Neuen Museum, in historischer Folge erklärt. Düsseldorf, J. Buddeus. 1868 VIII. und 568 S. 8°.

Der Zweck dieses in der Kunst-Chronik bereits kurz angezeigten Werkes ist ein doppelter: einmal soll es einen erklärenden Katalog sämtlicher Antikensammlungen des Berliner Museums bieten, und zweitens einen Führer durch die antike Kunstgeschichte. Schon der erstere Zweck, in der hier befolgten Weise aufgefaßt, ist bei dem bekannten Reichthum der Berliner Sammlungen ein weitreichender und schwieriger. Der vorliegende starke Band, welcher nur die Gypsabgüsse des Neuen Museums umfaßt, enthält die Beschreibung von gegen tausend Nummern. Und ihm sollen noch vier weitere Bände folgen. Der zweite soll den ersten Theil des Berliner Antiquariums, die Gemmen beschreiben. Dies neuerdings vernachlässigte Gebiet wird hoffentlich durch die kunstgeschichtliche Behandlung des Verfassers wieder etwas in Aufnahme kommen. Berlin bietet für eine noch zu liefernde Geschichte der Glyptik jedenfalls ein vollständigeres Material, als es irgendwo sonst zu finden ist, da das dortige Museum abgesehen von der sehr namhaften Sammlung von Originalwerken der antiken Glyptik auch fast alle bedeutenden derartigen Werke anderer Museen in Gypsabdrücken besitzt. Der dritte Band wird dann die Bronzen und Terracotten umfassen und sich hauptsächlich mit der griechischen Geräthbildnerei beschäftigen. Einen besonderen Abschnitt wird darin die Betrachtung der Ziegel bilden, von denen das Berliner Museum bekanntlich das Bedeutendste besitzt, was überhaupt existirt. Den vierten Band sollen die Vasen, den fünften endlich die Marmorwerke des Museums bilden.

Daß der Verfasser nicht mit den letzteren, sondern mit den Gypsabgüssen angefangen hat, kann auf den ersten Blick auffallend erscheinen. Aber bei Berücksichtigung des kunstgeschichtlichen Standpunktes, den die ganze Katalog-Arbeit einhält, erklärt es sich leicht. Die Marmorwerke des Berliner Museums repräsentiren eben nur einen Bruchtheil der antiken Kunstgeschichte und gerade die Blütheperioden sind durch sie höchst mangelhaft vertreten. Das Gegentheil ist bei der Sammlung der Gypsabgüsse der Fall. Diese umfaßt — man darf sagen — das ganze werthvolle Material zur Geschichte der griechisch-römischen Plastik; sie bietet dem kunstwissenschaftlichen Betrachter, der sich in den großen Sammlungen Englands, Frankreichs, Italiens und Rußlands nicht den eigenen Anblick der Originalwerke verschaffen kann, eine so vollständige Uebersicht über die Entwicklung der antiken Skulptur, wie ihn sonst kein deutsches Museum, selbst nicht die mit so feinem Verstandniß und so glänzenden Mitteln zusammengestellte Münchener Glyptothek, zu gewähren im Stande ist.

Dieser übersichtlichen Darstellung der Geschichte der griechisch-römischen Skulptur in einer möglichst vollständigen Auswahl ihrer bedeutendsten Denkmäler kommt also der erste Band des Friedrichs'schen Werkes durch einen erläuternden Katalog zu Hilfe. Die Sammlung forderte gewissermaßen zu einer solchen ergänzenden Arbeit heraus. Aber diese Arbeit mußte zugleich so gelungen ausfallen, wie es die vorliegende in der That ist, wenn dem Bedürfniß wirklich genügt werden sollte. Zunächst galt es, die gewöhnliche Einrichtung der Kataloge, welche die Gegenstände in der Folge beschreibt, wie sie in den Museen stehen, gegen die kunstgeschichtliche Anordnung einzutauschen, welche die Denkmäler abgesehen von deren Aufstellung nach Zeit und Schule zusammengruppiert und sich überhaupt nicht mit der Einzelbeschreibung und archäologischen Interpretation

Genüge thut, sondern danach strebt, die gesammte Denkmälerwelt als ein organisch entstandenes Ganzes in seiner Gliederung und seinem Zusammenhange dem Betrachter vorzuführen. Allerdings bringt dies beim praktischen Gebrauche des Buches im Museum selbst einige Inconvenienzen mit sich, da die dem Stil und der Zeit nach zusammengehörigen Werke sich nicht immer in einem und demselben Raume vereinigt finden, im Gegentheile oft weit getrennt aufgestellt sind, wie es die Verhältnisse bedingen. Ueberdies hat der Verfasser zur Ergänzung des kunstgeschichtlichen Materials im Neuen Museum etwa dreißig bedeutendere Werke aus anderen Sammlungen in und bei Berlin, nämlich aus der schönen und wenig bekannten Sammlung des Berliner Gewerbe-Instituts, aus dem archäologischen Apparat der Universität und aus der Humboldt'schen Sammlung in Tegel mit in sein Verzeichniß aufgenommen. Dem nicht-kunstgebildeten Laien mag daher bei flüchtigem Besuche des Museums wohl ein gewöhnlicher Katalog oder Führer willkommener bleiben. Ein um so werthvollerer Cicero — das Wort im Burckhardt'schen Sinne genommen — wird dadurch das vorliegende Buch für den Kunstfreund und Künstler. In kurzen Einleitungen macht es uns mit dem Wesen und Stil jeder einzelnen Kunstperiode bekannt. Dann führt es die Abgüsse der Hauptdenkmäler derselben unter fortlaufenden Ziffern vor, giebt ihren Aufstellungsort in besonderen, unter den Text gedruckten Noten an, und setzt die Eigenthümlichkeiten eines jeden unter Vergleichung der verwandten Werke und mit Benutzung und Angabe der wichtigeren kunstwissenschaftlichen Literatur eingehend auseinander. Der Leser und gleichzeitige Betrachter der Abgüsse macht in Begleitung des Verfassers einen vollständigen kunstgeschichtlichen Kursus durch, welcher ihn mit allen bedeutenden Resten der klassischen Skulptur vertraut macht und in steter Vergleichung des oft räumlich Getrennten, aber geistig Zusammengehörigen zugleich Auge und Gedächtniß prüft und kräftigt.

Die gruppenweise Eintheilung des Buches folgt im Wesentlichen dem in der neueren Wissenschaft üblichen Princip, die kunstgeschichtlichen mit den allgemein kulturgeschichtlichen Epochen zusammenfallen zu lassen. Nach der Betrachtung der Vorzeit und des Jugendalters der griechischen Kunst, welcher die nur scheinbar alterthümlichen Erzeugnisse späterer Geschmacksrichtungen angehängt werden, folgt die Blütheperiode der Plastik in ihren zwei Hauptepochen, dem fünften und vierten Jahrhundert; hierauf die mit Alexander beginnende Nachblüthe, welcher einige merkwürdige Denkmäler des barbarisirten Hellenismus aus Gräbern der Krim und der Moldau angehängt sind; endlich die griechisch-römische Kunst und die der Etrusker.

In wie weit nun freilich die Vertheilung der Denkmäler in diese zeitlich gesonderten Gruppen gelungen sei, darüber wird sich an vielen Stellen mit dem Verfasser streiten lassen. Auch die Erklärung und kunstgeschichtliche Würdigung der einzelnen Werke bietet um so mehr Anlaß zu Einwendungen, je selbständiger sie auftritt. Wir sind jedoch froh, hier wieder einmal zwei frischen Augen zu begegnen, die sich durch die Fülle der Studien hindurch den Blick ungetrübt erhalten haben, und folgen der ebenso warmen wie lichtvollen Darstellung des Verfassers mit wahrer Lust. Die kritische Betrachtung des Einzelnen wäre hier nicht am Ort; nur an wenigen Stellen sei es gestattet, Halt zu machen, um dieses und jenes Neue hervorzuheben oder nachzutragen.

Bei der Aufzählung der principiellen Unterschiede zwischen altgriechischer und ägyptischer Steinskulptur (S. 7) wäre besonders hervorzuheben gewesen, daß die letztere zum völlig freien Rundwerk sich überhaupt nicht aufgeschwungen hat; sie löst die Beine der Statuen nicht, sondern läßt sie gleichsam halb im Block stecken, oder sie lehnt den Körper mit dem Rücken an einen Pfeiler u. dgl., kurz ihr ist es nicht um die Darstellung der freien Persönlichkeit zu thun. — Aus einem assyrischen Relief im britischen Museum, auf welchem, wie bei den nachhomerischen Griechen der Mann liegend und die Frau neben ihm sitzend dargestellt ist, schließt Friederichs (S. 9, vgl. seine Bearbeitung von Schnaase's Gesch. d. bild. Künste, II, 126), daß die Sitte des zu Tische Liegens von Asien zu den Griechen gekommen sei. Das Relief ist jedoch nicht unebirt, wie er meint, sondern bereits zweimal publicirt: von Semper, *Der Stil* II, 273 und von Place, *Ninive*, Bd. I, Taf. 57. — In der vortrefflichen Besprechung der äginetischen Giebelgruppen ist namentlich der Abschnitt über die Stellung der Bogenschützen zu beachten. Da der bogenschießende Herakles im Ostgiebel die zweite Stelle von der Ecke eingenommen haben muß, so ist das Männliche aus

Gründen der Symmetrie auch bei den beiden Bogenschützen des Westgiebels anzunehmen. Dadurch rücken die Lanzenträger, die schreitenden und die knieenden, unmittelbar zusammen und bilden gleichsam zwei Glieder. Die Komposition schließt sich in dieser Weise viel fester aneinander, während bei der jetzigen Anordnung zwischen dem stehenden Lanzenträger, der in der Angriffsstellung vorschreitet, und dem Bogenschützen, der eher etwas zurückgebeugt ist, eine unangenehme Lücke entsteht. Zur Ausgleichung der Höhendifferenz muß dann freilich dem griechischen Bogenschützen statt des ihm von Thorwaldsen verliehenen hochbuschigen Helms eine niedrige, eng anliegende Haube gegeben werden, wie sie bekanntlich dieser Waffengattung zukommt. Haben doch auch die anderen hier dargestellten Bogenschützen ihre besondere Kopftracht. Auch die Restauration des von Thorwaldsen als hintenüber gefallen gedachten Kriegers im Ostgiebel wird von Friederichs (S. 53) mit Recht angefochten. Die Figur muß entschieden anders gelegt werden und zwar, wie schon Coderell sie zeichnete, in strengster Uebereinstimmung mit der Figur des Gefallenen, um den gekämpft wird, im westlichen Giebel. Wir erhalten dadurch — und dies ist für die Erklärung des Ganzen wichtig — auf beiden Seiten einen Kampf um die Leiche eines griechischen Helden. Zu der vom Verfasser verzeichneten reichen Literatur über die äginetischen Giebelgruppen ist jetzt die fesselnde Darstellung des Raufs und der Aufstellung derselben bei L. Ulrichs, Die Glyptothek u. s. w., S. 35 ff. hinzuzufügen. — Die Lenormant'sche Marmorstatuette, in welcher man eine Nachbildung der Athena Parthenos erkennen will, befindet sich nicht im Theseion, wie der Verfasser (S. 99) angiebt, sondern in der kleinen Sammlung beim Konservator der Alterthümer im k. Ministerium zu Athen. — Die sogenannte Leukothea der Münchener Glyptothek (S. 227 ff.) hat jetzt durch Brunn (Abhh. d. Münchener Akad. 1867) als Nachbildung der Statue der Cirene mit dem Plutos von dem älteren Kephijodot ihre unzweifelhaft richtige kunsthistorische Stellung und Erklärung erhalten. — Der vom Verfasser (S. 239) erwähnten, im Wesentlichen gelungenen Ergänzung des „Mioneus“ begegnet man nicht nur in Berlin, sondern auch anderswo. Das österreichische Museum und die Akademie der bildenden Künste in Wien besitzen Abgüsse davon. Die Restauration, von der auch ein nicht übler Stich von Joseph Orda (Prag, 1807) existirt, wird gewiß mit Unrecht hier und da Thorwaldsen zugeschrieben. Sie wird wohl von Joh. Mart. Fischer herrühren, der seine bekannte Statue der Anatomie unter Beihülfe des Dr. Barth, des früheren Besitzers des „Mioneus“ ausführte. Der Ergänzer hat offenbar zu dem Kopf das Vorbild eines der anderen Niobiden direkt benützt. Die Arme sind etwas trocken ausgefallen. — Die Bemerkung, daß der ausgestreckt liegende Niobide gegen die Giebelkomposition der Gruppe spreche (S. 241), ist nicht stichhaltig. Gegenüber dem Florentiner Exemplar hatte freilich schon Mart. Wagner einen ähnlichen Einwand gemacht; dieser verliert aber schon bei der Münchener Wiederholung beträchtlich an Gewicht, da diese zwar nicht mit dem Oberkörper, wie Friederichs verlangt, wohl aber mit dem Unterkörper entschieden schräg ansteigend gelegt ist und dazu die von Wagner betonte Wendung des Körpers zeigt (Vgl. Münchener Antiken, Taf. 14, S. 28.) — Von der schönen Hera der Wiener Akademie der bildenden Künste sind „besser erhaltene Wiederholungen“ (S. 253) unseres Wissens nicht bekannt. Die berühmte Juno Farnese (Mus. Borbon. II, 61) stellt sich nach genauer Untersuchung als ein stark ergänztes Werk heraus, an welchem besonders der Kopf und beide Arme neu sind. Die Wiener Statue ist ihr daher in jeder Hinsicht überlegen. — S. 381 wäre der hübschen Konjektur D. Benndorfs zu gedenken gewesen, wonach der bei Plinius erwähnte Toreut Antipater auf einer Verwechslung mit dem Namen jenes Dichters zu beruhen scheint, dessen Epigramm Plinius das Urtheil über den schlafenden Satyr auf dem Grunde einer Schale entnahm. Diese Schale wäre demnach identisch mit dem Werke des Dioboros, welches ein fälschlich dem Plato beigelegtes Epigramm der Anthologie besingt, und der erwähnte Antipater müßte aus unsern Künstlerverzeichnissen verschwinden. — Daß der Verfasser (S. 460) die berühmte Gruppe von S. Idefonso unter der von Fr. Tied vorgeschlagenen Bezeichnung „Todesweibe des Antinous“ einführt, kann nicht gebilligt werden, da die von Visconti u. A. behauptete Ähnlichkeit der Figur zur Linken mit Antinous bekanntlich von einer Anzahl ebenfalls höchst kompetenter Beurtheiler nicht anerkannt worden ist. Uns erscheint sie mindestens zweifelhaft, und wir glauben, daß dem von Friederichs mit Recht betonten schönen Gegensatz in der Stellung der beiden Figuren ein ebenso bestimmter idealer Gegensatz in ihrer geistigen Bedeutung

zu Grunde liegt, welcher durch die Interpretation als Tod und Schlaf immer noch am befriedigendsten ausgedrückt wird.

Doch damit genug der Einzelbemerkungen, durch welche wir dem gelehrten und feinsinnigen Verfasser nur unser lebhaftes Interesse an seinem schönen Werke bekunden wollten. Wir wünschen demselben im Interesse der archäologischen Studien den besten Erfolg und hoffen, daß die für den zweiten Band in Aussicht gestellte Geschichte der antiken Steinschneidekunst nicht lange auf sich warten lassen möge.

C. v. L.

Die Kunst im Zusammenhange der Kulturentwicklung. Von Moriz Carriere. Dritter Band, erste Abtheilung: das christliche Alterthum und der Islam. Leipzig, Brockhaus. 1868.

Unsere Zeit nähert sich mehr und mehr dem eigentlichen Ziele der Wissenschaft: das Ganze zu überblicken und die Theile gerecht auszugleichen im Ganzen. Die gründliche Kultur der einzelnen Fächer, wie sie die Gegenwart charakterisirt, ist dazu die unentbehrliche Vorarbeit. Denn wir wollen nicht das vorgestellte Ganze, wie es irgend ein Philosoph nach seinen Begriffen konstruirt, sondern das wirkliche, das aus den existirenden und nachgewiesenen Theilen gebildet wird. Die Theile zu erforschen an sich und sie zu betrachten in ihrem Zusammenhang, um ihre Vielheit in Einheit, das Ganze als Organismus zu erkennen, diese oberste Aufgabe der Wissenschaft ist der wahre Sinn und Zweck der geistigen Bestrebungen unsrer Zeit.

Wenn die Specialuntersuchungen die größere Gunst des Tages haben und in ihnen die reichste Thätigkeit entfaltet wird, so fehlt es doch keineswegs an Arbeiten, welche größere Zusammenhänge darstellen und die Ergebnisse jener Untersuchungen einem dankbaren Publikum in philosophischer Organisation darbieten. Zu ihnen gehört das Unternehmen Carriere's. Dieser Autor hat zum ersten mal versucht, eine Geschichte aller Künste im Zusammenhang und damit eine Philosophie der Geschichte vom Standpunkte der Aesthetik zu schreiben. Sein Werk bezeugt, welche Vortheile es bringt, wenn die Künste nicht nur mit dem Boden, auf dem sie wachsen, sondern auch in den Beziehungen betrachtet werden, die sie zu einander selbst erlangt haben.

Während in dem Bande „Hellas und Rom“, der in einem früheren Hefte besprochen ist, das künstlerisch Formale überwiegt, stehen in diesem Religion und Kultur im Vordergrund. Die alte Welt ging nieder und es entstanden nach einander zwei neue Religionen. Die Aufgabe war, dieselben zu schildern auf Grund der jüngsten Forschungen und die eigene Lehre der Stifter von der Dogmatik, die constatirte Geschichte von der Auffassung durch die gläubige Volkspheantasie und durch die Kunst zu unterscheiden und beides, Thatächliches und bloß Vorgestelltes, als solches aufzuweisen.

Carriere hat sich diese Aufgabe gestellt; und indem er soviel wie möglich die wirkliche Geschichte des Christenthums in den ersten Jahrhunderten gibt, sucht er anschaulich zu machen, wie sich Poesie, Musik, Architektur, Bildnerei und Malerei aus den Ueberlieferungen und dem neuen Glauben hervorgebildet haben. Besonders zu erwähnen als eine Errungenschaft der neuesten kritischen Forschung ist die Auffassung der Offenbarung Johannis als eines politisch-religiösen Zeitgedichtes.

Mit den meisten Forschern nimmt der Verfasser an, daß die altchristliche Kirche sich aus der unmauerten Kauf- und Gerichtshalle entwickelte; der Vorhof aber, welcher dieser fehlte, leitet ihn auf das antike Wohnhaus zurück, das nach ihm zur Basilika, wie sie geworden ist, seinen Beitrag gegeben hat. Dieser Gegenstand ist in einem besondern Abschnitt erörtert.

Mit eigenthümlicher Frische sind die Anfänge des Islam dargestellt. Ueber Muhammed und die Entstehung seiner Lehre hat namentlich das Werk von Sprenger neue Data und neue Anschauungen gebracht. Indem Carriere darauf baut und den Stifter des Islam vorurtheilslos beurtheilt, gelingt es ihm, den großen Mann in seinen Tugenden und Schwächen wahrhaft imponirend heranzuarbeiten. Und mit Muhammed seine hochbedeutenden ersten Anhänger. Eben in den wahrheitsgemäßen Gränzen tritt uns klar jene sittlich-religiöse Macht entgegen, die so große historische Wirkungen geübt hat.

Der Islam ist einseitig theistisch und spiritualistisch; ihm eignen Thaten und Betrachtungen ungleich mehr als organische Hervorbringungen der Kunst, welche eine gleichmäßige Richtung auf Geist und Natur zur Voraussetzung haben. Eine Täuschung wäre es freilich, zu glauben, die Araber hätten überhaupt keine plastischen Werke oder Gemälde gehabt; aber die Bedingungen zu einer hervorragenden bildenden Kunst waren in ihnen nicht vorhanden, ihre Stärke lag vielmehr in der Wissenschaft und in der Kunst des Geistes, der Poesie. Wenn sie nun auch in der letzteren die subjektive Richtung bevorzugten, so haben sie doch eben in ihr unvergleichliche Werke geschaffen und der Literatur der Menschheit unvergängliche Schätze zugeführt. Der Verf. charakterisirt sie durch Urtheil und Beispiel ausführlich, von den ersten Zeiten an bis zu Dschelaleddin Rumi und Hafis.

Einen eigenen Eindruck macht dieser Band und zumal die zweite Hälfte desselben, wenn man die Geistesrichtung jener Zeiten mit einer Moderichtung unsrer Tage vergleicht. Uns kann es natürlich nicht einfallen, unsre Zeit herabsetzen zu wollen, welcher wir vielmehr die höchsten Aufgaben stellen. Aber ebenso wahr ist, daß die materialistische Gesinnung es gegenwärtig in Vielen zu einer Seichtigkeit gebracht hat, welche von dem Tiefsinn auch arabischer Philosophen und Poeten kläglich beschämt wird. Welche Perlen der Weisheit haben diese Genien in ihren Dichtungen aufgereiht! Wie haben sie das Ewige und Bleibende erkannt und von dem Flüchtigen unterschieden! — Wir müssen von dem Aeußeren, dem wir uns so einseitig hingeeben haben, endlich wieder einkehren in's Innere — zur Selbsterkenntniß, Selbsterhöhung und Selbstveredlung des Geistes. Versäumen wir es, dann werden uns die Quellen versiegen, aus welchen unter anderem auch echte, große, dauernde Kunstwerke hervorgehen.

Das Buch Carriere's sei namentlich auch Künstlern empfohlen. Wie sich von selbst versteht, sind nicht alle darin mitgetheilten Thatfachen über jede Ansehung erhaben und ebensowenig alle Abschnitte gleich vorzüglich gearbeitet. Aber das Ganze ist von einer Fülle des Gehaltes, daß es Niemand ohne reiche Belehrung aus der Hand legen wird. M.

Aus Paris.

Die Demidoff'sche Versteigerung.

24. April 1868.

ou. Die Bedeutung von Paris, wie überhaupt in vielen Städten, so in Allem, was zum Kunsthandel gehört, hat in den letzten Jahren immer mehr zugenommen, so zwar, daß heute ohne alle Widerrede die französische Hauptstadt als der eigentliche Mittelpunkt, nicht in Europa nur, sondern in der Welt, für Alles was Verkauf und Erwerb von Kunstgegenständen betrifft, angesehen werden kann. Selbst London, welches vor wenigen Jahren noch mit Paris so ziemlich wetteifern konnte, muß jetzt zurückstehen: es sorgt nur noch für den Lebensbedarf. Delbilder englischer Künstler und vielleicht noch mehr Aquarelle, die dort zu hohen Preisen erstanden, die aber nur von einheimischen Liebhabern geschätzt und gekauft werden, dazu die Werke einiger beliebter ausländischer Künstler, die dort durchzudringen gewußt haben, sind reichlich vorhanden, und es ist darin ein lebhafter Verkehr; aber von diesem speziellen Artikel abgesehen, findet sich Alles was ein reicher Liebhaber wünschen kann, in Paris; hier ist der Weltmarkt, wo Alles zusammenströmt, was von alten und neuen Bildern und von Kunstgegenständen jeglicher Art bei mäßigen Ansprüchen nur irgend gewünscht werden kann; hier kann der Kauflustige so ziemlich sicher sein, Alles zu finden, was zu einer künstlerischen Hauseinrichtung gehört; der Verkäufer kann hoffen Alles loszuwerden, und sollte schließlich sein Kraut auch nur für die Trödelbude passend erachtet werden. Und da bei dem beständigen Schwanken der Vermögensumstände, bei dem Theilen der Güter, bei dem zunehmenden Positivismus, bei dem Abnehmen der Liebhaberei in gewissen Ländern, wie z. B. in Deutschland, Bilder und Kunstgegenstände fast nirgends mehr niet- und nagelfest sind; da andererseits in Paris das Zusammenströmen von Reichgewordenen und Genüßsuchenden aus allen Himmelsgegenden beständig im Zunehmen ist, der Besitz von Kunstwerken aber und das Anlegen

von Sammlungen von der Mode je mehr und mehr in Schutz genommen und kein anderes Mittel für geeigneter erachtet wird, als eben dieses, um einen niedrigen Ursprung oder auffallend rasches Reichwerden vergessen — vergeben zu machen: so kommt nichts dem Eifer gleich, mit welchem Leute aus allen Klassen regelmäßig den Mittelpunkt dieses Kunstverkehrs, die eigentliche Kunstbörse, das Verkaufsfokal der Rue Drouot besuchen, wo man immer sicher ist, reiche Augenweide und Befriedigung der Neugier, so wie Gelegenheit zu finden, die verschiedenartigsten Erwerbungen zu machen. Und wenn es einmal scheint, als müßte nachgerade der Vorrath erschöpft sein und ein Stillstand eintreten, dann kommen plötzlich an einem Tage zehn Ausstellungen und Verkäufe zusammen und ebensoviele werden in kürzester Frist in Aussicht gestellt. Tollere als dieses Jahr häuften und drängten sich noch nie Kataloge und Versteigerungen. Aus allen Ecken und Enden, aus der Provinz und aus Italien, aus Deutschland, ja aus England und aus Amerika wurden Sammlungen nach Paris geschickt, ausgestellt und einzeln an den Meistbietenden verkauft, und das Wunderbare ist, daß Alles an den Mann kommt, sofern nur der Eigenthümer sich mit einem angemessenen Preis begnügen will, und nicht in der Meinung, er habe Meisterwerke in Händen, die nicht mit Gold aufzuwiegen seien, es vorzieht seine erträumten Schätze wieder mit nach Hause zu nehmen, deren Besitz höher anschlagend, als die prosaische, greifbare Wirklichkeit von ein paar hundert Thalern. Dieses Fieber des Verkaufs ergreift Manche, der ohne die verführerische Gelegenheit nie daran gedacht haben würde, Manche der wirklich Freude an seinem künstlerischen Besitz hat, der aber der Versuchung nicht widerstehen kann, sich durch Losschlagen mit einemmale eine erkleckliche Summe zu verschaffen, die er nach Belieben verwenden kann, und wäre es auch nur, um sich wieder den Genuß und die Aufregungen des Aukaufens zu verschaffen. So kommen von allen Seiten her, manchmal auf die unerwartetste Weise, Sammlungen an's Tageslicht und unter die Augen der Menge, deren Besitzer von keinerlei Noth gedrängt, aber auch von keiner Scheu zurückgehalten, ihr von den Vätern Ererbtes oder eine lange Reihe von Jahren hindurch Gesammeltes der kalten Neugier und lieblosen Beurtheilung und schließlich dem rücksichts- und erbarmungslos zuschlagenden Elfenbeinhammer des Auktionators preisgeben. Noch niemals hat, wie gesagt, diese allgemeine Wuth des Verkaufens in demselben Grade wie dieses Jahr alle Welt ergriffen, und wenn ich Ihnen nur die Namen der Versteigerungen aufzählen wollte, die seit November stattgefunden, so würden Sie sich mit Mangel an Raum entschuldigen und meine Liste ungedruckt lassen. Von einem Eingehen auf das Einzelne könnte ohnedies keine Rede sein. Ich will mich daher auch darauf beschränken, Ihnen von einem Verkauf zu berichten, dessen Erwartung seit einem Monat die Kunstwelt in fieberhafter Spannung erhalten, und der letzten Sonnabend, den 18. April, stattgefunden hat, unter ungeheurem Zufließen von Neugierigen und Kauflustigen von Nah und Fern und mit Hinterlassung einer Aufregung, die sich weit über die betreffenden Kreise hinaus verbreitet und deren Wellenschlag sich noch nicht ganz gelegt hat. Dreiundzwanzig Bilder aus San Donato, bei Florenz, dem wohlbekannten russischen Fürsten Anatole Demidoff gehörig, welcher schon seit Jahren Einzelnes aus seinem reichen Vorrath losgeschlagen, kamen an diesem Tage unter den Hammer, 23 Bilder, sämmtlich der niederländischen Schule angehörig, darunter eine Hälfte von geringer Bedeutung, die andere Hälfte aber, somit ein Duzend, vom ersten Range, aus bekannten Sammlungen herstammend, mit Stammbaum und Adelsbrief versehen, und zum größten Theil von tadelloser Erhaltung, unberührt von Menschenhänden, welche ohne Vergleich mehr Kunstwerke zerstört haben, als der nagende Zahn der Zeit. Hervorragend unter diesen ausgewählten Werken der Malerei war vor allen das unter dem Namen des „Kongresses von Münster“ vielgenannte und berühmte Bildchen des Gerard Terburg, welches im Anfange des Jahrhunderts Eigenthum des Fürsten Talleyrand war, dann in den Besitz des Herzogs von Berry kam und mit dessen ganzer Sammlung 1837 versteigert wurde. Auf einer Kupferplatte von 1½ Fuß Höhe und nicht ganz 2 Fuß Breite hat der Meister die erlauchte Versammlung dargestellt, welche am 24. Okt. 1648 zu Münster in Westfalen den bekannten Friedensvertrag abschloß. Man zählt etwa 70 Anwesende, von denen ein Duzend in der Mitte einen Tisch umstehen, mit einigen Kapseln, Aktenstücken und einer offenen Bibel, darauf mehrere schwörend die rechte Hand legen, während andere zu feierlicher Bekräftigung die zwei Vorderfinger derselben Hand aufheben. Die Uebrigen scheinen nur als Zeugen bei der feierlichen Handlung gegenwärtig zu sein.

Der Künstler hat somit einen Augenblick von welthistorischer Bedeutung dargestellt, ein Umstand, welcher bekanntlich noch lange nicht hinreicht, um das Entstehen eines künstlerischen Meisterwerkes zu verbürgen. Wohl aber ist durch Terburg's unvergleichliche Kunst hier ein Höchstes erreicht, indem die schwierige Aufgabe, siebenzig Männer unbedeckten Hauptes in einer ruhigen Handlung darzustellen, nicht nur auf befriedigende Weise, sondern in einer Art gelöst ist, welche die lebhafteste Bewunderung hervorruft. Daß jeder einzelne Kopf Porträt ist, unterliegt nicht dem geringsten Zweifel. Die außerordentliche Mannigfaltigkeit der Gesichtsbildungen und die innere Wahrheit bürgt dafür. Was wir heutzutage von einer photographischen Abbildung erwarten könnten, die im rechten Augenblicke aufgenommen wäre, das giebt uns Terburg mit derselben unerreichbaren Vollendung, aber als das Werk eines künstlerisch auffassenden Geistes und einer beseelten Hand. Es ist unmöglich in einem Bilde mehr Anspruchslosigkeit, mehr gewissenhaftes Anschließen an die Natur, mehr Leben und mehr künstlerische Vollendung zu finden, als in diesem Meisterwerke. Meissonier, der den Winter in Antibes zugebracht und auch jetzt noch seinen Wohnsitz dort hat, kam eigens nach Paris, diesem Bilde zu lieb. Er stand eine Stunde lang davor und erklärte, daß er jeden einzelnen Kopf der Mühe werth erachte, die 450 Wegstunden zurückzulegen, die dieser Ausflug ihn kostete. M. Bogall, der Direktor der englischen National-Galerie und der bedeutendste Porträtmaler, den England gegenwärtig besitzt, war untröstlich, daß ihm dieses Bild entgangen, indem er kaum ein anderes Werk der Malerei kenne, dessen gründliches Studium auf die Jünger der Kunst einen wohlthuernden Einfluß zu äußern im Stande sei, als dieses Terburg'sche Gemälde. Bis 180,000 Franken ging denn auch sein Gebot, aber ein unsichtbarer und bis auf diese Stunde unbekannter Gegner war nicht zu bezwingen, und diesem wurde für 182,000 Franken das Bild zugeschlagen zum lebhaften Verdruß auch derer, die gehofft hatten, das unschätzbare Werk den Sammlungen des Louvre einverleibt zu sehen. Die übrigen nennenswerthen Bilder waren: Jsaak Ostade, das Innere eines Dorfes; Albert Cuyp, Ansicht von Dordrecht an der Schelde, mit dem Schloßchen das der Maler selbst bewohnt haben soll, und mit einem Baumgange, von Pferden und Vieh belebt; ein kleineres Bild desselben Meisters, Gruppe von Kühen an einem Fluß; Paulus Potter, eine Wiese mit Vieh; David Teniers, das Innere einer Bauernkneipe, bekannt unter dem Namen „le déjeuner de jambon“; von M. Hobbema das Innere eines Waldes, und ein kleineres Bild desselben Meisters, aus der Umgegend von Harlem; von Terburg und von Metfu je ein Inneres von drei Figuren, einen novellenartigen Vorfall in der anziehenden Weise dieser Meister erzählend; Phil. Wouwerman, das Heumachen, eine kleine Perle; Jac. Ruysdael, die Dünen von Scheveningen; Willem van de Velde, ein Seestück; zwei Köpfe, eine alte Frau und ein junges Mädchen von Rembrandt; ein Seehafen von Nic. Berghem; ein Moses in der Wüste von Jan Steen; zwei kleine Bildnisse von Mieris, endlich von Rubens ein toter Christus von den Angehörigen betrauert. Alle diese Bilder nun erreichten bei dem öffentlichen Aufstrich ganz unerhörte Preise, wie denn der Jsaak Ostade für 104,000, der größere Cuyp für 140,000, der P. Potter für 112,000, der größere Hobbema für 110,000, der kleinere Hobbema für 98,000, der D. Teniers für 77,000 Fr. zugeschlagen wurde, das Draufgeld ungerechnet. Der Ertrag des Ganzen betrug eine Million dreimalhundert dreiundsechzig Tausend sechshundertfünfzig Franken (1,363,650 fr.), dazu die 5% Kosten, was, bei 23 Bildern, einen Durchschnittspreis von nahezu 63,000 fr. für jedes einzelne ergibt. Trotz allem Außerordentlichen, das wir in Paris in dieser Art schon erlebt haben, ist doch ein solches Resultat, das aller vernünftigen Berechnung spottet, noch nie dagewesen. So sehr aber die gaffende, nach Erregungen lüsterne Menge bei solchen Angeboten aufjauchzt, die wie Kugeln aus schwerem Geschütz in der Luft herumfliegen, so erheiternder Natur gewisse Zwischenfälle sind, wie z. B. bei einem Bilde, das auf 112,000 Fr. getrieben worden ist, der Ausrufes gedankenlos seinen gewohnten Satz hinwirft: „bleiben wir dabei stehen? wir hatten uns mehr versprochen!“ wodurch schallendes Gelächter erregt wird; so sehr durch solche gleichsam periodisch abgehaltene Wettspiele die Kunst in ihren hervorragendsten Vertretern scheinbar geehrt wird, so kann doch der ernste und aufrichtige Freund der Kunst nicht umhin, diese Wendung der Dinge zu bedauern. Denn bei einem solchen Feste, das der Kunst zu Ehren veranstaltet wird, ist sie selbst, der vom Himmel stammende Gast, längst schon nebenausgeschoben. Ein Kunstwerk ist nicht mehr da um seiner selbst

willen, nun seinem Schöpfer Ehre zu machen, dem Beschauer aber Genuß, Belehrung und geistige Erhebung zu gewähren; es ist hinfort nur noch ein Vorwand zu unwürdigem Spiel, ist nur noch werth was Eitelkeit, Caprice und Zufall aus ihm machen; und das Werk eines von Gott begnadigten Meisters, dazu bestimmt, einen sittlichenden und veredelnden Einfluß auf kommende Geschlechter auszuüben, wird hinfort nur auf widrige Art mit dem rohesten aller denkbaren Maßstabe, mit Zahlen gemessen und abgewogen nach dem Gewicht des Goldes, das es aufzubringen so glücklich gewesen ist. — Noch sei mir vergönnt, eine andere Betrachtung und eine Warnung an die hier mitgetheilten Thatsachen zu knüpfen. Es wäre gar wohl möglich, daß ein oder der andere unserer Leser sich des Besites einer Bilderammlung erfreute, in deren Verzeichniß sich zum Theil die obenangeführten Namen eingetragen finden. Einem solchen sei unverwehrt, sich stillvergnügt die Hände zu reiben und sich zu seinem Besitze Glück zu wünschen, aber er lasse sich um's Himmelswillen nicht verleiten, seine Sammlung nach Paris zu schicken, mit der Hoffnung, durch den Erlös ein reicher Mann zu werden. Er würde sich unfehlbar die bitterste Enttäuschung bereiten (aus Gründen deren Auseinandersetzung uns zu weit führen würde), und für seinen Mißerfolg ließe er sich am Ende gar beikommen, den unschuldigen Berichterstatter der „Zeitschrift“ verantwortlich zu machen!

Notizen.

Zur „Madonna aus Cornelius' Schule.“ Der Aufsatz über die „Madonna aus Cornelius' Schule“ im 3. Heft dieser Zeitschrift hat ein Gemälde, welches von seinem früheren Besitzer, Baron von Simolin, für ein Originalwerk des Meisters Cornelius ausgegeben ward,*) mit so zwingenden Gründen für dessen Schüler Jakob Gögenberger in Anspruch genommen, daß ein Zweifel gegen die Stichhaltigkeit der Beweisführung des Herrn N. von Zahn, wohl nicht ernstlich mehr erhoben werden kann.

Gleichwohl dürfte es von Interesse sein zu vernehmen, daß die auf mancherlei Umwegen gewonnene Folge von Belegen für die Nichtigkeit der Ausscheidung des fraglichen Bildes aus der Zahl der Originalschöpfungen des Meisters und seine Einreihung in dessen Schule noch durch andere Beweisstücke wesentlich vervollständigt wird. Außer dem im Besitze der Frau Caroline Lauska in Berlin befindlichen Originalkarton sind nämlich noch drei andere Entwürfe des Gemäldes vorhanden. Dieselben gehören der Sammlung eines Kunstfreundes zu Darmstadt, Herrn Berthold Köfner, an und sind von ihm aus dem Nachlasse des vor beiläufig anderthalb Jahren in eben dieser Stadt verstorbenen Jakob Gögenberger im Auktionsweg erworben worden.

Schon eine flüchtige Prüfung dieser an räumlicher Ausdehnung sehr ungleichen Entwürfe und ihre Vergleichung mit dem Stich des Lauska'schen Kartons legt die Ueberzeugung nahe, daß die ersteren dem letzteren vorausgegangen sind und zu demselben in Verhältniß von Studien stehen. Keiner der drei Entwürfe, von denen der erste in dreiviertel, der zweite in halber Lebensgröße ausgeführt ist, der dritte aber nur den engen Raum eines Ottavblattes ausfüllt, giebt den Gegenstand in der Vollständigkeit des Berliner Kartons wieder. Sei es, daß der Künstler ursprünglich die Figuren auf dieses oder jenes Maß einschränken wollte und erst später zur Darstellung mehr entwickelter Figuren sich entschloß, sei es, daß es ihm vorerst nur um die Komposition der Hauptbestandtheile seines Bildes zu thun war, genug, von den Köfner'schen Entwürfen ist der eine, und zwar der dem ausgeführten Gemälde in der Komposition am nächsten stehende, nur Brustbild, bei dem zweiten schließt die Darstellung so ab, daß Arme und Hände der Mutter sowie die Füße des Kindes sichtbar bleiben, und nur der dritte, der kleinste, ist als Kniestück ausgebildet.

Indessen unterscheiden sich die drei Entwürfe durch noch andere wesentliche Abweichungen. Auf der halblebensgroßen Darstellung treten die Köpfe völlig realistisch dem Beschauer entgegen. Insbesondere erscheint das Haupt der Madonna noch keineswegs von idealer Schönheit und unbefangenen Ausdruck durchdrungen. Die Züge haben etwas Herbes, streng Bildnißartiges, und erinnern, wie hübsch auch das Frauenbild an sich ist, an das Modell, das dem Künstler zu seinem Werke gesessen. Auch die Komposition offenbart auffallende Verschiedenheiten. Der Jesusknabe schließt sich nicht mit jener bewußten Freiheit und Zwanglosigkeit an Maria an, wie auf den beiden anderen Entwürfen und auf dem Lauska'schen Karton. Es liegt in der Erscheinung des göttlichen Kindes eine gewisse Befangenheit; ängstlich klammert es sich an die Mutter und verbirgt hinter ihrer rechten Wange die linke Seite seines Hauptes. Dieses minder glückliche Motiv, zusammen-

*) Das Bild ist, wie wir hören, seitdem Eigenthum des Herrn Generalkonjul Baron von Rappherr zu Dresden geworden. Ann. d. Reb.

gehalten mit der realistischen Auffassung und dem deutlich wahrnehmbaren Ringen des Künstlers nach Formvollendung, das sich in verschiedenen Abänderungen mit auffallenden Spuren des Wischers kundgibt, verleiht dem Blatte alle Wahrscheinlichkeit einer ersten, mehr oder weniger überarbeiteten Studie. Der folgende Entwurf, das Oktavblatt, tritt zwar schon viel freier auf; gleichwohl ist das Schwanken des Künstlers in einzelnen Motiven noch deutlich zu erkennen. Dies gilt namentlich von der Haltung des Jesuskinds, bei welchem die ersten Umrisse der Beine neben späteren sehr bedeutenden Abänderungen stehen geblieben sind. Ob die letzteren von der bessernden Hand des Meisters herrühren oder ausschließlich dem Schüler angehören, wagen wir nicht zu entscheiden.

Ganz anders der dritte Entwurf. Hier ist die Intention des Künstlers mit aller Formenscönheit zum Durchbruche gelangt; in den Köpfen ist das realistische Element durch das idealistische überwunden; das Kind neigt sich nicht mehr schon hinter das Haupt der Jungfrau zurück, sondern seine Schläfen werden leise von deren Stirne berührt; die Hände von Mutter und Kind, vorher minder glücklich gegen einander abgewogen, begegnen sich in harmonischer Bewegung; jetzt erst gestaltet sich das Werk zu einer an die hohe Schönheit der Madonnen des Cinquecento erinnernden Schöpfung, welche Zug um Zug mit dem Stich nach dem Pauska'schen Kartou übereinstimmt, und worin auch die Andeutung des landschaftlichen und architektonischen Hintergrundes nicht fehlt.

Ein Monogramm oder eine sonstige schriftliche Bezeichnung trägt keiner der drei Entwürfe. Dieser Mangel giebt aber zu begründeten Bedenken deswegen keine Veranlassung, weil unter der großen Anzahl der in der Köfner'schen Sammlung befindlichen Handzeichnungen Gözenberger's, worunter Skizzen zum Sagencyklus der Badener Trinkhalle, zu den Fresken der Kapelle in Mierstein am Rhein und Anderes von Bedeutung, nicht eine einzige Namensbezeichnung des Künstlers vorkommt. Derselbe scheint mit dem eigenen Namen nicht verschwenderisch gewesen zu sein, während auf vorhandenen Nachbildungen der Originalkartons seines großen Lehrers die Worte „nach Cornelius“, manchmal mit Ausdrücken der Verehrung gegen den Meister begleitet, gewissenhaft eingetragen sind. Ebenso wenig bedenklich erscheint der Umstand, daß die beiden größeren Entwürfe auf Pauspapier mit starker Unterlage aufgetragen sind. Gözenberger bediente sich, wie die zahlreichen Beispiele in der genannten Sammlung darthun, fast durchweg solchen Papiers, das, wie ein zuverlässiger Gewährsmann versichert, in der Schule des Cornelius und namentlich in der Entstehungszeit des fraglichen Gemäldes ein beliebtes Skizzenmaterial war und auch heute noch wegen der Leichtigkeit der Stiftführung, die es gewährt, von Künstlern zu gleichem Zweck gern benützt wird.

Ein der Simolin'schen Madonna verwandtes Marienbild von Gözenberger bewahrt die Galerie zu Karlsruhe; dies ist ein beglaubigtes Werk des Künstlers. Wir machen hierauf um so lieber aufmerksam, als uns beide Gemälde bekannt sind (das Simolin'sche befand sich 1850—1851 zu Dresden im Lehmann'schen Hause, Bürgerwiese Nr. 5) und wir nicht im mindesten zweifeln, daß ein Vergleich beider, auf Grund der eigenthümlichen Ausführung der Tafelbilder Gözenberger's in leuchtenden Lasurfarben, auch in technischer Hinsicht die Richtigkeit der diesem Künstler zugeschriebenen und mit Recht hochgeschätzten „Madonna aus Cornelius' Schule“ bestätigen wird.

Darmstadt, im Februar 1868.

Dr. G. Schaefer.

Zu den Gesprächen mit Cornelius. Auf die Notiz des Herrn Vohbauer gegen Einige der von mir mitgetheilten Aeußerungen des Cornelius kann ich Folgendes erwidern:

Das Urtheil über H. Meyer hat Cornelius zu wiederholten Malen gefällt und vielleicht kannte er seinen Zeitgenossen doch besser als wir jetzt. — Zu seiner Aeußerung über die Kompositionen zum Dante muß ich folgende Zusätze machen. Von der Carstens'schen Francesca da Rimini sagte er allerdings, sie sei ihm stets noch die liebste gewesen. — Koch's Arbeiten hat er nie erwähnt*). — Genelli's Kompositionen erkannte er nur bedingt an, so hoch er denselben auch sonst stellte: „Genelli's antik-klassische Anschauungsweise, die seinen Homer so schön durchdringt, paßt nicht für den Dante; der muß anders angegriffen werden,“ sagte er. Daß ich diesen Ausdruck nicht mittheilte, hatte seinen Grund in der wohl natürlichen Absicht, mit den Urtheilen des Meisters über noch lebende Künstler, ob für, ob wider, gänzlich zurückzuhalten. Da mir übrigens in der Form des Schlusssatzes jener Notiz ein leiser Zweifel zu liegen scheint an dem Authentischen dieser meiner Mittheilungen, so glaube ich für diese wie für andere Stellen derselben es betonen zu müssen, daß ich in denselben meine eigene Ansichten durchgängig zurückgehalten habe.

Max Vohde.

*) Woraus man wohl nicht folgern darf, er habe sie nicht geschätzt.

N. d. H.



Josef Führich.

Biographische Skizze von Robert Zimmermann.

Mit Abbildungen.

(Schluß.)

Führich's erstes Werk nach seiner Rückkehr war eine große Sepia-Zeichnung für den Fürsten Metternich, die erste Begegnung Jakob's und Rahel's darstellend, denselben Gegenstand, welchen er, wie oben erwähnt, später für Arthaber malte. Seine vor der Abreise nach Italien vollendeten Arbeiten genügten ihm jetzt nicht mehr; selbst sein romantisches Lieblingswerk, die Entwürfe zur Genovesa, denen er seinen Aufenthalt in Italien zu danken hatte, schmolz er vor der Veröffentlichung derselben durch die Bohmann'sche Kunsthandlung (15 radirte Blätter in Qu.-Fol. Prag 1834) seiner veränderten Stilrichtung entsprechend um. Religiöse Gegenstände beschäftigten ihn von nun an ausschließlich; außer mehreren kleineren Bildern malte er ein großes Altarbild, die Enthauptung des h. Jakobus, für die Stadt Pagan in Böhmen; die wahre Frucht seines römischen Aufenthalts aber trat in dem Cyklus, der Triumph des Erlösers, hervor, dessen erster Entwurf unmittelbar nach seiner Wiederankunft in der Heimath entstand.

Führich empfand lebhaft, daß für die umfassende kirchliche Anschauung der Weltgeschichte, die er in Rom sich angeeignet hatte, der enge Raum einer einzelnen Darstellung nicht ausreiche. Nicht umsonst war ihm der Geist der „ächt historischen Kunst“ zuerst in den Wandern der Sixtinischen Kapelle, deren Wände die Geschichte der Welt und des Menschen von dem Geiste Gottes über den Wassern bis zum letzten Gerichte umfassen, verständlich geworden. Jene zwischen den beiden Grunddogmen, Sünde und Versöhnung, wie zwischen Anfang und Ende verlaufende Geschichte vermochte auch nur eine fortlaufende Reihe innerlich zusammenhängender bildlicher Scenen vollständig zu erschöpfen. Eine cyklische Darstellung des ganzen Inhalts der geschichtlichen Glaubenswahrheit des alten und neuen Testaments, eine durchgeführte Symbolik des kirchlichen Dogma's als würdigste Ausschmückung des Innern einer katholischen Kirche, als dienende Verherrlichung der Weihe des Orts, wie sie die Meister vor Raffael, wie sie Michelangelo in der Sixtina versucht, schwebte ihm vor, zu deren Verwirklichung ihm freilich wie diesen die Wände eines Gotteshauses zur Verfügung stehen mußten.

Wo wäre daran in jener Zeit des Metternich'schen Regiments, dem trotz seiner Kofetterie mit dem Neokatholicismus jeder Aufschwung, selbst der religiöse, unbequem war, in Oesterreich zu denken gewesen? Die Kirchen waren Nuzbauten, wie Spitäler und Kasernen, ihre Mauern weißgetüncht oder mit dem geschmacklofesten Zierrath überladen. Ein kirchlicher Geist, wie er in andern katholischen Ländern, in Frankreich, Belgien, in den Rheinlanden die Architektur, die Skulptur und die Malerei durchdrang, existirte in dem Reich, das als die Schutzmauer des Papstthums galt, kaum dem Namen nach und beschränkte sich in seiner äußern Erscheinung auf den Schein der Frömmigkeit, auf gedankenlose Andacht ohne christliches Bewußtsein.

Unter solchen Verhältnissen mußten die größten Entwürfe religiös begeisterter Künstler Federzeichnungen bleiben. Charakteristisch für Führich's weiches und hingebendes Naturell, begann er die Reihe seiner kirchlichen Kompositionen mit dem Sieg statt mit der Sünde. Der Triumph Christi, der im J. 1840 von ihm selbst radirt in 11 Blättern (Qu.-Fol. bei Widmahr in München) erschien, und den er in Del auf Goldgrund für die Galerie des Grafen Raczyński in Berlin wiederholte, sollte die Herrschaft des Christenthums über weltliche Macht, Wissenschaft und Tugend in der Form eines Frieses verherrlichen. Der Künstler faßte den Endpunkt der Entwicklung, zu dem alle Geschichte im kirchlichen Sinne führen soll, als erreicht in's Auge. Sein christliches Seherthum schwang sich über die Stufen des Erlösungsprocesses hinweg, um das Ende aller Dinge in einer einzigen Vision zusammenzufassen. Auf die Idee des Ganzen hat vielleicht Thorwaldsen's Alexanderzug unwillkürlichen Einfluß geübt; vielleicht wollte der Künstler dem weltlichen mit Bewußtsein den geistlichen Weltüberwinder entgegen stellen.

Dennoch hatte der Künstler mit diesem Totalbilde des Reiches Gottes sein höchstes Ziel noch nicht erreicht. Jene ächte Historienmalerei durfte sich auch von dem Wesen der Historie nicht entfernen, das in dem Nacheinandersein der verschiedenen Ereignisse beruht. Das Ganze der Geschichte im kirchlichen Sinne, die von der Sünde beginnt und mit der Sühne endet, wird erst dann für vollendet gelten, wenn diese selbst und alle dazwischenliegenden Momente in einer Aufeinanderfolge, welche dem Zeitlichen entspricht, Gegenstand bildlicher Darstellung geworden sind. Es leuchtet ein, daß dieses vollkommen nur in der inneren malerischen Ausschmückung einer Kirchenanlage erreicht wird, deren Haupttheile, Vorhalle, Langhaus und Chor, mit Leichtigkeit sich der Folge von Anfang, Mitte und Ende des Geschichtsprocesses, Schöpfung, Fall und Erlösung des Menschengeschlechts darbieten.

Spät, aber doch sollte dem Künstler, den das Schicksal schon durch die Theilnahme an jener geschichtlich denkwürdigen römischen Arbeit begünstigt hatte, das Glück zu Theil werden, auch an diese höchste Aufgabe der christlichen Kunst, die Darstellung des kirchlichen Epos der Menschheit, Hand anlegen zu dürfen. Die Hoffnungen zwar, die er an die Ueberreichung seines Triumphes Christi an den damals mächtigen Fürsten Metternich knüpfte, blieben unerfüllt. Der Fürst, zu dessen Passionen es bekanntlich gehörte, auch als Kunstkenner zu glänzen, äußerte wohl großes Wohlgefallen an dem Werke; aber die eben ausbrechende Julirevolution, die in des Fürsten Augen den Triumph eines ganz andern Geistes verhieß, ließ den Urheber des Sieges des Erlösers bald aus seinem Gedächtniß schwinden. Erst vier Jahre darauf entsann er sich seines Schütlings, der inzwischen geheirathet hatte (1832) und Vater geworden war, und berief ihn 1834 zum zweiten Custos an der (Ramberg'schen) Gemäldegalerie der k. k. Akademie der Künste nach Wien, worauf, nachdem Führich einen Ruf als Direktor der Kunstschule zu Prag ausgeschlagen, im Jahre

1841 die Ernennung zum Professor der geschichtlichen Komposition an der Wiener Akademie folgte, welche über die Herrschaft des Kirchenstils an derselben für lange entschied.

Unter den Werken, die um diese Zeit entstanden, sind seine Entwürfe zu den Kreuzwegen auf dem St. Lorenzberge zu Prag und in der Johanniskirche in der Wiener Vorstadt Jägerzeil zu nennen. Sie bezeichnen den Zeitpunkt, wo sich um Führieh, der anfänglich in Wien ziemlich vereinsamt gestanden, allmählich eine Schule zu bilden anfing. An der Wiener Akademie waltete, durch Fügler verpflanzt, seit dem Beginn des Jahrhunderts eine steife akademische Manier, die es im Jahre 1810 dahin gebracht haben soll, daß Overbeck, der an der Schule seine Studien machen wollte, förmlich ausgestoßen wurde. Seit in Führieh's Person sein entschiedener Geistesverwandter auf dem Lehrstuhl saß, trug die Wiener Historienmalerei ein streng kirchliches Gepräge. Kupelwieser, Steinle, der später nach Frankfurt auswanderte, Dobyasch ofsky u. a. zum Theil minder begabte Künstler machten einen eng geschlossenen Kreis um den Meister aus, der sich, diesen an der Spitze, der Ausführung eines großen monumentalen Unternehmens kirchlicher Kunst, das die Kräfte des Einzelnen überstieg, wohlgewachsen fühlte.

Die Gelegenheit kam mit dem längst projektirt gewesenen, seit dem allzufrühen Tode des genialen jungen schweizer Architekten F. Georg Müller hinausgeschobenen Bau der Altlerchenfelder Kirche. Zum erstenmale in Wien war bei dem Plan dieses Baues auf eine sowohl stilgemäße als auch materische Ausschmückung gerechnet. Das inzwischen hereingebrochene Jahr 1848 hatte auch die zähe Widerstandskraft der kirchlichen Trägheit flüchtig gemacht. So viel Unheil der durch den Zusammensturz der Metternich'schen Regierung entfesselte und durch den Sieg der Konkordatspolitik zur Herrschaft gebrachte Ultramontanismus über die Monarchie heraufbeschworen hat, die Kunst, freilich nur die kirchliche, hat am wenigsten Ursache, über ihn Beschwerde zu führen. Die Kirche, in kluger Erkenntniß ihrer Macht über die Sinne, begünstigte die Kunst, wo sie ihr diente, und flößte der mittelalterlichen Archäologie, der kirchlichen Baukunst, der Malerei und dem kirchlichen Kunsthandwerk neues Leben ein. Kirchen erhoben sich als Kunstbauten, bei welchen alle drei bildenden Künste einträchtig im Dienste des Kultus stilgerecht zusammenwirkten.

Die Altlerchenfelder Kirche, in einer Vorstadt Wiens, in einfach romanischem Stil mit einer hochgestreckten Kuppel und zwei schlanken Fagadenthürmen, zeichnet sich vor anderen neueren Kirchenbauten durch den Vorzug aus, daß ihre innere Ausschmückung und Einrichtung bis in's Kleinste ihrer äußeren Erscheinung entsprechend durchgebildet ist. Die breiten Wandflächen und geräumigen Gewölbefelder, die der romanische Stil übrig läßt, bieten dem Maler, das zierliche Pfeiler-Knauf- und Gesimswerk, Altar und Kirchengeräth dem Ornamentisten reichliche Gelegenheit zu schöpferischer Thätigkeit. Der ornamentale Theil



wurde von der Müll, der malerische Führieh in Gemeinschaft mit seinen Schülern übertragen.

Die Art, wie Führieh seine Aufgabe löste, hat er selbst in einem kleinen Schriftchen über die Fresken der Altlerchenfelder Kirche klar zu machen gesucht. Seiner Absicht nach sollte durch die malerischen Darstellungen im Innern des Gotteshauses symbolisch ausgedrückt werden, wie die Kirche als weltgeschichtliche Heilsanstalt den ganzen Prozeß der weltlichen Dinge von ihrer Schöpfung bis zur Verklärung umfaßt. Den Mittelpunkt desselben bildet das Opfer Christi, das am Altar gefeiert wird, daher alle vor dasselbe fallenden und zu demselben hinführenden religiösen Momente ihren Platz in dem vorderen Raum der Kirche, alle nach demselben fallenden den ihren in dem hinter dem Hochaltar befindlichen Kirchenraum finden. Der vor dem Opfer Christi abgewickelte Theil des weltgeschichtlichen Prozesses zerfällt wieder in jenen der Welt vor der Schöpfung des Menschen und in jenen des geschaffenen und gleich darauf gefallenen, der Erlösung bedürftigen Menschen selbst. Jener liegt außer der Wirksamkeit der Kirche, die als Heilsanstalt dem Menschen gilt und darum weist ihm der Künstler den Platz vor der Kirche, in der Vorhalle an; dieser, das Leben der sündigen Menschen im Schooß der Kirche, fällt in das Innere des Gotteshauses selbst. Hier wird derselbe zuerst von der unsichtbaren Wirksamkeit des Erlösers im alten Bunde, dessen Propheten, Ideen und Verheißungen, welchen die Eingangswand, Wände und Decken der Seitenschiffe, hierauf von dessen sichtbarer Erscheinung im neuen Bunde empfangen, dem die Räume des erhöhten Mittelschiffs angewiesen sind, und deren einzelne Darstellungen mit jenen des alten in fortschreitender symbolischer Beziehung stehen. Das Querschiff enthält die Darstellung der Momente, welche dem Tode am Kreuze unmittelbar vorhergingen, während die Darstellung desselben auf den Canzellen, die das Langhaus gegen den Chor abschließen, auch die sichtbare Erscheinung Christi in der Menschheit zum Abschluß bringt. Der übrige Kirchenraum, das Presbyterium, welches den Hochaltar, den Sitz der sakramentalen Opferfeier umschließt, stellt in seiner bildlichen Ausschmückung die bis zur Gegenwart fortdauernde abermalige unsichtbare Wirksamkeit des Erlösers durch die Kirche, ihre Priester und Gnadenmittel dar, wie in den Seitenschiffen des Langhauses die ursprüngliche unsichtbare Wirksamkeit durch die Propheten, Ideen und Weissagungen des auserwählten Volkes versinnlicht ward.

Das geschichtliche Epos der Kirche ist damit erschöpft. Die erlösende Wirksamkeit des Messias vor, in und nach seiner Erscheinung auf Erden füllt die gesammte Zeitlichkeit aus. Man kann mit Fug sagen, daß der Künstler erst durch diese Gesamtkonception der kirchlichen Weltgeschichte seiner Befehrung von der romantischen zur ächt historischen Kunst, die er als Frucht seines römischen Aufenthaltes bezeichnet, zum vollen Ausdruck verholfen hat.

Seit der Vollendung dieser Fresken (1854 — 1861), deren im Presbyterium befindlicher Theil durch seine strenge Stilisirung des Meisters eigene Hand verräth, hat Führieh keine monumentale Arbeit mehr in Angriff genommen. Seine in früher Jugend an die altdeutschen Meister sich anlehrende Manier hat sich in späteren Jahren immer entschiedener den präraffaelitischen Meistern, am meisten den ersten Altflorentinern genähert. Neben der Neigung zum Lehrhaften, die er mit den Meistern seiner Gruppe theilt, in deren Sinnbildern das Bild bisweilen über dem Sinne zu kurz kommt, zeichnet ihn eine besondere Vorliebe für das Idyllische und Familienhafte in der heiligen Geschichte, für das Beseligende und Trostreiche im religiösen Lehrinhalt aus, die seine Bilder als Spiegel einer kindlich reinen und beruhigten Seele überaus wohlthunend erscheinen läßt. Von den zwei

Grunddogmen aller Geschichte hat er fast niemals die Sünde, immer die verheißene oder erfüllte Erlösung gemalt, statt der tragischen Verschuldung lieber die kirchlich vorbereitete Rettung der Menschheit geschildert. Wie er selbst, so scheinen seine Gestalten von der Hoffnung auf kirchliche Leitung erfüllt, statt in thatkräftigem Handeln, in willenlosem Dulden aufzugehen. Lebhaftes Handeln sucht man daher in manchen seiner Werke vergebens. Elegischer Schmerz, wie in seinen trauernden Juden (im Besitz des Grafen Kostitz in Prag), religiöse Verzückung, wie in seiner Enthauptung des heiligen Jakobus (in Paskau), patriarchalisches Familienleben, wie in seiner Begegnung Jakob's und Rahel's, innige religiöse Beschaulichkeit, wie in seinen Heiligen und Märtyrern, in seinem erst kürzlich neu veröffentlichten bethlehemitischen Wege (9 Bl. Du. Fol. Leipzig, Dürr 1868), in seinen Randzeichnungen zur Ausgabe der Nachfolge Christi,*) machen den Kreis seiner Gemüthsstimmungen aus; das Verhältniß des Menschen zu Gott, dessen Ausdruck die Religion ist, ist der befeelende Hauch seiner darstellenden Phantasie.

Fühlich ist der Maler der religiösen Contemplation. Vor seinen künstlerischen Geistes- und Schulgenossen zeichnet ihn sein auch bei strenger stilistischer Gebundenheit stets lebhafter Natursinn, seine edle und kraftvolle Linienführung und seine nie vorlaute, aber stets lichtfrohe und harmonische Farbengebung aus. Aus seinen landschaftlichen Zeigaben, z. B. der Randzeichnung Solitudo spricht auf engstem Raume ein echt germanisches Naturgefühl, wie wir es nicht leicht in den Werken der sogenannten Nazarener antreffen. Sein Jakob und Rahel entfaltet einen Reiz der Gruppierung und eine Anmuth der Formen und Farben, die an Pinturicchio und Raffael's Jugendbilder mahnen. Sein Christus in Emmaus und die Jünger um den Herrn zeigen in Haltung und Gewandung einen Adel, der an die Antike, in den Mienen eine Innigkeit, die an den Fra Angelico erinnert. Zahl und Werth seiner Schöpfungen weisen ihm unter den lebenden deutschen Meistern einen hervorragenden, unter den lebenden österreichischen Malern den ersten Platz an.

Fühlich gehört zu den seltenen Naturen, welche ihr eigenthümliches Wesen mitten im Drängen und Treiben Andersgearteter rein und ungetrübt zu erhalten gewußt haben, als hätten sie wie ihre Vorbilder, die Fra Angelico und Fra Bartolommeo, ihr Leben in abgeschlossener Klosterzelle zugebracht, und darum ihren Zeitgenossen als Anachronismen erscheinen. Dem inneren Beruf nach zum geistlichen Amt bestimmt, gleichen sie auch als Künstler Predigern in Bildern. Durch ihre Tiefe kirchlicher Betrachtung den ersten Symbolikern, durch ihre Wärme religiösen Gefühls den deutschen Mystikern, einem Eccard und Thomas a Kempis verwandt, laufen sie manchmal Gefahr, dem religiösen Zweck den künstlerischen zu opfern und den Gläubigen gewinnen zu lassen, was der Künstler verlieren muß. Ihm gebührt der Ruhm, meistens beide zugleich zu befriedigen.

*) Diesem von Herrn Alphons Dürr in Leipzig zur Publikation vorbereiteten Werke sind die beiden als Randleisten benutzten Holzschnitte entnommen.

Meisterwerke der Braunschweiger Galerie.

Zu Radirungen von William Unger.

II. Der Sündenfall, Delgemälde von Palma vecchio.

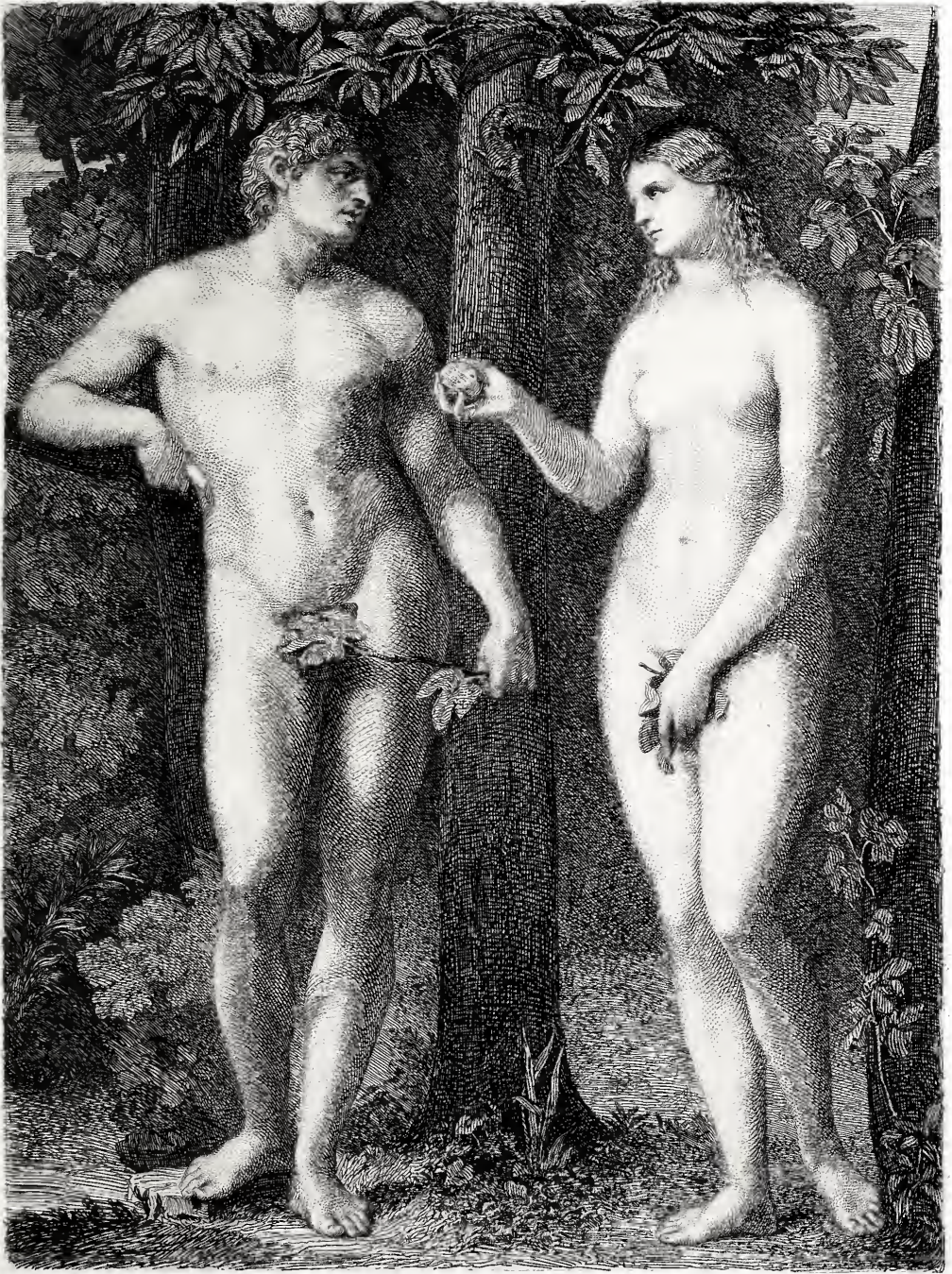
Jacopo Palma, zum Unterschied von einem jüngeren Maler desselben Namens der alte (il vecchio) genannt, den ich für den Urheber des beistehenden Bildes halte, gehört bekanntlich zu den ausgezeichnetsten Malern der venezianischen Schule, als sich dieselbe auf ihrer vollen Höhe befand. Gegen das Jahr 1480 geboren, hielt er sich ursprünglich, wie seine früheren Bilder beweisen, zur Schule des Giovanni Bellini, erfuhr aber später von den ihm allerdings an Talent noch überlegenen Meistern Giorgione und Tizian einen so entschiedenen Einfluß, daß verschiedene seiner Bilder bis zur neueren Zeit bald dem einen, bald dem andern dieser großen Meister beigegeben worden sind. So galt das wunderschöne Bildniß einer Venezianerin in der Sammlung Sciarra Colonna in Rom früher allgemein für ein Werk des Tizian, während jetzt alle Stimmfähigen darüber einig sind, darin eine der trefflichsten Leistungen des Palma vecchio zu erkennen. So zeigt auch das schöne Bild, welches unsere Radirung mit vieler Treue und in glücklicher Weise veranschaulicht, in der Formengebung und in der Färbung eine so große Verwandtschaft mit Giorgione, daß es sehr begreiflich erscheint, wie ihm dasselbe bis zur neueren Zeit beigegeben worden ist. Der Erste, welcher darin mit Bestimmtheit ein Werk des Palma vecchio erkannte, war Carl Friedrich von Rumohr, der zuerst jene schärfere Unterscheidungsgebe ausgebildet hatte, welche eine der Hauptfordernisse aller ernstern Kunstforschung ist. Als ich im Jahre 1844 die Braunschweiger Galerie zum ersten Male besuchte, fand ich jene mir mündlich gemachte Angabe durchaus bestätigt. Die Charaktere der Köpfe, namentlich der der Eva, sind ganz dieselben, welchen man auf den beglaubigten Werken dieses darin etwas einförmigen Meisters begegnet; so hat auch der Localton des Fleisches nicht den tiefen, bräunlich goldigen Ton des Giorgione, sondern den mehr gelblichen des Palma, endlich sind die zwar völligen und schönen Formen des Körpers minder im Einzelnen durchgebildet, als man es bei Giorgione antrifft. Auch Passavant ist ganz selbständig zu demselben Ergebniß über den Maler unseres Bildes gekommen.*) Dasselbe nimmt aber im Werke des Meisters eine sehr bedeutende Stelle ein. Es ist das einzige, mir in ganz Europa von ihm bekannte Bild mit nackten Figuren in Lebensgröße und gehört seiner besten mittlern Epoche an. Die Handlung ist sehr deutlich ausgesprochen. Jeder fühlt, daß Adam der überredenden Kraft dieses Blickes der schönen Eva nicht widerstehen wird; dabei sind die Motive beider Figuren ansprechend und natürlich, die Formen bei Adam kräftig männlich, bei Eva völlig und weich, die Färbung warm und harmonisch, die Ausführung in einem trefflichen Impasto und mit breitem Pinsel sehr fleißig. Leider wird das schöne Bild durch starke frühere Retouchen theilweise entstellt. Die Größe des auf Leinwand ausgeführten Bildes beträgt in der Höhe 6 F. 10 Z., bei einer Breite von 4 F. 3 Z.

Nachschrift. Kurz vor dem Druck erhalte ich von Otto Müндler aus Paris, welcher ebenfalls dieselbe Ansicht über den Meister unseres Bildes hegt, folgende Notiz, welche beweist, daß es schon bald nach seiner Ausführung in Venedig als ein Werk des Palma bekannt war. Der im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts schreibende Anonymus des Morelli sagt nämlich p. 70 in der Beschreibung der Kunstwerke im Hause des Francesco Zio in Venedig: La tela di Cristo che assolve l'adultera, fu de mano de Jacomo Palma“ und fährt dann fort: „La tela di Adamo e Eva fu dell' istesso.“ Da sonst nirgend etwas von einem Bilde dieses Gegenstandes von Palma bekannt ist, dürfte es wohl keinem Zweifel unterliegen, daß in jener Stelle von unserem Bilde die Rede ist.

Berlin, Ende Mai.

G. F. Waagen.

*) S. dessen Buch: Die christliche Kunst in Spanien. Leipzig, Rudolph Weigel. 1853. S. 163. Anmerk.



F. A. Breckhoff pinxit.

W. Unger sculpsit.

DER SÜNDENPALM.

Nach dem in der Galerie zu Braunschweig befindlichen Originale.



Eine Kunstschöpfung in Littauen.*)

Mit Abbildung.

Die Verbreitung der Kunst im Volke, ihre Verpflanzung aus den großen Mittelpunkten des modernen Lebens in die zahlreichen kleinen Provinzorte und einzelnen Landfitze ist eine ebenso schwierige wie dringende Aufgabe, wenn alle die erhabenen Schöpfungen, welche der Genius eines Schinkel und seiner Geistesverwandten in der preußischen Hauptstadt geschaffen hat, für die Masse der Gebildeten wahrhaft fruchtbringend werden sollen. Außer den wirklichen und eingebildeten Hindernissen, welche die Rauheit des Klima's uns Nordländern bei solchen Bestrebungen in den Weg legt, sind auch mancherlei sonderbare Vorurtheile gegen die Kunst, selbst bei Gebildeten, zu besiegen, bevor ihre Kühle und Gleichgültigkeit sich in ein, wenn auch noch so oberflächliches, Interesse verwandelt. Hauptsächlich aber beruht der Mangel an Kunstliebe auf dem Mangel an Kunstverständnis. Man schätzt nur, was man kennt. Es kommt daher vor Allem darauf an, die Gelegenheit zu dauernder Anschauung zu mehren, auch fern von den großen Museen kunstgeweihte Stätten zu gründen, an welchen der Sinn für das Schöne geweckt und in stetem Verkehr mit der Kunst endlich zur vollen Begeisterung angefaßt werden kann.

Eine solche Stätte, im fernen Nordosten Deutschlands gelegen, führen wir hier den Lesern vor. Herr von Farenheid, ein in den kunstbefreundeten Kreisen Berlin's wohlbekannter Mann, hat durch das Streben eines ganzen Lebens das hohe Ziel erreicht, auf seinem Gute Behnhnen (im Kreise Darkehmen) die bedeutendsten Kunstwerke der Antike und der Renaissance in Kopie und Original um sich zu versammeln. Nicht mit dem Eifer des Alterthümlers oder Sammlers, sondern mit dem Verlangen einer für das Schöne begeisterten Seele, aus dem Drange innerer Nothwendigkeit geschaffen, erscheint sein Werk als ein völlig einheitliches, in sich harmonisches: die Kunstschätze, das Schloß, der Garten und seine architektonischen Zierden sind unterthan einer Schönheit.

Von der Poststraße gesehen, die von Darkehmen nach Angerburg führt, liegt Behnhnen mit seinen Garten- und Parkanlagen sich aufbauend auf einem allmählig ansteigenden Terrain. Der höchste Saum der dichten Laubkonturen wird beherrscht von einem zinnengekrönten Thurm, und tiefer unten, mitten aus der Fülle dunkeln Grüns, schauen die flachen, von Statuen überragten Dächer und hellen Gesimse des Schlosses fremdartig hervor, wie ein Gruß aus fernem lichtdurchwebtem Süden.

Durch eine Allee alter Linden, an Feldern vorbei, deren koupirte Formationen benutzt sind, um durch vertheilte Pflanzungen dem landschaftlichen Sinn Befriedigung zu gewähren, lenkt der Wanderer seinen Schritt auf Behnhnen zu. Der von Eisengittern eingefasste Weg führt über einen breiten, den Teich durchschneidenden Damm auf den Schloßplatz. Der Stil des Schlosses ist strenge Renaissance, nirgends ein Wuchern der Dekoration, in jeder Bauform, in jedem Detail fühlt man den klaren Geist griechischer Architektur. Mächtige Kandelaber auf den Wangen der Haupttreppe flankiren die kunstvoll aus Eichenholz geschnitzte Thüre, die den Eingang zum großen Vestibül bildet. Kleinere Treppen führen vom Schloßplatz zu den in der Stirnseite der Flügel befindlichen Nebenthüren. Ein großer, architektonisch angelegter Rasenplatz gestattet die ganze 248 Fuß betragende Länge der Gartenseite mit einem Blick zu erfassen. (Vgl. die Abbildung). Vor-

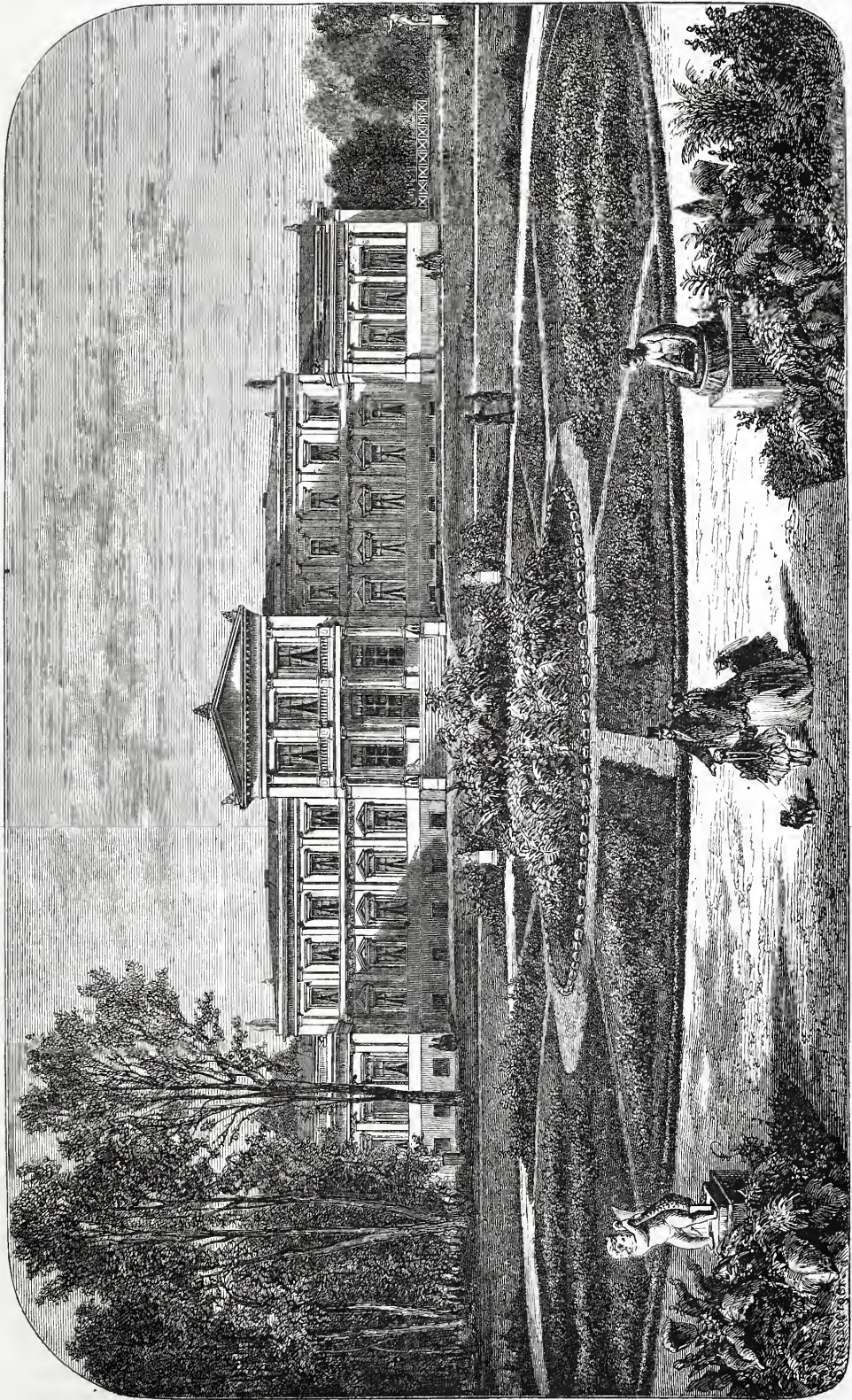
*) Eine ausführlichere Beschreibung des Schlosses Behnhnen und seiner Kunstschätze wird demnächst im Buchhandel erscheinen.

züglich wirkt eine große Freitreppe von rothem Sandstein, welche die ganze Breite des Frontons einnehmend, aus dem Festsaal in den Garten führt. Ueber ihr ruht auf ionischen Säulen aus demselben Material ein Balkon. Auf den Treppenwangen lagern die beiden molossischen Hunde, von denen der eine im Original sich in Florenz befindet, der andere als Gegenstück danach gearbeitet ist. Eine hervorragende Zierde der Architektur des Schlosses bildet sodann die Caryatidentreppe des westlichen Flügels. Ihre Frauengestalten sind von Professor A. Wolf modellirt und in Chamotte ausgeführt. Sie tragen einen ionischen Architrav, den mit Rosetten verzierten Fries und ein reich ornamentirtes Kranzgesimse.

Um zu den inneren Räumen des Schlosses zu gelangen, treten wir von dem Schloßplatz aus durch die Hauptthüre in das große Vestibül, das uns mit Marmorkühle empfängt und die würdigste Vorbereitung bildet für die Kunstschätze, die das Gebäude birgt. Dem Eingang gegenüber führt in der Mitte der Längenwand eine reich bekörnte, in antiker Weise mit Rosetten eingefasste Thüre zu dem Festsaal, eine ähnliche — doch von geringeren Dimensionen — linker Hand auf der östlichen Seite zu einem Antikensaal. Die entgegengesetzte Wand öffnet sich in ihrer ganzen Breite. Zwei römisch-ionische Säulen, deren Piedestal und Schaft von grauem, Basis und Kapitäl von karrarischem Marmor sind, tragen das Gesimse. Zwischen ihnen erhebt sich in leichter Steigung die große Treppe zu dem oberen Geschos. Die Wandflächen sind in Giallo antico gemalt, die Pilaster wie das Gesimse mattgelb, die Einfassungen der Thüren weiß, ihre Flügel von dunklem Holz. Den Fußboden bilden Platten von schwarzem belgischem und weißem karrarischem Marmor. Zwei Skulpturwerke zu beiden Seiten der zum Festsaal führenden Thüre, dem Eintretenden gegenüber, erhöhen den ernstesten großartigen Gesamteindruck des Raumes. Es sind die kollossalen Statuen eines Antinous und einer Ceres, deren Originale in Berlin sich befinden.

Der Festsaal empfängt den Gast mit lichterfüllter heittrer Grazie. Dem Eingang gegenüber wird die Wand von einer Glasthüre und zwei Fenstern eingenommen, welche Ströme von Licht bis in die fernsten Theile des Raumes ergießen, und durch die weiten Oeffnungen grüßen die grünen Gründe des Gartens herein. Pilaster gliedern die Wände des 21 Fuß hohen, 36 Fuß im Quadrat messenden Raumes. Einen Hauptschmuck desselben aber bilden fünf Statuen von Albert Wolf, die in wechselnder Stellung sich an jeder Wand wiederholen: eine Venus, ein Apollo, eine erhaben dahinschreitende Ceres, ein Adonis und ein Bacchus, in träumerischer Ruhe dastehend. Sie lehnen sich an Wandpfeiler, deren kräftige Kapitäle über ihren Häuptern die Last des Gesimses auf sich nehmen. — Rechts und links von dem Vestibül und Festsaal im Mittelbau erstrecken sich nach Ost und West die übrigen Räume des Schlosses. Dem durch die Hauptthüre Eintretenden liegen zur Rechten die Wohnräume des kunstsinigen Besitzers, während in der anderen Hälfte des Gebäudes dem Bedürfnis des alltäglichen Lebens geringere Zugeständnisse gemacht sind. Alle Säle hüben und drüben sind gefüllt mit edlen Gebilden, in keinem derselben finden wir die kühle Unbehaglichkeit der meisten Galerien. Nirgends herrscht jenes schablonenmäßige Wesen, das nie zum genußreichen Verweilen einladet. Die einzelnen Zimmer sind in Formen und Farben den in ihnen versammelten Kunstwerken entsprechend decorirt und möblirt, und erscheinen hiedurch als einheitliche Schöpfungen, verschieden unter einander, doch ähnlich in dem Geist, der sie gründete, der sich in allen offenbart.

Durch die östliche Thüre des Vestibüls tritt man in den länglichen Portikusaal, so genannt von einem die Breite der gegenüberliegenden Wand einnehmenden Portikus, konstruirt in den Verhältnissen des Thrasyllos-Monuments zu Athen. Vor den sich öffnenden Säulen steht, eingerahmt von dem Portikus, die Marmorbüste einer Siegesgöttin, der



Schloß Reimshagen.

sogenannte Laborde'sche Kopf von der Akropolis zu Athen, meisterhaft ergänzt von Prof. A. Wolf, zur Rechten hebt sich die Reihe der Statuen, Abgüsse nach Antiken, von dem stumpfen Braunroth der Wandfläche prägnant ab, durch das Oberlicht der bis zur Hälfte geblendeten Fenster beleuchtet. Es befinden sich darunter die kolossale Antinousbüste aus dem Palazzo Braschi, die Statue der sogenannten Leukothea in München, der Kolossalkopf des Lucius Verus im Louvre u. v. a.

Eine noch weit größere Sammlung der schönsten Werke des Alterthums enthält der danach benannte anstoßende Antikensaal. Der Besitzer hat von seinem Inhalt 1854 einen besonderen Katalog herausgegeben. Kolossale Fenster werfen durch röthlich-gelbe lang herabwallende Vorhänge ein gedämpftes Licht auf diese Welt von menschlichen Göttern und göttlichen Menschen. Rechts und links symmetrisch gereiht an den langen Wänden schauen sie von erhöhtem Podest herab. Wandkonsolen über ihnen tragen eine Fülle herrlicher Köpfe, und unter dem Gesimse in lichter Höhe zieht sich ein Relieffries, ein Bruchstück aus dem panathenäischen Festzug hin. In der Mitte des weiten Saales stehen einige Vasen, kleinere Skulpturen um sie gruppiert, und mehrere andere Kunstwerke. Das Ganze überspannt in einer Höhe von 22 Fuß eine leichte Kassettendecke.

Wiederum durch den Portikusaal in das Vestibül zurückkehrend, wenden wir uns von neuem dem Festsaal zu, um in die nach der Gartenseite hinausliegenden Säle des östlichen Schloßtheils zu gelangen. Hier liegt zunächst der Kupferstichsaal. Die Wände von zartem Vifa sind in symmetrischer Ordnung bedeckt mit Meisterwerken der Kupferstechkunst. Doch ist diese Auswahl nur ein kleiner Theil der in den Portefeuilles verborgenen Schätze. Die mächtigen Trümeaux spiegeln wieder die goldgelben, in schweren Falten lagernden Damastvorhänge, die weiten Polstermöbel desselben Stoffes, ruhend auf goldenen Löwenfüßen, des Tisches leuchtend weiße Marmorplatte, getragen von schimmernden Greifen und den graziosen Kronleuchter mit seinem funkelnden Krystallbehang. Auch einige Skulpturen befinden sich hier: wir nennen zwei Marmorköpfe der modernen römischen Schule, ein Mädchen und ein Knabe, von Pichl.

Das anstoßende kleinere Zimmer, mit seiner einfach ernsten Dekoration und seinen schönen geschnitzten Möbeln im Renaissancestil, bildet den Uebergang zu den Räumen der Bildergalerie. Auch hier sind plastische Werke, gleichsam als Ruhepunkte für das Auge, den Schöpfungen der Malerei beigelegt, z. B. eine Kopie der Medusa Rondanini von Rauch und ein von A. Wolf in vergrößertem Maßstab ausgeführtes Marmormedaillon der Arethusa nach der bekannten sicilianischen Münze. Die Gemälde-Galerie umfaßt sowohl Originale als Kopien von berühmten Bildern. Wir nennen eine im herrlichsten Goldton leuchtende Iphigenia in Aulis von Padovanino, Kniestück in Lebensgröße, aus dem Palastr Manfrin in Venedig; eine Kopie von Tizian's Grablegung im Louvre; ferner eines der seltenen Tafelbilder von Sodom a, eine heilige Familie, von der dem Meister eigenthümlichen holdseligen Schönheit, eine Wiederholung des im Palazzo Borghese befindlichen Bildes; einen heil. Joseph, mit dem Christuskind auf dem Arm, von Domenichino, früher Eigenthum des Papstes Clemens XIII. aus dem Hause Rezzonico, und aus dem Nachlaß dieser Familie erworben. Den Schluß der Zimmerreihe bildet der 32 Fuß im Quadrat messende Hauptraum der Galerie. Ein runder Sopha in der Mitte gestattet eine bequeme Ansicht der Marmorbüsten, die auf hohen Piedestalen sich ringsum an den Wänden erheben. Hier schaut die Diana Colonna, in Marmor von A. Wolf kopirt, mit dem freien, forschenden Zägerblick in die Ferne, dort zeichnet die Venus von Arles, eine Kopie von Alfinger ihr edles, strenges Profil an das Dunkel der Wand. Von Pichl in Rom ist die Marmorbüste der Venus vom Kapitol gearbeitet, ein Porträtkopf der Kaiserin Faustina ist ein

Original, aus einem Palast Venedigs herkommend. Unter den Bildern sei hier außer einer Nachbildung der heiligen Justina von Moretto aus der Galerie des Belvedere zu Wien, des heiligen Antonius und der Magdalena von Murillo namentlich eine Kopie nach der Madonna della sedia genannt, deren Urheber wohl unter Raffael's Zeitgenossen zu suchen sein dürfte. Sie ist auf Holz gemalt und eigenthümlich durch ihr warmes leuchtendes Kolorit. Von den Originalen sind eine Maria von Guido's Hand und eine Madonna von Guercino, beide in Bologna erworben, bemerkenswerth.

Im westlichen Theile des Schlosses schließt sich als erstes unter den Wohnzimmern des Besitzers an den Festsaal die Bibliothek, die zugleich das Arbeitszimmer bildet.

Behaglichkeit und gelehrtes Büchermwesen sind hier zu Hause. Hell flackert das Feuer des Kamins, ein dicker Teppich von Smyrna dämpft den Schall der Tritte, und große alterthümlich geschnitzte Sessel laden zur Ruhe ein. Tische und Bücherschränke von massivem Eichenholz sind bedeckt mit Schnitzwerk: die letzteren, in einer Höhe von 4½ Fuß, laufen zusammenhängend längs einem Theil der Wände, durch gewundene Säulen sind die Abtheilungen von einander getrennt. Trefflich stehen darauf die ringsum vertheilten Bronzen, antiken Lampen, Thongefäße 2c. und darüber tragen Holzkonsolen Charakterköpfe, römische Kaiser, die vorzügliche Büste des Aesop und andere. Die Wände sind mit einer braunen gepressten Ledertapete mit Goldverzierung bekleidet. Ueber dem Palmettengesimse zieht sich am Plafond ein breiter Mäander hin, der einen großen in Hautrelief gearbeiteten Olivenkranz, dies Symbol der Kultur und Wissenschaft, einschließt. In den Eckabschnitten sitzt die Gule der Minerva und blickt großäugig hernieder: selbst der herabhängende Leuchter zeigt Motive antiker Lampen und Mäander laufen an den dunkeln bräunlichen Vorhängen hinab. Die Fülle der Bücher, Mappen, Photographien auf den Tischen erzählt von einem Leben befreundet mit dem Studium der Wissenschaft und Kunst. Umgeben von den klassischen Werken der Alt- und Neuzeit werden wir gemahnt an jene bedeutenden Geister der florentinischen Blütheperiode, die eine Existenz, großgezogen im Umgange mit den Alten und umgeben von hohen Ideen und Kunstwerken, für das des Menschen einzig würdige Dasein hielten.

Auch dieses Zimmer enthält einige bemerkenswerthe Kunstwerke. Ueber dem Arbeitstisch hängt eine Caritas romana von Guido Reni. In treuer Auffassung und technischer Fertigkeit zeigt eine Kopie von Guiglelmi nach Raffael's Violinspieler eine seltene Meisterschaft. Von demselben römischen Meister ist eine Kopie der Roxane, aus Sodoma's Hochzeit des Alexander und der Roxane, von gleich anziehendem Reiz und höchster Anmuth. Als Originalwerk beachtenswerth ist der Kopf einer verwundeten Amazone aus pentelischem Marmor, der zu Rom in den Ruinen der Kaiserpaläste ausgegraben und von unzweifelhaft griechischem Ursprung voll des edlen, tiefen Schmerzes ist, den die bedeutendsten Werke dieser Art zeigen; der Kopf ist, was seinen seelenvoll geistigen Ausdruck anbetrifft, noch über die berühmte Amazone des Vatikan zu stellen. Nase und Unterlippe sind von E. Wolf in Rom restaurirt.

Hinter diesem ernster Wissenschaft geweihten Raume grüßt uns freundlich der Speisesaal. Am entgegengesetzten Ende desselben öffnet sich auf ihn ein Vorraum mit anschließendem Portikus, von korinthischen Säulen getragen. Von der reich geschmückten Tafel, wo der Wein des vaterländischen Rheines neben dem feurigen Gast des Südens, dem Schraufser, im Glase perlt, schweift das Auge zu den Landschaften, die das dunkle Grün der goldumrahmten Wände bedecken, und hinauf zu dem Konsolengesims, dem Träger eines von üppigen Fruchtbändern eingefassten und durchwebten Plafonds, dessen Stück, röthlich getönt, blaßgrüne Felder einschließt. Von den beiden Kassetten senken sich Kronen hernieder, deren

Motive dem Pflanzenleben des Meeres entlehnt sind. Najaden heben zwischen den Kerzen Schaaalen mit buntfarbigen Früchten empor.

Das Sonnenlicht strömt durch die grünlichen Vorhänge hinein und taucht die prachtvolle Stuckarbeit der an der Decke sich kreuzenden Fruchtschnüre in goldigen Schimmer, den Widerschein des reichen Schmucks der Wände. Die in freier Renaissance geschnitzten Möbel aus dunklem Eichenholz, von dem durch Löwenfüße getragenen, künstlerisch gearbeiteten Tisch bis zu dem mit etruskischen Vasen und Majoliken beschwerten Buffet, stehen im Einklang mit der quellend üppigen Dekoration. — Wir ergötzen uns an dem großartigen Genre Robert's, dessen Schnitter hier in einer Kopie von Biard vertreten sind, und weilen mit liebevoller Erinnerung in den Bergen Subiaco's, die uns aus jenem kleinen Bilde mit ihren blauen Linien grüßen. Eine Anzahl Bronzen hat hier gegen den grünen Hintergrund die geeignetste Aufstellung gefunden. Daneben steht unter Anderem eine Weinkanne nach Benvenuto Cellini von ciselirtem Silber.

Zu gefelliger Konversation bei der Schaale dampfenden Mokka's erwartet uns nach beendetem Mahle das anstoßende Karpathenzimmer, so genannt nach der oben erwähnten Treppe; bestimmt zu traulicher Familienvereinigung, macht es den Eindruck warmer Behaglichkeit, gepaart mit edler Würde.

Ein kleines anstoßendes Kabinet enthält von Bonifacio Veneziano das Originalporträt eines Edlen aus dem Hause Tiepolo, dessen denkendes Auge und aristokratische Haltung den geistvollen Mann vornehmen Geschlechts bekunden. Daneben das Delporträt der Pascuccia, der gefeiertesten Schönheit Rom's heutiger Tage und die Büste der Rachel von Wichmann.

Noch ein Wort über die Nebenräume, die gleichfalls bemerkenswerth Schönes einschließen, ehe wir scheiden. Sie fügen sich zum Theil an den letztgenannten Salon an, wie das Vorzimmer und Schlafgemach, zum Theil befinden sie sich im östlichen Flügel, der seinen Zugang durch eine Seitenthüre des Portikusaaales erhält, wie eine zweite Bibliothek und ein Vorzimmer. In der Bibliothek hängt u. A. ein Wasserfall von Leu in wildem Hochgebirgscharakter. Eine Münzsammlung finden wir in dem Vorzimmer. In einem Nichtenraum besitzt der westliche Flügel ein besonderes Vestibül, welches in der Art der kleinen italienischen Palasthöfe gehalten ist. Die Korridore des oberen, die Fremdenzimmer enthaltenden Geschosses öffnen sich auf dasselbe.

Von der breiten Freitreppe des Mittelbaues führt der gerade und breite Weg durch die weite, baumumkränzte Rasenfläche, und die Grenze derselben — eine hochragende Allee — durchschneidend zu dem gegenüberliegenden Tempel, welcher von Bäumen umrahmt den Hintergrund des Landschaftsbildes abschließt. Nur ein Mal theilt er sich, um in der Mitte des Platzes ein großes rundes Blumen- und Blätterparterre zu umschließen. Festons, in langen Schwingungen von Hermen sich niedersenkend, begleiten die Gänge, und Statuen heben sich von dem Dunkel der Bäume ab. Auf der östlichen Seite glänzt in südlicher Heiterkeit eine dorische Halle, deren Säulen sich zeichnen auf rothem Grunde. An dem Fuße ihres malerischen Aufgangs hebt der Adorant seine Arme empor zu dem schattenden Dach einer uralten Eiche. Alles wirkt zusammen zu einem harmonischen Gartenbilde in welchem gleichsam der Charakter der Architektur seine Fortsetzung erhalten, ein neues lebendiges Gepräge empfangen hat. — Und auch weiterhin ist der sich von dem Tempel nach allen Richtungen erstreckende Landschaftsgarten ein neuer Beweis, daß wo auch die Kraft, die diese Kunststätte geschaffen, gewirkt hat, sie Allem ihr klassisches Gepräge aufgedrückt.

Nicht allein für den Garten, auch für die umgebende Landschaft bildet ein anderes Bauwerk, dessen trotzige Zinnen schon von ferne gesehen sich am Horizonte zeichnen, einen in



Paulus. Potter. In d. f. 1640.



das Auge fallenden Kernpunkt. Es ist dieses ein Wirthschaftsgebäude im Stil der preussischen Ordensburgen, von rothen Ziegeln auf das solideste durchgeführt. Flankirt durch vier Thürme, von denen der eine bis zu einer Höhe von 100 Fuß emporsteigt, liegt das zinnengekrönte Langhaus in geeigneter Ferne auf einem sich an den Garten schließenden Hügel. Bald blicken die Zinnen über die Baumgruppen, bald durch freundliche Richtungen, stets einen malerischen Anblick gewährend.

Die Wege, „die stummen Führer,“ lassen in ihrem Geleit die verschiedenen Bilder vorüberziehen, von dem stillen, nur von Schwänen durchfurchten Weiher, über dessen dichtem Laubgürtel der Thurm sich in der ruhigen Wasserfläche spiegelt, bis zu der Säule, die zwischen den zerstreuten Bäumen einer weiten Rasenfläche gesehen sich auf ferner Anhöhe erhebt, an dunkles Holz gelehnt. Sie trägt die Spes von Thorwaldsen. — An anderer Stelle schimmert am Fuße einer Anhöhe halbverborgen ein großer Teich, auf dessen entgegengesetzter Seite die ansteigenden Laubberge bekrönt sind von den darüber ragenden Thürmen.

Die Liberalität des Besitzers hat dem gebildeten Publikum den Zutritt zu den Sammlungen gestattet und sie damit dem Interesse desselben anvertraut. Unter den Gebildeten hat der Künstler selbstverständlich das erste Anrecht darauf und sollte er die Gelegenheit nicht versäumen, hierher seine Schritte zu lenken, ehe er den weiten Weg nach dem Lande der Künste antritt; er wird hier eine würdige Vorbereitung finden für diejenige Bildung, die er sich in Italien anzueignen hofft.

Und somit scheiden wir von einer Schöpfung, die wie ein wärmender Strahl südlicher Sonne den kalten Wolken Schleier des heimischen Himmels durchbricht. Klein und zaghaft begann das Werk; die Jahre brachten Klarheit und Entschluß, denn es galt einem vollen sich gestaltenden Leben Ausdruck zu geben, das nach den Idealen hoher Schönheit verlangte. Möge der Geist dieses Strebens durch seine Leistungen verwandte Geister entzünden!

v. B.-R.

Paulus Potter.

(Sa vie et ses oeuvres par T. van Westrheene Wz. La Haye 1867).

Mit einer Originalradirung von Potter.

Daß Gebirgsvölker zur Gefittung und geistigen Entwicklung unseres Geschlechtes weniger beigetragen haben als die Bewohner der Niederungen, ist eine bekannte, durch das Beispiel der Dorer und Jonier oft genug illustrierte Thatsache. Auffallender aber ist die Erscheinung, daß nicht in der Umgebung einer üppigen Vegetation, einer bunten Thierwelt, nicht im leuchtenden Dufte des Hochlandes sich die Menschenbrust zuerst den Reizen der Natur geöffnet hat. Es ist als ob unser Geist in zu reicher Fülle sich verlore, als ob wir nur in einer gewissen Einschränkung im Stande wären, uns des Einzelnen zu erfreuen und so allmählig das große Ganze zu erfassen. Der Araber der Wüste wird seinem Pferde vertraut gleich einem Freunde; die Bewohner des engen abgeschlossenen Nilthales ehrten ihre Genossen aus der Thierwelt gleich höheren Wesen. Und so sollte auch dem modernen Europa in den einförmigen, nebeligen Gegenden eines dem Meere abgerungenen Flachlandes das wahre Gefühl für die Schönheit der Landschaft, für die Reize des Thierlebens aufgehen. Der scheinbar so nüchterne Volksstamm, der jene Niederlande bewohnt, mußte uns das alles zuerst in seinen Kunstwerken offenbaren, aus denen wir dann die Kräfte und Mittel geschöpft, auch andere Erscheinungsformen der Natur anderwärts nachzufühlen. Stets aber wird der gute Geschmack wieder zu jenen Klassikern des Realismus zurückkehren, wenn diese Kunstgattung nicht auf Abwege gerathen soll.

Es war ja kein Zufall, daß die Kunstthätigkeit der Niederländer im 17. Jahrhundert einen so unerhörten Aufschwung genommen, daß sie insbesondere die entschiedene Richtung auf Naturwahrheit eingeschlagen hat. Dem schmucklosen Gottesdienste des evangelischen Glaubens zugethan, hatte das kleine germanische Völkchen eben erst den schwersten aller Freiheitskriege geführt, den je eine Nation bestanden. Wohl mußte dem Volke der Boden theuer sein, den es mit so viel Blut, mit solcher Ausdauer sich freigekämpft hatte. Mit froher Genugthuung sah man den Frieden der Natur und geregelte Thätigkeit wieder einkehren in die solange von wilden Kriegerschaaren verwüsteten Fluren und Städte. Wie jeder eben gefährdete Besitz erhielt das schon halb verlorene und endlich doch wiedergewonnene Vaterland für die freien Söhne jener tapferen Generation einen doppelten Werth. So wie es war erschien es ihnen am schönsten; und indem die niederländische Kunst blos die alltägliche Umgebung darzustellen suchte, fand sie ihre Begeisterung im Patriotismus. Solche Zeiten, in denen die Ideale mit der geläuterten Wirklichkeit zusammenfallen, mögen selten sein im Leben auch des tüchtigsten Volkes, denn nur durch ein seltenes Zusammentreffen unglücklicher und glücklicher Ereignisse werden sie bedingt. Jener niederdeutsche Volksstamm, den wir heute Holländer nennen, hat eine solche Epoche aufzuweisen und darin findet der Naturalismus der niederländischen Kunst seine historische Begründung.

Auf eine Betrachtung des ästhetischen Gegensatzes von Realismus und Idealismus können wir hier nicht eingehen. Sobald wir aber von Paul Potter sprechen, sind wir durch und durch Anhänger des Realismus und ungerecht wäre es, sich ihm gegenüber auf einen anderen Standpunkt zu stellen. Doch möchten wir in Betreff jenes alten Prinzipienstreites auf die geistreichen Bemerkungen hinweisen, mit denen Westheene seine Schrift über Potter einleitet. Der Verfasser hat sich bereits durch seine Monographie über Jan Steen (La Haye 1856) vortheilhaft bekannt gemacht und die vorliegende Arbeit entspricht durch ihre Gründlichkeit den gehegten Erwartungen. Die persönlichen Verhältnisse des Meisters werden durch archivalische Funde festgestellt, die kunsthistorischen Beziehungen durch eingehende Vergleiche beleuchtet und, was die Hauptsache ist, die Werke Potter's finden in umfassenden Registern ihre gebührende Würdigung.

Die Wurzel der koloristischen Entwicklung der niederländischen Kunst liegt bekanntlich in der Einführung der Delmalerei. Mit dieser Erfindung wird auch die erste Spur von echter Naturauffassung auf die Brüder van Eyck zurückgeführt. Deren landschaftliche Versuche werden aber insbesondere durch Maler holländischen Ursprungs, wie die Harlemer Schule, weiter entwickelt, während die vlämische Kunst in eine phantastisch gezierte Behandlung der Landschaft verfällt. Erst mit Paul Brill (1556—1626) greift eine einfachere und poetischere Nachahmung der Natur wieder Platz, und wieder sind es die nördlichen Provinzen, wo die neue Richtung Anhang findet. Abgezogen von den alten kirchlichen Traditionen, überläßt sich der protestantische Norden ganz dieser realistischen Strömung und steuert so rasch einer selbständigen nationalen Kunstblüthe zu.

Die scheinbaren Mängel der holländischen Landschaft erhalten unter der Hand der Künstler erst ihre volle Bedeutung. Die monotonen Linien des weiten Horizontes erscheinen in einfacher Größe, der wolkenreiche stets wechselnde Himmel zeigt das mannigfache Spiel seiner Lichter; vereinzelte Baumgruppen von tiefem Grün spiegeln sich in den wasserreichen Kanälen und kontrastiren lebhaft mit den üppigen Wiesengründen und wohlgepflegten Aekern. In der sanft aufsteigenden Ferne streckt wohl eine Windmühle einsam ihre Arme empor, indeß der Vordergrund durch behäbige sanfte Haushiere nur mäßig belebt wird. Das Ganze ist ein Bild heiligen Friedens, wie ihn dem Menschen kein Paradies ersetzen kann. Dies fühlten wohl die holländischen Thiermaler, als sie, unbeirrt durch die von Rubens eingeführte, von Franz Snyders, Paul de Vos u. A. glücklich weitergebildete mehr heroische Behandlung der Thierwelt in Jagd- und Schlachtenbildern, sich in der unmittelbaren Anschauung ihrer ländlichen Staffagen genügten. Statt der feindlichen Raubthiere, statt des scheuen Wildes machen sie die uralten Freunde des Menschen, die wesentlichen Diener seiner Gesittung, die treuen Haushiere, zum Gegenstande ihres Studiums. Und unter diesen vom undankbaren Kultur-Menschen gering geachteten Thierarten ist es wiederum die wichtigste, das Kind, mit dem uns jene Künstler vertraut machen wollen.

Doch meinen wir hiermit nicht, daß diese Realisten durch eine gedankliche Schlußfolgerung auf

ihre Stoffe geführt worden seien. Wenn aber das Wahre und Schöne wirklich nur verschiedenartige Ausflüsse eines höheren allein absolut Werthvollen sind, dann wird wohl überall die Auffassung des Einen in Beziehung stehen zur Begründung des Anderen. Es dürfte daher erlaubt sein, die Berechtigung des Einen auch durch die Heranziehung des Anderen zu stützen. Dies sei blos erwähnt, weil es mit der Erklärung des Thierschönen immer etwas auf sich hat. Wer Kühe, Ochsen und Kälber nie einer besonderen Beachtung gewürdigt hat und eine nähere Bekanntschaft mit diesen Geschöpfen bloß der Schüssel verdankt, dem werden wir die Schönheiten eines Paul Potter wohl vergebens klar zu machen suchen. Eine gewisse Kenntniß der dargestellten Gegenstände ist überall notwendig; unabweislich und erhöht wird aber diese Anforderung, wo es sich um die Beurtheilung eines ausgesprochenen Realisten handelt. Da muß man die Formen und Gewohnheiten der Thiere aufmerksam beobachtet haben, man muß einmal in jene Augen geschaut haben, welche die Hellenen als besondere Zierde ihrer Himmelskönigin zuschrieben, man muß sich von der großen Verschiedenheit der Individuen, dem Wechsel in ihrem Gesichtsausdrucke überzeugen, man muß sich in ihrer Umgebung, ja in ihrer Behausung wohl gefühlt haben. Daß uns das heutzutage nicht geläufig ist, beweist vielleicht das Lächeln, mit welchem diese Stelle von Manchem gelesen werden dürfte. Wir sind ja von der schlichten Naturanschauung so weit abgekommen, daß uns die Sprache gar nicht mehr erlaubt, die Ausdrücke für engere Begriffe des Kindergeschlechtes in ernsterer Redeweise zu gebrauchen. Nicht wenig Vertreter zählt gewiß der Standpunkt des alten Baumeisters Baldeneynde, der auf die Nachricht von der Werbung Potter's um seine Tochter erwiederte: „Ja, wenn er noch Menschen malte! aber ein Thiermaler, pfui!“ und noch mehr Vertreterinnen findet sicher derjenige der Prinzessin von Solms, welche das heute berühmteste in ihrem Auftrage gemalte Bild des Meisters zurückwies, weil auf demselben eine pissende Kuh vorkam.

Die Hauptdaten von Potter's kurzem Leben erhalten durch unsere Monographie keine zu große Abänderung. In der Hauptsache behält Houbraken Recht. Doch ist die genauere urkundliche Feststellung und Vermehrung derselben von Werth. In Enkhuizen, einer damals, und bevor ihr Hafen in der Zuiderzee versandete, noch bedeutenden Stadt, ward Paulus Potter am 20. November 1625 getauft. Am 6. August 1646 wird er in die Genossenschaft von Sankt Lukas zu Delft aufgenommen; dort schuf er die zahlreichen Bilder des Jahres 1647, darunter den „Jungen Stier.“ Bereits 1649 erscheint er als Meister in den Registern der gleichen Körperschaft im Haag. Dort wohnte er auf der „Neuen Bierkade“ im Hause des berühmten Landschafters Jan van Goyen, was bemerkenswerth ist, und freite im nächsten Jahre die Tochter seines Nachbarn, Adriana Baldeneynde. Um diese Zeit fallen die bedeutendsten Schöpfungen des zur höchsten technischen Vollendung gereiften Künstlers. Im Mai 1652 endlich wandte er sich nach Amsterdam und fand da einen Gönner an dem berühmten Doktor Nikolaus Tulp, den Rembrandt in seiner „Anatomischen Vorlesung“ verherrlichte. Er konnte sich dessen nicht lange erfreuen; rasch versiegte dem rastlosen Künstler die Lebenskraft. Das schöne Porträt, welches van der Helst im nächsten Jahre von ihm entworfen, zeigt bereits einen gebrochenen Mann, mehr noch Jüngling. Am 17. Januar 1654 wurde er begraben. Seine junge Witwe vermählte sich zwar wieder, hielt aber sein Andenken stets in Ehren. Westrheene hat die Verläumdungen, die sich an ihren Namen geheftet, auf ihr richtiges Maß zurückgeführt.

Schwerer wird es dem Verfasser, äußere Anhaltspunkte für das künstlerische Werden des Meisters zu finden, und es ist sein Verdienst, daß er solche nicht um jeden Preis finden will. Von seinem Vater Pieter konnte Potter nicht viel lernen, er hat ihn frühzeitig übertroffen. Von zwei anderen Thiermalern, Melbert Klomp und Dirk Kasaelß Camphuizen, die man bisher häufig unter die Schüler oder doch Nachahmer Potter's gerechnet hat, führt der Verfasser den interessanten Nachweis, daß sie vielmehr Vorgänger des großen Meisters im selben Genre gewesen sind. Wie schon jener Irrthum bezeugt, thut das der Originalität Paul Potter's keinen Eintrag. Und eigenthümlich! so wie wir uns umsonst nach einem persönlichen Lehrer Potter's umsehen, so ist auch seine Kunst in seinem Geiste nicht unmittelbar fortgepflanzt worden. Karel DuJardin wird bald unter dem Einflusse des italienischen Himmels Nikolaus Berchem verwandt; noch viel weniger hat Jan Le Ducq mit unserem Meister gemein. Paul Potter hat zwar Kopisten gefunden, wie Marc de Beve und später Jan Kobell, nicht aber eigentliche Schüler. Diese isolirte Stellung des großen Realisten er-

klärt sich nur aus dem Wesen seiner Kunst. Sein wahrer Lehrmeister ist allein die Natur. Er hat dieselbe so treu in sich aufgenommen, daß seine Werke nur ihr Evangelium predigen und jedes verwandte Talent auf dieselbe Art der Inspiration hinweisen. Darum tritt seine Erscheinung so unvermittelt aus der kunsthistorischen Genealogie heraus und überragt jeden Modegeschmack. Zu Paul Potter zurückkehren, ist gleichbedeutend mit dem Zurückgehen auf die Natur.

Im Anhange bietet uns der Verfasser einige urkundliche Belege zur Biographie des Meisters, darunter sein Testament vom 2. Januar 1653, sogar auch eine alte Abbildung der Häuserreihe auf der Neuen Bierkade im Haag, wo Potter wohnte. Dann folgen umfassende Verzeichnisse seiner Werke, insbesondere der Gemälde und Radirungen. Erstaunen müssen wir, wenn wir die Zahl der Bilder Potter's, deren mehr als hundert über ganz Europa zerstreut sind, mit der kurzen Lebensdauer des Künstlers vergleichen; und welche Bilder! Angenommen selbst, daß seine Thätigkeit mit dem achtzehnten Jahre beginnt, so blieben ihm nur elf weitere zur Fortsetzung derselben. Da er aber nachweislich die ersten vier Jahre zumeist seinen Studien widmete, so ergeben sich blos sieben Jahre für die Ausführung seiner reifen Werke, und wirklich tragen von den 80 datirten Bildern sieben Achtel die Jahreszahlen 1647 bis 1654. Diese Zahlen würden allerdings zusammenschmelzen, wenn eine kritische auf Autopsie gegründete Sichtung all dieser Gemälde vorgenommen würde. Schon bei vollständiger Benutzung der einschlägigen neueren Literatur wäre mit manchem aufgeräumt worden; überhaupt empfiehlt sich heutzutage für das Verzeichniß der Werke eines Meisters die Eintheilung in echte, zugeschriebene und nachgebildete Stücke. Darauf ist der Verfasser leider nicht eingegangen und führt z. B. noch zwei in der kais. Galerie des Belvedere befindliche Potter auf, die längst schon als vom ehemaligen Galeriedirektor Rosa unterschobene Fälschungen erkannt wurden.

Sorgfältiger behandelt der Verfasser die leichter zugänglichen Radirungen Potter's, ohne daß die Zahl der echten Blätter bei Bartsch wesentlich vermehrt wird. Zene 18 Blätter von Potter sind wahre Kleinode der Kunst und Muster einer schlichten klaren, und doch so reichen Technik. Ein glücklicher Zufall hat uns eine Originalplatte Potter's bis auf den heutigen Tag erhalten; und die Gefälligkeit des derzeitigen Besitzers derselben, Herrn E. Galichon in Paris, setzt uns in den Stand, einen Abdruck derselben beifolgen zu lassen. Der relativ gute Zustand der Kupferplatte mag unsere Verwunderung erregen, und die Herstellung hat die Arbeit des Meisters so wenig alterirt, daß sich die neuen Abdrücke sehr wohl neben den alten Exemplaren ansehen lassen. Allerdings haben wir hier einen der frühesten Versuche Potter's vor uns und dessen älteste uns bekannte Radirung, genannt: „Der Kuhhirt“ Bartsch Nr. 14. Die Platte war ursprünglich bedeutend breiter, so wie das Blatt „Der Schafhirt“ Bartsch Nr. 15. Beide sollten wahrscheinlich den Anfang einer Folge bilden und waren demgemäß mit 1 und 2 bezeichnet. Doch hat Potter später die ganze linke Seite des vorliegenden Blattes, worauf sich auch sein Name und die Jahreszahl 1643 befand, unterdrückt. Offenbar entsprachen die drei Kühe, die ursprünglich noch links von der links hin stehenden Kuh angebracht waren, nicht mehr dem gereiften Geschmacke des Künstlers. Zugleich überarbeitete er 1649 mit kräftiger Hand die so verkleinerte Platte, die dadurch an Lichtwirkung und Plastik bedeutend gewann, und verlegte die noch jetzt bemerkbaren Spuren der Gruppe links durch Anbringung einer neuen Ferne und eines Wassers im Vordergrunde. Bezüglich dieses Blattes bemerkt Bartsch von Potter: „Wenn man bedenkt, daß er nicht mehr als 18 Jahr zählte, als er den „Kuhhirten“, und 19, als er den „Schafhirten“ radirte, so erstaunt man über den außerordentlichen Genius dieses Künstlers, und man begreift kaum, wie er in diesem Alter Werke hervorbringen konnte, die dem geistvollsten in der Kunstübung vollendeten Meister zum Ruhme gereichen würden.“ u. s. w. Jedenfalls genügt auch diese Jugendarbeit Potter's, um uns zu überzeugen, daß er in seinen Radirungen nicht minder groß und naturwahr erscheint, als in seinen Gemälden.

In Anbetracht der sachgemäßen Behandlung dieser beiden Gruppen, können wir unser tiefes Bedauern nicht unterdrücken, daß der Verfasser nicht auch die Studien und ausgeführten Zeichnungen des Meisters einer ähnlichen Berücksichtigung gewürdigt hat. Von diesen erhalten wir blos ganz flüchtige und unvollständige Aufzählungen. Zugegeben daß die Beurtheilung und Sichtung der Zeichnungen die größeren Schwierigkeiten in sich schließt; eben so sicher ist, daß nur diese unmittelbaren Eingebungen uns in die geistige Werkstatt des Künstlers Einblick gewähren. Und wer anders

sollte im Stande sein, jene Schwierigkeiten zu bewältigen, wenn sich ein mit dem Gegenstande vertrauter Gelehrter, wie unser Monograph, nicht dazu berufen fühlt? Westrheene hat es ja selbst empfunden, daß er mit dieser Versäumniß eine Lücke zwischen der Persönlichkeit des Künstlers und dessen Gemälden unausgefüllt läßt; schade, daß sein Forschungstrieb ihn nicht zur Ausfüllung derselben angespornt hat. Es ist denn doch an der Zeit, daß man in den Zeichnungen alter Meister noch etwas anderes sehe, als Lektorbissen für einige wenige Kenner. Wenn die Gemälde den Verheerungen der Zeit und der Restauratoren ausgesetzt sind, so bewahren uns jene direkten Ausflüsse künstlerischen Geistes noch die Handschriften der Meister, die eigentlichen Urkunden für den esoterischen Theil der Kunstgeschichte. Daß dieser Urkundenvorrath eben so lückenhaft, eben so beschädigt, häufig gefälscht und untergeschoben ist wie jener der politischen Geschichte, darf uns nicht beirren und sei vielmehr eine Aufforderung zu ernstlichen Studien.

Zum Schluß erlauben wir uns einige Zeichnungen nachzutragen, deren der Verfasser gar nicht erwähnt, und zwar charakterisiren wir dieselben so weit, als wir es zur wissenschaftlichen Brauchbarkeit eines Verzeichnisses für nothwendig erachten. Zuvor nur noch eine Bemerkung. Westrheene wie Waagen sprechen blos von Kreidezeichnungen Potter's, nicht von Kohlenzeichnungen, was die folgenden Kapitalblätter entschieden sind. Ich war noch nicht so glücklich, die berühmten Skizzenbücher Potter's in Berlin zu sehen, da aber Waagen (Kunstdenkmäler in Wien II. S. 191) auch die vier unten beschriebenen Kohlenzeichnungen als in schwarzer Kreide ausgeführt bespricht, so dürfte doch ein bescheidener Zweifel an Potter's Vorliebe für dieses derbere Material nicht zu gewagt erscheinen. Daß aber die Kenntniß seiner stofflichen Mittel zur Charakterisirung des Künstlers und zur Kritik seiner Werke bei Zeichnungen eben so wenig gleichgültig sei wie bei Gemälden, wird Niemand bestreiten. Hier nun die Beschreibung der Zeichnungen Potter's in der Albertina zu Wien.

1. Der Kuhstall mit der kalbenden Kuh. Diese liegt in der Mitte mit dem Kopf gegen rechts und vorne; ein kauendes Weib ist mit ihr beschäftigt, daneben ein Mann mit einem Licht in der Hand, links von der Gruppe eine stehende und noch eine liegende Kuh, gegen rechts ein stehender Hund von rückwärts gesehen. Vollendetes Nachtstück von vorzüglicher Lichtwirkung. Bräunliches Naturpapier, Kohle, stellenweise mit Tusche lavirt und weiß aufgehöhlt. Links unten steht: Paulus Potter f. H. 10" 1" Breite 8" 9" Radirt von Adam Bartsch 1813 leider mit ungünstigen Veränderungen. Photogr. 1867 von Braun in Dornach. Waagen nennt das Blatt eine Zeichnung ersten Ranges, spricht aber aus Versehen statt von drei von „elf“ Kühen.

2. Die Herde unter den Weidenbäumen. Diese bilden von links vorne gegen den Hintergrund rechts eine Reihe, durch welche helles Sonnenlicht auf den Plan fällt, so daß blos der äußerste Vordergrund mehr beschattet wird. In den freiesten Stellungen stehen und lagern sieben Kinder und drei Stück Kleinvieh auf der Wiese. Die lebendige flüchtige Skizze scheint Naturaufnahme und ist wie die vorige von großer Lichtwirkung. Material dasselbe. In der Ecke oben rechts: Paulus Potter f. H. 10" 2" Br. 8" 11" Phot. Jägermayer und Braun.

3. Großer Kopf einer Kuh mit breiter Blässe, etwas nach rechts gewandt und gehoben, den Beschauer groß anblickend. Ein wahres Thierporträt auf Naturpapier mit wenigen sehr breiten Kohlestrichen hingeworfen und blos an Nase und Augen mit etwas rothem und gelbem Pastellstift belebt. Ohne Bez. H. 10" 5" Br. 8" 11" Von Mundöffnung bis Scheitel 6 1/2" Phot. Braun.

4. Dogge mit breitem Halsband links hin sitzend und aufmerksam zurückblickend. Sinnige Studie auf weißem Papier mit Kohle ziemlich ausgeführt. Links unten: P. P. f. von derselben Hand. H. 6" 7" Br. 6". Phot. Braun.

5. Grafender Dohse, links hin, von der Seite gesehen. Besonders der herabgesenkte Hals und der Kopf mit den behaglich zugekniffenen Augen ist sehr gelungen. Naturstudie, Rothstift auf weiß grundirtem Papier. Ohne Bez. und zweifelhaft H. 6" 6" Br. 8" 7" Phot. Braun.

6. Stehende Kuh. Spätere Kopie nach der Radirung Bartsch 5 im selben Sinne in vergrößertem Maßstabe. Schwarze Kreide. H. 5" 10" Br. 6" 5".

Wien.

W. Thausing.

Recensionen.

Anton Springer, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte. Bonn. 1867. 8.

Anton Springer hat unter dem einfachen Titel: Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, eine Reihe von zehn Aufsätzen veröffentlicht, von denen drei bereits in kürzerer Form und weniger ausgeführt in den „Grenzboten“ erschienen waren, die anderen aus Vorträgen hervorgegangen sind, welche der Verfasser in Berlin und verschiedenen Orten des Rheinlandes gehalten hatte. Die Themata umspannen den gewaltigen Zeitraum vom Absterben der antiken Kunst bis zu den Leistungen des heutigen Tages und kaum ist in dem mehr als tausendjährigen Zeitraum eine bedeutende Kunstströmung zu nennen, auf die nicht in diesem Buche eingegangen, deren innerstes Wesen nicht entweder in ausführlicher Schilderung oder mit wenigen sicheren Strichen gezeichnet wäre.

Das Buch ist natürlich keine ausführliche Kunstgeschichte. In dem weiten Gebiete hat sich der Verfasser hervorragende Punkte ausgewählt, auf die er den Leser, den er in allen Ständen des gebildeten Publikums sucht, emporhebt, um ihm eine nach allen Seiten hin orientirende Rundschau zu geben. Wohl tritt die nächste Umgebung des bestimmten Punktes deutlicher und mannigfacher in ihren Einzelheiten hervor, aber sie wird nicht als das Ganze betrachtet, sondern bildet immer nur den Vordergrund des weiten Kulturbildes, welches der Verfasser mit meisterhafter Sicherheit entrollt. Zufällig und einzeln entstanden bilden diese Aufsätze dennoch ein Ganzes. Doch darf man dies kaum einen Zufall nennen, denn einem Geiste wie Springer's, der alle Perioden der Kunstgeschichte mit gleicher Klarheit überschaut, war es ein Bedürfniß, jede einzelne für seinen Zuhörerkreis zu einem abgeschlossenen Bilde zu verarbeiten und als nun die letzte Hand angelegt und das Einzelne vielfach umgewandelt und erweitert wurde, da schossen die getrennten Elemente wieder zu einem Gesamtbilde zusammen, welches nur noch der Uebersichtlichkeit wegen seine alte Eintheilung beibehalten und dadurch eine dramatische Frische und Verständlichkeit gewonnen hat, welche nur aus der Vortragsform hervorgeht, der epischen Breite der systematischen Darstellung aber stets versagt bleiben werden.

Die Aufsätze beginnen mit dem „Nachleben der Antike im Mittelalter“. Für die Anschauungsweise Springer's, der die Entwicklung aller Kunstperioden als einen lebendigen Organismus erfaßt, ist es etwas Udenkbares, daß die antike Kunst mit dem fünften Jahrhundert plötzlich todt sein, ein großer Keil der mittelalterlichen Kunst sich dazwischenschieben und dann im fünfzehnten Jahrhundert die antike Kunst auf einmal durch äußere Gründe wieder erweckt sein soll. Das große Problem, wie diese scheinbar abspringende Zickzackbewegung der Kultur in eine fortlaufende organisch gesetzmäßige Linie aufzulösen ist, das ist es, was ihn in diesem neuesten Werke vornehmlich beschäftigt und womit er sogleich in dem ersten Artikel beginnt. Man hatte sich bisher begnügt, bei einzelnen Werken mittelalterlicher Kunst auf ihre Ähnlichkeit mit antiken Typen hinzuweisen und auch zugegeben, daß noch vorhandene alte Denkmäler hier und da als Vorbild gedient haben konnten, hatte aber derartige Beobachtungen meist nur als gelehrte Kuriosa von antiquarischem Interesse bezeichnet. Springer läßt sich auf die Zusammenstellung dieser Details nicht weiter ein, er betont vielmehr, daß man nach den uns überkommenen literarischen Zeugnissen eine durchgehende Hinneigung des Mittelalters zur antiken Kunst konstatiren müsse. Die Renaissance habe gerade in dieser Richtung nichts Neues geschaffen, sondern nur mit erhöhten Mitteln an vorhandene Bestrebungen angeknüpft. Eine prinzipielle Abkehr von der Antike habe nur während der zwei Jahrhunderte der gothischen Periode und auch da nur im Norden stattgefunden, ohne sich jedoch gegen die auflebende Renaissance behaupten zu können. Springer weist nach, daß es dem Mittelalter nicht an Gelegenheit gefehlt habe, antike Vorbilder zu benutzen, die baulichen Ueberreste in den früher römischen Provinzen, die Sarkophage und vor Allem die geschnittenen Steine boten ein reiches Studienmaterial. Ein großes Gewicht legt Springer auf die Werthschätzung der antiken Kunstwerke, welche sich in den sagenhaften Berichten von denselben ausspricht. Ob es aber nicht zu weit gegangen ist, wenn er in dem Umstande, daß man dem hochgeehrten Virgil alle möglichen fabelhaften alten Kunstwerke zuschrieb, einen Beweis findet „für die Ahnung von der Macht und Größe der antiken Kunst, für den Glauben daß die künstlerische Phantasie im Alterthum zur reichsten Blüthe emporsteigt, in der bildenden Kunst das Wesen der altklassischen Bildung am glänzendsten sich entfaltet“? Es ist auch kaum nöthig,

auf diese lückenhaften Nachrichten, welche durch die Berichte von dem Haß der Kirche gegen die heidnischen Idole auch wieder kompensirt werden, so großen Nachdruck zu legen, wenn man den Einfluß der byzantinischen Kunst auf das gesammte Mittelalter höher anschlägt als dies von Springer geschehen, der sich wenigstens nicht darüber äußert. In Byzanz ist die Bekanntschaft mit den Typen antiker Kunst niemals ausgestorben. Die Elfenbeinplatte von byzantinischer Arbeit, welche im Jahre 1014 für das Evangelarium Heinrich's II. benutzt wurde, zeigt noch den Sonnengott auf seinem Biergespann, die Mondgötter mit dem Stierwagen, sowie den Flußgott mit der Urne in so vollständig antiken Typen, daß man das Vorhandensein ähnlicher als Vorbilder dienender Werke in Byzanz nothwendig voraussetzen muß — eine Annahme die sich ja auch aus andern Gründen rechtfertigt. Sollte diese Platte auch etwas älter sein als das Buch, so diente sie in Deutschland doch gleichermaßen als Vorbild. — Die Einwanderung byzantinischer Werkleute begann aber, wie Labarte beweist, schon im 8. Jahrhundert, als die Bilderstürmer auch die Anfertiger von Heiligenbildern aus Ostrom vertrieben. An den Resten des Palastes Karl des Großen zu Ingelheim hat man neben den antiken aus Italien bezogenen Resten byzantinische Arbeit gefunden. Die Verheirathung Otto's II. mit der griechischen Prinzessin Theophanie im Jahr 972 mußte wiederum byzantinische Schätze aller Art nach Deutschland führen. Der gelehrte Berward, der als Bischof von Hildesheim die Trajanssäule kopirte, war am Hofe Theophanien's der Erzieher Otto's III. und wenn es uns auch nicht ausdrücklich berichtet wäre, daß er die fremden Geräthschaften studirte und nachbildete, so dürften wir das als selbstverständlich annehmen. Ebenso wissen wir, daß Bischof Meinwerk in Paderborn im Jahre 1008 griechische Architekten berief und daß der nachmalige Papst Leo IV. im Jahre 1066 im Kloster Monte Casino eine vollständige mit byzantinischen Lehrmeistern besetzte Handwerkerschule gründete. Von Osten her scheint mir auch die Erklärung geholt werden zu müssen für jene seltsamen aus Menschen- und Thiergestalten zusammengewirten Phantasiegebilde, an denen die mittelalterliche Kunst so überreich ist. Springer will auch hier auf antike Motive zurückdeuten, aber die neubabylonischen Stoffe, welche vom 9. Jahrhundert an zu kirchlichen Paramenten benutzt wurden, boten eine reiche Fundgrube derartiger Gebilde, denen noch dazu ein kabbalistischer Sinn untergelegt wurde, so daß die Nachahmung sich leicht genug erklärt; auch dem altnordischen Schlangengewirr wird ein Einfluß auf diese Erscheinung zugestanden werden müssen, wie Springer es auch an anderer Stelle andeutet.

Springer's Ansichten über das Wesen der Renaissance sind in dem zweiten Aufsatz „die Anfänge der Renaissance in Italien“ niedergelegt. Wie bereits erwähnt, erscheint ihm die Vorliebe für antike Vorbilder durchaus nicht als etwas neu Eintretendes, es ist dieselbe niemals ausgestorben, und vollends als das Wahrzeichen der Renaissance kann er sie nicht gelten lassen. Es ist un wahr, wenn man den Männern der Renaissance die Wiederbelebung antiker Formen und Gestalten als ein bewusstes Ziel zumuthet. Die Renaissance bedient sich der vorgefundenen antiken Reste wie einer schönen Natur, die sie schon verarbeitet aufnehmen und beliebig verwerthen konnte, der eigentliche Ausgangspunkt derselben ist die humanistische Bewegung, welche das Individuum aus den Banden des Handwerks frei machte und zur allseitigen Ausbildung der künstlerischen Persönlichkeit herauszog. Hier im Gegensatz zu der neu aufblühenden Kunst entwirft Springer zugleich ein meisterhaftes Bild der gothischen Handwerkerkunst. Es ist ganz unthunlich, durch Excerpte oder Lobpreisungen eine Vorstellung von dem Reichthum der geistvollsten treffendsten Beobachtungen zu geben, die Springer gerade in diesem Aufsatz niedergelegt. Mit fester Hand geht er den Definitionen zu Leibe, die durch langen Gebrauch allmählich zu dogmenhafter Stiltigkeit erstarrt sind, und statt der Paradigmen der gewohnheitsmäßigen Kunstgelehrsamkeit wird ein durchgeistigtes Gebäude, ein lebendig gegliederter Organismus aufgeführt. Dieser überaus reizvollen Schilderung der Humanisten schließt sich der Essay über Leo Battista Alberti, den geistvollsten der humanistisch gebildeten Künstler an, in welchem die Verbindung der Kunststrichtung mit der großen geistigen Strömung in wahrhaft handgreiflicher Weise zu Tage tritt.

Der nächste Artikel über Raffael's Disputa und Schule von Athen führt uns auf den Höhepunkt der Renaissancekunst. Springer's Ansicht über das Wesen der Disputa ist aus seiner im Jahre 1860 veröffentlichten kleinen Schrift bekannt. Herman Grimm's Essay über diese Bilder gab die äußere Veranlassung, das Thema noch einmal durchgreifend und mit Hinzuziehung der Schule von Athen zu bearbeiten. Springer giebt nicht sowohl eine gelehrte Polemik über die Deutung der einzelnen

Bestandtheile der Bilder, als vielmehr eine Vertheidigung allgemeiner ästhetischer Fundamentalsätze; er kann nicht zugestehen, daß Raffael das unveräußerliche Eigenthum der bildenden Kunst, die schöpferische Form, den Guß des Ideengehalts in sinnliche volle Gestalten, aufgegeben haben sollte, um Gedankereichen zu schildern, welche eigentlich nur die reine Wissenschaft entwickeln kann. Er wirft die Frage auf, ob man denn bei dem Stände der damaligen Bildung und Geistesrichtung überhaupt annehmen darf, daß Raffael einen historischen Abriss der Philosophie und Theologie habe geben wollen, oder ob es nicht der damaligen Auffassung und besonders Raffael's Genius weit entsprechender sei, aus dem gegebenen Stoff der abstrakten Vorstellung den künstlerischen Gedanken herauszuheben und diesen als die eigentliche Aufgabe zu verkörpern. Springer sieht in den Gruppen der Disputa als hauptsächlichstes vorgeführt den Widerschein der religiösen Erkenntniß in den verschieden gearteten Individuen. Sie sind ihm namenlose, aber ewig gültige, unmittelbar verständliche Typen der dunkelen Ahnung und hingebenden Begeisterung, der zurückhaltenden Forschung und des unbedingten Glaubens, welche stets wahr bleiben werden, solange der Geist nach der Erkenntniß des Göttlichen strebt.

Springer's Darstellung ist weit hinaus über das Verständniß der beiden besprochenen Bilder, auch für unsere moderne Kunst von höchster Wichtigkeit. Aus der fehlerhaften Auffassung der Schule von Athen, in welcher die meisten eine gemalte Geschichte der Philosophie sehen, ist die Mehrzahl jener unglücklichen „Ruhmeshallen“ zc. hervorgegangen, welche eine Unzahl Portraits in das ungefähre Schema einer Gruppencomposition hineinpresse und dann noch den Anspruch auf den Werth eines Kunstwerks erheben. Von jenen traurigen Fresken der Venner Aula, welche die Fakultäten darzustellen präntendiren, bis zu Kaulbach's Reformation und den auf photographischem Wege erzielten Ehrenhallen deutscher Dichter, Musiker zc. geht derselbe Zug geistiger Armuth, welcher uns statt geschichtlicher Bilder gemalte Geschichtstabellen liefert und mit historischen Kenntnissen Prunk treibt, welche niedergeschrieben noch nicht für ein Elementarschulbuch hinreichen würden.

In das Ende des 16. Jahrhunderts führt uns „Der gothische Schneider von Bologna.“ Dieser mit liebenswürdigstem Humor geschriebene Essay behandelt die seltsame Erscheinung, daß in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts, als bereits Deutschland und Frankreich Sinn und Freude für die altheimische Kunst verloren hatten und für die neuitaliänische Kunst schwärmten, im Vaterland der Renaissance, in Italien selbst noch einmal ein feuriger Enthusiasmus für die gothische Architektur aufblühte. Ein Schneider in Bologna Namens Carlo Cremona, hatte sich in die Geheimnisse der Quadratur in „den vornehmsten Steinmehengrund des Triangels“ und derartige wunderbar symbolische Schwärmereien hineinphantasirt, um nach diesen die unvollendet gebliebene Kirche S. Petronio ausbauen zu lassen. Alle die häßlichen Schauspiele, welche wir heute zu Tage bei Konkurrenzen erleben und als eine besondere Ausartung unserer Zeit anzusehen gewohnt sind, finden sich in seltener Vollständigkeit bei der Baugeschichte von S. Petronio. Konkurrenz auf Konkurrenz, deren Ergebnisse als werthvolles Material bei Seite gelegt werden, Gutachten über Gutachten, wüthende kritische Angriffe auf die Baucommission, Vielschreiberei und Verschleppungen, das Haschen nach berühmten Namen — und zu guter Letzt ist der Bau bis heut zu Tage nicht fertig geworden.

Während in letzterem Aufsatz der Konflikt der Renaissance mit den Formen des Mittelalters in der Form einer halb komischen Episode auftritt, bringt der nächstfolgende Aufsatz über den altdeutschen Holzschnitt und Kupferstich eine tief einschneidende Darlegung desselben Konfliktes innerhalb der deutschen Kunst. Was Springer in seiner Geschichte der neueren Kunst für die richtige Würdigung des Holzschnittes und Kupferstiches überhaupt gethan, wie er dort den wahren Charakter dieser Kunst aufgedeckt und ihre Grenzen abgesteckt hat, ist bekannt. Er sieht in ihr das Mittel, welches dem Maler die unbefchränkte Ausdehnung seines Schaffens über alle Gebiete des Gefühls, des Humors und der Phantasie gestattet; je weniger Anspruch eine Kunst auf die täuschende Wiedergabe der Natur machen kann, um so freier ist ihre Verwendung, um so umfassender ihr Reich auch in übernatürlichen Gebieten, um so willkommener ist sie dem erfindenden Geiste als gefügiges Ausdrucksmittel des tief-sinnigen Gedankenreichthums. In diesem persönlichen Zuge findet Springer, ganz wie in der italienischen Kunst, den eigentlichen Kernpunkt des Renaissancegeistes. Da aber die Verhältnisse in Deutschland einem Aufschwunge der monumentalen Kunst ungünstig waren, so bemächtigte sich der aufstrebende Geist der Renaissance des wahlverwandtschaftlichen Holzschnittes und des Kupferstiches. Nicht unwichtig ist es, die von Springer beigebrachten Zeugnisse der Zeitgenossen zu hören, unter denen so mancher sich dieser Stellung der deutschen Zeichenkunst sehr wohl bewußt war.

Ebenso wie Springer diesen nur zu oft übersehen oder nebensächlich behandelten Meisterwerken deutscher Kunst ihren gebührenden Platz in der europäischen Kulturgeschichte anweist, ebenso weiß er den geistigen Zusammenhang zwischen der Geschichte der Niederländer und ihrer unter Rembrandt und seinen Genossen erblühenden Kunst mit höchster psychologischer Feinheit darzulegen. Auf Grundlage der Bürger'schen Forschungen weist er die Vorwürfe zurück, mit denen unwissenschaftliche Schmähsucht die persönliche Hochachtung vor den niederländischen Meistern bisher zu untergraben wußte, er weist aber auch die Vorwürfe zurück, als ob die niederländischen Maler, uneingedenk ihrer Heldenkämpfe, sich in dem Sumpf der Gemeinheit und Unbedeutendheit verloren hätten.

Zwar stellten sie nicht die kriegerischen und diplomatischen Ereignisse selbst dar, welche ihnen zur Unabhängigkeit verholfen, aber sie schufen eine neue Malerei aus demselben Geiste heraus, der sie in den Freiheitskampf getrieben, sie geben ein Bild des erfreulichen Zustandes, zu dem die glücklich vollendete Befreiung vom spanischen Joch ihnen verholfen. Thatkräftig und derb mit vollem Einsatz ihrer Persönlichkeit hatten sie im Felde gekämpft und ebenso voll genossen sie nun die Freuden des endlich erlangten Friedens. Das Behagen an der eigenen tüchtigen Persönlichkeit, das innige Vergnügen an heiterem Lebensgenuß, das sich bis zur plumpen Derbheit steigert, das ist das berechtigte Gebiet der holländischen Malerei und dieses Gebiet wird mit unendlicher Liebe bis in die kleinsten Züge hinein ausgemalt; nichts ist so winzig, das von diesem Standpunkt aus nicht das Interesse des Künstlers in Anspruch nähme; sie hatten sich selbst wiedergewonnen, nun wollten sie auch Freude haben an eigenem Thun und Schaffen. In dieser Atmosphäre, in welcher sich Jeder bewußt ist, die bestehenden Zustände mit aufgebaut zu haben und auch bereit ist, sie jeden Augenblick mit Wort und Schwert zu vertheidigen, gewinnt auch das Wesen der einzelnen Menschen einen höheren historischen Schwung, prägt sich auch bei unbedeutenden Handlungen das staatliche Selbstbewußtsein aus: dies ist das von Springer meisterhaft klargelegte Geheimniß der großartigen Wirkung niederländischer Porträts.

In dem Aufsatz „der Rokokostil“ knüpft Springer den Faden wieder an, der aus den spätesten Ueberlieferungen der antiken Kunst durch das Mittelalter hindurch zur Renaissance führt. Es ist die eigenthümliche Gestaltung, welche die Renaissancekunst in Frankreich annimmt, deren consequentes Ergebniß das Rokoko ist. In diesem Aufsatz ist, wie uns dünkt, der erste, völlig gelungene Versuch gemacht, diese so arg verkehrte Periode historisch zu behandeln.*) Was in den Augen der meisten Puristen und Aesthetiker als gräßliche Verirrung erscheint, wird dem Verfasser zu einem nothwendigen Ergebniß der Zeit, dem sich bedeutende Vorzüge nicht absprechen lassen sobald man es im Zusammenhang mit der Gesamtkultur betrachtet. Es war der Fehler, daß man fast immer die Monumentalbauten als einzig charakteristische Merkmale der Epochen ansah und die gesammte Rokokokunst dieser mißlungenen Bauten willen verdamnte. Das vorige Jahrhundert zeigt in Frankreich aber ein entschiedenes Sich-Abwenden von monumentalen Aufgaben und ein durchgehendes Bestreben, den Komfort des Privatlebens zur höchsten Vollendung zu steigern. In den Kleinkünsten muß daher das eigentliche Gebiet des Rokoko gesucht werden und hier in der Ausbildung des Mobilars, der Galanteriewaaren und vor Allem des Porzellans zeigt es die volle Höhe seiner geistigen Kraft, zeigt es eine Eleganz und reizvolle Mannigfaltigkeit, welche ihm eine ehrenvolle Stellung innerhalb der Epochen der Kunst sichern. Es ist zwar nur eine Kunst des Cabinets und des Boudoirs, aber doch wenigstens eine selbständig schaffende, wenn auch zuletzt in Verwiddtheit ansartende. Auch die Malerei jener Epoche, die Werke von Watteau, Laocret, Boucher u. s. w. unterzieht Springer einer eingehenden Kritik und betont im Gegensatz zu der üblichen Verachtung der Pastellmalerei die volle Angemessenheit dieser Technik für die gepuderten marklosen und chiffonirten Schönheiten jener Tage. Ueberhaupt ist dieser und der folgende Aufsatz über die Kunst des Revolutionszeitalters so reich an feinen Beobachtungen über die Dinge des Alltagslebens, die fernab liegen von der breiten Heerstraße der in Paragraphen getheilten Kunstgeschichte, so glänzend ausgestattet mit einer Blumenlese der gleichzeitigen Memoiren und Zeitungsliteratur, daß es wie ja auch bei den anderen Springer'schen Arbeiten unmöglich ist, durch Auszüge oder Berichte davon ein ausführliches Bild zu geben. Die Gartenanlagen im englisch-chinesischen Geschmack, die griechischen Moden, der Goldschmuck der Damen, die Dosen der Kavaliere, die Haartrachten, die Kalenderbilder und Karikaturen, die festlichen Aufzüge, die Schmansereien, die Wachsfigurenkabinete, die öffentliche Bälle — Alles muß die Farben zu dem glänzenden lebensfrischen Bilde hergeben, das Springer auf Grund der eingehendsten Forschung und doch mit vollendeter Eleganz zu entrollen weiß.

Der letzte Aufsatz über die Wege und Ziele der gegenwärtigen Kunst bildet nicht nur äußerlich den Abschluß, sondern zieht, ohne es pedantisch zu betonen, aus dem Kunstleben früherer Zeiten die nothwendigen Konsequenzen für den von uns einzuhaltenden Weg. Die Einkehr in das Volksthum, Freude an dem Gegenwärtigen, unbefangene, in den Grenzen der Malerei verharrende Darstellung unseres Geistes und Gefühlslebens ohne philosophischen und historischen Ballast, überhaupt einen gesunden lebens- und formenfreudigen Realismus — das ist es, was Springer fordert. Seine Ansichten hierüber sind aus seiner Geschichte der neueren Malerei bereits bekannt, aber erfahren hier von Neuem eine glänzende und noch tiefer begründete Ausführung und da gerade diese den eigentlichen Werth des meisterhaft geschriebenen Essay's ausmacht, so wäre es unbillig, in zusammenfassender Weise den Inhalt desselben angeben zu wollen.

J. L.

*) Das doch wohl nicht! Wir erinnern nur an die meisterhafte Darstellung der Barockzeit Italiens in Burckhardt's „Cicerone“, sowie an die einschlägigen Kapitel in Jac. Falke's „Geschichte des modernen Geschmacks“ und in Sempers „Stil“.

Die Brüsseler Rathhausbilder des Rogier van der Weyden und deren Kopieen in den burgundischen Tapeten zu Bern. Von Gottfried Kinkel. Schulprogramm des schweizerischen Polytechnikums. Zürich 1867. 4.

Es ist wohl etwas Seltenes, einen Mann der Wissenschaft, der durch gewaltige Lebensschicksale seines Volkes aus dem gelehrten Beruf und akademischer Wirksamkeit herausgerissen wurde, nach fast zwanzig Jahren des Exils auf das alte Feld seiner Thätigkeit zurückkehren und mit ungeminderter Kraft und jugendlicher Begeisterung die abgerissenen Fäden neu anknüpfen und wieder aufnehmen zu sehen. Gottfried Kinkel war dem Unterzeichneten der erste Führer und Lehrer der Kunstgeschichte, dessen zündendes Wort damals manchem jugendlichen Geiste die Welt des Schönen erschlossen hat. Seit kurzem durch eine günstige Wendung des Geschickes auf den Züricher Lehrstuhl der Kunstgeschichte berufen, wirkt er nicht bloß mit frischer Kraft und schönem Erfolg als Lehrer der Jugend, sondern hat sogar schon Muße gefunden, mit einer gehaltvollen literarischen Arbeit über eins der interessantesten Kunstdenkmäler, welche die Schweiz besitzt, hervorzutreten. Es sind die berühmten burgundischen Tapeten im Münster zu Bern, welche als Siegesbeute nach der Schlacht bei Granson mit so vielen anderen Kostbarkeiten in die Hände der Eidgenossen fielen. Unter diesen Tapeten ragt durch sein kunsthistorisches Interesse ein großer etwa 40 Fuß langer Teppich hervor, dessen vier, oder eigentlich sechs Darstellungen nach der im 15. Jahrhundert beliebten Weise, Scenen aus der profanen Geschichte enthalten, die sich auf die Gerechtigkeitspflege beziehen. Michiels in seinem Buch über die niederländische Malerei hat diese Tapete, nach den Abbildungen bei Subinal urtheilend, dem Rogier van der Weyden abgesprochen; Kinkel führt sie dagegen mit überzeugenden Gründen auf die berühmten Brüsseler Rathhausbilder des großen flandrischen Meisters zurück.

Der Verfasser beginnt seine Arbeit mit einer Darstellung des Lebens Rogiers, in welcher er mit gründlichem kritischem Eingehen auf die neuesten Forschungen von Wauters, Michiels, Dumortier u. A. ein genaues Bild dieses immerhin noch vielfach dunklen, aber hochberühmten Künstlerlebens entwirft. Die Geschichte seiner Werke ist um so schwieriger zu schreiben, als er gleich den meisten Künstlern seiner Zeit es verschmähte, sich darauf zu bezeichnen. Nur Jan van Eyck macht unter den Niederländern — denn die Italiener hatten schon lange die Gewohnheit, sich auf ihren Kunstwerken zu nennen — eine Ausnahme, nicht aber Memling, wie der Verfasser angeht, denn meines Wissens hat derselbe nur auf einem einzigen Bilde, dem Altarwerk mit der Anbetung der Könige im Johannesthospital zu Brügge vom Jahre 1479, sich mit seinem Namen genannt. Indeß war Rogier's Ruhm schon bei seinen Lebzeiten so weit verbreitet, namentlich auch in Italien so allgemein anerkannt, daß sich eine Anzahl alter Nachrichten, die freilich mit kritischer Vorsicht aufzunehmen und zu sichten sind, über ihn erhalten haben. Es sei mir gestattet, aus diesem ersten Abschnitt noch eine kurze Notiz hervorzuheben, welche auf Seite V, in der 5. Anmerkung die Darstellung der Bathseba im Bade aus der königlichen Sammlung zu Stuttgart betrifft. Alerdings hat Waagen in seinen Kunstwerken in Deutschland sie dem Rogier zugeschrieben; aber in seiner Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei glaubt er sie dem Memling beilegen zu müssen. Beides wie ich denke mit Unrecht; weder Rogier noch Memling besaßen ein so gründliches Verständniß der menschlichen Gestalt, um eine lebensgroße nackte Figur wie diese so hinstellen zu können. Ich bin vielmehr mit Münder der Ueberzeugung, daß wir es mit einem bedeutenden Werke des Quintin Matsys zu thun haben; für ihn spricht die eigenthümliche Größe der Formauffassung, für ihn besonders der klare kühle Ton der Karnation.

Sodann geht der Verfasser auf die Hauptwerke Rogier's über, die er mit gründlicher kritischer Prüfung der Nachrichten und mit vollständiger Beherrschung des gesammten Materials in klarer Darstellung uns vorführt. Ich hebe hier nur eine scharfsinnige Vermuthung des Verfassers hervor, die, wenn sie sich bestätigen sollte, uns mit einem der vorzüglichsten Bilder, vielleicht geradezu dem Hauptwerk des Meisters auf's Neue bekannt machen würde. Kinkel vermuthet nämlich, daß das große, für das Kloster St. Aubert zu Cambrai gemalte, jetzt verschollene Altarbild, an welchem laut den noch vorhandenen Rechnungen Rogier von 1455 vier Jahre lang arbeitete, sich vielleicht in einer umfangreichen Darstellung der sieben Sakramente nachweisen lassen werde, welche Waagen kürzlich in dem neugegründeten Nationalmuseum zu Madrid gesehen hat.

Auf seinen eigentlichen Gegenstand kommt der Verfasser mit der Besprechung der Brüsseler Rathhausbilder. Sie waren eins der berühmtesten Werke des Meisters, das in Flandern, Deutschland und Italien seinen Namen weithin verbreitet hatte. Guicciardini rühmt sie, auch Vasari kennt und lobt sie, und Albrecht Dürer schreibt auf seiner niederländischen Reise in sein Tagebuch: „Ich hab' gesehen zu Brüssel im Rathhaus in der gülden Kammer die vier gemalten Materien, die der groß Meister Rubier gemacht hat.“ Später sind sie wahrscheinlich durch Brand untergegangen, aber eine Nachbildung hat sich, wie Kinkel wohl zweifellos erweist, in den burgundischen Tapeten zu Bern erhalten.

Zunächst ist festgestellt, daß die lateinischen Inschriften, welche die Originale in Brüssel

erklärten, in wörtlicher Wiederholung auf der Berner Tapete sich finden, daß also die Gegenstände der Nachbildung und des Originals identisch sind. Diese beziehen im Hinblick auf die Bestimmung des Namens, den sie ursprünglich schmückten, sich auf das Thema unbestechlicher Gerechtigkeitspflege. Vier von den Scenen sind der im Mittelalter beliebten Legende des Kaisers Trajan entnommen. Trajan befindet sich auf einem Kriegszuge gegen Persien, da bittet eine Wittwe ihn fußfällig um Rache an dem Mörder ihres Sohnes. Trajan sistirt sofort seinen Kriegszug, um vorher den Mörder zu bestrafen. Bald darauf kehrt er siegreich zurück, stirbt und wird unter seiner Säule bestattet. Veinabe ein halbes Jahrtausend später erinnert sich Papst Gregor I, an der Säule vorbeikommend, jenes gerechten Heiden, dessen ewige Verdammniß er beklagt und Gott um seine Erlösung bittet. Dies Gebet wird erhört, der Papst erhebt feierlich die Kiste des Kaisers, wobei sich findet, daß die Zunge allein, weil sie stets Gerechtigkeit übte, der Verwesung widerstanden hat. Die andere Sage meldet von einem vornehuien Mann Namens Erkenbald, daß er in schwerer Krankheit darniederliegend, seinen Neffen zum Tode verurtheilt, weil er ein Mädchen entehrt hat. Die Umgebung verbirgt den Uebelthäter, um ihn zu retten. Als dieser aber nach fünf Tagen sich vor dem kranken Oheim zu zeigen wagt, durchstößt ihm dieser eigenhändig die Kehle mit einem Messer. Wie nun der Bischof dem sterbenden Richter deshalb die Absolution verweigert, zeigt dieser ihm die Hostie in seinem Munde, die ihm durch ein Wunder mitgetheilt worden, womit denn die Gerechtigkeit seiner That über allem Zweifel steht. Der Verfasser giebt nun bereitwillig zu, daß die Berner Tapete nicht klos von Haus aus durch die mechanische Art der Uebertragung und Nachbildung hinter der künstlerischen Bedeutung des Originals zurück geblieben sein müsse, sondern daß durch das ungleiche Ausbleichen der verschiedenen Farben der ungünstige Totaleindruck noch gesteigert worden sei; allein dies hindert ihn nicht, die Identität der Kompositionen in Bern mit denen zu Brüssel zu erkennen, und die drei nach Zeichnungen des trefflichen Ludwig Vogel beigegebenen, von S. Bodmer lithographirten Proben aus den Tapeten bestätigen unverkennbar schon durch die Trachten den altflandrischen Ursprung der Kompositionen. Aber der Verfasser bleibt bei diesem Nachweis nicht stehen; er erweitert vielmehr seine Abhandlung zu einem kunsthistorischen Ueberblick über die bedeutjame Reihe ähnlicher Rathhausbilder, welche beinahe ein Jahrhundert hindurch von Rogier bis auf Hans Holbein sich in ununterbrochener Kette hinziehen und, gegenüber der breiten Masse kirchlicher Kunstwerke, zum ersten Mal im Norden der profanen Historienmalerei Bahn brechen. Denn auf Rogier's Brüsseler Bilder folgt Dirk Stuerbout mit seinen Gemälden für das Rathhaus zu Löwen, jetzt im Brüsseler Museum; dann ein unbekannter Nachfolger der van Eyck mit den ausgezeichneten, aber entzweihten Bildern für den Rathsaal zu Brügge, welche man jetzt in der dortigen Akademie sieht; weiter die jetzt verschollenen Gemälde des Schöffensaales von Harlem, die den Abschluß dieser niederländischen Reihe bilden. Die Sitte fand jedoch in den benachbarten Rheinlanden Anklang, und noch jetzt bewahrt das Rathhaus zu Wesel ein Gerechtigkeitsbild aus jener Zeit, das freilich mehr religiös symbolischen als dramatisch historischen Charakters ist. Den Schluß dieser Reihe macht dann der großartige Bildercyklus, mit welchem Holbein das Rathhaus zu Basel schmückte. Auch dieser enthielt hauptsächlich aus der antiken Geschichte Scenen strenger Gerechtigkeit; als aber in Basel die Reformation zur Herrschaft gelangt war, sprach sich der Umschwung der Anschauungen darin aus, daß noch einige Bilder aus dem alten Testamente hinzugefügt wurden.

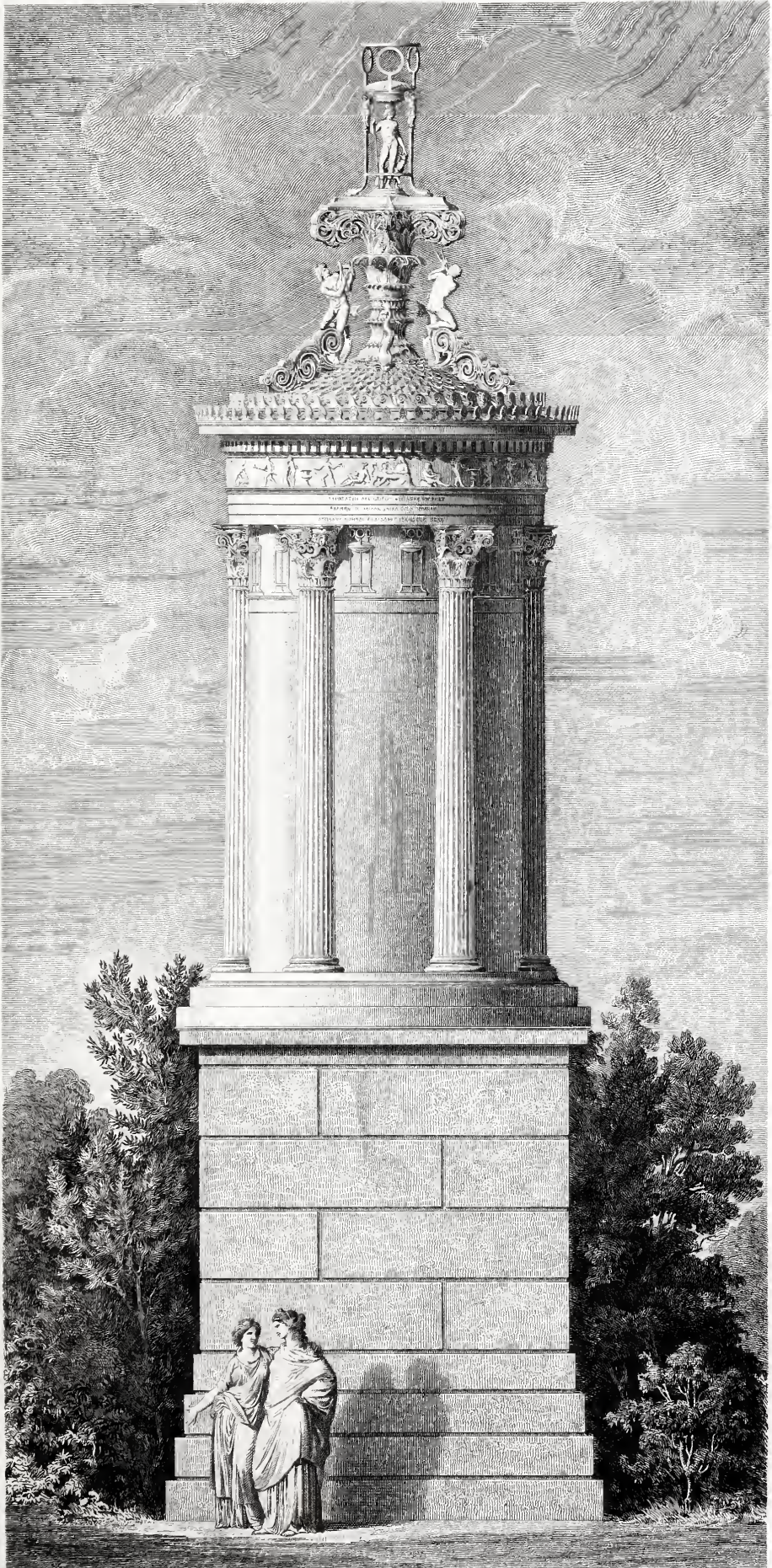
Die von Kinkel hier angeregte Untersuchung verdient wohl einmal tiefer aufgenommen und weiter durchgeführt zu werden als es der Rahmen eines Schulprogramms gestattet. Ich erlaube mir hier nur einige Notizen hinzuzufügen, wie sie mir gerade gegenwärtig sind. Kinkel möchte das berühmte Kölner Dombild Meister Stephan's in die Reihe mit hineinziehen; doch werden wir dieses ausscheiden müssen, da es nicht im Rathhausaal sich befand, sondern in der Rathhauskapelle als Altarbild einem rein religiösen Zwecke diente. Wohl aber sind in den letzten Jahren im sogenannten Hanjesaal des Kölner Rathhauses Gemälde zum Vorschein gekommen, welche der bekannte Meister Wilhelm zwischen 1370 und 80 ausgeführt hat. Gegenüber den schon vorhandenen plastischen Figuren der „neun guten Helden“ stellen sie ernste Männergestalten dar, Propheten wahrscheinlich oder Weise des Alterthums. Während in diesen Werken die allgemeine poetisch-legendarische Anschauung des Mittelalters vorwaltet, bietet das Rathhaus zu Rothenburg an der Tauber in seinem großen Saal eins der frühesten Beispiele von der bestimmten Betonung der politisch-richterlichen Bedeutung dieser Räume. Freilich hält es sich dabei in der Wahl des Gegenstandes noch an die symbolisch-religiöse Auffassung des Mittelalters und giebt in einem bemalten Schnitzwerk die Darstellung des jüngsten Gerichts als ernste Mahnung an die Rathsherrn, Gerechtigkeit zu üben. Wie wir gesehen haben, bricht dann der energische Realismus der niederländischen Kunst mit der kirchlichen Tradition und führt in Beispielen aus der antiken Geschichte zum ersten Mal an bedeutungsvollere Stätte die profane Historienmalerei ein. Zweierlei fällt uns an diesen Bildern auf: erstlich die lehrhafte Tendenz, welche die Kunst dabei verfolgt und worin sie einfach die Tradition des Mittelalters beobachtet, dessen gesammte kirchliche Kunst recht eigentlich als Lehrerin des

Volkcs, als *biblia pauperum* auftrat. Sodann die Richtung auf äußersten dramatischen Effect, auf das Furchtbare und Erschütternde. In dieser Hinsicht sind oft die Compositionen von haarsträubender Gewaltthatigkeit, am meisten wohl auf den oben erwähnten Bildern von Brügge, wo Hambyes einen bestechlichen Richter lebendig schinden läßt und sodann dessen Sohn in dasselbe Amt beruft und, um ihm die Aufforderung zur Gerechtigkeit fühlbar *ad hominem* zu insinuiren, ihm einen Richterstuhl anweist, der mit der Haut seines Vaters bezogen ist. Die Neigung zu solchen nicht gerade angenehmen Scenen erklärt sich aber aus der gesammten Kunststrichtung des 15. Jahrhunderts, das im Gegensatz zu der gemüthvollen Ruhe und Innigkeit der früheren Zeit, auch in kirchlichen Kunstwerken das Pathetische bis auf die Spitze des Schauerlichen treibt und sich in detaillirten Schilderungen der Passion und der mannigfaltigsten Martyrien nicht genug thun kann. Es war eben eine derb-realistische Zeit, die mit energischen Mitteln gepackt sein wollte.

Den Höhenpunkt dieser Historienmalerei im Norden erreicht, wie gesagt, Holbein mit seinen Bildern für den Rathssaal in Basel. Auch hier sind es vor Allem Beispiele strenger Gerechtigkeit, wie Charondas von Thuri und Zaleukos von Lokri; dabei aber machen sich Gedanken von größerer politischer Tragweite, wie sie einem Freistaat wohl anstehen, geltend in König Sapor von Persien, der sich des besiegten Kaisers als Steigbügel bedient, und in Curius Dentatus, der die samnitische Befestigung zurückweist. Auch die Bilder aus dem alten Testament, Samuel der über Saul den Fluch ausspricht wegen Verschonung des Landesfeindes, und der Abfall der Israeliten von Rehabeam wegen dessen tyrannischer Strenge, dienen derselben Tendenz. Bemerkenswerth ist es nun, daß auch Dürer in den um 1518 entstandenen Wandbildern des großen Rathhaussaales zu Nürnberg denselben Gedanken der unparteiischen Gerechtigkeitspflege anklingen läßt. Doch geschieht es hier nicht durch eine realistisch-historische Darstellung, sondern durch die bekannte Allegorie nach einer Lucianischen Beschreibung der Verläumdung, eines Gemäldes des Apelles, in welchem dieser alle Dämonen des Trugs und der Arglist, die das Urtheil eines Richters zu trüben suchen: Unwissenheit und Argwohn, Neid, List und Täuschung, vor allem die Verläumdung selbst, dargestellt hatte. Das andere Hauptbild dieses Cyklus, der Triumphwagen Kaiser Maximilian's, verirrt sich in die bloße gelehrte Allegorie, der nicht einmal mehr ein allgemeiner politischer oder ethischer Gedanke zu Grunde liegt. Dagegen greift um dieselbe Zeit (1515) Hans Schäußlein noch einmal in das alte Testament, um im Rathhaussaal zu Nördlingen an der Geschichte der Judith ein Beispiel gottbegeisterter patriotischen Heldennuthes aufzustellen, und endlich kommt, wieder in Nürnberg, ein später Nachzügler dieser Zeit, Paul Juwenel, der Schüler Elzheimers, in den Gemälden des kleinen Rathhaussaales noch einmal mit einer politisch-ethischen Gedankenreihe zu Worte. Er stellt den Kaiser dar, thronend als die oberste Quelle des Rechts, umgeben von allen wünschenswerthen Regententugenden. Horatius Cocles und andere Beispiele römischer Bürgertugend bilden dazu eine passende Ergänzung. Die letzten Ausläufer dieser lehrhaften Tendenz, die sich auf das peltische Leben und das Rechtsbewußtsein des Volkes bezieht, habe ich früher in den gemalten Kachelöfen der Schweiz nachgewiesen. Prachtbeispiele namentlich sind die Fresen des Rathhauses von Zürich aus dem 17. Jahrhundert. Wenn in diesen Werken eine spruchselige Didaktik, verbunden mit weiterschweifigen Allegorien das künstlerische und historische Element oft überwuchert, so ist doch auch letzteres in erfreuender Weise durch die zahlreich eingestreuten Scenen aus der vaterländischen Geschichte vertreten, deren heldenhafte Momente, wie ich dies früher nachgewiesen habe, durch Parallelen aus der Bibel erläutert werden. Namentlich dient dazu das alte Testament, das durch sein volksthümlich heroisches, republikanisches Gepräge nicht bloß in den freien Städten Deutschlands und der Schweiz, sondern später auch in den Niederlanden nach Abwerfung des spanischen Joches begreiflicher Weise besonderen Anklang fand.

Um nun noch einmal zu der schönen Arbeit Kinkel's zurückzukehren, hebe ich zuerst hervor, wie der Verfasser durch eine scharfsinnige Vermuthung jenem Erkensald der alten Legende auf die Spur kommt und in ihm einen Vorfahren des Hauses Bourbon nachweist. Da dieses durch Heirath im 13. Jahrhundert mit den burgundischen Herzogen in Verwandtschaft kam, so wird es um doppelt erklärlich, warum die Brüsseler Rathsherrn gerade zu einer Darstellung aus der Geschichte eines Ahnen ihres Landesfürsten griffen, und warum dieser Gegenstand auch bei Karl dem Kühnen solchen Anklang finden konnte. Schließlich darf ich nicht vergessen hinzuzufügen, daß die Abhandlung auch von den übrigen in Bern befindlichen Tapeten kunsthistorische Reichenschaft ablegt, womit denn diese kleine Monographie zu einer vollständigen Erschöpfung ihres Thema's gelangt. Mit dieser Abrundung nach Inhalt und Anlage stehen der helle Blick der Forschung, die kritische Sicherheit der Methode und die lichtvolle Klarheit der Darstellung im besten Einklang. Und so scheide ich im Gefühl einer reinen dankbaren Befriedigung von dieser werthvollen Gabe, die der verehrte Verfasser als Erstlingsfrucht eines zweiten Lebensalters, einer neu geknüpften Verbindung mit seiner Wissenschaft uns gebracht hat. Möge ihr noch eine schöne Reihe ähnlicher Leistungen folgen!

W. Lübke.



T. Hansen inv. & del.

100 80 60 40 20 10 0

1

2

3 Meter

H. Bültgeneyer sc.

RESTAURATION DES LYSIKRATES-DENKMALS IN ATHEN.

Zeitschrift f. bild. Kunst 1868.

Druck von F.A. Brockhaus in Leipzig

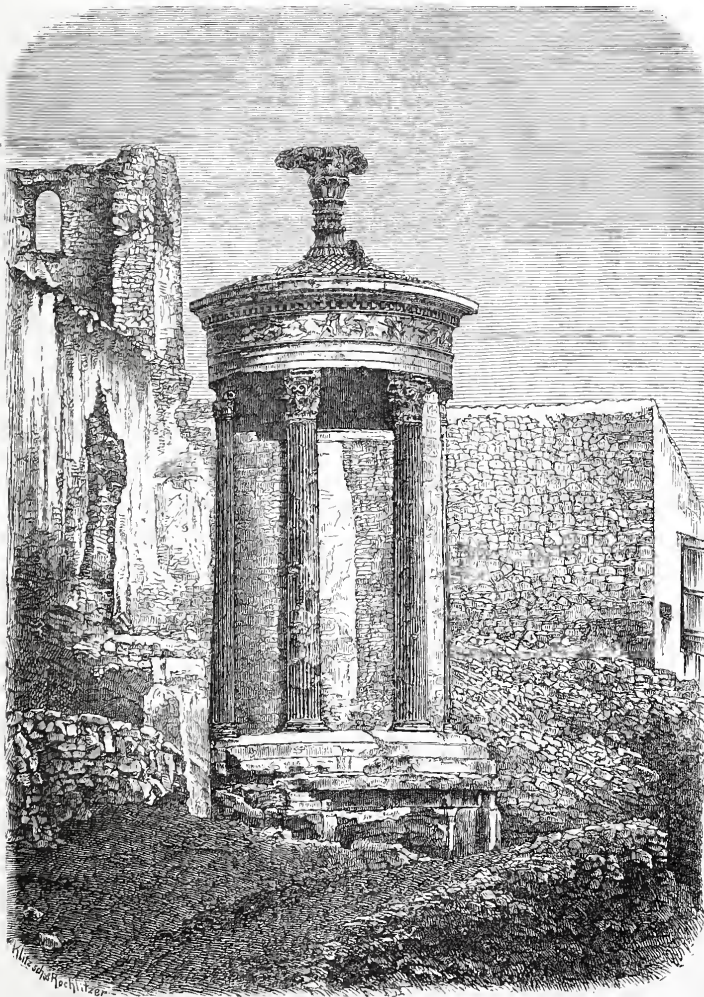
Verlag von E.A. Neumann in Leipzig.

Das choragische Denkmal des Lysikrates in Athen

nach

Theophil Hansen's Restaurationsentwurf.

Mit Abbildungen.



Zustand des Denkmals vor der Ausbesserung v. J. 1867.

des Alterthums weist kein zweites Beispiel dieser Gattung auf, das ein glückliches Geschick die Jahrtausende hindurch bis auf unseren Tag erhalten hätte; und wenn auch kein Perikles an seiner Wiege Pathe stand, so gehört es doch, als eine Schöpfung der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts und speciell aus den Zeiten der Staatsverwaltung des Redners Ly-

Es giebt nicht gar viele Reste griechischer Architektur, welche den angestammten Ruhm ihrer Klassicität auf so viele Rechtsittel künstlerischer und wissenschaftlicher Art zu stützen vermögen, wie das reizvolle kleine Denkmal des Lysikrates in Athen. Dem einen fehlt ein sicheres Alterszeugniß; dem andern die volle Weihe der höchsten Kunst; die meisten sind fast bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt; manche nicht viel mehr als Wiederholungen oft gesehener Gattungsformen. Hier dagegen finden wir alle diese Lücken ausgefüllt und ebenso viele Vorzüge vereinigt: in tadellos erhaltener, ausführlicher Inschrift werden uns Gründer, Bestimmung und Jahr der Entstehung des Werkes angegeben; die gesammte Denkmälerwelt

kurzos, immer noch der Blütheperiode der griechischen Baukunst an, und fügt zu allen diesen auszeichnenden Eigenschaften endlich auch noch das besondere kunstgeschichtliche Interesse, das früheste Denkmal korinthischer Ordnung zu sein, welches wir besitzen.

Das Monument ist ein choragisches: Hysikrates aus Sikynna, des Hysiteides Sohn, — so meldet die Inschrift — hatte zu den bakchischen Festspielen in Athen einen auf seine Kosten eingeweihten Knabenchor gestellt und mit ihm unter dem Archontate des Euainetos, d. i. 335 v. Chr., den Preis des Wettgesanges, einen ehernen Dreifuß, davongetragen. Die Sitte verlangte, daß dieser Siegespreis im Bezirke der Gottheit, welcher das Festspiel galt, auf erhabenem Untersatz öffentlich aufgestellt werde.

Das Heiligthum des Dionysos, im Süden und Südosten der Akropolis, war mit solchen Weihgeschenken, den Denkmälern ähnlicher Choregien, angefüllt. Später zog man auch die Gegend am östlichen Fuße der Burg mit hinzu, und so entstand die Dreifußstraße, bei den Alten kurzweg Tripodes genannt, von der Pausanias in seiner Beschreibung der Stadt spricht und über deren Lauf wir durch unser Denkmal genau orientirt werden. Auch dieses war nämlich nichts Anderes als ein solcher kunstreich geschmückter Untersatz, dessen einzige Bestimmung darin bestand, als Bekrönung den Dreifuß zu tragen. In früherer Zeit hatte für diesen Zweck wohl ein schlichter Sockel oder Pfeiler genügt. Mit der Entwicklung der Kunst wuchsen die Ansprüche, und es ist besonders charakteristisch für das Athen des vierten Jahrhunderts, daß wir in dem Denkmal, welches uns von seiner Baugesinnung Zeugniß giebt, den alten einfachen Dreifuß=Untersatz bereits zu einem förmlichen kleinen Tempel persönlichen, wenn auch zur Ehre der Gottheit erworbenen, Ruhmes entwickelt finden. Klagte doch eben damals Demosthenes über den auch in den bürgerlichen Bau eindringenden Luxus, während die Begeisterung für große öffentliche Monumente und Stiftungen im Erlöschen war.

Im zweiten Jahrhundert unserer Zeitrechnung, als Pausanias die Tripodenstraße betrat, mag dieselbe zu beiden Seiten mit zahlreichen solchen Dreifußunterstützen eingefast gewesen sein. Pausanias nennt sie geradezu Tempel, und einige von ihnen haben jedenfalls zur Aufnahme bedeutender plastischer Kunstwerke, z. B. eines berühmten Satyr's von Praxiteles, Raum geboten. Im siebzehnten Jahrhundert, kurz vor der Zeit Jacques Spon's und Georg Wheler's, welchen wir die ersten genaueren Relationen über die Reste des alten Athens verdanken, scheint außer dem Denkmal des Hysikrates nur noch ein einziges Bauwerk verwandter Gestalt von all jener Herrlichkeit übrig gewesen zu sein. Das Volk nannte es „die Laterne des Diogenes“, sowie das Hysikrates=Monument noch heutigen Tags „die Laterne des Demosthenes“ heißt. Auf dem gegen 1670 entstandenen Stadtplan der französischen Kapuziner finden sich beide verzeichnet. Aber Spon (1676) schreibt bereits aus Athen: „Von der Laterne des Diogenes konnten wir nichts erfahren.“ Schon damals war also unser Denkmal einzig in seiner Art. Jene französischen Mönche haben denn auch seinen Werth sehr wohl zu würdigen gewußt. Sie brachten den kleinen Bau in ihren Besitz und schützten ihn durch Aufnahme in den Rahon ihres Klosters theilweise wenigstens gegen Verfall und Zerstörung. Auf Abbildungen aus der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts sieht man ihn halb in die Klostermauern hineingebaut. Der Stich von Le Roy in den „Ruines des plus beaux monuments de la Grèce“ (Paris, Fol. 1758, Pl. XIII), den der Graf de Laborde in seiner Geschichte von Athen (I, 76) in der Hauptsache reproducirt, giebt uns die Außenansicht des Klosters von der Straße, links die an das Denkmal angelehnte Umfassungsmauer mit dem Lilienwappen Frankreich's über dem Eingang.*)

*) Eine kleine Kopie davon bei G. B. Cipriani, Monumenti della Grecia, 9.

Im ersten Bande der Originalausgabe von Stuart's und Revett's *Alterthümern von Athen* (London, Fol. 1762) blicken wir auf Taf. 1. des 4. Kapitels in das Innere des bescheidenen Klosterhofes hinein: da steht hinten in der Ecke rechts das Denkmal, zwischen die Mauer und den Hauptbau eingezwängt und fast bis an das Sockelgesims im Boden steckend; im Vordergrund zeigen sich sorgsam gepflegte Beete mit Nutzpflanzen und rechts an der Mauer sitzt unter dichten Nebelgärten ein härtiger Klosterbruder, in Betrachtung von Todtenschädel und Crucifix versunken.

Noch 1827 sah Laborde Alles in diesem Zustande. Kurz darauf aber traf Brandunglück das trauliche Hospiz der Kapuziner, und unser Monument, welches dabei stark beschädigt worden sein soll,*) erscheint von nun an auf Bildern und Photographien, statt von dem wohlbehüteten Frieden eines Klosterhofes, von wüsten Trümmern und ärmlichen Baracken umgeben und der Verstümmelung durch Muthwillen und Barbarei ausgesetzt. So zeigt es u. A. die große Radirung von Andrea Gasparini (Rom 1843), so auch die vor einigen Jahren aufgenommene Photographie, nach welcher die Anfangsvignette zu diesem Aufsatz gezeichnet ist. Die Wandung zwischen den Halbsäulen des Denkmals litt hiernach seit Stuart's Zeit beträchtlichen Schaden, die Schlußplatten mit den Reliefbildern der Dreifüße, von denen damals noch die Hälfte gut erhalten war, schmolzen bis auf eine einzige zusammen, andere Beschädigungen ungerechnet. Dagegen lag schon in den vierziger Jahren unseres Jahrhunderts von dem quadratischen Unterbau viel mehr zu Tage, als die Verfasser der „*Alterthümer von Athen*“ gesehen haben können. Bei meiner Anwesenheit in Athen, im vorigen Herbst, fand ich die Ausgrabung noch bedeutend weiter vorgeschritten. Die französische Regierung, in deren Eigenthum der Platz des ehemaligen Klosters nach dessen Aufhebung übergegangen ist und welcher daher gegenwärtig auch das Denkmal des Lykrates von Rechts wegen angehört, ließ den umliegenden Grund bis auf den Fuß des Sockels ausheben, sodaß die Ruine in einer Vertiefung von etwa zwei Meter unter dem Niveau der heutigen Tripodenstraße steht. An der Straße ist eine Stützmauer nebst Brüstung emporgeführt, die ich jedoch schon vielfach verletzt und von der lieben neuhellenischen Gassenjugend als bequemen Standpunkt benutzt fand, um auf das Sockelgesims des Denkmals Steine zu werfen. Da wohl schwerlich Aussicht sein dürfte, daß die fortschreitende Civilisation dieser modernen Pallantiden zu einem baldigen Einstellen ihrer palästrischen Uebungen führt, so möchte ich eine weitere Umfriedung des Platzes, die sich auch aus Rücksichten der Schicklichkeit und Schönheit empfiehlt, für dringend nöthig erachten. Von einigen interessanten Ergebnissen der letzten Ausgrabung wird unten eingehender zu handeln sein. Hier nur soviel, daß dieselbe außer einem im Inneren des Gebäudes vergrabenen menschlichen Skelett auch ein Stück von einer der Voluten, welche die Dachfläche zieren, und sonstige plastische und architektonische Reste zu Tage gefördert hat. Das Wärterhäuschen südwärts an der Straße dient ihnen als Aufbewahrungsort. Grabsteine mit französischen Inschriften liegen am Boden umher, von den Tagen des klösterlichen Asyls zeugend.

Gleichzeitig mit dieser Aufdeckung seines alten Bodens hat das Denkmal auch einen ziemlich heftigen Anfall des modernen Restaurationsfiebers zu überstehen gehabt, von dem ich ausführlich Bericht erstatten muß. Schon Laborde trug sich mit Restaurationsgedanken, welche unter den Auspizien der „*Commission des monuments historiques de la France*“ in's Werk gesetzt werden sollten. Ich weiß nicht, wieviel davon damals zur Ausführung gekommen

*) Schorn's Kunstblatt, 1828, Nr. 58, S. 232: Besprechung eines nach Hübsch's Zeichnung des Lykrates-Denkmal's angefertigten Stiches von Felsing.

ist. Die Ausbesserung des Jahres 1867 leitete Hr. Boulanger, ein in Athen seit längerer Zeit ansässiger und mit den Monumenten vertrauter französischer Architekt und Ingenieur; die Kosten trug Hr. v. Gobineau, ein in der gelehrten Welt wohlbekannter Mann, gegenwärtig Gesandter Frankreich's am Hofe des Königs Georgios. Hr. Boulanger war so freundlich, mir an Ort und Stelle den Hergang der Ausgrabungs- und Restaurationsarbeiten genau zu schildern; ich gebe zunächst die letzteren hier im Wesentlichen an.

Der Sockel des kleinen Gebäudes ward einer durchgreifenden Ausbesserung unterzogen. Diese stellte sich, wie Hr. Boulanger versicherte, nach der Ausgrabung als dringend nothwendig heraus, wenn man die Haltbarkeit des Ganzen nicht gefährden wollte. Es wurde dabei in der Art verfahren, daß die horizontalen Fugen der vier Quaderschichten, aus welchen der eigentliche Sockel besteht, genau ihre alte Lage behielten, während man die vertikalen Fugen der neu einzusetzenden Blöcke so vertheilte, wie es die Beschaffenheit der alten Werkstücke nöthig und thunlich machte. Daß man sich in letzterer Hinsicht durch die antike Anordnung der Fugen nicht binden ließ, glaubt Hr. Boulanger dadurch rechtfertigen zu können, daß für ihn in jener Anordnung selbst keine bestimmte Regel zu erkennen war. Wir kommen auf diesen Punkt zurück. Die Ausbesserung erstreckt sich speciell auf die beiden oberen Quaderschichten; in der zweiten Schicht von unten sind nur zwei Blöcke in der Mitte der Ostseite*) neu. Die dritte Schicht von unten besteht dagegen nur in ihrer nordwärts gerichteten Hälfte noch aus den alten Quadern. Die vierte, oberste, ist ganz neu, mit Ausnahme der beiden Eckstücke der Ostseite. Zu diesen Ausbesserungen bediente man sich desselben piräischen Kalksteins, welcher auch das Material der antiken Theile des Sockels ist. Noch beträchtlicher als bei den vier Hauptschichten ist der Umfang der Restauration bei dem schmalen friesartigen Quaderstreifen und dem darüber liegenden Gesims aus grau und weiß geflecktem hymettischem Marmor, welche den Abschluß des Sockels und den Uebergang zu dem kreisrunden Körper des Denkmals bilden. Nur an der Südostecke hat sich ein Stück des alten Materials retten lassen und zwar an der Südseite von c. 1½ Meter und an der Ostseite von c. ¾ Meter Länge —, auch dieses ist aber stark beschädigt und läßt namentlich von dem echinusartig profilirten Gliede, welches auf der Gesimsplatte ruht, nur noch ganz schwache Spuren erkennen.

Nicht minder bedeutend waren die Restaurationen an der Wandung des kreisrunden Theiles. Die sechs Blöcke, aus welchen die abgestufte Sohle des kleinen Rundbaus besteht, konnten zur Noth beibehalten werden, obwohl nur die Hälfte von ihnen — gegen die Ost- und Südseite hin — einigermaßen gut konservirt ist und die Quadern an den Fugen hie und da zollweit von einander stehen. Hr. Boulanger erzählte mir, daß der Oberbau sich an der Nordseite stark gesetzt hätte, vermuthlich in Folge der Zerbröckelung der oberen Sockelschichten; die Stufen waren um etwa 10 Centimet. herunter gegangen und die fast gänzliche Zerstörung der darauf stehenden nördlichen Halbsäule war die Folge davon. Es mußten Hebevorrichtungen angelegt und die Stufen durch Unterlegung der neuen Sockelquadern wieder auf ihr altes Niveau gebracht werden. An der erwähnten nördlichen Halbsäule wurden die oberen beiden Drittel, einschließlichs das Kapitäl, durch ein neues Stück pentelischen Marmors ersetzt. Aus diesem besteht bekanntlich der ganze Oberbau des Denkmals, von den kreisrunden Sockelstufen angefangen bis zur Dachblume. Das neue Schaftstück wurde jedoch weder kanellirt, noch das Blattwerk des Kapitäls ausgemeißelt. Man ließ ihm vielmehr die Form

*) Der Kürze wegen sind hier und im Folgenden die Seiten des Gebäudes immer als nach den vier Haupthimmelsgegenden gerichtet angegeben, obwohl das Gebäude in Wirklichkeit nicht ganz genau so orientirt ist; die Vorderseite (d. h. die mit der Inschrift versehene, welche unser Stich zeigt) schaut nämlich nicht nach N., sondern nach N. E. N. Hiernach wolle man sämtliche obigen Angaben rectificiren.

eines abgerundeten Klokés, in ähnlicher Weise, wie dies auch bei früheren Restaurationen in Athen, z. B. bei der des Niketempels geschehen ist. Das eingesezte Stück fällt freilich unter solchen Umständen beim ersten Anblick plump genug in's Auge. Es verlegt jedoch auf die Dauer nicht so sehr, wie dies auch die technisch vollkommenste Nachbildung des antiken Details der unerreichbaren Feinheit und Frische des Originals gegenüber stets thun würde. Vielleicht wäre aber ein Mittelweg, nämlich die halbe Ausführung, ähnlich wie im Innern des Denkmals, das Gerathenste gewesen. Die übrigen Halbsäulen bedurften solcher Ausflüchtigung nicht, wenn sie auch keineswegs alle wohl erhalten sind. Am vollständigsten präsentirt sich die nach Südost gefehrte; ziemlich gut konservirt ist auch die südliche. Gegen Westen herum waren mehrfach eiserne Ringe nöthig, um Halbsäulen und Zwischenwandungen zusammen zu halten. An den letzteren muß bereits in früherer Zeit mancherlei restaurirt worden sein. Das Monument war von den Kapuzinern als eine Art Erker des Klosters benutzt und deshalb an der Westseite der Zwischenwandungen beraubt worden. Alte Stücke pentelischen Marmors verbinden sich mit ganz modernem Mauerwerk; das westliche Interkolumnium besteht ganz und gar aus neuem Material. Gut erhalten ist nur die nebenstehende, gegen Nordnordwest gefehrte Wandung. Sie besteht aus einem hohen ausgebogenen Marmorstück, welches fast bis an die Höhe der Säulenkapitälé heranreicht und in einem friesartigen Streifen seinen Abschluß findet; darauf standen ursprünglich zwei oblonge kleine Tafeln, jede mit dem Reliefbild eines Dreifußes verziert. Die eine dieser Tafeln — zur Rechten vom Beschauer — ist erhalten, und zwar als die einzige von allen, wie oben bemerkt. Die Stelle der anderen wurde durch eine moderne Platte ausgefüllt. Hr. Boulanger, der im Uebrigen allen Verlockungen, auch die Bekrönung des Denkmals zu ergänzen, tapfer Widerstand geleistet hatte, drückte mir gegenüber die Absicht aus, die sämmtlichen Dreifußreliefs neu einzusetzen zu lassen. Hoffentlich ist er von diesem, wie mir scheint, recht überflüssigen Plane inzwischen wieder abgekommen. Ich möchte nicht einmal, daß die Oeffnung oben an dem süd-südostwärts gefehrten Interkolumnium, welche durch das Ausfallen der Dreifußtafeln entstand und bei meiner Anwesenheit allein noch unausgefüllt war, jemals wieder verschlossen würde. Denn sie bietet uns die einzige Möglichkeit dar, von dem wenn auch kunstlosen, doch technisch höchst interessanten Inneren des Gebäudes eine Anschauung zu gewinnen. Empfehlenswerth wäre dagegen die Versetzung des am Boden gefundenen Bruchstücks der Dachvolute an seinen ursprünglichen Ort: vorausgesetzt, daß dieselbe keinerlei sonstige Restaurationen am oberen Theile des Gebäudes nach sich zöge. Gegen diese müßte man vom Standpunkte der Wissenschaft wie von dem der Kunst den entschiedensten Protest erheben.

Wenn ich nach diesem Rückblick auf die bisherigen Schicksale des Lysikrates-Monuments nun zu dem Hauptgegenstande meiner Betrachtung, nämlich zu der von Theophil Hansen herrührenden Restauration desselben übergehe, so ist der Leser nach dem Vorigen darüber wohl ohne Weiteres im Klaren, daß diese Restauration nicht etwa der Plan zu einer praktisch auszuführenden Wiederherstellung, sondern ein ideales Bild der ursprünglichen Beschaffenheit des Denkmals ist. Was wir bisher an solchen Rekonstruktionsversuchen in unserer deutschen kunstwissenschaftlichen Literatur besitzen, genügt — soweit es mir bekannt ist — den Anforderungen der heutigen Zeit nur in sehr geringem Grade. Liegt doch überhaupt das auf eigener Anschauung begründete genaue Detailstudium griechischer Baudenkmale bei uns immer noch in unbegreiflicher Weise darnieder. Die Originalaufnahmen griechischer Architekturwerke durch deutsche Architekten lassen sich an den Fingern abzählen. Ueber dem im Entwicklungsgange der Zeit begründeten und vom Standpunkte der Wissenschaft ohne Zweifel freudig zu begrüßenden Streben, jedes, auch das unscheinbarste Restchen mittel-

alterlicher Architektur aus der Vergessenheit hervorzuziehen, scheint die Begeisterung für die Schöpfungen des Alterthums in bedenklicherem Maße, als wir es im Interesse der Kunst wünschen können, wieder abgekühlt zu sein. Selbst von den Tausenden unsrer Italiensreisenden, welchen dort im unmittelbaren Verkehr mit den großen Werken der Renaissance auch von altrömischer Art und Kunst ein lebendigeres Bild erwächst, finden immer nur einige wenige den jetzt so schnell und mühelos zu durchmessenden Weg nach Griechenland. Rom pflegt das letzte und höchste Ziel ihrer Wünsche zu sein. Und wenn allerdings der Haupttempel der alten Poseidonstadt mit seinem wohlerhaltenen Säulenkranz und der doppelten Ordnung seines Inneren uns einen vollständigeren Anblick der Gesamtanlage eines altdorischen Heiligthums gewährt, als dies irgend ein Tempelrest auf griechischem Boden zu thun im Stande ist, so theilt er doch mit allen seinen Genossen in der „Provinz“ den sehr geringen Grad künstlerischer Vollkommenheit in der Ausführung. Und diese Ausführung, die Meisterschaft der Behandlung, die Feinheit der Formempfindung, die Liebe und der Fleiß in der Technik, das sind die vornehmen Eigenschaften der echt hellenischen Kunst. Darin, und nicht in der Form als solcher allein, liegt die unsagbare Vollkommenheit ihres Wesens, darin der unerseßliche Werth der Werke jener griechischen Blüthe für die Bildung der Künstler aller kommenden Zeiten. Wenn daher Jean Paul sagt, man möge doch ja der Jugend unserer Tage nicht verwehren, den Eingang in den Markt des modernen Lebens durch die schönen, stillen Tempelhallen des Alterthums zu nehmen, so wollen wir dies für unsere jungen Architekten dahin ergänzen, daß der beste Eingang in alle Kunst für sie nirgends anderswo als in dem Studium der Werke des Griechenthums, in deren Heimat selbst, und vor Allem in Athen zu suchen sei. Der übliche Weg, den unsre Künstler und Forscher zu machen pflegen, der Weg über Italien nach Griechenland, über Rom nach Athen, ist der verkehrte. Er überfättigt und erdrückt den jugendlichen Geist, anstatt ihn zu befreien und zu stählen. Er lenkt selbst den Reisen und Erfahrenen leicht ab von dem wahren Urquell aller architektonischen Schönheit. Dieser sprudelt rein und unverfälscht nur in den Denkmälern der Blüthezeit Athen's. Wer sie mit frischen Augen angeschaut und ihrer Vollendung sich im eingehenden Studium bewußt geworden ist, der trägt nicht nur einen untrüglichen Maßstab für all sein ferneres Wissen und Können davon, sondern er lernt auch verstehen, daß es wahrhaftig keine rhetorische Phrase war, wenn geistvolle Schriftsteller des Alterthums von dieser Kunst wie von einer zweiten Religion gesprochen haben. Der edle, feine Sinn, der aus der zartbeseelten Schönheit dieser Formen spricht, die gleichmäßige Vollendung auch des unscheinbarsten und verstecktesten Theilchens der kolossalen Marmorbauten, die verständige Sorglichkeit und doch so geniale Freiheit in der gesammten Arbeit erwecken ein Gefühl der Demuth und Erhebung zugleich, wie wir es aus dem stillen Verkehr mit dem Göttlichen schöpfen. Und daß diese Hingebung an die Muster des Griechenthums nicht etwa den Geist in der Bewunderung der vielbescholtenen „kalten Marmor Schönheit der Antike“ erstarren macht, sondern ihn wahrhaft befreit und ihm zu allen Aufgaben der Gegenwart Schwung und Kraft der Erfindung verleiht, das können wir wohl nicht schlagender belegen als durch das Beispiel des Mannes, von dem hier eine seiner Lieblingsarbeiten aus den Studienjahren in Athen zum ersten Mal veröffentlicht wird. Kein beweglicherer, in jeder neuen Art und Anwendung seiner Kunst unermüdlicherer Geist als dieser: und zugleich feiner, der nicht jederzeit freudig bekennen würde, daß er das Beste, was er weiß und kann, den Meistern des griechischen Alterthums verdankt!

Theophil Hansen war das erste Mal in Athen von 1838—1846, als Roß noch dort wirkte und Schaubert mit dem älteren Bruder unseres Künstlers, dem jetzigen Statsrath und Professor Christian Hansen in Kopenhagen, die Früchte ihrer verdienstvollen Aus-

grabungen und Forschungen zu sammeln begannen.*) 1845 widmete er drei Monate der Aufnahme und Untersuchung des *Lykifrates*-Monuments. Dasselbe ward von ihm in allen seinen Theilen auf's Genaueste nachgemessen und von den Details wurden naturgroße Zeichnungen angefertigt. Im Jahre 1859, als Theophil Hansen von Wien aus das zweite Mal nach Athen ging, nahm er die inzwischen entworfene Restauration mit und verglich dieselbe noch einmal mit dem Monumente. So entstanden, auf Grundlage der originalgroßen Aufnahmen, die wohl Manchem der Leser von der letztjährigen Weltausstellung her bekannten Aquarelle, nach welchen der treffliche Kupferstecher H. Bültemeyer in Wien unter Leitung des Architekten die unserem Aufsatz beigegebenen, mit sorgsamster Treue ausgeführten Tafeln gestochen hat. Wenn auch das hier vorgeführte Bild des Denkmals in der Gesamtdisposition nur an einer einzigen, freilich sehr wichtigen Stelle von der Stuart'schen Anordnung abweicht, so darf dagegen das Detail, wie es namentlich in unserer zweiten Tafel**) geboten wird, auch den für ihre Zeit so bewundernswerthen Leistungen Stuart's und Revett's gegenüber als ein wesentlicher Fortschritt bezeichnet werden. Die zahlreichen besseren und schlechteren Kopien jener englischen Aufnahmen, welche sich in den Sammelwerken eines Normand, Gailhabaud, auch Lasius (Sieg. 13 seines im Erscheinen begriffenen Werkes) und unter den Holzschnitt-Illustrationen unserer kunstgeschichtlichen Literatur verbreitet finden, erscheinen dadurch sämmtlich als antiquirt. In welchen Punkten, soll nun ausführlich dargethan werden.

Die wichtigste Frage, die uns hier zu beschäftigen hat, ist die nach der Bekrönung des Denkmals. Daß dasselbe einen Dreifuß trug, daß der ganze kleine Bau gleichsam in dieser seiner Bestimmung gipfelte, braucht jetzt nicht mehr bewiesen zu werden. Aber die Art, wie dies geschah, ist bisher strittig. Stellen wir zunächst die Beschaffenheit des Dachs in seiner gegenwärtigen Erhaltung fest! Daß dasselbe bis in die jüngste Zeit vor jeder Ausbesserung bewahrt blieb, wurde bereits hervorgehoben. Die sanftgewölbte, oben mit schuppenartig anliegendem Blätterwerk***) und am äußeren Rande mit einer Welle verzierte Dachfläche besteht zusammen mit dem untersten Gliede der auf der Höhe der Wölbung emporsteigenden Kelchkrone aus einem einzigen Marmorstück. Die sechs Blöcke, welche das mit etwas vorgeneigten Palmetten geschmückte Kranzgesims des Rundbaues bilden, werden durch diese Last gehalten. Auf Stengel und Blume der Bekrönung fallen zwei weitere Stücke. Das eingeschobene Plättchen ungefähr in der Mittelhöhe des Auaufs deutet den Scheidepunkt derselben an. Auf der Dachfläche bemerkt man die Reste von drei zu Voluten zusammengerollten Ranken (*Helices*), deren Stengel (*Cauliculi*) am unteren Ende der Bekrönung hervorzusproßeln scheinen, und unter denen die nach Südost gerichtete soweit erhalten ist, um den Linienzug des Ornaments deutlich erkennen zu lassen. Von den beiden andern sind nur noch schwache Spuren an Ort und Stelle. Es verdient besonders hervorgehoben zu werden,

*) Hier sei des leider nach dem ersten Heft in's Stocken gerathenen Werkes über die Akropolis von der Hand jener drei Freunde mit dem lebhaften Wunsche gedacht, es möge die Veröffentlichung der zu den weiteren Heften angefertigten Aufnahmen durch Christian Hansen auch jetzt noch erfolgen. Veraltet sind dieselben schwerlich.

**) Die zweite Tafel wird im nächsten Hefte der Zeitschrift dem Schluß dieses Aufsatzes beigegeben.

***) Stuart schon dachte an Lorbeerblätter, ebenso Ch. Blanc, *Gazette des Beaux-Arts*, T. XIV, 138 (*Grammaire des Arts du dessin*, 193 ff.) u. A. Wir machten sie nicht diesen Einruck, erinnerten mich vielmehr an die zugespitzten, schiffartigen, mit starker Mittelrippe versehenen Blätter, welche sich an den Kapitälern und der Bekrönung des Windethurms in Athen und an so vielen andern spätgriechischen Monumenten finden. Man vergl. den Text zu der Abbildung unseres Denkmals im ersten Bande der deutschen Ausgabe des Gailhabaud, S. 3.

daß diese Dachvoluten genau unter den drei weitausladenden Armen des Knaufes liegen. Schon dieser Umstand spricht entschieden gegen die von Schinkel vorgeschlagene, neuerdings u. A. von Semper (Der Stil, Band II, S. 242) angenommene Restauration, nach welcher der Dreifuß nicht oben auf der Knaufblume, sondern unten auf dem Dache hätte stehen sollen, so daß nur der Kessel von der Oberfläche des Knaufs unterstützt worden wäre. Daß die Füße des Dreifußes hinter den Dachvoluten aufsetzten und doch neben den Armen des Knaufes herabreichten, wie es die Semper'sche Abbildung zeigt, wäre schlechterdings unausführbar. Nach der Schattengebung seines freilich nicht ganz klar ausgefallenen Holzschnittes hat es den Anschein, als hegte Semper die Meinung, die drei Arme des Knaufs fielen nicht über, sondern zwischen die Dachvoluten. — Auf dem Dache finden sich im Ganzen sechs Eintiefungen, welche sämmtlich antik und ohne Zweifel zur Befestigung irgend welchen Zierrathes bestimmt gewesen sind. Drei davon, nämlich die kleinen oblongen, unmittelbar über dem Ansätze der Voluten befindlichen Löcher, in welche man die Füße des Dreifußes setzen wollte, hat schon Stuart verzeichnet,^{*)} ohne jedoch über das Ornament aus Bronze, das er sich darin befestigt dachte, etwas Bestimmtes zu äußern. Die drei andern dagegen, welche beträchtlich größer sind als jene, finde ich bisher nirgends angegeben. Sie liegen da, wo Th. Hansen seine Delphine hinsetzt, nämlich in der Mitte zwischen den Dachvoluten und zwar im oberem Drittel der Kuppelfläche. Es sind ganz regelmäßige Vertiefungen von 25 Centim. Länge und 20 Centim. Breite, in das gebogene Dach derart eingeschnitten, daß die horizontale Fläche der Vertiefung an ihrer vorderen Kante mit der Dachfläche coincidirt, während die rückwärtige um 7 Centim. tiefer als die Dachfläche liegt. Daß die Oberflächen der Vertiefungen nicht glatt gearbeitet sind, könnte auf eine französische Ausmeißelung schließen lassen, welche stattfand, als man die darin angebrachten Zierrathen losbrechen wollte. Gegen die Rückseite dieser Vertiefungen zu sind dann noch wieder kleinere Löcher, von 10 Centim. im Quadrat, ungefähr 5 Centim. tief senkrecht eingemeißelt, welche den Zierrathen ihren festen Halt gaben. Wenn man sich den Dreifuß mit seinen Füßen auf das Dach gestellt denken wollte, so wären hier die weit geeigneteren Stützpunkte dafür gewesen, als hinter den Voluten. Die geringen Ausladungen des Knaufs zwischen den großen Armen desselben würden dabei jedenfalls nicht unüberwindliche Hindernisse gewesen sein.

Aber eine solche Stellung des Dreifußes ist weder wahrscheinlich, noch nachweisbar. Sie läßt sich vielmehr durch positive Gegengründe widerlegen. Zunächst durch die Form des griechischen Dreifußes selbst, wie sie uns in dem Relief unseres Denkmals erhalten ist. Die Querstangen, welche die drei Füße des Geräthes mit einander verbinden und seiner ganzen Struktur erst die volle Festigkeit geben, würden ja bei jedem Versuch, den Dreifuß über den Knauf herüberzubringen, im Wege sein. Man müßte sie sich denn entweder abnehmbar oder mit Semper durch schräg vom Rande des Kessels herabreichende Stangen ersetzt denken, wozu jedoch die auf unseren Fall passenden Belege fehlen.**) Ferner zeugt gegen die Stellung der Füße auf dem Dache die bestimmt charakterisirte Form des Dachknaufes. Die Oberfläche desselben bildet mit ihren drei weitausladenden Armen und den geringeren Volutenvorsprüngen dazwischen die Form eines gleichseitigen Dreiecks mit doppelt eingebogenen Seiten; sie ist ganz dazu geschaffen, die drei Füße des Weihgeschenktes aufzunehmen, dagegen in ihrer auf die Erzeugung von drei Hauptstützpunkten gerichteten Konfiguration völlig unpassend für die Aufnahme des kreisrunden Dreifußkessels, gleichsam als dessen vertikaler Mittelfuß. Daß nicht der Dreifußkessel, sondern die Füße desselben auf der Fläche stehen sollten,

^{*)} Er giebt ihnen eine kreisrunde Form. An der Eintiefung über der westwärts liegenden Volute maß ich dagegen 4 Centim. Br. und 7 Centim. L.

^{**)} Dreifußformen aus Pompei gehören nicht hierher.

bezeugen die ganz analog gebildeten dreiseitigen Kapitäle der beiden aus römisch-griechischer Zeit stammenden Säulen über der Stätte des früheren Thrasyllos-Monuments am Südabhange der Akropolis von Athen. Sie haben sicher nichts Anderes als Dreifüße getragen, und bei ihnen denkt wohl Niemand daran, daß die Oberfläche den Kessel unterstützt hätte, die Füße aber in der Luft baumelten. Zum Ueberfluß wird bei der westlichen kleineren von diesen Säulen ein solcher monströser Gedanke schon durch den Abacusblock beseitigt, der hier in der Weise des ägyptischen Kelchsäulenstils auf der Oberfläche des Kapitales liegt. Daß auch beim Psikrates-Monument eine abacusartige Platte den Uebergang zwischen Knaufblume und Dreifuß vermittelte, ist vorauszusetzen. Die Vertiefungen in der Oberfläche des Knaufes, — ursprünglich eine größere in der Mitte und drei kleinere an den Ecken, — welche schon Stuart richtig verzeichnet hat, können daher niemals direkt zur Aufnahme des Dreifußes, sondern nur zur Befestigung der Platte gebient haben, worauf jener stand. Semper und Hansen stimmen darin auch vollkommen überein, nur mit dem Unterschiede, daß Jener die Platte mit einem unterwärts ausgekehnten Profil ausstattet, während Hansen, wie Stuart, ihr konsequenterweise die Gliederung eines Sockels mit Ablauf giebt. Die Höhe des Dreifußes nimmt Hansen genau gleich der Höhe des Knaufes, d. i. zu 1,20 Meter = ungefähr 4 Fuß an. Das ist keinenfalls zu hoch, eher etwas zu niedrig. Der berühmte Satyr des Praxiteles, den wir uns wahrscheinlich in analoger Weise zwischen den Füßen eines Dreifußes aufgestellt zu denken haben,*) wie wir auf Hansen's Restauration den von seinem Panther begleiteten Bacchus stehen sehen, war schwerlich nur etwa 2 Fuß hoch, wie dieser, sondern mindestens lebensgroß. Ein attisches Relief, das ich in der Mittelhalle der Propyläen rechts vom Eingang unter den zahlreichen Inschriften und Skulpturfragmenten sah, zeigt einen Dreifuß, der den danebenstehenden Mann um mehr als Kopfeslänge überragt. Auch will es mir scheinen, daß eine größere Höhe des Dreifußes durch die Verhältnisse des Denkmals an sich und besonders durch die Größe der Volutenfiguren, die bei Hansen sogar größer als die obere Hauptfigur ausgefallen sind, gefordert würde. Ganz entschieden pflichte ich dagegen unserem Restaurationsentwurfe bei, wenn er die unschöne Verbindung der Dachvoluten mit den Armen des Knaufes mittelst der von Stuart hier angebrachten Delphine aufgibt und an Stelle derselben frei bewegte Figuren aus der Gefolgschaft des Bacchus auf die Voluten setzt; die Vertiefungen hinter den letzteren dienen hiernach zur Befestigung der Füße dieser Satyrgestalten; in die Löcher zwischen den Voluten werden die Delphine übertragen. Das Recht zur Einführung der Delphine stützt Hansen, wie Stuart, auf ihr Vorkommen in dem Relief des Frieses, dessen Darstellung unten zu betrachten sein wird. Gegen die Anbringung der Delphine als Stützen des Knaufes aber macht unser Künstler die treffende Einwendung, daß derlei Stützen an dieser Stelle nicht nur statisch völlig überflüssig, sondern auch ästhetisch widersinnig sein würden, weil in ihnen gleichsam ein Mißtrauensvotum gegen die elastische Tragkraft des Knaufes läge.

C. v. Lügow.

(Schluß folgt.)

*) C. Friederichs, Praxiteles und die Niobegruppe, S. 15. Ueber Dreifüße von kolossaler Größe vgl. D. Müller, in Böttiger's Amalthea, I, 126, 15.

Diedrich Kropp's Skulpturen an der neuen Börse zu Bremen.

Mit Abbildung.



Das ganze Mittelalter hindurch hat bekanntlich die deutsche Bildnerei nur einheimisches Material zu ihren Schöpfungen genommen. Vor Allem war es der vaterländische Sandstein, der unseren Bildhauern diente, von den ältesten Zeiten deutscher Kunst bis tief in die Periode der Renaissance hinein. Die Werke aus gegossenem Erze d. h. die wirklich selbständigen Statuen, — denn Thürflügel und Taufbecken gehören nicht hierher, — sind verhältnismäßig von geringer Zahl; die wenigen mittelalterlichen Skulpturen aus Kalkstein oder tyroler und salzburger Marmor verschwinden gänzlich dagegen, von den Holzschnitzwerken und den einzelnen Beispielen alter Stuckarbeit ist natürlich abzusehen.

Aus heimischem Sandstein aber sehen wir die schönsten Werke romanischen und gothischen Stils gemeißelt. Aus ihm bestehen die bedeutsamen Reliefs der alten Kirchen zu Regensburg, Westergöningen, Wechselburg und Halberstadt, so wie das herrlichste deutsche Denkmal romanischer Skulptur, die goldene Pforte zu Freiberg in Sachsen; mit Statuen von Sandstein bevölkerten sich unsere erhabenen Kathedralen zu Köln, Straßburg, Freiburg u. s. w. Zahlreiche der schönsten Werke eines Veit Stoß, Sebald Schonhofer, Adam Krafft sind aus dem Sandstein ihrer Heimat gebildet. Nach Nürnberg

vor Allem muß man gehen, um dies in seiner Art vortreffliche Material ehren und achten zu lernen.

Auch der bedeutendste deutsche Bildhauer der Popszeit, der große Andreas Schlüter, schämte sich nicht des vaterländischen Materials. Seine Köpfe sterbender Krieger, seine beiden Medusenhäupter am Berliner Zeughause sind die ergreifendsten und bedeutendsten Werke dort, die man sehen kann.

Daß das deutsche Mittelalter keinen Marmor anwandte, hatte freilich seinen Hauptgrund in äußerlichen Verhältnissen, zumal in der damals noch so schwierigen Verbindung mit dem Süden Europa's, und daß man ihn später, wo er leichter zu erlangen war, gern dem Sandsteine vorzog, ist ebenfalls leicht einzusehen; denn wer wollte leugnen, daß ein Bild aus weißschimmerndem Marmor nicht ungleich höher, verklärter und vergeistigter erscheint, als ein gleiches von derbem, undurchsichtigem grauem Sandstein.

Aber dennoch hat man letzterem Unrecht angethan. Eine gewisse Richtung der Kunst giebt es, für welche gerade unser heimisches Material wie kein anderes an seinem Plage ist, und es muß uns deshalb auch mit wahrer Freude erfüllen, wenn wir einen echten Künstler mit Ernst bestrebt sehen, den oft unverdient verachteten deutschen Stoff wieder wahrhaft zu Ehren zu bringen.

Einen solchen besitzt Bremen in seinem wackeren Bildhauer Diedrich Kropff, der nun seit ungefähr 7 Jahren, wo er aus Rom wieder heimkehrte, in seiner Vaterstadt zur Zierde derselben thätig ist.

Kropff ist ein echter Sohn des Volkes. Geboren und erzogen in kleinen, ungünstigen Verhältnissen, hat er sich fast ganz durch eigenes rastloses Streben heraufgearbeitet. Zuerst Schiffszimmermann, ging er dann als Matrose einige Jahre zur See, ward hierauf Tischler, dann Bildschnitzer für den Schiffsbau und endlich, als er einmal zum Gallionsbild die treffliche Büste H. von Gageru's für ein Schiff des bremer Bürgermeisters Duckwig geschnitzt hatte, erkannte dieser sofort die echte Künstlernatur in ihm und verhalf ihm durch wohlwollendste Unterstützung dazu, daß er die Akademie in Dresden beziehen konnte, wo er namentlich ein Schüler Hähnel's wurde. Hier erst konnte er nachholen, was mangelhafter Schulunterricht an seiner geistigen Bildung hatte fehlen lassen; auf's Eifrigste trieb er Geschichte, Mythologie und schöne Literatur, bis er 1858 auf zwei Jahre nach dem gelobten Lande aller Künstler, nach Italien gehen konnte.

Im Frühling 1861 kehrte er dann von Rom zurück und widmete nun seine Thätigkeit fast ausschließlich seiner Vaterstadt und der Sandsteinskulptur. Zwar hat er bewiesen, daß er auch den Marmor trefflich zu behandeln versteht. Seine beiden Marmorbüsten Raffael's, die er nebst einem Medaillon mit der allegorischen Darstellung der Nacht noch in Rom schuf, sowie ein kleiner kniender Engel zu einem Grabdenkmal in Bremen sind sämmtlich reizvolle, fein ausgeführte Werke, durchfluthet von Seele und Leben. Seitdem aber hat er in dem derben Materiale des Sandsteins so Bedeutendes und Gediegenes geleistet, daß es jedem Freunde deutscher Kunst Theilnahme und wahre Freude erwecken muß.

Die einfach ernste und kraftvolle Statue des heil. Lucas, die der bremische Künstlerverein zum Liebeschmuck seiner schönen gothischen Halle bei ihm bestellte, war das erste dieser Werke. Zugleich errang er mit einem Entwurf zum Schillerdenkmal für Hamburg einen Preis und schuf nebenbei noch die kleine charakteristische und lebensvolle Statuette des bremischen Bürgermeisters Smidt, bis bald der Prachtbau der neuen Börse in Bremen, das schöne Werk Heinrich Müller's, vor allem Andern seine ganze Thätigkeit in Anspruch nehmen sollte.

Zwei Hauptportale des Gebäudes galt es hier durch bildnerischen Schmuck auszuzeichnen. Das eine, dem Domhof zugewendete, sollte allegorisches, das andere an der Marktseite realistisch-symbolisches Bildwerk erhalten. Das erste Portal zeigt in den mittleren Zwischfeldern seiner zwei gekuppelten Eingangsbogen die sitzenden Figuren des Oceans und der Weser, das bremer Wappenschild haltend, sodann diesen zu beiden Seiten in den Eckwickeln die des Fleißes und des Friedens und endlich diesen wieder zur Seite, aber niedriger und auf Konsolen, die stehenden Gestalten des Land- und Seeverkehrs.

Wegen der Anordnung dieser antik gehaltenen Figuren, die wir als nur dem römischen und dem Renaissancestile zukommend an dieser ihrer Stelle tabeln müssen, haben wir indeß mit dem Architekten, nicht mit dem Bildhauer zu rechten, der nicht einmal hier für die Idee verantwortlich ist; nur zu oft mußte er sich hierin dem Willen der Bauherren fügen. Die Auffassung aber und Ausführung von Allem und Jedem ist durchaus

die seinige, und offen dürfen wir's bekennen, er hat aus seiner Aufgabe ein Werk zu schaffen gewußt, dessen die Vaterstadt des Künstlers sich freuen mag.

Um die Allegorie bleibt es etwas Mißliches, wenn die Kunst ihrer auch nicht völlig entrathen kann. Für ihre Gestalten, Träger und Trägerinnen von zum Theil völlig abstrakten Begriffen, können wir uns nur gewaltsam interessiren. Sie hegen kein echtes Blut und Leben in sich, sie sind nicht Fleisch und Bein von unserem Fleisch und Bein, sie haben kein Schicksal, keine Geschichte und so kommt es, daß sie selbst bei hoher Schönheit uns meistens kalt lassen.

Nur in einem Falle vermögen wir uns mit ihnen zu versöhnen, nämlich wenn sie im Stande sind, eine ihrem Begriff entsprechende Charakteristik darzubieten. Und gerade in dieser zeigte unser Künstler von je seine Hauptstärke.

Gewissen Allegorien Charakter zu verleihen, würde freilich geradezu unmöglich sein. Wie wollte man z. B. eine Figur der Mathematik von derjenigen der Chemie, abgesehen von den Attributen, im Charakter unterscheiden? Hat man doch sogar schon versucht, den deutschen Zollverein in menschlicher Gestalt darzustellen, gewiß die trostloseste Aufgabe für einen wahren Künstler.

So waren denn auch bei unseren Börsensculpturen die Schwierigkeiten in dieser Beziehung keine ganz geringen; aber dennoch, wo und wie es nur irgend anging, hat Kroypp ihnen individuelles Leben einzuflößen gewußt.

Es verstand sich von selbst, daß er hierbei von der antiken Auffassung abweichen mußte und nicht die Weser als Flußgott oder gar das Meer als Amphitrite darstellte, sondern wie es deutsche Sprache und Gefühlsweise mit sich brachte, unsere blonde Weser in ihrem Schilfranze weiblich, mild und freundlich schilderte und ihr Gewand in feineren und sanfteren Falten herniederfließen ließ als das des alten bärtigen und finster dreinschauenden Meerergottes, das in seinem größeren Faltenwurfe an mächtiger rollende Wogen erinnert. Ebenso ist im Gesichtsausdruck zwischen dem Fleiß und Frieden eine bedeutfame Verschiedenheit. Der Fleiß verlangt Ernst, Beharrlichkeit und Kraft, der Friede athmet Ruhe, Milde, Freundlichkeit; Alles das sprechen die Züge beider aus.

Bei den Gestalten des Land- und Seeverkehrs war der Künstler so gut wie gänzlich auf die Attribute angewiesen, hat aber trotzdem auch hier nach tieferer Auffassung gestrebt. Der Landverkehr, als der weniger gefährliche, ist von ungleich milderem Zügen, während der Seeverkehr, die Figur der Schifffahrt, deren Gewand der segeltreibende Wind schwellt, wieder in festerer und ernsterer Haltung erscheint.

Nun aber kommen wir zur Marktseite des prächtigen Gebäudes und hier erst war unser Künstler am rechten Platze, hier erst war es ihm vergönnt, sich im vollen Ausdruck seiner Eigenthümlichkeit zu zeigen, in den realistischen Gestalten nämlich, welche jene Stände und Volkskräfte darstellen, die vorzugsweise zum Handel in naher Beziehung stehen und ihm vor Allem dienen und nützen.

Sechs Standbilder sind es im Ganzen. Ueberlebensgroß, auf Konsolen und von gothischen Baldachinen beschirmt stehen sie da und umgeben den vorspringenden Portalbau, so daß zwei davon, die Figuren des Maschinenbauers und die des Ingenieurs (Architekten), die beiden Schmalseiten schmücken, während in ihrer Reihenfolge von links nach rechts die des Schiffers (Vootsen), des Landmanns, des Bergmanns und die des Fischers (Wallfischfängers) die breite Fagade zieren.

Auch hierbei wünschten wir in Betreff der Wahl der Figuren gern einiges anders zu haben. Wir begreifen z. B. nicht, was der Architekt speciell mit dem Handel zu thun hat, abgesehen davon, daß er Börsen und Packhäuser baut. Seine Stelle wäre doch weit

passender vom Chemiker oder Geographen eingenommen. Indes auch darüber dürfen wir mit dem Künstler nicht rechten. Ihm gegenüber halten wir uns an die Gestalten selbst und an diesen können wir unsere aufrichtige Freude haben. Hier ist gesunder Realismus, vollkommene Naturwahrheit, kräftiges Leben und eine so durchgebildete Charakteristik, daß man auch von ihnen sagen möchte: Jeder Zoll ein Mann, und ein solcher, der er sein soll. Da ist zuerst der vollbärtige Maschinenbauer in seinem Lederschurz. (Siehe die Abbildung). Die muskelschwellenden Arme entblößt steht er da, Hammer und Eisenrad in den Händen haltend, ein rechter Sohn Vulkans; aber weit entfernt davon, nur allein die rohe Kraft auszudrücken, läßt ihn der Künstler vielmehr mit geistvollem Antlitz ernst und tief sinnend das Maschinenrad, welches die Linke hält, betrachten und erhebt ihn so zu einer wahren Denkergestalt.

Breitspurig mit Loge und Octant steht ihm zunächst im üblichen „Pijäcket und Südwester“ die gedrungene Gestalt des Schiffers, dem ein Rundbart das ruhig und kühn vorwärts blickende Antlitz umzieht, auf welchem eine ganze Lebensgeschichte voll Sturm und Ungemach zu lesen ist. Aber noch viel kühner, ja fast wild und verwegen erscheint auf entgegengesetzter Seite der Wallfischfänger, einer jener wilden Gefellen, wie namentlich der Südseefang sie ausbildet. In höchster Anspannung des Geistes wie des Körpers ist er gerade im Begriff, die Harpune zu werfen, sein Haupt mit Rinn- und Schnurrbart ist hoch aufgerichtet und so bildet er den allerschroffsten Gegensatz zu seinem Nachbar, dem Architekten, welcher die dem Maschinenisten entgegenstehende Schmalseite einnimmt in künstlerischer Nonchalance, die Beine nachlässig übereinander geschlagen, bequem angelehnt steht und mit jugendlichem Antlitz, das nur ein kleiner Schnurrbart ziert, ruhig seine Zeichnung beschaunt.

Offen gestanden will uns diese Figur am wenigsten gefallen. Auch abgesehen von ihrem höchst unplastischen Kostüm ist sie in ihrer nachlässigen Haltung viel zu genrehast, um für eine monumental-architektonische Zierde gelten zu können. Auch der eben beschriebene Südseemann, so trefflich an und für sich, entbehrt gleichfalls dieser statuarischen Ruhe, welche bei Skulpturen, die mit einem Bauwerk in Verbindung stehen oder gar Theile desselben sind, erst doppelt nöthig ist.

Die Mitte endlich nehmen zwei Standbilder ein, die unbedingt zu dem Gelungensten gehören, was überhaupt in dieser Art geschaffen ist und bei denen auch der eben erhobene Tadel wegfallen muß; die beiden unbärtigen Gestalten des Landmanns und Bergmanns, der Arbeiter und Schatzgräber auf und in der Erde.

Um die Bergmannsgestalt möglichst wahr und charaktervoll zu schaffen, reiste Kropf, ehe er an die Arbeit ging, eigens nach dem Harze, um hier Typus, Haltung und Gesichtsausdruck der Bergleute zu studiren. Ein so ernstes Streben und Erfassen konnte wohl nicht unbelohnt bleiben, und so ist ihm denn auch dieser Bergmann in einer Weise gelungen, daß man auf dem schmalen Angesicht fast die krankhafte Blässe seines nächtlichen unterirdischen Daseins wahrzunehmen vermeint.

Die schönste und feinste Gestalt von Allen ist endlich die des jungen Landmanns, der auf seinen Spaten gestützt in bequemer Haltung ein wenig von seiner Arbeit auszurufen und aufzublicken scheint. Seine Brust ist entblößt, die Jacke hat er nachlässig über die Schulter gehängt, die Strümpfe sind den Kniehosen, die sie hielten, entschlüpft und zur Hälfte niedergesunken, indes vom leichten Strohhut beschattet uns sein liebes treuherziges und intelligentes Antlitz vertrauensvoll entgegenschauen: das echte Ideal des freien deutschen Bauern, der nicht mehr an der Scholle klebt, sondern sie beherrscht, der rationelle Landwirth.

Genug jetzt vom Einzelnen. Wir kennen wenig Werke von diesem Genre, die so durchgebildet charaktervoll und bedeutend wären wie diese Kropf'schen Volkstypen der Bremer Börse, durch welche der vaterländische Sandstein einmal recht wieder zu Ehren gekommen ist, daß es wahrhaft das Herz erfreuen muß. In diese echt realistischen Gestalten des heutigen Lebens in weißschimmerndem Marmor uns zu denken, widerstrebt dem Gefühle und selbst nicht der Bronze gebührte hierbei vor dem Sandsteine der Vorzug.

Die Vaterstadt aber, die schon in Steinhäuser einen weitgepriesenen und anerkannten Meister zu ihren Mitbürgern zählt, mag ihren wackern Kropf hoch in Ehren halten. Jeder dieser beiden Künstler geht seine eigne Bahn. Im idealen Fache, in Darstellungen klassischer Schönheit, ätherisch=weiblicher Anmuth und Innigkeit steht Steinhäuser als ein hoch begabter Meister da; eine Hero- und Leandergruppe, eine Psyche, einen Sieger, wie er sie aus dem Marmor hervorrief, würde Kropf nicht schaffen können, aber so gesunde kernige und derb realistische Charaktergestalten, wie diese Börsenskulpturen, auch kein Steinhäuser. Jedem das Seine!

S. Allmers.

Recensionen.

Neue Kupferstiche.

Die Vermählung der heil. Katharina, nach dem Gemälde von Correggio in der Galerie des Louvre gestochen von Henriquel Dupont.

Die Ansprüche, die wir heutzutage an ein Werk einer reproduktiven Technik stellen, wenn es uns allseitig befriedigen soll, sind in gewisser Beziehung höher gespannt als je; denn unser durch die Anerkennung einer gleichmäßigen Verechtigung der verschiedenen historischen Kunstweisen gewonnener Standpunkt verlangt von einer Wiedergabe durch den Stich das erreichbarste Anschließen an die Wirkung und Weise des Originals, während wir andererseits, an die Anschauung der Meisterleistungen des Grabstichels früherer Zeiten gewöhnt, auch von der technischen Vollendung das Höchste verlangen. Es ist nicht zu läugnen, daß wir viele der als klassisch anerkannten älteren Stiche schon ziemlich ohne Bezug auf das Original, das sie wiedergeben sollen, betrachten, und uns vor allem an der Leistung des Stechers erfreuen. Nicht so neueren Arbeiten gegenüber. Hier tritt die Person des Verfertigers des Kupferstiches vollständig in den Hintergrund gegen den Meister des Originales, und wir verlangen vor Allem die sen zu sehen und zur alleinigen und vollen Geltung gebracht. Daß aber auch diese Forderung, in aller Strenge aufrecht erhalten, sich mit der größten Freiheit der Behandlung verträgt, und daß mit den alten, nicht zu erweiternden Mitteln das Vollkommenste in dem Fache geleistet werden kann, beweist ein Kunstwerk des Grabstichels, das ich nicht anstehe, dem Allergrößten, das dieser je hervorbrachte, an die Seite zu stellen. Ich meine das oben genaunte Blatt von Henriquel Dupont.

Das Bild von Correggio, eine Perle der Louvre-Sammlung, war bisher eigentlich noch nicht in würdiger Weise gestochen,*) obwohl der Ruf des Werkes seit jeher ein bedeutender war; denn schon Vasari nennt es ein „göttliches Bild“, und die Gestalten darauf „so schön, daß man glaubt, sie seien im Paradiese ausgeführt.“ Die Feinheit und Harmonie der Farbe und das Correggio eigenthümliche Leben der Figuren waren jedem Unberufenen, der sich daran wagte oder wagen wollte, es auf der Kupferplatte wiederzugeben, unumschiffbare Klippen.

Gegenstand der Darstellung ist die Vision der heiligen Katharina von Alexandrien, die sich durch den Ringwechsel mit dem Christkinde verlobt sieht, ein namentlich in der Kunst der Renaissance sehr beliebter Vorwurf. Auf dem Schoße der Maria sitzt das Christkind, das sie mit mütterlicher Sorgfalt unterstützt, und das gleichsam spielend der vor ihm andächtig lächelnd niederschauen=

*) Aeltere Stiche danach sind von Fole, Bivares und Etienne Picart vorhanden.

den Heiligen den Ring an den Finger zu stecken im Begriffe ist. Rechts und rückwärts von der heil. Katharina steht eine feine Jünglingsgestalt als Zeuge der heiteren Scene, durch die in der Hand gehaltenen Pfeile, seine Marterwerkzeuge, als heil. Sebastian kenntlich. Im Hintergrunde sieht man die Martyrien der beiden Heiligen, links den heil. Sebastian, an die Säule gebunden, um von den Pfeilen durchbohrt zu werden, weiter nach rechts die heil. Katharina knieend, den Schwertstreich zu empfangen. Die Schönheit und der zarte Reiz des Bildes ist völlig wiedergegeben in dem Stiche, der ein Meisterwerk nicht nur der Stecherkunst, sondern auch der Zeichnung und Auffassung ist; und darin liegt sein großer, von anderen Arbeiten selten erreichter und wohl kaum sobald zu übertreffender Werth.

Von großer Zartheit und Weiche ist die Behandlung des Fleisches. Mit richtigem Tact und weisem Maßhalten hat Henriquel hiefür theilweise zu der von dem älteren englischen Kupferstecher Strange geübten Technik gegriffen, doch ohne in den Abweg zu gerathen, auf den diese Weise so leicht führt, den der Weichlichkeit. Die Modellirung ist kräftig und die Farbe des Kindes, der beiden weiblichen Gestalten und des jugendlichen Heiligen fein abgestuft. Gediegen und höchst sorgfältig, doch nicht klein sind die Gewänder, die Landschaft und das Beinwerk durchgeführt: kurz, soweit sich in Weiß und Schwarz ein Bild von Correggio nachahmen läßt, ist dies hier in wunderbarer Weise geschehen.

Was gute Schule und Tradition vermag hat sich bei Henriquel, durch dessen Stichel schon manches bedeutende Werk — ich nenne als das räumlich größte nur den Hemicycle nach Paul Delaroche — geschaffen, glänzend bewährt. Der Schüler Bervic's und Entelshüler Wille's ist seiner Vorgänger würdig. In diesen Tagen sahen wir den Beginn einer neuen Arbeit, den vielversprechenden Abdruck zu einem Stiche nach Paolo Veronese: „Christus mit den Jüngern zu Emaus“. Möge auch dieses Werk, wenn vollendet, noch lange nicht das letzte des nunmehr siebenzigjährigen Meisters sein!

Die Krönung der Maria, nach dem Gemälde des Fra Giovanni Angelico da Fiesole im Louvre gestochen von Alphonse François.

Wir begrüßen mit Freuden die Erscheinung, daß es tüchtige Stecher zu unternehmen beginnen, Werken des Quattrocento ihre Thätigkeit zuzuwenden. Ein reicher Schatz des Herrlichsten ist da noch ungehoben; denn Abbildungen von Malereien der Kunstschulen des fünfzehnten Jahrhunderts und früherer Zeit wurden und werden bisher beinahe lediglich zu wissenschaftlichen Zwecken verfertigt, und daher nur in den seltensten Fällen in einer Weise, die ihnen einen selbständigen Werth als Kunstblätter verleiht. Wohl wird der Kreis der Kunstfreunde und Liebhaber solcher Blätter vielleicht vorerst noch kein allzugroßer sein, denn diese werden, wenn sie anders den Originalen treu bleiben wollen, nur selten die farbige Wirkung und den sogenannten malerischen Effect haben können, wie Stiche nach Werken späterer Kunstepochen; um so mehr aber haben wir das verdienstliche Streben, das diese Meisterwerke in würdigen Wiedergaben zugänglich macht, anzuerkennen. Solcher Art ist das oben genannte Blatt.

Die „Krönung der Maria“ ist eine der herrlichsten Schöpfungen und trotz mancher Beschädigung noch immer eines der interessantesten und wichtigsten Bilder des Fra Beato Angelico.*) Maria kniet, die Hände betend erhoben, vor dem Heiland, der auf einem auf Stufen erhobenen Throne sitzend, ihr die Krone auf das Haupt setzt. Rings umher in großer Zahl musircirende Engel und anbetende Heilige. Der Vorgang ist das Sinnbild der Belohnung der Gerechten und war so recht eigentlich der Lieblingsstoff des frommen Meisters, dem er mit andächtiger Hingabe sich widmete. Die an dem Bilde befindliche Predella enthält Darstellungen aus dem Leben des heil. Dominicus, Alles mit größter Feinheit und Sorgfalt vollendet.

*) Ursprünglich für die Kirche San Domenico in Fiesole gemalt, wo es auch Vasari beschreibt. Es erschien darüber 1817 eine Publikation in fünfzehn von Ternite gezeichneten und von Forsell gestochenen Tafeln in Folio, mit Text von A. W. v. Schlegel, neuerlich auch ein wenig bedeutender Farbendruck von Kellervoven.

Was den Stich von François betrifft, so ist derselbe in leicht modellirender Weise, in einer Art gestochen, die nur etwas mehr Farbe hat als das, was man gewöhnlich Cartonmanier nennt. Es ist dies eine richtige Wahl; denn wie bei dem Bilde Fiesole's eine eigentliche, kräftiger betonte Sonderung von Licht und Schatten nicht stattfindet und Alles in einem gleichsam überirbischen, überall gleichmäßig verbreiteten ruhigen Lichte gebadet erscheint, so mußte auch die Manier des Stiches dem sich anschließen, und durfte selbst auf die Gefahr hin, etwas einförmig zu werden, nicht weiter gehen als das Original. Damit soll aber nicht gesagt sein, daß François's Blatt der Harmonie entbehre; es giebt eben die Stimmung im Bilde und den verklärenden Duft, der die Gestalten Fiesole's umfluthet, trefflich wieder. Der Stich ist von großer Zartheit und Eleganz der Durchführung und namentlich auch der Faltenwurf der Gewänder treu im Sinne des Vorbildes behandelt. Wenn wir uns mit den Köpfen, obwohl sie an und für sich von großer Schönheit und Vollendung sind, doch im Ganzen weniger einverstanden erklären können, so liegt dies darin, daß sich in viele von ihnen ein dem Fiesole fremder sentimentalischer Zug eingeschlichen hat. Er liegt zum meist in der Bildung der Augen, und es ist leicht zu begreifen, wie er hineinkam, ja nur schwer vermeidlich war. Hätte François die Augensterne, wie sie bei Fiesole gebildet sind, dunkel wiedergeben wollen, so wäre sein Blatt, aus einiger Entfernung betrachtet, mit einer Menge schwarzer Punkte besäet erschienen, was die Gesamtwirkung in hohem Grade gefährdet hätte; dadurch aber, daß er sie von der Umgebung weniger unterschieden machte, hat der Blick etwas Feuchtes und wie gesagt dem Originale Fremdes bekommen. Doch besitzt der Stich des Vorzüglichen soviel, daß wir ihm darum keinen besonderen Vorwurf machen wollen.

Die in der Predella enthaltenen kleinen Darstellungen aus dem Leben des heil. Dominicus sind im Stiche Miniaturen von der fleißigsten Durchführung in ihren winzigen Figuren und bis in die oft nicht viel mehr als Hirsekorn-großen Köpfchen.

Die Madonna mit der ein Opfer bringenden Venetianerin, umgeben von den Heiligen Johannes, Paulus und Hieronymus, nach dem Gemälde von Tizian Vecellio in der königl. Galerie zu Dresden gezeichnet und gestochen von E. Büchel.

Eines jener Donatorenbilder Tizian's, die ihre Bedeutung und ihren Reiz zum meist der Ausführung von hoher Meisterhand verdanken, die sie hervorrief, die also eine Entkleidung ihres ursprünglichen Gewandes, wie dies eine Uebersetzung in den Stich immer ist, nur schwer vertragen. Das Interesse, das uns an das Original fesselt, verschwindet nur zu leicht der Kopie gegenüber, wenn sie nicht in ähnllicher Weise wie jenes anzuziehen weiß. Es ist wohl ein verdienstliches, sicher aber schwieriges und vielleicht wenig dankbares Unternehmen, ein solches Bild für den Stich zu wählen.

Unser Werk stellt die Madonna dar, auf deren Schoße das Christkind etwas nach vorne gebeugt steht, seinen rechten Arm um ihre linke Schulter geschlungen, am anderen Händchen von dem weiter links befindlichen heil. Johannes dem Täufer unterstützt. Die drei heiligen Personen wenden sich in Blick und leichter Bewegung einer feinen Frauengestalt zu, die, vor ihnen stehend, in nobler Haltung, gesenkten Blickes ein in der Hand gehaltenes goldenes Gefäß als Opfer darzubringen scheint. In der Mitte des Bildes zwischen der genannten Gruppe und der vornehmen Venetianerin, deren Porträt wir zweifelsohne vor uns haben, wird das härtige Haupt des heil. Paulus sichtbar. Rechts am Rande des Bildes und hinter der Venetianerin der heil. Hieronymus, seinen Blick zu einem Crucifix erhoben. Die auf dem Originale lebensgroßen Figuren sind etwa bis zum Knie sichtbar. Den Hintergrund bilden rechts eine Architektur, links ein schwerer Vorhang, dazwischen ein Stück bewölkten Himmels. Keinen leichten Stand hatte Büchel diesem Bilde gegenüber, das vielleicht vom Meister selbst nie vollendet war, heute theilweise stark verdorben erscheint, jedenfalls aber durch stellenweise Unklarheiten und Unentschiedenheiten genug der Hindernisse bot. Doch hat er die Aufgabe in befriedigender Weise gelöst. Der Stich ist elegant und gefällig, die Gewandmassen interessant behandelt und schön von einander losgelöst, die Fleischpartien gut gezeichnet und modellirt und

die Köpfe besonders der Madonna und des im Halbdunkel befindlichen heil. Paulus vortrefflich in Auffassung und Ausführung. Etwas geringer scheint der im Profile sichtbare Kopf der das Opfer bringenden Venetianerin und des heil. Hieronymus, doch möchte ich dafür den Stecher nicht allzu sehr verantwortlich machen; der erwähnte Zustand des Originales mag daran zum guten Theile schuld sein und sich vielleicht gerade in diesen Partien störend geltend gemacht haben. Stimmung, Haltung und Charakter des Tizian'schen Bildes sind gut getroffen und wir sind überzeugt, daß sich das hübsche Blatt, wie verdient, Freude erwerben wird.

Das Zeitalter der Reformation und Die Wissenschaft, nach W. v. Kaulbach's Wandgemälden im Treppenhause des neuen Museums in Berlin gestochen von E. Eichens.

Nur wenige Worte haben wir über diese beiden Blätter zu sagen, wenn sie, wie hier, nur als Stiche, abgesehen von der Komposition Kaulbach's, in Betracht kommen; denn sie erheben sich gar wenig über das Niveau der gewöhnlichen „Abbildung“, und stehen hart an jener Grenze, die, wenn überschritten, nicht mehr gestattet, mit einem Kupferstiche als Kunstwerk zu rechnen.

Eine gewisse Gewandtheit und Routine der Ausführung ist ihnen nicht abzuspochen; aber es ist die handwerkliche Routine, die am Ende nichts verdirbt, die aber, wenn allein vorhanden, in einem so großen und figurenreichen Blatte wie das „Zeitalter der Reformation“ tödend langweilig wird. Eine Scheidung der Gründe und Sondernng der Massen ist wohl versucht, aber gänzlich mißlungen, und der einfache Konturstich, wäre er statt der ausgeführten Manier gewählt worden, hätte wenigstens den Vortheil gehabt, die Anordnung in klarer Weise zu geben. Die „Wissenschaft“ ist glatt, aber kalt und geistlos gestochen und sieht so fade aus, wie die Wissenschaft für den, der am liebsten nichts mit ihr zu thun haben möchte.

J. L—n.

Die Baukunst in ihrer chronologischen und konstruktiven Entwicklung, dargestellt und erläutert durch eine Auswahl charakteristischer Denkmale vom Alterthum bis auf die Neuzeit von Georg Lasius, Architekt. Darmstadt, G. G. Lange. Fol. Lief. 1—12.

In jüngster Zeit fanden wir gelegentlich von einseitigen Berichterstattern bei Besprechung gediegener Spezialarbeiten die Behauptung, die Kunstgeschichte bedürfe nicht der zusammenfassenden Darstellungen, es thue ihr ausschließlich die Einzelforschung Noth. Ein Anspruch, dessen Engherzigkeit sich nur aus der Absicht erklären läßt, für das gerade vorliegende Werk aus der Antithese ein voller tönendes Lob herauszupressen. Jede Wissenschaft, sobald sie sich aus zerstreuten Beobachtungen zu einem Ganzen zu krystallisiren sucht, bedarf einer doppelten Art von Thätigkeit: sie wird zugleich centrifugal und centripetal in ihrem Streben sein. Einerseits wird sie in den abgelegensten Thalgründen, in den verborgensten Schluchten nach Bereicherung und Bervollständigung ihres Materiales suchen; andrerseits muß sie von Zeit zu Zeit eine überschauende Höhe zu gewinnen trachten, um sich den Gesamtüberblick zu wahren, um aus der Umschau über das ganze Gebiet Ziel und Richtung für weitere Einzeluntersuchungen zu erkennen, um endlich bei stetem Verkehr mit dem Nächsten und Besonderen nicht schließlich kurzsichtig zu werden und den belebenden, befreienden Weitblick zu verlieren. Ohne Frage bedarf die allgemeine Kunstgeschichte noch einer bedeutenden Menge von Spezialforschungen auf fast allen Punkten; noch mancher vor der Hand provisorisch eingeschobene Fliedstein wird später gegen einen gediegenen, sorglich vorbereiteten und bearbeiteten Quaderstein ausgewechselt werden müssen, ehe wir von einem in allen Theilen gleichmäßig vollendeten Bau der Kunstgeschichte sprechen dürfen, und es wird noch für mehrere fleißige Generationen von Forschern Stoff genug zur Arbeit bleiben. Aber darum auf eine zusammenfassende Darstellung des ganzen Gebietes, soweit es vor der Hand zu übersehen ist, verzichten zu wollen, wäre doch schwerlich gut gethan. Ebenso leicht könnte man verlangen, die Welt solle auf Karten von Afrika

und Australien verzichteten, bis einmal das Innere dieser Welttheile vollständig von der Forschung erschlossen sei. Haben wir Deutsche nicht vielmehr ein Recht, stolz zu sein auf die Hauptwerke unsrer Kunstgeschichtsschreibung, auf Kugler's „Handbuch“, seine „Geschichte der Malerei“, und Schnaase's klassische „Geschichte der bildenden Künste?“ Ohne Kugler's ausdauernden Fleiß wäre wohl noch lange Zeit darüber hingegangen, ehe wir eine klare Uebersicht über das ausgedehnte Gebiet erhalten hätten, und was Schnaase's Arbeit betrifft, so ist sie so erfüllt und gesättigt von selbständiger Detailforschung, namentlich im Bereich der mittelalterlichen Kunst, daß sie auch nach dieser Seite durch den Scharfsinn der Untersuchung und die Tiefe der Betrachtung eine hervorragende Bedeutung gewinnt. Und gerade bei diesem Standard book zeigt sich klar, daß kein Forscher im Stande sein würde, ein lebensvolles Bild des Ganzen zu entwerfen, wenn ihm nicht umfassende Autopsie und gründliche Spezialstudien den eignen Blick frisch und hellsehend erhielten.

In diesem Sinne haben wir an die Beurtheilung von Werken heranzugehen, wie das seit einigen Jahren im Erscheinen begriffene von Laffius. Der Verf. hat sich die Aufgabe gestellt, in 40 bis 50 Lieferungen zu je zwei Blatt eine Uebersicht der wichtigsten Baudenkmale vom Alterthum bis zur Neuzeit zu geben. Er will dabei als Architekt mit Recht die Gesichtspunkte der Konstruktion vorzüglich betonen und an diesem Faden die Entwicklungsreihe zum praktischen Nutzen für die Gegenwart klar herableiten. Die Art der Anlage ist die, daß in wohl ausgeführten Stichen auf Tafeln eines mäßigen, bequemen Folioformates die einzelnen Bauwerke sowohl in streng geometrischer wie in perspektivischer und frei malerischer Behandlung zur Darstellung kommen. Nichts Wesentliches ist dabei vergessen: Grundrisse, Aufrisse und Durchschnitte in genügender Größe und mit den wünschenswerthen Maßangaben versehen, geben von der Anlage und Konstruktion getreue Rechenschaft; Details konstruktiver und ornamentaler Art runden das Bild zu einem in sich erschöpfenden ab. Wo von perspektivischen Ansichten Gebrauch gemacht wird, da geschieht es, wie in dem trefflichen Blatte vom Pantheon, in der Weise, daß zugleich ein Durchschnitt damit verbunden und so das ganze innere Gerippe der Konstruktion, in Wechselwirkung und Zusammenhang mit der äußeren Erscheinung, überaus lehrreich dargelegt wird. Es ist dies die Darstellungsweise der großen Architekten des 16. Jahrhunderts, die neuerdings mit so vielem Glück Viollet-le-Duc wieder zu Ehren gebracht hat. Dazu gesellt sich endlich ein Text in großem Oktavformat, der in klarer Weise eine Darlegung der geschichtlichen Entwicklung der Baukunst giebt und in Holzschritten Manches hinzusetzt, was als willkommene Ergänzung des auf den Tafeln Gebotenen erscheint.

Bis jetzt liegen 12 Lieferungen, also etwa der vierte Theil des Werkes vor, die im Zusammenhange wohl schon ein Urtheil über die Art der Ausführung gestatten. Wir finden von griechischen Denkmälern den Nemesisstempel zu Rhannus als vollständigstes Prototyp eines dorischen Sacralbaues, den Poseidontempel zu Pästum als besterhaltenes Beispiel der inneren Hypäthraleinrichtung, die Propyläen von Athen als edelstes Muster eines monumentalen Prachtthores; ferner als Vertreter des einfacheren und reicheren Ionismus das Tempelchen der Nike Apteros und das Erechtheion zu Athen. Da indeß diese beiden Bauten dem attisch-ionischen Stile angehören, so will es uns erforderlich scheinen, auch den kleinasiatischen Monumenten eine Tafel zu widmen, denn wenn bei denselben auch vom Decken- und Dachbau Nichts erhalten ist, so sind die ornamentalen Formen und die Gliederungen an Werken wie dem Didymaeon von Milet und dem Athenatempel sammt Propyläen zu Priene von einer Anmuth und Schönheit, daß sie nicht genügend durch Holzschritte im Text zur Erscheinung gebracht werden dürften. Die korinthische Nachblüthe wird dagegen passend durch den Thurm der Winde repräsentirt.

Völlig einverstanden sind wir mit Auswahl und Anordnung der Tafeln für die römische Kunst. Das Pantheon giebt das unübertroffene Vorbild der gebiegenen römischen Gewölbkonstruktionen; das Theater sammt dem Circus zu Orange zeigt die edle Flächengliederung, welche die Antike unter den Händen der Römer aus dem griechischen Formenvorrath mustergültig für alle Zeiten hingestellt hat; die Thermen Caracalla's bieten ein Beispiel der reichen, künstlerisch durchdachten Plananlagen, mit welchen die Römer auch in dieser Hinsicht allen Zeiten vorleuchten; der Bestatempel zu Rom endlich ist ein anmuthiges Exemplar der dem italischen Brauch besonders

zusagenden kleineren Rundbauten. Ebenso zustimmend können wir die Tafeln begrüßen, die von den der Renaissance zugetheilten bis jetzt erschienen sind. Bramante wird durch die Cancelleria, den Palazzo Giraud und ein kleineres Wohnhaus, Peruzzi durch den liebenswürdigen Palast Pinotto würdig vertreten.

Nicht so völlig sagt uns zu, was bis jetzt vom Mittelalter gegeben ist. Es sind zwei kleinere romanische Kirchen Frankreichs, die von Loupiac und von Vernouillet, beide wohl bezeichnend für den eigenthümlichen Klassizismus in der Formbehandlung des französischen Romanismus, aber weder in Planform noch in Konstruktion irgendwie mustergebend oder charakteristisch für den Stil dieses Landes. Die erstere, einschiffig mit flacher Decke und mit hübsch angeordnetem Chor, der drei parallele Apsiden vorstreckt, hat der Verf. wohl als Muster einer schlichten, kleineren Kirchenanlage geben wollen; die andere mit gegliederten Kreuzgewölben in den drei Schiffen, mit wenig erhöhtem und nicht einmal selbständig beleuchtetem Mittelschiff, das zwischen dem Gedanken der Hallenkirche und der Hochkirche schwankt, endlich mit nüchternem geraden Chorschluß für alle drei Schiffe, kann weder für die Charakteristik der französischen Baukunst noch für die heutige Nachahmung als günstig gewählt bezeichnet werden. Der Verf. hätte unseres Erachtens namentlich auf die zweite Kirche verzichten dürfen und in erster Linie einige Beispiele der großartigen aus dem Centralgedanken fließenden französisch-romanischen Choranlagen geben sollen, wo denn vor Allem wohl auf S. Sernin von Toulouse das Augenmerk zu richten war. Daneben, als Gegensatz zu dem tonnengewölbten Mittelschiff des südlichen Frankreich, wäre vor Allem auf die frühe Form des Kreuzgewölbes in den Bauten der Normandie Rücksicht zu nehmen. Indessen sehen wir aus dem auf dem Umschlag der Lieferungen ange deuteten Plan, daß wir noch Manches zu erwarten haben, was nach dieser Richtung ergänzend zu wirken geeignet ist. Erwähnen wollen wir also nur noch als zweckmäßig gewählte und wohl durchgeführte Tafel die dem interessanten Glockenthurm von Chartres gewidmete.

Für die weitere Verwirklichung seines Planes möge der Verf. uns gestatten, gestützt auf seine vorliegenden Andeutungen, die ja im Einzelnen noch mancher Umgestaltung fähig sind, einige Wünsche zu äußern. Beim romanischen Stil zunächst sähen wir gern die originellen scandinavischen (norwegischen) Holzbauten berücksichtigt, die für die Konstruktion eine ebenso interessante Spezialität bieten wie sie für den urgermanischen Formensinn des Nordens mustergültig sind. Sie vertreten eine Richtung der altgermanischen Phantasie, welche sich in den romanischen Steinbauten der übrigen Länder, wo sie von der römischen Tradition mehr und mehr zurückgedrängt und erstickt wurde, nur in leisen Anklängen erkennen läßt. Sie sind daher für die Architekturgeschichte ebenso nothwendig heranzuziehen, wie wir in der Literaturgeschichte, um die alte germanische Mythembildung zu verstehen, auf die Edda zurückgreifen müssen. Doch lassen sich diese Werke, wenn es die Dekonomie des Ganzen erfordert, wohl auch holzschnittlich im Texte gebührend zur Erscheinung bringen. Beim englisch-gothischen Stil wird den großartigen Holzkonstruktionen in den Sprengwerken spätgothischer Burghallen, Kapitelsäle und selbst Kirchenschiffe ein angemessener Platz einzuräumen sein, wie denn überhaupt der englisch-gothische Prosanbau mit Nachdruck hervorzuheben ist. Für die italienische Gothik möchten wir gern auf den Dom zu Florenz, diesen noch unvollkommenen Versuch, das italienische Raumgefühl mit dem gothischen Konstruktionsgesetz in Einklang zu bringen, verzichten, und dafür lieber S. Petronio zu Bologna oder noch besser die Certosa von Pavia empfehlen, dieses in seiner Art unvergleichliche Muster schön entfalteter Raumwirkung und lebensvoll durchgeführter Gliederung. Für die Renaissance endlich scheint uns S. Francesco in Rimini ungünstig gewählt, weil es sich hier nur um Vollenbung eines gothischen Baues handelte; erspriesslicher wäre eine der klassisch durchgebildeten Basiliken Brunellesco's, vor Allem aber, außer S. Maria delle Grazie, eine jener kleineren centralen Kuppelanlagen, in welchen das kirchliche Ideal der Renaissance so hohe Raumschönheit und reine Formvollendung erreicht hat. Als treffliche einschiffige Anlage wäre noch S. Maurizio in Mailand zu empfehlen. Beim Palastbau wird der Verf. ohne Zweifel die oberitalienischen Backsteinwerke (Bologna und Ferrara) nicht vergessen und zugleich nicht unterlassen, von den schönen Rathshäusern Oberitalien's, etwa dem prächtigen zu Brescia oder dem anmuthigen zu Padua, eines vorzuführen. Bei der französischen

Renaissance rathen wir, die Tuilerien vom Programme zu streichen, da der Bau in seiner nachmaligen Verballhornung wenig erfreulich ist, die ursprüngliche Anlage aber uns durch das zu Ungenügende der Aufnahmen bei Du Cerceau stets lückenhaft und zum Theil selbst räthselhaft bleiben muß. Eher dürfte sich's empfehlen, statt dessen Schloß Anet oder Couen, wenn nicht lieber noch den Louvrehof zu geben, der doch das klassische Beispiel der reif durchgebildeten französischen Renaissance bleiben wird.

So viel wir erfahren haben, gedenkt der Verf. Manches an eigenen neuen Aufnahmen zu bringen, ein Vorhaben, das seinem Unternehmen einen noch ungleich höheren Werth verleihen würde. Im Uebrigen hat er sich aber an das in guten Publikationen Vorhandene gehalten und dabei sicheren Takt, Vorsicht in der Auswahl, feines Gefühl in der graphischen Nachbildung bewiesen. Für die Ausführung der Tafeln ist eine Reihe von Stechern herbeigezogen, von denen wir bis jetzt die Namen Heusbad, Ritter, C. E. Weber, W. Bayer, F. Müller, K. Muschler und Winkler vertreten finden. Die Arbeiten sind allerdings, wie es nicht anders sein kann, ungleich, und in den ersten Lieferungen begegnen uns einige Stiche, die statt fließender Sicherheit eine gewisse ängstliche Trockenheit zeigen, wie z. B. beim Nemestempel zu Rhannus. Mißlungen ist indeß kein Blatt, und die weitere Folge, ja die Mehrzahl der Tafeln bezeugt in erfreulicher Weise, daß des Verfassers Vorlagen geeignet sind, die Stecher zu ebenso vortrefflichen Leistungen anzuregen, wie wir deren zahlreich bei den vorzüglich geschulten Architekturstechern Frankreich's bewundern. Endlich ist zu sagen, daß der Text des Verf., von dem freilich erst wenige Partien vorliegen, durch Klarheit und volles Verständniß des Historischen und Künstlerischen sich empfiehlt. Nur hätte er in der Einleitung auf die Stelle aus Herman Grimm's Michelangelo verzichten sollen, die weder zum Treffendsten noch zum Klarsten gehört, was in unsrer reichen ästhetischen Literatur über die Baukunst geschrieben worden ist. Nach Allem können wir dem mit Fleiß und Liebe ausgeführten Unternehmen, das eine selbständige Bedeutung neben dem bekannten Werk von Gailhaband behauptet, günstigen Fortgang prophezeien.

W. Lübke.

Geschichte der bildenden Künste von Dr. Carl Schnaase. Zweite verbesserte Auflage.

I. Band. 2. Abtheilung. Unter Mitwirkung des Verfassers bearbeitet von Dr. Carl von Lützow. II. Band. Unter Mitwirkung des Verfassers bearbeitet von Dr. Carl Friederichs. Düsseldorf, Buddeus. 1867. *)

Schnaase theilt die im ersten Bande behandelte Kunstgeschichte in drei große Gruppen: Indien, die Länder zwischen Indus und Nil, Aegypten. Indien und das Nilland stehen abgeschlossen für sich; es sind die Ecksteine der Kultur. Doch fällt Indien so gut wie ganz aus unserer Sphäre heraus und erstreckt seinen hauptsächlichsten Einfluß auf die östlichsten Länder Asiens und auf die große Inselwelt seines Südostens. In der zweiten Gruppe ist das Stromgebiet des Euphrat und Tigris Mittelpunkt und Hauptland. Von ihm aus östlich vermitteln die arischen Perser hinüber zum Indus und den Indern, westwärts vermitteln die Stammesgenossen der Völker am Euphrat, die semitischen Juden und Phönicier, mit den eigenthümlichen Aegyptern; von dem oberen Lauf des Euphrat aus führen die Verbindungswege hinüber zu Syren und Kleinasien, bei denen griechischer Einfluß beginnt.

Vermöge seiner Lage ist dies Ländergebiet vom Tigris bis zum Nil, von der arabischen Wüste bis Kleinasien für die Kulturgeschichte von einer Wichtigkeit, wie sie mit der sonstigen Bodenbeschaffenheit und den Machtverhältnissen der darauf wohnenden Völker wenig zu stimmen scheint. Hier trifft Asien, Afrika und über Kleinasien und die See herüber Europa zusammen. Es ist die Brunnstätte der wichtigsten Ideen, der Ausgangspunkt der für uns einflußreichsten Religionen; von den Einflüssen Aegypten's, Phönicien's, der Chaldäer zu geschweigen, sehen wir hier Zuthum, Christenthum und Islam entstehen. Die Bedeutung dieser Länder nach Allem, was die Kulturgeschichte betrifft, ist dadurch gekennzeichnet.

*) Vgl. den I. Jahrgang d. Zeitschr. S. 211 ff.

Schnaase gliedert die zweite Gruppe wieder nach den drei Gebieten der Babylonier und Assyrier, der Perser, der Phönicier und Juden. Der Bedeutung wegen, stellt er, den allgemeinen Gang von Osten nach Westen verlassend, die Babylonier und Assyrier voran, dann erst die Perser, dann die Phönicier und Juden behandelnd. Eine besondere Schwierigkeit machen dabei die Perser in soweit, als sie dem arischen, nicht dem semitischen Stamme wie jene angehören, und es zumal fraglich ist, wie weit die Religion des Zoroaster von gemeinsam bindeuder Kraft für die Länder des Euphrat und Tigris und deren Ostgränzen war.

Gegen die erste Auflage finden wir in dieser zweiten Abtheilung der zweiten Auflage die persische Skulptur ausführlicher behandelt und ihr insoweit eine veränderte Stellung angewiesen, als sie früher als selbständig hingestellt war, während jetzt stärkere assyrische Einflüsse angenommen werden mußten. Schlagend zeigt sich der Nutzen der bildlichen Darstellung bei der Besprechung des zusammengefügten persischen Volutenkapitäl's, welches auch wir übrigens mit Lübke u. A. für eine Nachahmung etwa kleinasiatischer Vorbilder halten möchten, bei welcher die Nachahmer Ueberladung der Formen und Reichthum derselben verwechselten. Früher hatte der Verfasser bekennen müssen, daß es unmöglich sei, mit Worten eine Vorstellung von diesem eigenthümlichen Kapital zu geben. Mit der Abbildung ist Alles deutlich.

Bei dem so wichtigen Grabmal von Pasargadä und der Cyrusfigur handelt es sich zunächst darum, wer hat Recht: Lassen, der den jüngeren Cyrus (gefallen im Jahre 401) darin erkennt oder diejenigen, welche den älteren Cyrus annehmen. Und wenn es auch des älteren Cyrus Grabmal sein sollte, wie war damals der Stand der kleinasiatischen Baukunst? Sicherlich schon ein höchst bedeutender und maßgebender. Für den mächtigen ersten Cyrus erscheint das Grabmal übrigens fast kleinlich; der Stil des Grabhäuschens ist sicherlich nicht rein persisch. — Für die Säulenkapitäl'e mit den Stierleibern möchten wir auf Viollet-le Duc's *Entretiens sur l'architecture* hinweisen, wonach eine ähnliche Bildung noch heutigen Tags in den dortigen Gegenden gebräuchlich; interessant ist, wie der Sattel realistisch zur Bildung des Doppelthierrückens an den Knäusen führte.

Warum die Darstellung auf dem Felsrelief in Behistan nur symbolisch genannt wird, vermögen wir nicht einzusehen. Sie zeigt uns den Vergang so unumschrieben, so naturwahr, wie nur in der Skulptur möglich. Merkwürdig sind die drei ersten Gefangenenköpfe; nach der heute beliebten Deutung könnte man aus dem dritten einen lyrisch gestimmten, idealistischen deutschen Freischärler heraussehen, während die zwei ersten herrliche Unteroffizierköpfe geben, zu denen österreichische Grenzer gefessen haben könnten.

Daß wir von dem alten Phönicien so wenig wissen! Das Alphabet kam von da zu den Griechen. Wie viel von der Kunst? Wie wirkte der phöniciische Stil der so hoch geschätzten sidonischen Werke auf die griechischen Erzeugnisse? Stammt von hier der alterthümliche Stil der griechischen Skulptur und der Vasenmalerei? Homer's Schilderung der höchsten Luxus-Architektur, ist es nicht ganz dieselbe, welche wir in der Bibel als phöniciisch antreffen? Im achten Gesang der Odyssee finden wir die eiserne Schwelle, Wände von Erz, goldene Pforten, silberne Pforten, silbernen Kranz, goldenen Thüring, goldene und silberne Hunde zu jeder Seite; ebenso in der Wohnung des Menelaos wieder Erz, Gold, Elektron, Elfenbein und Silber; Salomo bittet Hiram um einen weisen Mann, zu arbeiten mit Golde, Silber, Erz, Eisen und Seide; gaben die phöniciischen Bauten dem Homer das Vorbild für Alkinoos' und für Menelaos' Wohnung? Wie dem auch sein mag, wie bedeutend auch der Anstoß zu der Kunstthätigkeit des hellenischen Volkes Seitens anderer Völker angenommen werden muß, wie wichtig und interessant es ist, denselben nachzuweisen und die Verknüpfungen zwischen den einzelnen Völkern herzustellen, — die griechische Entwicklung war dennoch eine so eigenartige in Allem, was die höheren Kunstleistungen betrifft, daß diese sämmtlichen orientalischen Völker nur eine Vorstufe dazu bilden. Die Freiheit, wie Schnaase sagt, kam erst mit den Griechen in die Kultur und das Klein-Schöne, das ganz Harmonische wurde erst durch sie für die Menschheit gewonnen und als ewiges Bildungselement hinterlassen.

Trefflich führt der Abschnitt über die jüdische Kunst uns durch das Gewirre der neuen Forschungen und Widersprüche; wir ersehen aus der Vorrede, daß die Behandlung des so interessanten Tempelbaues zu Jerusalem auch in der neuen Auflage wesentlich Schnaase's Arbeit ist. Trotz man-

cher Dunkelheiten haben doch alle die scharfsinnigen Untersuchungen dahingeführt, daß man allmählig ein annäherndes Bild von diesem berühmten Bau gewinnen kann, wenngleich dasselbe im Ganzen den aus den phantastischen Lobpreisungen der Juden hervorgegangenen Ansichten der früheren Zeiten nur wenig entspricht. Für die Verbindung des Steinbaues mit Cederngebälk möchten wir auf den Tempel des Reliefs von Khorsabad (Fig. 20) aufmerksam machen, bei welchem man bis auf die zwei Mittelsäulen oder Pfeiler gleichfalls Balkenschichten zwischen den Wänden anzunehmen geneigt sein könnte. Die Kessel auf Gestühlen, deren der jüdische Tempel zehn hatte, könnten dort ebenfalls in den beiden Kesseln auf Gestühlen zur Anschauung kommen. Was Vers 29, Cap. VI. des 1. Buches der Könige anbelangt, so wäre „die eingeschnittene Arbeit an allen Wänden innerhalb und außerhalb“ doch nach den persischen Vorbildern als in den Stein geschnitten anzunehmen. Unter den Cherubim (Seite 233) haben wir uns wohl einfach die assyrischen und persischen zusammengesetzten Mensch-Thiergestalten als Vorbilder zu denken. Das eiserne Meer mit den zwölf Ochsen darunter, welche die Köpfe nach außen gerichtet haben, erinnert an den Löwenbrunnen der Alhambra. Im Allgemeinen muß man für die Architektur des Tempels den phöniciisch-assyrischen Stil, nicht den ägyptischen voraussetzen; von Alters her hat sicherlich gegen alle ägyptischen Einflüsse sich der besondere, durch die Leiter des Volks genährte Haß gegen die Juden gesteuert, den wir in den Uebersetzungen beider Völker deutlich genug erkennen; es lag an und für sich schon nahe, bei den eigentlichen Stammesgenossen, den Phöniciern, die Vorbilder zu holen, welche dem Charakter des Volks so viel besser entsprachen, als die Werke der stammfremden Aegypter. Der weitere assyrische Einfluß machte sich dann schon drückend genug geltend. Was die Fragen wegen der bekannten jüdischen Grabentmäler Absalom's u. A. betrifft, die für die vergleichende Kunstgeschichte von so großer Wichtigkeit geworden sind, so stimmen wir mit Schnaase, Lübke, Bursian u. A. darin überein, in ihnen keine vorgriechischen Denkmäler zu sehen, nach denen also die ionische Säule, der Triglyphenfries u. s. w. schon in solcher Form von den Griechen herübergenommen wären. Bis der Beweis des Gegentheils geliefert worden, muß es übrigens jeder Partei frei stehen, die Annahmen der andern zu bezweifeln. Ist doch der Zweifel überhaupt noch bei allen Dingen, welche altorientalische Culturgeschichte betreffen, nicht bloß erlaubt, sondern geboten, und ist dem Orient gegenüber gemeiniglich die nüchternste Annahme die sicherste.

Die Zergliederung der jüdischen Geistesanlage und die Einwirkung der Geistesrichtung auf die Poesie und bildende Kunst ist von Schnaase mit besonderer Liebe und Ausführlichkeit behandelt. Was die Plastik anlangt, so scheint uns die zu Fig. 46 gemachte Bemerkung, daß diese Figuren unmittelbar an die Götterbildung altgriechischen Stils erinnern und den Gedanken an phöniciischen Ursprung dieser Statuen kaum zulassen, etwas gewagt. Es handelt sich ja eben darum, woher bei den altgriechischen Statuen dieser semitische Zug kommt, ob nicht durch die Phönicier diese Art der Götterbildung den Griechen gebracht wurde; und hier wird einfach gefolgert, daß die Statue nicht phöniciischen Ursprungs sein werde, weil sie altgriechischen Stil zeige.

Das zweite Buch, Aegypten, hat entsprechend den neueren Forschungen die größte Menge von Zusätzen, Veränderungen und Erweiterungen gegen die erste Auflage erhalten. Wir wollen einige der bedeutenderen anführen. Die geschichtlichen Umrisse Aegyptens sind ausführlicher behandelt. Die frühere Annahme, daß Meroe der Ursitz der ägyptischen Civilisation gewesen sei und von da aus dieselbe sich den Nil entlang verbreitet habe, ist aufgegeben und umgekehrt das untere Nilland an Meroe's Stelle getreten. Obwohl wir der letzten Ansicht beipflichten, möge hier in Bezug auf die Halbuegervölker des oberen Aegyptens eine Bemerkung erlaubt sein. Das kulturfähigste Volk ist nicht nothwendiger Weise am frühesten entwickelt, sondern zeigt oft eine langsamere Entwicklung als ein niedrigeres Volk; es wird also häufig von diesem lernen; der Unterschied tritt später aber darin ein, daß das eine größere Entwicklungskraft hat als das andere und daß der ursprüngliche Lehrer wohl vom Schüler dann weit überflügelt wird; während dieser fortwächst, geht jener zurück und verkommt. Macht man doch eine ähnliche Beobachtung bei Thieren und verschiedenen Völkerracen. Der junge Neger in Kindesjahren soll gewandter, schlauer, in seiner Art verständiger sein, als der Europäer von gleichem Alter. Aber jener bleibt geistig stehen, wenn dieser sich noch lange entwickelt. Wunderbar bleibt es immer, wie gerade Aegypten's Bevölkerung, welche doch zu den Negerracen hinüberweist, wenn sie auch nicht dazu gehört, die älteste Civilisation allen Uebersetzungen gemäß bei sich hat entstehen sehen.

Auch die geographische Uebersicht der Gebäude ägyptischen Stils hat mannigfache Ausführungen und Veränderungen erhalten; so in Bezug auf die Königsgräber, den Tempel zu Esfu, Abydos, die Grotten von Beni-Hassan, die Sphinx, das Serapeum. Der Mörissee wird, von der gewöhnlichen Annahme abweichend, weiter oberhalb gesucht; die Entdeckungen in Tan, auf der Sinaihalbinsel, in den Oasen sind nachgetragen.

Von besonderer Wichtigkeit sind die Aenderungen (Seite 314 — 21), welche die Pyramiden betreffen. Sie werden jetzt als die ältesten Denkmäler betrachtet; nicht wie früher als herübergekommen aus Meroe, sondern umgekehrt: die von Memphis (Dachur) gelten nach Lepsius für die ältesten. Die Theorie, daß die Pyramiden von den Hyksos erbaut wären, wird verworfen. Hinzugefügt ist die innere Beschaffenheit der Pyramiden und der Gräberbau, bei welchem die Frage nach Gewölb- und Bogenbau der Aegypter besprochen wird.

Außer mehreren Zusätzen über die Säulenformen, bei denen, nebenbei bemerkt, die sogenannte protodorische Säule nicht als griechisches Vorbild anerkannt wird, ist auch noch eine kurze Ausführung der Burgen und Häuser hinzugefügt, dann aber in ausführlicherer Weise eine Besprechung der Ergebnisse der neueren Denkmälerforschung, wogegen die früheren Vermuthungen weggefallen sind. Auch die Charakteristik der Verschiedenheiten der ägyptischen Plastik ist weit ausführlicher behandelt; und namentlich sind die Ergebnisse der Forschungen E. de Rougé's hier fleißig verworthen.

Wir brauchen der neuen Auflage des Schnaase'schen Werkes, dessen inzwischen ebenfalls erschienenen zweiten Band ein anderer Berichterstatter besprechen wird, keine weitere Empfehlung zu geben. Es hat sich seit Jahrzehnten empfohlen und thut dies in seiner neuen Gestalt wieder. Es ist schön und gut. Gründlich dem Wesen, schön der Form nach, ist es ein Muster für die kunstgeschichtliche Darstellung gewesen, ist es noch und wird es auch seinen Grundzügen nach auf lange Zeit bleiben.

C. Lemke.

Auch der die Kunst der Griechen und Römer behandelnde zweite Band der Schnaase'schen Kunstgeschichte hat bei der Neubearbeitung durch C. Friederichs in Berlin bedeutende und dankenswerthe Umgestaltungen und Verbesserungen erhalten, die freilich, abgesehen von der erfreulichen Zugabe der Illustrationen, nicht so auf den ersten Blick in's Auge fallen wie bei dem ersten Bande, wo die Fülle des durch neue Entdeckungen seit dem Erscheinen der ersten Auflage des Bandes (1843) gewonnenen kunstgeschichtlichen Materials entschieden umfassender ist als hier. In Bezug auf die Anordnung des Stoffes ist in der neuen Auflage nur eine durchaus als Verbesserung zu bezeichnende Veränderung eingetreten, indem die vierte Periode der griechischen Kunst, die in der ersten Ausgabe nur „bis auf die Unterjochung Griechenlands“ reichte, jetzt „bis auf die Zeit der römischen Kaiser“ ausgedehnt worden ist, eine Ausdehnung, durch welche man erst die Behandlung des Torso vom Belvedere, der Medicaischen Venus, des Borghesischen Jägers und anderer Werke in diesem Abschnitt gerechtfertigt findet. Als einen wesentlichen Fortschritt müssen wir auch die Anerkennung der Abhängigkeit der ältesten griechischen Kunst, namentlich in dekorativer Hinsicht, von der orientalischen bezeichnen (S. 131); dagegen bedauern wir, daß die allzu engen Grenzen, welche der Polychromie auf dem Gebiete der Architektur und der Plastik in der ersten Auflage (S. 141 ff.) gezogen waren, auch in der zweiten (S. 96 ff.) nicht wesentlich erweitert worden sind, ja daß die neueren Arbeiten Semper's über diesen Gegenstand (nach den „Vorläufigen Bemerkungen“) nicht einmal erwähnt sind und wir noch immer (S. 97, Anm. 1) lesen müssen, daß in Kuglers bekannter Schrift über die Polychromie der griechischen Architektur und Skulptur „die nähere Prüfung und Berichtigung der Sittorf-Semper'schen Ansicht erschöpfend geliefert sei.“ Die bedeutendsten Verbesserungen und Erweiterungen im Einzelnen haben die Abschnitte über die Plastik erfahren. Hier sind z. B. bei der Darstellung der zweiten Periode der griechischen Kunst (von Solon bis Perikles) der Apollon von Tenea und die verwandten Typen, die Statuen von der heiligen Straße bei Milet (von denen wohl wenigstens eine nach Newton hätte abgebildet werden können), die Reliefs vom sog. Harpyienmonument, die Kristionstele und andere altattische Bildwerke neu aufgenommen (wobei dem Bearbeiter die Abbildungen des Sitzbildes der Athene im Classical Museum, I, S. 192 und bei Lebas, Voyage archéologique, Monuments figurés, pl. 2, entgangen zu sein scheinen, da er S. 161

klagt, auf dieses für die Geschichte der altattischen Kunst sehr bedeutende Werk nicht näher eingehen zu können, weil dasselbe noch nicht einmal durch genügende Abbildungen bekannt sei, dagegen der Dresdener Athentwurf, die Athene aus Herkulaneum und die Artemis aus Pompei, die in der ersten Ausgabe als echte Denkmäler dieser Epoche aufgeführt waren, mit Recht unter die Werke des archaischen oder hieratischen Stils verwiesen worden. Ebenso sind in der dritten Periode der griechischen Kunst für die Zeit des Phidias und Polyklet außer der Erwähnung der athenischen Marmorstatuette der Parthenos und des Strangford'schen Marmorschildes (S. 208) mehr oder weniger ausführliche Erörterungen über die Reliefs von der Balustrade des Niketempels, das Eleufinische Relief, attische Grabreliefs und die Metopen von Olympia, für die Zeit des Skopas, Praxiteles und Pysippos die (jetzt von Brunn in seiner Abhandlung „Ueber die sogenannte Leukothea in der Glyptothek Sr. Majestät König Ludwigs I.“, München 1867, in überzeugender Weise als die den Plutos tragende Eirene nachgewiesene) sog. Leukothea, die Reliefs vom Mausoleion und die Bildwerke vom sog. Nereidenmonument in Kanthos, der Pysippische Apoxyomenos und der betende Knabe in Berlin hinzugekommen.

Weniger befriedigt hat uns im Allgemeinen die Bearbeitung der die Architektur betreffenden Abschnitte dieses Bandes. So vermiffen wir bei der in der neuen Auflage hinzugekommenen Behandlung des Heiligthums auf dem Berge Ocha in Euböia (S. 107) die Erwähnung der von Mangabis, von dem Neferent und von A. Baumeister besuchten und beschriebenen Heiligthümer (der sog. Drachenhäuser) bei Sthra, die bei noch größerer Nothheit der Formen ganz die gleiche Anlage zeigen wie der Ochatempel. Sehr kühn erscheint uns die Annahme, daß der ringsumfäulte Tempel (Peripteros) „gewiß so alt sei wie die dorische Wanderung“ (S. 120), ganz unberechtigt die, daß der große Tempel (sog. Neptunstempel) in Poseidonia (Paestum) an das Ende der zweiten Periode der griechischen Kunst (also unmittelbar vor Perikles) zu setzen sei (S. 137). Unter den dorischen Tempeln dieser Periode wird der delphische nur ganz flüchtig (S. 135), der vorpersische Parthenon und der olympische Zeustempel gar nicht, sondern erst später gelegentlich (S. 180 u. 194), von den ionischen das Heräon von Samos gar nicht erwähnt und auch die Behandlung des älteren ephesischen Tempels (S. 142) ist keineswegs genügend; ebensowenig in der dritten Periode die des Erechtheion (S. 189 ff.) und des athenischen Theaters (S. 201). S. 262 wird die dorische Halle auf der Insel Delos, „welche zufolge der auf den Ruinen erhaltenen Inschrift von König Philipp von Macedonien gestiftet worden“, als Beispiel für den Verfall der dorischen Baukunst schon in der dritten Periode (von Perikles bis Alexander) angeführt, während sich eben aus dieser Inschrift ergibt, daß der Erbauer dieser Halle, respektive der, welcher das Geld dazu hergeben mußte, nicht Philipp, der Vater Alexander's, sondern Philipp, der Sohn des Demetrios (220 — 178 v. Chr.) ist.

Am wenigsten Veränerungen haben die die Malerei betreffenden Abschnitte des Werkes erfahren, so daß wir diese fast als von dem Bearbeiter etwas stiefmütterlich behandelt bezeichnen möchten. S. 251 ist der in der ersten Ausgabe (S. 308) gegen Aristides ausgesprochene Vorwurf meinerlicher Sentimentalität weggefallen, S. 252 eine leider nur sehr kurze Erwähnung des in der ersten Auflage ganz übergangenen Protogenes, S. 253 ff. einige Bemerkungen über die Vasenbilder dieser Periode hinzugekommen, ebenso S. 287 etwas über die unteritalischen Vasenbilder, S. 320 f. weitere Ausführungen über die etruskische Wandmalerei, S. 413 die Erwähnung der in Rom entdeckten Wandgemälde mit Scenen aus der Odyssee und der Wandmalereien in der Villa des Augustus (der Livia) zu Prima Porta bei Rom. Der Maler Aetion, welchen Stark (Archäologische Studien S. 40 ff.) und Brunn (Geschichte der griech. Künstler II, S. 543 ff.) in für uns und andere Forscher überzeugender Weise dem Zeitalter Alexanders des Großen zugewiesen haben (man vergl. auch die Ausführungen von H. Blümmner, Archäologische Studien zu Lucian, Breslau 1867, S. 43 ff.), wird S. 408 Num. 2 wieder in die Hadrianische Zeit versetzt und es werden die Schwierigkeiten, welche bei dieser Ansetzung entstehen, durch die, wie uns scheint, recht unglückliche Vermuthung zu lösen versucht, daß von dem Maler des von Lucian beschriebenen Bildes ein früherer Maler gleiches Namens zu unterscheiden sei.

Zum Schluß gedenken wir noch dankbar der zur Erleichterung des Gebrauches dieses Bandes sehr erwünschten Bereicherung, welche derselbe in dieser zweiten Bearbeitung durch ein alphabetisches Ortsregister der Kunstwerke sowie durch ein alphabetisches Register der Künstlernamen erhalten hat.

C. Bursian.



Nachruf an Gustav Friedrich Waagen.

Von C. Schnaase.

Die Kunde von dem am 15. Juli in Kopenhagen erfolgten Ableben Waagen's, welche in telegraphischer Kürze vor einigen Tagen durch unsere Zeitungen lief, hat sich leider völlig bestätigt. Die deutsche Kunstwissenschaft hat einen schweren Verlust erlitten; sie darf Trauer anlegen. Sie hat nicht bloß den ältesten ihrer Arbeiter, sondern auch einen der treuesten, fleißigsten und erfolgreichsten unter ihnen, ja man kann sagen einen ihrer Begründer verloren. Denn in der That gehörte Waagen zu denen, welche die Wissenschaft, unter ihren Schwestern eine der jüngsten, hervorriefen, die Richtung, welche sie seitdem eingehalten, bestimmten, ihr feste Stellung und Haltung gaben. Dazu kam, daß er das Verdienst und das Glück hatte, ein langes Menschenleben hindurch ununterbrochen für sie zu wirken, ihren Bestand zu sichern und zu bereichern, ihr neue Jünger heran zu bilden. Und war seine Laufbahn auch eine lange, so war sie doch noch keinesweges erschöpft; der Tod traf ihn in regster Thätigkeit. Selbst seine letzte Reise nach Kopenhagen hatte einen kunstwissenschaftlichen Zweck. Mehrere Werke voll nützlicher Nachrichten waren vor Kurzem erschienen,

andere, lange vorbereitete herausgeben zu können, war seine Hoffnung und sein sehulichster Wunsch.

Es kann die Aufgabe dieses ersten, durch die Trauerbotschaft hervorgerufenen Wortes nicht sein, ein so inhaltreiches Leben auch nur in den flüchtigsten Umrissen zu schildern. Auch würde sich der Verfasser dieses Nachrufes trotz seiner vieljährigen, freundschaftlichen Beziehungen zu dem Verewigten dazu nicht befähigt fühlen. Es soll nur der Versuch gemacht werden, hier im Kreise von Freunden der Kunstgeschichte, im frischen Gefühle des Verlustes, uns die Größe desselben, die Verdienste, welche der Verstorbene sich um unsre Wissenschaft erworben, einigermaßen zu vergegenwärtigen, und uns vor undankbarem Vergessen älterer, aber noch stets nachwirkender Leistungen zu bewahren.

Jedermann weiß, wie weit die Ansichten über Kunst und Kunstgeschichte, die um die Zeit von Waagen's Geburt und während seines Heranwachsens galten, von den heutigen abweichen. Winkelmann's Scharfsinn und Begeisterung hatte zwar eine richtigere Würdigung der Antike hervorgebracht, aber das Verständniß der außerhalb dieses klassischen Kreises liegenden Kunst war dadurch keineswegs bedeutend gefördert. Man betrachtete das Schöne noch immer als ein durch sorgfältige Auswahl der natürlichen Formen, durch guten Geschmack und durch geschickte Benutzung der besten Vorbilder bedingtes Erzeugniß menschlicher Genialität; man zweifelte nicht, daß dieses für alle Zeiten gleiche Ziel, sofern nicht äußere Hindernisse statt fänden, auch zu allen Zeiten erreicht werden könne. Die Kunstgeschichte hatte für diese Ansicht nur den relativen Werth, in der Antike den richtigen Weg, den man einschlagen, in den andern Epochen die Verirrungen, die man vermeiden müsse, aufzuzeigen. Es ist begreiflich, daß diese unerfreuliche Aufgabe in möglichster Kürze behandelt wurde und das Verständniß der mit ungünstigen Augen betrachteten Kunstepochen dabei nicht gedeihen konnte. Allerdings erhob sich nun um diese Zeit immer stärker eine Opposition gegen die ausschließliche Verehrung der Antike und die dadurch begünstigte hohle Idealität zu Gunsten des Mittelalters und der Berechtigung des Individuellen. Die romantische Schule, mit empfänglichem und begeistertem Sinne rief eine Fülle von Gestalten aus der Nacht der Vergangenheit hervor, und die Philosophie schickte sich an, neue Anschauungen und Gesetze zu formuliren. Der Grundgedanke der heutigen Kunstgeschichte, der Gedanke des innigen Zusammenhanges der Kunst jeder Zeit mit dem Volksgeiste und seiner weltgeschichtlichen Stellung, wurde von ihr zuerst in umfassender Weise geltend gemacht. Aber es bedurfte noch längerer Zeit, ehe er reifte, populär und werththätig, und für die weitgreifende Arbeit der Durchbildung der Kunstgeschichte anwendbar wurde.

Da ist es nun Waagen's Verdienst, daß er sich frühe dieser neuen Richtung zuwandte und sich mit größerer Entschiedenheit als irgend ein anderer Gleichzeitiger dieser Arbeit widmete. Die Umstände begünstigten ihn. Sohn eines Malers, mit einem feinen Auge für Verhältnisse begabt, hatte er auch bei seinen wissenschaftlichen Studien eine Hinneigung zur Kunst bewahrt. Da war es denn entscheidend, daß er, an den Freiheitskriegen Theil nehmend, das Glück hatte, in Paris die Kunstschätze, welche Napoleon aus allen Ländern herbeigebracht hatte, noch vor ihrer Rückgabe an die Eigenthümer in ihrer Vereinigung zu überblicken. Diese Sammlung, indem sie die im Werthe nahestehenden, in ihren Eigenthümlichkeiten so sehr divergirenden größten Meisterwerke der verschiedenen Schulen nebeneinander stellte, nöthigte fast zu vergleichenden Betrachtungen und zu der Frage nach den Ursachen dieser verschiedenen Gestaltungen. Sie übte diese Anregung auf Mehrere aus und bestimmte sie zu kunstgeschichtlichen Studien. Für Waagen war sie entscheidend und erzeugte den Entschluß, diese zu seinem Lebensberufe zu machen.

Ich nannte ihn eben einen der Begründer unserer heutigen kunsthistorischen Disciplin,

und zu diesem Titel ist er vollkommen berechtigt. Nicht weil er die Wahrheit, welche derselben zum Grunde liegt, zuerst entdeckte; das war schon vor ihm geschehen, aber weil er zu den ersten gehörte, welche sie zu wirklicher Kunstgeschichte ausbildeten. In der That war er der erste, welcher ein dem neuen Geiste derselben ganz entsprechendes, noch heute, trotz des gewaltigen Umfanges der späteren Arbeiten auf diesem Gebiete, fast unverändert brauchbares, in hohem Grade anregendes Werk schrieb. Es ist dies das, schon 1822 erschienene, zwar nicht bündereiche, aber sehr gründliche Buch: Ueber Hubert und Jan van Eyck. Schon daß seine Neigung sich nicht den Koryphäen der italienischen oder der brabantischen Schule zuwandte, die auch im vorigen Jahrhunderte ihren Heiligenschein behalten hatten, sondern diesen Meistern und der von ihnen begründeten flandrischen Schule, zeigt einen richtigen Takt. Er traf damit, kann man sagen, in das Herz der Kunstgeschichte; er beleuchtete die Grenze zwischen dem Mittelalter und der modernen Kunst, auf welcher die Eigenthümlichkeiten beider Zeiten sich berühren und sich in ihrer Verwandtschaft und Verschiedenheit äußern. Er wandte sich damit entschieden von der Einseitigkeit des vorigen Jahrhunderts ab, dem gerade für diese Vorzeit das Auge völlig gefehlt hatte. Wichtiger aber als diese Richtung des Geschmacks, in welcher ihm andere voraus gegangen waren und schon einflußreich gewirkt hatten, ist die Ausführung des Werkes. Zum ersten Male wird hier der Versuch gemacht, die Erscheinung dieser Meister vollständig zu beleuchten, sie im Einflange mit der Gesamterscheinung des Zeitalters aufzufassen, die technischen und kulturhistorischen Ursachen nachzuweisen, welche auf ihre Kunst Einfluß hatten. Und dies Alles geschieht in so befriedigender Weise, daß das kleine Werk für solche monographischen Arbeiten geradezu als Muster bezeichnet werden kann, und abgesehen von einigen faktischen Berichtigungen, die zum Theil durch Waagen's eigene spätere Forschungen festgestellt sind, stets seinen Werth behalten wird.

Bald nach dem Erscheinen dieses Werkes nahm das Schicksal seines Verfassers eine etwas andere Richtung. Er wurde für die Bildung des königl. Museums zu Berlin, das so eben durch den Ankauf der Solly'schen Gemäldesammlung eine würdige Grundlage erhalten hatte, in Anspruch genommen, und erhielt später bleibend das Amt des Direktors der Gemäldegalerie, das er bis zu seinem Ende, weit mehr als ein Menschenalter, inne gehabt hat. Indem ihm dadurch neben dem Vorzuge einer festen Lebensstellung die erwünschte Gelegenheit zu genauesten Kunststudien gewährt und der ihm eingeborene Trieb, sich in die Eigenthümlichkeit der Meister einzuleben, durch amtliches Pflichtgefühl verstärkt wurde, wurde doch auch seine Aufgabe eine etwas veränderte. Die Wege des Galeriedirektors gehen nicht ganz zusammen mit denen des Kunsthistorikers. Dieser muß vorzugsweise das Ganze im Auge behalten, die Berücksichtigung des Einzelnen hat für ihn gewisse Grenzen; jener ist vorzugsweise zur Kenntniß der einzelnen Meister berufen, selbst die Zufälligkeiten und Launen haben für ihn ein Interesse. Die Masse der Einzelheiten wächst dadurch in so kolossaler Weise, daß sie die Persönlichkeit fast ganz in Anspruch nimmt. Allerdings darf dabei die Uebersicht des Ganzen nicht fehlen, aber es ist schwer, daß diese sich auf der Höhe selbständiger allgemeiner Forschung erhält. Auch Waagen blieb davon nicht unberührt, aber er wußte sich mit einer seltenen Energie, Gewandtheit und Arbeitskraft Wege zu bahnen, welche zu beiden Gebieten hinführten und für beide nützlich wurden. Kenntniß der einzelnen Maler wurde von nun an seine erste Aufgabe, und da zur Kenntniß der Meister nur die eigene Anschauung der Werke, wo möglich aller noch erhaltenen Werke, führt, war es sein rastloses Streben, sich diese Anschauung und zwar in umfassendster Weise zu verschaffen. Deutschland, Italien, Frankreich, dann ganz besonders England, mit seinen gewaltigen in unzähligen Landstücken verborgenen Kunstschatzen, hat er nach allen Richtungen und mit uner-

müddlicher Ausdauer und Ueberwindung aller Hindernisse durchwandert, die Sammlungen der russischen Kaiserstadt ergründet, wie kein anderer, und noch in späterem Alter die Mühen einer Reise nach Spanien nicht gescheut, um diese wichtige Lücke seiner Kenntnisse auszufüllen. Außer dem bereits vor ihm verstorbenen Passavant und den noch lebenden zwei großen Kunstkennern Otto Mündler und Cavalcaselle möchte sich keiner seiner Zeitgenossen einer gleichen Fülle von Anschauungen auf diesem Gebiete rühmen können. Auch wurde Waagen's Befähigung in dieser Beziehung allgemein anerkannt; in England ist er mit Recht die höchste Autorität, nach Petersburg erhielt er den ehrenvollen Ruf, die Sammlungen zu ordnen und die Künstlernamen der Gemälde festzustellen. In der That war er für diesen Zweck in seltener Weise ausgestattet; jeder, der ein Mal mit ihm vor noch unbekannte Gemälde getreten ist, muß die Schnelligkeit seines Blickes und die Schärfe des Gedächtnisses bewundert haben, mit der er sich und seinen Mitbeschauern die Eigenthümlichkeiten anderer, weit entfernter Bilder zurückerufen konnte, um dadurch zu einem Urtheile über das vorliegende zu gelangen. Daß er dabei auch öfter in Irrthümer gefallen, soll nicht geläugnet werden; aber welcher Gemäldekenner darf sich rühmen, davon frei geblieben zu sein, und was verschlägt diese kleine Zahl irriger Benennungen gegen die große der Gemälde, die er zuerst richtig erkannt und ihren wahren Urhebern vindicirt hat.

Vor Allem aber ist es wichtig, daß Waagen bei dieser dankbaren, den hohen Gönnern der Kunst und den Gemäldesammlern erwünschten Thätigkeit niemals das kunstgeschichtliche Ziel aus dem Auge verlor. Seine Reiseberichte durch England, Frankreich, Deutschland, in den bekannten Werken oder in Zeitschriften niedergelegt, die raisonnirenden Beschreibungen, welche er von zahlreichen Sammlungen, neuerlich noch von denen der russischen und der österreichischen Hauptstadt lieferte, wurden Fundgruben und unentbehrliche Hülfsmittel der Kunstgeschichte. Noch wirksamer wurde es aber, daß er seine Studien einer Kunstgattung zuwendete, die für den Kunsthistoriker von hohem Werthe, aber von den Gemäldekennern meistens vernachlässigt ist, auch in der That mit der Aufgabe des Galeriedirektors nur in loser Verbindung steht. Ich spreche von der Kenntniß der Miniaturen in den Handschriften. Nur die glänzenden Arbeiten dieser Art aus der burgundischen Schule hatten bisher das Glück gehabt, die Augen der Kunstfreunde einigermassen auf sich zu ziehen; die Werke der früheren Jahrhunderte waren den Liebhabern und Pflégern der Schriftkunde überlassen oder wurden nur als historische Denkmäler und Kuriositäten betrachtet. Agincourt hatte zwar einen Versuch gemacht, die Miniaturen zur Begründung der Kunstgeschichte zu verwenden, aber auch dies geschah, wie es seine Auffassung mit sich brachte, nur in einem mehr negativen Sinne, und überdies war seine Kenntniß eine höchst beschränkte, erstreckte sich fast nur auf die Miniaturen der römischen und florentinischen Bibliotheken. Sobald sich der richtigere Begriff der Kunstgeschichte Bahn gebrochen hatte, sobald man wußte, daß jede Zeit in ihren Kunstwerken auch einen positiven Gehalt habe, sobald man erfuhr, wie schon Fiorillo's planlose Notizen ergaben, daß das ganze Mittelalter an Malereien reich gewesen, die man aber für zerstört oder verschwunden hielt, sobald man sich erinnerte, daß auch das byzantinische Reich in seiner langen Dauer zahllose umfassende Malereien geschaffen, die aber durch türkischen Fanatismus ihren Untergang gefunden, lag es anscheinend ziemlich nahe, daß man in den Miniaturen dieser Epochen ein Mittel besitze, diese Lücken einigermaßen auszufüllen, sich von der Kunststrichtung und dem Stile jener Zeiten einige Anschauung zu gewähren. Allein so zweifellos und allbekannt dies heute ist, war es doch Waagen allein, der diesen Gedanken deutlich aussprach und demnächst mit Energie auszuführen unternahm. Sei es, daß die Formbildung dieser frühen Zeiten dem mehr oder weniger akademisch gebildeten Auge unserer Kunstfreunde widerstrebt, oder daß das beharrliche Studium

der Manuscripte ihren Gewöhnungen zu wenig entspricht, noch heute ist die Zahl der Kunstforscher, welche eine einigermaßen ausreichende Kenntniß der Miniaturen haben, eine überaus kleine. Um so mehr ist dann Waagen's Fleiß und Arbeitskraft zu bewundern, die er gerade auf diesem Gebiete glänzend bewährte. Alle seine Werke, vor Allem das über England und Frankreich (1837) enthaltene Schätze von umfassenden Beschreibungen und scharfsinnigen Bemerkungen, die ganz geeignet sind, in dieses Studium einzuführen, und denen, die außer Stande oder nicht geneigt sind, sich die Anschauungen selbst zu verschaffen, wenigstens einige Belehrung über die Resultate zu gewähren. An den Dank für seine Leistungen auf diesem Gebiete knüpft sich das schmerzliche Bedauern, daß eine Hoffnung, die er selbst bis an sein Lebensende hegte und die alle Kunstfreunde nur theilen konnten, unerfüllt geblieben ist. Indem er sich der günstigen Einwirkung, welche das Studium der Miniaturen auf seinen Formensinn ausgeübt hatte, und der historischen Wichtigkeit dieses Kunstzweiges bewußt war, faßte er frühe den Plan, die Geschichte desselben in einem größeren, von den nöthigen Abbildungen begleiteten Werke zu publiciren. Bereits in jenem erwähnten Reiseverke über England und Frankreich spricht er diese Absicht aus, und schon damals hatte er die Vorarbeiten und Sammlungen für diesen Zweck begonnen. Allein die Herausgabe eines solchen Werkes ist keine Buchhändlerspekulation; der Verleger kann nicht hoffen, seine bedeutenden Kosten gedeckt zu sehen, wenn er nicht die Unterstützung der Regierungen oder reicher Privatpersonen erhält. Und dies, wie es scheint, war nicht zu erlangen. In den letzten Jahren muß ein dem Referenten nicht bekannter Umstand die fast aufgegebene Hoffnung wieder belebt haben; wenigstens äußerte sich der Verstorbene wieder zuversichtlicher. Der Tod hat ihrer Erfüllung eine Grenze gesetzt und es wird sich nur fragen, ob die umfassenden Materialien, die sich ohne Zweifel im Nachlasse vorfinden, noch an die Möglichkeit einer Ausführung denken lassen. Zwar haben neuere französische Autoren zum Theil vortreffliche Abbildungen einzelner Miniaturen publicirt, aber ein Gesamtwerk, wie es Waagen beabsichtigte, welches die vollständige Geschichte dieses Kunstzweiges umfaßte und dergestalt eine Vergleichung seiner verschiedenen Epochen und Leistungen begründete, ist dadurch keineswegs überflüssig geworden. Die Herausgabe desselben nach seinen Vorarbeiten würde das würdigste Denkmal sein, das man ihm setzen könnte. Die hohen Gönner, die der Verstorbene im In- und Auslande sich erworben, würden angemessene Beiträge, die der Lebende nicht zu erbitten wagte, dem nachgelassenen Werke als einem Denkmale nicht versagen, und seine zahlreichen Freunde und dankbaren Schüler würden nicht anstehen, dazu nach ihren Kräften beizusteuern. Möge die Hoffnung, daß die nachgelassenen Papiere es gestatten, sich bestätigen, und das Werk möglichst bald in Angriff genommen werden!

Ich habe auf Persönliches, auf sein Wirken im Kreise seiner Familie und seiner engeren Freunde, auf die reichen Erfahrungen, die sein Leben auch in dieser Beziehung hatte, nicht eingehen dürfen, aber ich kann diese Worte nicht schließen, ohne seiner freundlichen wohlwollenden Gesinnungen, der Bereitwilligkeit, mit welcher er jüngeren Fachgenossen mit Rath und That zur Seite stand und jeder Anfrage und Bitte den reichen Schatz seiner Kenntnisse öffnete, seiner innigen und einsichtigen Theilnahme an den Erzeugnissen der Poesie und Literatur fast aller Völker und Zeiten, seines warmen deutschen Patriotismus, aller der Eigenschaften zu gedenken, welche ihn mit den hervorragendsten Männern seiner Zeit in Verbindung brachten und ihm so viele Freunde erwarben.

Sein Andenken wird unter ihnen nicht erlöschen!

Meisterwerke der Braunschweiger Galerie.

In Radirungen von William Unger.

III. Das Mädchen mit dem Weinglase. Oelgemälde von Jan van der Meer.

Wir kennen jetzt nahe an fünfzig Gemälde von van der Meer von Delft, die Städtebilder und Landschaften ungerechnet. Das bedeutendste von allen ist ohne Zweifel, als ein Bild mit lebensgroßen Figuren, „die Courtisane“ in der Dresdener Galerie; das interessanteste, weil es den Maler selbst in seinem Atelier darstellt, das Bild in der Galerie des Grafen Czernin zu Wien*); das bewundernswürdigste, was den Werth der Malerei anbelangt, meines Erachtens „das Milchmädchen“ in der Galerie Sir van Hillegom in Amsterdam; das reizvollste endlich, in Komposition, Eleganz der Darstellung und Feinheit der Köpfe, ist vielleicht unser „Mädchen mit dem Weinglase“ im Museum zu Braunschweig.

Für die Darstellung von Sittenbildern und häuslichen Scenen ist die holländische Schule unbestritten die erste der Welt. Und welches sind die Hauptmeister dieser Schule im feinsten Genre? Terburg und Metsu ohne Zweifel, und zwar von ungefähr gleich hoher Bedeutung. Ihnen zur Seite stehen Pieter de Hooch, der vielleicht weniger grazios, aber in seinen Lichteffekten noch packender ist als jene, und Jan Steen in denjenigen seiner Bilder, welche Scenen des galanten Lebens und eines verfeinerten Daseins schildern. Auch Frans van Mieris kann hier noch angeführt werden, ein höchst delikater Kolorist, aber von weniger Originalität als die vier vorhingenannten Meister.

Nun wähle man einmal die Kapitalbilder eines Terburg, Metsu, Pieter de Hooch, Jan Steen und Frans van Mieris aus und stelle in ihre Mitte das „Mädchen mit dem Weinglase“ von Jan van der Meer, und man wird sehen: es strahlt wie ein Diamant unter Edelsteinen!

In der Mehrzahl seiner Gemälde hatte van der Meer die Manie, die Figuren nur als Brustbilder erscheinen zu lassen, wie z. B. in dem früher in dieser Zeitschrift (2. Jahrgg., S. 167) publicirten Bilde: „Der Kriegsmann und das lachende Mädchen“, in dem „Brief“, in der „Leserin“ der Dresdener Galerie, u. s. w., oder er giebt sie als Kniefstücke, wie z. B. in dem „Mädchen am Klavier“, in dem „Mädchen am Puztische“, in der „Leserin“ des Museums van der Hoop u. a. Auf unserem Bilde dagegen, ebenso wie auf dem Meisterwerke der Galerie Czernin und in dem „Konzert mit drei Figuren“ (Auktion der Baronin van Leyden, jetzt bei W. Bürger) haben wir ganze Figuren vor uns, und zwar ungefähr von derselben Größe, wie auf den meisten Bildern von Terburg und Metsu.**)

*) Wir hoffen auch dieses Bild unsern Lesern bald in gelungener Nachbildung vorführen zu können.

**) Das „Mädchen mit dem Weinglase“ mißt 2' 8" Höhe und 2' 3" Breite. Näheres über Provenienz und Bezeichnung des Bildes in des Verfassers Schrift: Van der Meer de Delft, S. 53, Nr. 6.



Jan van der Meer pinxit

W. Utzer sculpfit

DAS MÄDCHEN MIT DEM WEINGLAS.
Nach dem in der Galerie zu Braunschweig befindlichen Originale

Die schöne Radirung von W. Unger überhebt uns der Nothwendigkeit einer näheren Beschreibung der dargestellten Scene. Es genügen einige Worte über die Farbengebung: das Leibchen der jungen Dame ist hell Rosa (rose du Bengale), ebenso ihr weiter Rock; die Ärmel dagegen sind kanariengelb und goldgestickt. Der Mann, der sich gegen sie vorneigt, trägt ein Mäntelchen von zart grauer Farbe und einen großen weißen zurückgeschlagenen Kragen darüber. Der andere Mann, der den Ellenbogen auf den Tisch stützt, hat ein reich gesticktes grünlichgraues Wamms. Die Tischdecke ist tiefblau, der Krug von bläulichem Porzellan und die Schüssel mit den Orangen von eiselnirtem Silber. Das männliche Porträt, das im Dunkel an der Wand hängt, sieht wie ein Rembrandt aus. Der ganze Hintergrund rechts ist außerordentlich hell, noch heller als in der Radirung, und von dieser perlgrauen Wand hebt sich das lachende Antlitz des Mädchens wie eine Blume in zartester Farbennüance ab. Wie frei und fröhlich dieses Lachen ist! Wie reizend und verführerisch diese Miene! Wozu noch Umstände machen, bevor sie das Glas leert? Ich wette, sie leistet dem Cavalier, der sie mit so durchdringenden Augen anschaut, nicht lange mehr Widerstand.

In diesem Bilde, wie in dem „Kriegsmann mit dem lachenden Mädchen“, geht van der Meer in der Lebhaftigkeit des Ausdrucks der Köpfe noch über Terburg und Metsu hinaus und stellt sich auf gleiche Höhe mit Jan Steen, dem im Ausdruck und Mienenspiel geistreichsten und seelenvollsten von allen diesen Meistern. In der Stoffmalerei, besonders was das Rosaleid des Mädchens anbelangt, ist Terburg niemals feiner und zarter, in der Gesamtwirkung der sanfte Metsu niemals harmonischer gewesen.

Somit darf das „Mädchen mit dem Weinglase“ der Braunschweiger Galerie den Bildern allerersten Ranges aus der Blüthezeit der holländischen Genremalerei gezählt werden. Wäre es mit bei der berühmten Versteigerung San Donato gewesen, würde es ohne Zweifel denselben Preis erzielt haben, wie die beiden, ebenfalls dreifigurigen Bilder von Metsu („La visite“) und von Terburg („La curiosité“).

Die Radirung W. Unger's ist von sehr energischem Effect, der sogar etwas über die Wirkung des Bildes hinausgeht, welches in den Uebergängen des Hellbunkels zarter und von einer ganz wunderbaren phosphorescirenden Blässe in den Lichtern ist. Die Radirung ist zu sehr und zu gleichmäßig ausgeführt, auch in den Parthien, die für die Wirkung neutral bleiben müssen. Zu viel Gewissenhaftigkeit und Fleiß, nicht genug Freiheit: der Vorwurf ist nicht eben grausam. Jedenfalls danken wir es unserem trefflichen Stecher von Herzen, daß er durch seine Radirung ein viel zu wenig bekanntes Meisterwerk der Kunst dem größeren Publikum zugänglich gemacht hat.

W. Bürger.

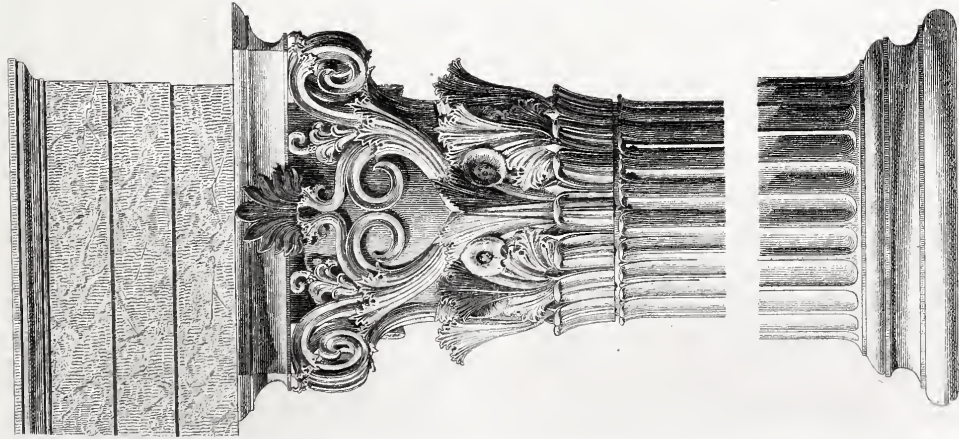
Das choragische Denkmal des Pysikrates in Athen

nach

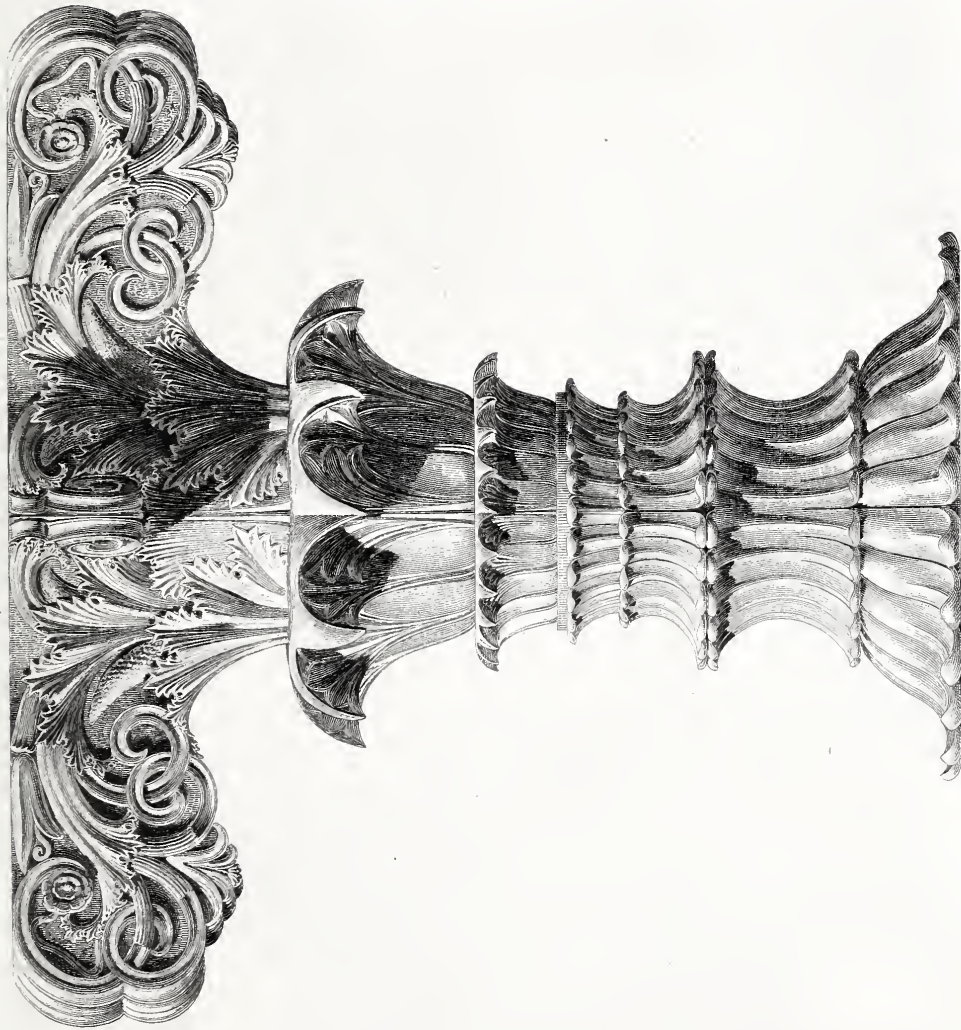
Theophil Hansen's Restaurationsentwurf.

(Schluß.)

Nun gelangen wir zur Betrachtung der Knaufblume selbst und hiermit an das eigentliche Detail von Hansen's Restauration. Wenn es nur darauf ankäme, die überlegene Schönheit und Eleganz desselben im Allgemeinen darzulegen, möchte für den kunstverständigen Leser wohl ein kurzer Hinweis auf unsre zweite Tafel genügend sein, vollends dann, wenn wir dabei die Möglichkeit eines Vergleichs der Hansen'schen Zeichnungen mit den früheren Publikationen voraussetzen könnten. Allein hier gilt es vor Allem das Einzelne mit voller Schärfe zu erfassen und zwischen bloßem Schema und begründeter Restauration die Grenze zu ziehen. Es ist mir nicht bekannt, daß irgend einem der Detailsblätter in den weitverbreiteten Darstellungen des Pysikrates-Denkmal aus neuerer Zeit auch nur eine flüchtige Autopie desselben zu Grunde läge. Im besten Fall benutzten die Zeichner die Gypsabgüsse, die sich von den Details des Monuments in verschiedenen unsrer Museen finden. Die größere Mehrzahl der sogenannten Detailzeichnungen vom Pysikrates-Denkmal sind nur verwässerte Auflagen der Zeichnungen Stuart's und seiner Kopisten. Zunächst hat Hansen, diesen seinen Vorgängern gegenüber, die Verhältnisse der Bekrönung durch seine Aufnahme festgestellt. In der Höhendimension freilich konnten sich dabei keine erheblichen Divergenzen ergeben, da die wagerechten Abschnitte deutlich markirt und schon von Stuart genau verzeichnet sind. Wohl aber in der Breitendimension. Der obere Theil des Knaufes blüht aus einem doppelten Kranz kelchartig überfallender Blätter empor. Den unteren, kleineren von diesen beiden Kelchen ließ der englische Architekt ohne bestimmte Restauration; dem größeren, darüberstehenden, gab er dagegen ein breit ausladendes Blätterprofil, dessen Durchmesser nahezu drei Fünftel der Gesamthöhe der Knaufblume mißt. Für diese Art der Wiederherstellung finden sich nun aber an den Resten des Denkmals nicht die geringsten Anhaltspunkte. Der obere Blätterkelch lud nur um das Doppelte des unteren aus und sein größter Durchmesser erreicht nicht einmal die Hälfte der Gesamthöhe des Knaufes. Dadurch erhält der ganze untere Theil der Bekrönung ein elastischer aufstrebendes Profil, und die Ausbreitung der eigentlichen Knaufblume tritt um so entschiedener zu Tage. Nicht minder wichtig ist die durch Hansen's Restauration konstatierte Thatsache, daß die beiden Kelche oberwärts nicht in ausgeführten Blättern endigen, sondern als große, einfache Zacken behandelt sind, welche nur an ihren unteren Flächen in feinem Relief angegebene Blattornamente tragen. Der obere Kranz besteht aus zwölf, der untere aus vierundzwanzig solchen Zacken. Auch hierdurch gewinnt der Knauf in seiner Gesamtform bedeutend an Einfachheit und Schönheit. Den beiden Kelchen bleibt ihr Charakter als der bloß vorbereitender und überleitender Formen streng gewahrt, und erst mit dem üppigen Wuchs der obersten Blumenkrone beginnt das krause Spiel der Blätter, Blüten und Ranken. Auf den Linienzug der letzteren, wie er von Hansen bestimmt worden ist, will ich hier nicht näher eingehen. Dies mag der vergleichenden Betrachtung unserer und der älteren Publikationen des Denkmals vorbehalten bleiben. Dagegen erheischt die Blattbildung, welche hier völlig verändert und zwar meines Wissens zum ersten Male richtig wiedergegeben erscheint, unsre besondere Aufmerksamkeit.



T Hansen inv. u. del.



aus Gipsmodell
H. Müller

H. Müllermeyer sc.

RESTAURATION DES HALBSÄULEN-KAPITALS UND DER BEKRÖNUNG VOM LYSIKRATES-DENKMAL IN ATHEN.

Theoretisch und im Allgemeinen sind freilich die Unterschiede in der Bildung des Akanthus — denn nur dieses Pflanzenmotiv handelt es sich bekanntlich — bei Griechen und Römern, sowie in den von ihnen abgeleiteten Stilen längst festgestellt. Bötticher (Tektonik, 3. Buch) bezeichnet das Denkmal des Pysikrates „nicht bloß als das älteste sondern auch das einzige, bei welchem sich der alte hellenische Bildnerinn in Auffassung der vegetabilen Formen noch in unverfälschter Reinheit kundgiebt“, und hebt mit Recht hervor, daß die Skulptur des Akanthus hier „eine weit getreuerere Uebertragung der Natur zeigt wie an allen außerdem bekannten Kapitellen, in welchen nach und nach die Manier die Natur überwiegt;“ und Hübsch (Mithras, Kirchen, XL n. 67) charakterisirt ganz treffend den griechischen Akanthus als „distelartig“, den römischen als „olivenartig“. Aber bei keiner der bisherigen Publikationen unseres Denkmals sind diese richtigen Anschauungen auch praktisch und mit der nöthigen Schärfe durchgeführt. Es genügt nicht, die Ränder des griechischen Akanthus zuzuspitzen und die römischen abzurunden; vor Allem kommt es auf Richtigstellung der Form des Blattes im Ganzen und in den Hauptverhältnissen an. Wie unsre Tafel sowohl bei dem Akanthus der Knaufblume als bei dem des Säulenkapitales zeigt, ist das einzelne Blatt eher breit als schmal, es hat ferner einen scharf und fein gezackten Rand, und letzterer fällt nicht, wie man es in den üblichen Abbildungen sieht, in schlaffer, wie aus Blech geformter Biegung herab, sondern er strebt vielmehr kräftig und nahezu starr nach oben. Durch die Vereinigung dieser Eigenschaften: durch seinen breiten, saftvollen Blattkörper, durch den fein und scharf ausgezackten Rand und den strammen distelartigen Wuchs bekommt der griechische Akanthus, wie er in den mustergiltigen Details des Pysikrates-Denkmal's vorliegt, sein eigenthümlich naturalistisches und doch so ungemein stilvolles Gepräge. Hier haben wir den schlagendsten Beleg für jenen ästhetischen Grundsatz, daß im Ornament ein Ueberschuß der dem baulichen Organismus innewohnenden Kraft ausströmen solle. Dabei beachte man wohl, daß durch die strengere Bildung der Akanthusblätter das freie Spiel des Blüten- und Rankenwerks, das sich aus ihnen entwickelt, nur um so prägnanter in's Auge fällt. Dort ein energisches Aufstreben, hier ein elastisches Nachgeben: das gerade Gegentheil der früher erwähnten spät-korinthischen Kapitälform vom Windethurm, wo an die Stelle der straff emporstrebenden unteren Blätter ein überhängender Akanthuskelch und an die Stelle des frei ausblühenden Rankenwerkes oben ein Kranz schiffartig zugespitzter Blätter von kräftig emporgerichteter Haltung tritt.

Ueberhaupt läßt sich weit klarer noch als bei der Knaufblume die hier charakterisirte Blattbildung des griechischen Akanthus am Kapitäl der Säule nachweisen. Namentlich an den Ausläufern des unteren Blätterkranzes desselben kann man die feine, spizenartige Behandlung der Blattränder studiren. Ich weiß nicht, ob schon irgendwo auf den freilich sehr natürlichen Zusammenhang aufmerksam gemacht worden ist, welcher zwischen dieser feingezackten Umränderung des Akanthusblattes aus klassischer Zeit und den analogen Bildungen des byzantinischen Stiles besteht. Erst kürzlich hat Schnaase an dieser Stelle, in seiner geistvollen Charakteristik der byzantinischen Kunst (S. 147 d. 3. d. Zeitschrift), die „scharfen, sägenartig geschnittenen Zaden“ betont, in welchen die Akanthusblätter der byzantinischen Kapitäle auslaufen. Und zwar ist er geneigt, diese gegenüber den ähnlichen Kapitälern der „guten römischen Zeit“, welche „sowohl in den Umrissen als in den Biegungen weich und schwunghaft gehalten waren“, herabzusetzen. Ich kann in diesem Punkte nicht ganz seiner Meinung sein. Allerdings ist von einer „freien, stilistischen Behandlung der Natur“ im Byzantinismus keine Rede mehr. Der Geist ist aus der Form entflohen, die Kunst vorwiegend Mechanik und Technik geworden. Aber selbst in diesen ausgelebten Formen erkennt man bei liebevoller Betrachtung noch den Genius, der sie einst erschuf, und folgt

schon deshalb den filigranartig fein gemeißelten Linienzügen mit Befriedigung, weil sie — wenn auch nur von fern — doch ohne die Beimischung fremder und roherer Elemente an die edelsteinartige Marmorarbeit des klassischen Griechenthums erinnern. Selbst die über alle Maassen herrliche, einer sanften Sphärenmusik vergleichbare Gesamtwirkung der Hagia Sofia mit dem Gold- und Mosaikenteppich ihrer Wölbungen kann das Auge für den Genuß dieser kleinen Federbissen architektonischer Decoration nicht gleichgültig machen. Und wer dann vollends die Heimath aller dieser staunenswerthen Kunst in den Denkmälern Athen's kennen lernt und endlich dieselben abgeleiteten Formen, welche er in Byzanz gefunden, an den von dort herstammenden Säulenkapitälern der Markuskirche wieder sieht, der wird über den geistigen Zusammenhang der griechisch-byzantinischen Formenwelt und über deren Grundverschiedenheit von Allem, was römisch heißt, nicht länger im Unklaren sein. Seit ich davon ein lebendiges Bild gewonnen, ist es mir auch vollkommen erklärlich geworden, warum derselbe Architekt, dem wir die hier besprochene Restauration verdanken und welcher in Kenntniß und Uebung altgriechischer Architektur ein so bewährter Meister ist, sein besonderes Augenmerk auf die Wiederbelebung auch des byzantinischen Stiles richten mußte. Aus jenen kleinen, früher wenig beachteten byzantinischen Kirchen Athens und seiner Umgebung hat er uns eine ganze Welt neuer Formen herausentwickelt und gezeigt, daß in den zierlichen Verhältnissen und in der mit Annuth gepaarten Pracht der Decoration dieser Bauten ein künstlerisches Element geborgen ist, welches den alten Adel seiner Abstammung von der Kunst des klassischen Griechenlands trotz aller Wandlung der Zeiten unverfälscht erhalten hat.

Ueber die Einzelheiten des Gebälkes muß ich mich kürzer fassen. Das Friesrelief mit seiner köstlichen Darstellung des Märchens von den thyrrhenischen Seeräubern, die den Gott Bakchos angefallen haben und dafür von seiner Gefolgschaft nach Gebühr gezüchtigt, in's Meer gedrängt und in ihrer Verzweiflung auch noch zu Delfinen werden, ist aus zahlreichen Abbildungen und Gypsabgüssen bekannt. Unsere Schlußvignette giebt die Haupt- und Mittelgruppe von der Vorderseite des Denkmals nach Desterley's vortrefflicher Zeichnung: den jugendlichen Bakchos, der spielend einen durstigen Löwen besänftigt. So wie ihm dies mit leicht erhobnem Finger gelingt, so wenig bewegt ihn der heftige Streit, der ihn umtost. Sein ganzes Wesen strahlt göttliche Ruhe aus, an der auch die ihm zunächst sitzenden beiden Satyrn in vollster Behaglichkeit Theil nehmen, während mit den ferner stehenden schon ein bewegteres Leben beginnt und endlich weiterhin und im Rücken des Gottes die Wogen des Kampfes immer höher und höher gehen.*) Es ist ein Jammer, den jetzigen Zustand des lebenswürdigen Bildwerkes zu sehen! Zerstörungswuth und Muthwillen, nicht etwa Verwitterung allein, haben hier im Körperschinden und Kopfabschlagen miteinander gewetteifert. Dazu kam der Anbau des Klosters, welchem entschieden das fast völlige Verschwinden des Frieses an der Westseite des Denkmals zuzuschreiben ist. Drei etwa 6 Zoll große Löcher, welche zum Ueberfluß mitten in den Fries hineingebohrt sind, lassen auf hier eingefegte Balken schließen. Fast ganz verschwunden ist auch die Gruppe des Bakchos mit dem Löwen. Man sieht eigentlich nur noch den Kopf des Gottes, der etwas über den Rand des Frieses hinüberraagt.**)

*) Ueber den Kontrast in der Haltung des — auch weit größer gebildeten — Gottes und seiner nächsten Umgebung und der übrigen Figuren s. die Bemerkungen Wieseler's zu anderen ähnlichen Darstellungen in D. Müller's Denkm. d. a. Kunst, Thl. II, Fig. 436 und 442.

**) Den oberen Rahmen des Frieses bildet ein Rundstab, den unteren eine Platte mit nach answärts abgechrägter Oberfläche. Mit beiden zusammen beträgt die Höhe des Bildstreifens 26 Centimeter.

haben dagegen besonders die Köpfe gelitten. Am besten erhalten sind weiter links hin die zwei Gestalten zu beiden Seiten der Amphora und unter den rechts, gegen Norden zu, befindlichen Reliefs vornehmlich die Gruppe von drei Figuren, deren Mitte der fast ganz von vorn gesehene Keulenschwinger mit dem wallenden Pantherfelle bildet. Nach diesen Stücken läßt sich der Stil des Werks mit Sicherheit beurtheilen. Charakteristisch für denselben ist eine eigenthümliche Fülle und Weichheit der Formen, die jedoch keineswegs schwächlich, sondern kräftig, ich möchte sagen, blutreich gebildet und trotz der kleinen Dimensionen von der lebhaftesten Wirkung sind.*) Wenn die Ausführung auch nicht das Werk eines großen Meisters ist, so athmet doch das Ganze durchaus den Geist der pragmatelischen Schule und steht, was Freiheit und Frische der Mache betrifft, entschieden ebenso hoch, wenn nicht höher als die Skulpturen des Erechtheionfrieses.

Unmittelbar unter der Mittelgruppe des Reliefs an der Vorderseite des Denkmals befindet sich die Inschrift, wie unsere Abbildung zeigt, auf die drei übereinander vorspringenden und sanft geböschten Flächen des Architravs vertheilt. Eine detailirte Betrachtung derselben liegt außerhalb des Rahmens dieser Zeitschrift. Nur zwei kleine epigraphische Bemerkungen, von denen ich nicht weiß, ob sie schon sonstwo verzeichnet sind, seien gestattet: erstens, daß in der Inschrift nur die regelmäßige Form des A mit horizontalem Verbindungsstrich vorkommt, nicht auch die jüngere mit dem Verbindungsstrich in Form eines nach unten gezogenen Winkels Λ , wie Boeckh (Corp. Inser. Gr. I. n. 221) angiebt und Franz (Elem. Epigr. Gr. S. 149) noch besonders hervorhebt; zweitens, daß auch an Stelle des gleichschenkeligen \square , welches die genannten Autoren geben, sich noch die ältere Form mit verkürztem rechten Schenkel \square in der Inschrift findet.

Auch die Architektur des Denkmals zeigt innerhalb der ioniatischen Ordnung noch manches ältere Detail, vor Allem die dem ionischen Stil entlehnten Zahnschnitte am Gebälk, an Stelle der später gebräuchlichen Konsolen. Anderes dagegen deutet bereits auf eine Abschwächung und Lockerung der überkommenen Formen hin, z. B. die Basis der Halbsäulen, deren oberer Wulst, wie die Tafel zeigt, schon ganz das plattgedrückte Profil eines umgekehrten Echinus angenommen hat.**)

Damit nähern wir uns wieder dem Unterbau des Monumentes. Dieser erfordert nun aber noch eine eingehende Betrachtung, und zwar deshalb, weil sich ergeben hat, daß Form und Struktur wenigstens der unteren Theile des Sockels in sämmtlichen bisherigen Publikationen, den Hansen'schen Entwurf mit inbegriffen, dem Thatbestande nicht entsprechen. Auch Hansen hielt sich nämlich in dieser Beziehung streng an die Stuart'sche Zeichnung, welche dem Körper des Sockels vier gleichstarke, regelmäßig gefugte Quaderschichten und dazu noch einen vierstufigen Unterbau giebt, dessen Höhe mehr die Hälfte der Höhe des eigentlichen Sockels beträgt. Nach der geschichtlichen Darstellung am Eingange dieses Aufsatzes ist es von vorn herein sehr unwahrscheinlich, daß der Stuart'schen Zeichnung eine vollständige Aufnahme zu Grunde liegt, d. h. daß es dem englischen

*) Einige neuerdings gefundene silberverwandte Werke aus derselben Zeit hat Bursian, Allg. Encycl. d. Wiss. u. Künste, Bd. 82, S. 450 zusammengestellt. Das dazugehörige schöne Relief mit den palästrischen u. ähnlichen Szenen lag zur Zeit meiner Anwesenheit in Athen noch im Freien zwischen Erechtheion und Propyläen.

**) Das Gegentheil hiervon findet man am Erechtheion, worauf mich Oberbaurath Hansen nachträglich aufmerksam machte: dort ist das Profil des oberen Torus ein klein wenig nach oben verdickt, so daß es sich also der wirklichen Echinusform nähert.

Architekten vergönnt war, durch Aufgrabung des ganzen Sockels bis auf den Grund der Stufen von der Beschaffenheit desselben in allen seinen Theilen und von allen vier Seiten ein klares Bild zu gewinnen. Stuart selbst erwähnt einer solchen Untersuchung, die jedenfalls erhebliche Schwierigkeiten machen mußte, mit keinem Wort; er spricht nur (Bd. I. S. 28 der engl. Originalausg.) von einem Durchbruch der einen Seitenfläche des Sockels, welcher zu der Entdeckung führte, daß derselbe nicht ganz massiv ist, sondern in der Mitte einen leeren Raum hat, in welchem ein Mann zur Noth stehen kann, und er giebt ferner (Bd. I, S. 31), in Uebereinstimmung mit seiner Zeichnung, die Tiefe der alten Straße auf ungefähr elf Fuß unter dem Niveau des damaligen Klostergartens und auf etwa acht Fuß unter der damaligen Straße an, ohne jedoch zu sagen, wie er zu diesen Bestimmungen gelangt ist. Vielleicht hatte er an der Ostseite, von der Straße aus, einen Einstich gemacht und war bis an die obere Stufe des Sockels gelangt, deren Höhe er wenigstens richtig angiebt.

Auch in den vierziger und fünfziger Jahren unsres Jahrhunderts war von dem Sockel nicht viel mehr als die obere Hälfte blosgelegt. Die letzte Ausgrabung unter Leitung des Hrn. Boulanger hat über das Ganze weiteres Licht verbreitet und jedenfalls das klar gestellt, daß von einer so regelmäßigen Gestaltung des Sockels und der Stufen, wie sie unsere Abbildungen zeigen, nach allen vier Seiten hin unmöglich die Rede gewesen sein kann. Es wurde schon bemerkt, daß der genannte französische Architekt diese Regelmäßigkeit zunächst in Bezug auf den senkrechten Fugenschnitt der Sockelquadern läugnet.*) Ich kann sein Zeugniß zwar nicht in ganzer Ausdehnung — daran hindert mich die vor meiner Anwesenheit in Athen bereits vollendete Restauration der oberen Quaderschichten — wohl aber in Betreff der beiden unteren Schichten bestätigen. Letztere zeigen bereits eine bemerkenswerthe Unregelmäßigkeit in der Struktur und diese steigert sich, je mehr wir weiter nach unten vordringen.

Der genaue Thatbestand ist folgender: die vorletzte Schicht von unten besteht, wie wir wissen, mit Ausnahme von zwei in die Ostseite eingesetzten Stücken, noch ganz aus den antiken Blöcken. Diese sind unten in üblicher Weise mit einem etwa zollbreiten, um mehrere Linien eingetieften Rand versehen. Nur an den beiden Eckquadern der Westseite (die Schicht zeigt nach dieser Seite hin im Ganzen drei Quadern) fehlt diese Umränderung. Viel beträchtlicher ist die Vernachlässigung der Westseite — welche der Inschrift und dem Friesrelief zufolge als Rückseite zu betrachten ist — bei der letzten Schicht des Sockels. Die Stücke derselben sind sämmtlich antik. Hier hat man von den vier Blöcken der Westseite nur die zwei Eckblöcke regelmäßig behauen, die beiden mittleren dagegen roh gelassen. Ganz dasselbe gilt von dem Stufenbau. Hier ist vor Allem zu bemerken, daß von den vier Stuart'schen Stufen nach dem Befunde der letzten Ausgrabung überhaupt nur zwei nachweisbar und daß diese von unter sich verschiedener und unregelmäßiger Beschaffenheit sind. Die oberste Stufe springt nur ganz wenig (etwa 4 Centimeter) über den Körper des Sockels vor und ist 33 Centim. hoch. Sie besteht an der Ost-, Süd- und Nordseite aus regelmäßig behauenen, unten mit dem eingetieften Rande versehenen Blöcken**); die Westseite macht wieder eine Ausnahme: hier laden die beiden Eckquadern 6—7 Centim.

*) Der Stuart'schen und auch Hansen's Zeichnung zufolge wäre jede Quaderschicht aus vier Blöcken derart gebildet gewesen, daß auf jede Seite ein Block mit seiner Längensfläche und ein zweiter mit seiner Durchmittsfläche stelen.

**) An mehreren derselben sitzen noch, wie so häufig an Bauten der besten Zeit — und durchaus nicht nur an unvollendeten — die zum Versetzen der Blöcke dienenden zapfenartigen Vorsprünge. Dasselbe gilt von der zweituntersten Schicht der Sockelquadern.

weiter aus und die mittleren Blöcke sind, wie bei der darauf liegenden Schicht, in unbehauenen Zustande gelassen. Noch unregelmäßiger endlich ist die unterste Stufe. Sie ist fast ganz aus rohen, chyklopischen Blöcken ziemlich schlechten Muschelkalks ausgeführt. Nur an der Ostseite (Vorderfronte) des Denkmals und von den Ecken derselben etwa 40 Centim. weit an der Nord- und Südseite hin läßt sich überhaupt von einem stufenartigen Absatze sprechen. An der Norddecke sah ich denselben etwa 12 Centim., an der Südecke um ein wenig höher aus dem Boden stehen. Der Vorsprung, den er gegen die oberste Stufe bildet, ist an den drei Seiten verschieden. Gegen Osten beträgt er 9, gegen Norden zunächst etwa 11 Centim., dann plötzlich das Doppelte, und ebenso viel springt das an der Südseite sichtbare Stück vor. Die südliche Ecke ist abgeschrägt oder abgebrochen, so daß die obere Stufe hier frei über die untere vorragt.

Aus diesen Thatsachen ergibt sich soviel mit Gewißheit, daß der Sockel weder in seinen unteren Quaderschichten noch in seinem Stufenbau ringsum gleichmäßig gestaltet war, daß vielmehr die ostwärts gerichteten Theile sich von den westlichen durch sorgsamere Ausführung unterschieden. Es ist klar, daß das Denkmal nach Westen zu, wo das Terrain allmählig gegen die Akropolis ansteigt, schon ursprünglich bis zu einer ziemlich bedeutenden Höhe vom Erdreich bedeckt war und daß nur gegen Osten hin, wo die Tripodenstraße lag, eigentliche Stufen bestanden. Wieviel und ob überhaupt außer den oben beschriebenen hier noch weitere Stufen anzunehmen sind, weiß ich nicht. Hr. Boulanger berichtete mir, daß er an der Südseite nahe der vorderen Ecke bis zu beträchtlicher Tiefe weiter graben ließ, ohne eine Spur von Stufen zu finden. Gleich daneben beginnt das rohe Felsgestein. Er ist der Ansicht, daß das Niveau der alten Tripodenstraße vorn unmittelbar unter der obersten Sockelstufe lag, daß wir also die drei untersten Stuart'schen Stufen zu streichen hätten. Um dies für die Ostseite zu konstatiren, wäre auch hier eine weitere Ausgrabung erwünscht, die ich meinerseits zu unternehmen leider außer Stande war.

So scheiden wir denn von unserm Gegenstande vorläufig wieder einmal mit einem jener Fragezeichen, welche dem Lernbegierigen freilich unbequem, für die Wissenschaft aber die unentbehrlichen Nothsignale des Fortschrittes sind, und nur soviel ist durch die Erforschung des Unterbaues konstatirt, daß das Monument des Hysikrates auf einer gegen Westen zu schräg ansteigenden Fläche lag und daß aus diesem Umstande bei ihm, ähnlich wie beim Theseion in Athen, die nachgewiesenen Unregelmäßigkeiten der Sockelstufen sich erklären.

C. v. Lützow.



Recensionen.

Das bayerische Nationalmuseum. Mit Abbildungen und Plänen. München, 1868. 8°.

Das bayerische Nationalmuseum, das am 12. Oktober vorigen Jahres eröffnet wurde, hat in dem obigen Büchlein einen Führer erhalten, der von den Conservatoren Meßmer und Kuhn unter Leitung des früheren Vorstandes Frhn. v. Aretin verfaßt worden ist. Aus dem Vorwort entnehmen wir, daß die Anfänge des Museums vom November 1853 datiren, wo Frhr. v. Aretin dem König Maximilian II. die ersten Anträge vorlegte. Der König ging darauf ein und genehmigte den Plan. Im Frühjahr 1855 konnte mit der Sammlung der Gegenstände begonnen werden. Aus den Schlössern wurden durch Herrn v. Aretin die entbehrlichen Sachen, die hierauf Bezug hatten, besonders die wundervollen Hautelisse-Tapeten, ausgewählt und durch Ankäufe verschiedener Privatsammlungen die Reichthümer vermehrt. Die erste dieser Sammlungen war die des kgl. Glasmalerei-Inspectors Linmüller, dann folgten die Antiquitätensammlung der Universität Erlangen (aus der markgräfl. Ansbachischen Kunstammer), eine Auswahl des Wichtigsten aus der Sammlung des Regierungsrathes Martinengo in Würzburg und die ganze Sammlung des Prof. von Heider in Bamberg. Eine ganz vorzügliche Bereicherung erfuhr das Nationalmuseum durch das Elfenbeinkabinet der „Vereinigten Sammlungen.“ Besonders haben auch die Könige Ludwig I. und II. und die Königin Maria dem Museum ansehnliche Bereicherungen zugehen lassen.

Der Führer ist natürlich nicht als eigentlicher Katalog zu denken, er beabsichtigt bloß, den, soweit es ging, nach Jahrhunderten aufgestellten Schätzen folgend, an der Hand kunstgeschichtlicher Erörterung einen Hinweis auf das Wichtigere zu geben. Schon ein flüchtiger Blick zeigt, daß er mit Sachkenntniß und Fleiß abgefaßt ist und im höchsten Grade anregend und belehrend auf das Publikum wirken muß. Daß wir bei einer so großen Masse von Denkmälern in manchen Beziehungen von ihm abweichen müssen, ist natürlich; wir wollen in Folgendem unsere gegentheilige Ansicht in Bezug auf das Wichtigere, — denn zu weiteren Erörterungen ist hier kein Raum, — unumwunden äußern.

Das Ganze zerfällt in vier Abtheilungen. Die erste, zur Linken im Erdgeschoße des Museums aufgestellt, enthält die römischen, keltisch-germanischen und romanischen Alterthümer, die zur Rechten befindliche die Gothik; das zweite Stockwerk enthält die Erzeugnisse der Renaissance und der neueren Zeiten; im ersten befindet sich die kürzlich in der „Zeitschrift“ besprochene historische Galerie, die Skizzen zum Maydenkmal u. A. m. Die römischen Alterthümer bieten, bis auf einen Mosaikfußboden, wenig Bemerkenswerthes dar. Als besonders bedeutend verzeichnen wir zunächst die frühchristliche Elfenbeintafel mit der Himmelfahrt Christi und den zu Grabe gehenden Frauen und ein Kästchen aus der Karolingerzeit. Es folgt dann die eigentlich romanische Zeit. Sehr interessant sind hier die Statuen von Wessobrunn; emailirte Reliquienkästchen, verschiedene Elfenbeintafeln, Gypsabgüsse nach der berühmten Augsburg'schen Domthür, nach Kapitälern, ferner Photographien nach Baulichkeiten und Anderes geben ein mannigfaltiges Bild.

Die ersten Säle der Gothik leiden an Ueberfüllung, und ein mythisches Halbdunkel, welches durch die kleinen, mit alten Glasgemälden versehenen Fenster erzeugt wird, läßt eine genaue Untersuchung der Gegenstände kaum zu. Die außerordentlich interessanten Wandgemälde aus Neudorf versetzt der Führer an das Ende des 13. Jahrhunderts; leider hängen sie sehr schlecht; früher jedoch scheinen sie nicht datirt werden zu dürfen. Die vier ebenfalls kaum sichtbaren Tafeln mit je zwei Heiligen, sehr rohe Arbeiten, gehören wohl der Zeit von 1440 an, wie die dicken Köpfe, die kurzen Figuren und die reicheren Gewandsalten beweisen. Viel früher datiren die Kreuzigung Christi und die Erweckung der heil. Drusiana, die in den starken Ausbeugungen ganz manierirt sind und von

wenig Formenkenntniß zeugen. Sie werden weit übertroffen von dem einer anderen Kunstrichtung angehörigen und um 1400 fallenden dreitheiligen Flügelaltar aus dem Schlosse Pähl, der in Formauffassung und Seele auf viel höherer Stufe steht. Auch das Kolorit ist minder roh. Wir können uns damit nicht einverstanden erklären, daß der Führer bei diesen Bildern, wie bei jenen, immer die niederrheinische Schule zum Vergleich heranzieht. Die damaligen deutschen Schulen haben alle eine Verwandtschaft, aber die näheren Beziehungen dieser Bilder finden offenbar zu Oberdeutschland statt und, soweit man nach den wenigen erhaltenen Denkmälern schließen kann, die des Pähler Altars speciell zur Nürnberger Schule, die z. B. in dem bekannten Imhof'schen Altarbild in der Lorenzkerkirche und in den im Berliner Museum befindlichen Gemälden aus der Katharinenkirche dieselbe Kunstweise darbietet. Die größte Verwandtschaft mit den Nürnberger Bildern der etwas späteren Zeit, aber immer noch vor dem Einflusse der van Eyck, zeigen das umfassende, merkwürdige Altarwerk und das Votivbild einer Nonne, beide aus Bamberg, ersteres von 1429, letzteres von 1443, kostbare Daten, um ähnliche Arbeiten richtig zu bestimmen. — Die zwei aus der Trausnitz bei Landsbut stammenden Altäre, wovon der eine von Herzog Heinrich dem Reichen gestiftet wurde, zeigen ein specifisch bayerisches Gepräge, das auch in anderen Gemälden sich äußert; wir haben hier offenbar die Arbeit eines angesehenen, vielleicht Hof-Malers vor uns. Sie sind beide mit Delafirt, was wir gegen den „Führer“ bemerken, der auch das Entstehen zu früh ansetzt (vgl. damit den datirten Bamberger Altar), da Stilgründe dem ohnehin in dieser Periode nicht auffallenden Ansehen des Herzogs mehr als das Gleichgewicht halten. Es sind sehr interessante Beispiele des Ueberganges. Die beiden Predellen gehören einer viel späteren Zeit an, sowie die über der Trausnitzer Pietà befindliche Madonna, die das Büchlein für italienisch zu halten scheint, die aber von einem ächt deutschen Meister herrührt, der in Verwandtschaft zu den Arbeiten der Burgkmaier steht; nicht minder die vier aus dem bayerischen Schwaben stammenden Tafeln und noch mehrere andere, während das Altärchen auf Seite 151 hierher transportirt werden dürfte. — Glasgemälde von unbezweifelbarer Pracht, darunter besonders die aus Regensburg stammenden, schmücken die Säle.

Unter den Werken der Plastik heben wir, abgesehen von den Gypsabgüssen, deren Besprechung nicht hierher gehört, den alterthümlichen Grabstein eines Bischofs, mehrerer Ritter, eine schöne Madonna, das Silberfigürchen des Herzogs Albrecht III., der unter dem Bilde des heil. Georg den Drachen tödtet, hervor. Die schöne Madonna mit dem Kind in Holz aus Augsburg ist wohl zu früh angesetzt. Die zahlreichen Miniaturen, Waffen, Erzeugnisse der Kleinkunst u. A. müssen wir übergehen.

Von Arbeiten niederländischer Kunst, die dem folgenden Zeitraum einen so gewaltigen Aufstoß geben sollte, hat die Sammlung nur Weniges, aber darunter sehr Bedeutendes aufzuweisen. Vor Allem rechtfertigt der große Teppich mit der Andeutung des Jesuskinds die Vermuthung, daß er nach einer Zeichnung Memling's gewirkt worden sei. Schon etwas in's Manierirte verfallend ist der Teppich (Seite 166) mit allegorischer Darstellung. Auch den Seite 165 genannten halten wir dem Charakter der Darstellung und der Architektur nach für ein niederländisches Werk. Von Delgemälden sind eine Kreuzigung im Stile Rogier's v. d. Weyden, aber nicht von ihm selbst, und zwei ganz irrig Memling genannte Bildchen, die heil. Jungfrau mit dem Kinde und Christus von seiner Mutter Abschied nehmend, anzuführen. Die Miniaturen eines Kalenders, welche der „Führer“ richtig der flandrischen Schule zuweist und zweier kostbarer Bücher, deren Besprechung zu den wenigst gelungenen Stellen des Büchleins gehören möchte, vollenden den Schatz.

Unter der großen Masse von Arbeiten der oberdeutschen Malerei ragen besonders zwei Herlin's (S. unsern Aufsatz in der Zeitschrift f. bild. Kunst, 3. Jahrg. S. 37), deren Bezeichnung der „Führer“ adoptirt hat, hervor. Die Taufe Christi und St. Johannes den vergifteten Kelch segnend haben mit Zeitblom nichts, wohl aber mit Holbein d. Ae. etwas zu thun, dem auch die Krönung Mariä und die H. Justina und Cyprianus (S. 166) angehören. Zeitblom könnte dagegen für den auf S. 163 erwähnten, leider sehr schlecht hängenden Altar eintreten. Warum die Predelle Hans von Dandendorf gemalt haben soll, sehen wir nicht ein, wir möchten in ihr eher die Arbeit eines Gehilfen des obigen Meisters vermuthen. Auch dem auf Seite 141 ausgesprochenen Satz, daß die Salzburger Tafeln, Mariä Verkündigung und die H. Georg, Katharina, Elisabeth, Wilhelm

vor den flandrischen Einfluß fallen, können wir aus Gründen des Stiles und der Tracht nicht bestimmen, wir sehen in ihnen eine Verwandtschaft mit Schülein und Zeitblom.

Auch die Werke der Plastik sind zahlreich. Außer den Gypsabgüssen nach A. Krafft, Veit Stoß, Tilman Riemenschneider, nach den Blutenburger Statuen u. A., werden wir besonders von dem Tode Mariä, einem Schnitzwerk aus Ingolstadt, gefesselt. Der große aus Tirol stammende Flügelaltar ist sehr bemerkenswerth; der Führer schreibt ihn dem Michael Pacher zu. Ein Relief, Tod Mariä, ist im Stile Riemenschneider's gearbeitet. Den Namen des Letzteren nimmt der „Führer“ für eine Reliquienbüste in Anspruch, was wir bestreiten; ebenso lassen wir die Richtigkeit der jenem, wenn auch mit Reserve, zugeschriebenen Holzfiguren, einer Pietà und eines heil. Sebastian, die mit Geist und Gefühl gearbeitet sind, auf sich beruhen. Sehr bemerkenswerth sind die Holzdecken verschiedener Säle. Außerdem finden sich kleine Schnitzereien, Miniaturen, Schlosser- und Goldschmiedearbeiten, Münzen, Siegel u. s. w. vor und geben ein reiches Bild von dem, was die gothische Periode auch im Kleinen geleistet.

Die reichste aller Abtheilungen ist die der Renaissance. Mit Vergnügen konstatiren wir, daß durch die Thätigkeit des Herrn Konservators Kuhn diese Säle neuerdings so geordnet sind, daß der frühere Eindruck der Ueberfüllung zum Theil verschwand. Immerhin bleibt hier noch manches zu wünschen übrig. Welchen Eindruck würden die wundervollen, zum Theil in Arras gewirkten Hautelisse-Tapeten nach Raffael (Geschichte des heil. Paulus), Giulio Romano (die Hannibalschlachten), Peter Candid, Bern. van Orley u. s. w. machen, wenn sie ihre Kraft frei entfalten könnten! Weniger haben sich die Plafonds zu beklagen, die aus königlichen und anderen Schlössern stammen. Von kleineren Gegenständen befindet sich eine solche Masse da, daß wir an eine detailirte Beschreibung nicht denken können. Wir erwähnen nur das Closet einer Gräfin Jungger, den Jubiläumshammer Julius' III., dessen Zeichnung dem „Führer“ als von Michelangelo entworfen erscheint, die Gedenktafel der Margaretha Martein Tucherin, Erzrelief von Peter Vischer, Christus am Kreuz von Lukas Cranach (1516), und ein mit feinem aber kräftigem Pinsel wiedergegebenes Aquarellbild, allerlei Thiere in einer Landschaft, von Roland Savery, wie uns dünkt. Die Brustbilder von Johann III. Administrator von Regensburg (1514 gemalt), Pfalzgraf Friedrich dem Jüngern, Pfalzgraf Friedrich dem Streitbaren und Pfalzgraf Ludwig dem Gütigen können wir trotz der großen Monogramme dem A. Altdorfer nicht zumuthen; sie scheinen uns vielmehr von dem bayerischen Hofmaler Hans Schwab von Wertingen (bei Augsburg), der vielleicht bei Thomas Burgkmair in der Schule gewesen. Von ihm besitzt das Museum ein bezeichnetes, aber viel besser erhaltenes Bildniß (Herzog Ludwig), und die Galerie von Schleißheim mehrere, die noch in Weizensfeld's Katalog (München 1775) unter dem Namen des Johann Wertinger erscheinen. Ebenjowenig stimmen wir mit der Bezeichnung des angeblichen Holbein (Georg Bischof von Speier) überein, dessen schlechtere Zeichnung und weicherer Vortrag vielmehr auf Amberger deuten. Schade, daß die schlechte Stelle eine genaue Untersuchung verhindert. Den Altar im ersten Saal halten wir Burgkmair's nicht für würdig; er scheint uns vielmehr von einem dem Scheufelein verwandten Maler zu sein, vielleicht von Sebastian Taig, dessen Bilder in der Moritzkapelle zu Nürnberg eine ähnliche Kunstweise darbieten.

Haben wir nun an der Seite des trefflichen „Führers“, der, was nur zu rühmen ist, auch die Monogramme bringt, die Barock- und Popszeit mit all ihrem Pomp, ihren Rippsachen, Pastellbildern und Perrücken durchschritten, so mahnt uns die von Reichenbach erfundene gezogene Kanone an die kriegerische Zeit, die jene begrub, und Frank's Erfindung der Glasmalerei an den Beginn der modernen Kunstperiode.

Stammen muß man in der That über einen solchen Reichthum an Werken aller Art, die so manche frühere Ansicht über die deutsche Kunst des Mittelalters und der Renaissance berichtigen oder ganz umstoßen wird.

Hoffen wir, daß es gelingen wird, auch den mittleren Stock zur Vertheilung der Kunstwerke beizuziehen. Vor Allem aber wird es nöthig sein, das Museum in lebendigen Kontakt mit der heutigen Kunstwelt zu bringen, damit aus ihm dasjenige werde, was es nach der Absicht seines königlichen Gründers werden sollte, nämlich eine Quelle der Belehrung für unsere Künstler und Kunsthandwerker.

In letzter Zeit wurden durch die Fürsorge der beiden Conservatoren wiederum viele Verbesserungen in der Aufstellung gemacht. Was unsern zweiten Wunsch anbelangt, so bürgt uns die Persönlichkeit des neu ernannten, mit tiefer Kenntniß ausgerüsteten Direktors, Herrn von Hefner-Alteneck, dafür, daß er sich im vollsten Maße erfüllen werde.

Wilhelm Schmidt.

Ernst Förster, Raphael. Zweiter Band. 8^o. Leipzig 1868. T. O. Weigel.

In weniger als Jahresfrist hat Herr Dr. Förster dem ersten Bande seines „Raphael“ den zweiten, im Dezember v. J. erschienenen, nachgeschickt und durch diese rasche Vollendung des Werkes den Beweis geliefert, welche Gewandtheit er sich zu eigen gemacht und über welche Arbeitskraft er verfügt. Für einen so rüstigen Kämpen ist das „*nonum prematur in annum*“ nicht geschrieben. Im Allgemeinen kann man dem Verfasser des auf diese Art zum Abschluß gekommenen Buches nicht anders als Glück wünschen; denn er hat in angemessener und gefälliger Form ein abgerundetes Lebensbild des liebenswürdigsten, wenn nicht des absolut größten Genius, den die Kunstgeschichte kennt, entworfen.

Daß wir aber bei der Würdigung des ersten Bandes (Zeitschrift, 1867. 8. u. 9. Heft) nicht weit fehlgeschossen, liegt jetzt zu Tage, indem man bei allem Lob, welches das Buch in mehr als einer Hinsicht verdient, doch dessen Schwerpunkt ein für allemal nicht in der Forschung und in dem kunstgeschichtlichen Theile zu suchen haben wird. Daß unserer Literatur, trotz allem über Raphael Geschriebenen und Gedruckten, bis jetzt ein Werk wie das Förster'sche gefehlt, wollen wir nicht in Abrede stellen; dasselbe hat in der That Alles, was dazu gehört, das lesende Publikum zufrieden zu stellen: Wärme und Eleganz der Darstellung, Ausführlichkeit und Anschaulichkeit der Beschreibungen, vollständige Berücksichtigung alles dessen, was wir von den Lebensumständen des großen Künstlers wissen, ästhetische Erörterungen und philosophische Untersuchung der leitenden Gedanken, welche den Hauptwerken des Meisters zu Grunde liegen; kurz, dem Manne von Welt, der gebildeten Dame steht jetzt ein Buch zu Gebote, welches über Raphael und seine Werke reichlich so viel enthält, als man billigerweise ihnen zumuthen kann, von dem Gegenstande zu wissen. Nur der Mann der Wissenschaft, welcher seit nahezu dreißig Jahren gewöhnt war, in dem Passavant'schen Buche eine Art raffaelischer Encyclopädie zu sehen, und der von dem neuen Werke über Raphael ein in demselben Geiste abgefaßtes Buch mit den wünschenswerthen Berichtigungen und Ergänzungen von Passavant's Arbeit zu erwarten sich berechtigt geglaubt, würde sich bald bitter getäuscht sehen. Nicht zwar als ob unser Verf. das Element der selbständigen Forschung ausgeschlossen, oder über die raffaelischen Werke nur Passavant's oder überhaupt die bisher geltigen Ansichten sich angeeignet hätte; vielmehr folgt er in Bezug auf das Aufzunehmende oder Auszuschließende eigenen Eingebungen; er verweilt in der Vorrede zum II. Bande mit einem gewissen Wohlgefallen bei den Widersprüchen der sogenannten „Kunstkenner“, und sucht aus diesen Widersprüchen und aus einigen excentrischen Ansichten — welche nur als Curiosa ihren Werth haben — für sich selbst die Befugniß abzuleiten, ein eigenes Urtheil sich zu bilden und ein solches zu vertreten. Niemand wird nun zwar Herrn Förster, einem Künstler und einem Manne, der sich mit kunstgeschichtlichen Aufgaben seit einer langen Reihe von Jahren eifrig beschäftigt, diese Befugniß a priori abstreiten; aber wir begegnen in den verschiedenen Schriften des Verf. so auffallenden Urtheilen und in dem vorliegenden Buche in den wenigen Fällen, wo er eine selbständige, von Passavant oder der gewöhnlichen Ansicht abweichende Meinung geltend macht, oder wo er sich beikommen läßt, die Zahl der bekannten raffaelischen Bilder vermehren zu wollen: in diesen verschiedenen Fällen finden wir seine Bestrebungen fast ohne Ausnahme so verunglückt, daß wir bescheidene Zweifel an der Rechtmäßigkeit seiner Ansprüche auf den Namen eines Kenners nicht wohl unterdrücken können.

Das bedauerlichste von allen Versehen, die Herrn Förster begegnet sind, haben wir in unsern Bemerkungen über den I. Band schon angeführt, als die nächste, wo nicht die einzige Veranlassung zu dieser ganzen Besprechung: es ist die Aufnahme in den Text seines I. Bandes von Dr. Bernasconi's „Anbetung der Könige“, einem Nachwerk, welches leider in dem „Alphabetischen Verzeichniß der Orte, an denen Raphael's Werke zu finden sind“ am Ende des II. Bandes unter Verona

— zwar mit einem ? versehen — noch einmal auftritt. Ob dieses ? ein Zugeständniß sein soll, welches der Verf. meiner feierlichen Einsprache gegen jenes Bild gemacht hat, kann ich nicht entscheiden. Dasselbe bescheidene Zeichen der Anfrage oder des Zweifels ist die einzige Genugthuung, welche er denjenigen giebt, die die Aufnahme von Eusebio di San Giorgio's Anbetung der Könige zu Perugia in das Verzeichniß der ächten raffaellischen Werke nicht für gerechtfertigt halten können. Nichts kann seinen Glauben an dieses Bild wankend machen, dessen raffaellischen Ursprung er mit Entschiedenheit auch noch in der Vorrede zum II. Bande gegen alle alten und neuen Autoritäten festhält. Und gleich als ob dies Zuviel durch ein Zuwenig ausgeglichen werden könnte, wird eines der Meisterwerke des jugendlichen Raffael, die von Niemanden bestrittene reizende kleine Madonna mit dem Kinde, die aus der Galerie Orleans in die Sammlung Aguado und schließlich in die Familie Delessert zu Paris übergegangen ist, einfach unterdrückt und nirgends auch nur mit einem Worte erwähnt! Nicht ganz so eigenmächtig verfährt der Verf. mit einem andern raffaellischen Werke, dem kleinen Pax tecum in Brescia, welches er zwar anführt, aber unter den unmächten Gemälden Raffael's, kraft der in folgenden Paragraphen enthaltenen, gelinde gesagt, überraschenden Argumentation. S. 334: „Num. 13. Der hl. Sebastian aus der Sammlung des Grafen G. Kochis in Bergamo in das dortige öffentliche Museum übergegangen. Ich halte das Bild für eine Arbeit und zwar für eine frühere und sehr vorzügliche, des Perugino.“ [Ich möchte dieses Bild viel eher für ein Werk des Giov. Spagna halten.] Num. 14. Der entschiedene Widerspruch, in welchem ich mich bei Nr. 13 mit dem Urtheile von Passavant befinde, läßt mich auch zweifeln, ob ich ihm zustimmen kann (!) in Betreff des segnenden Christus mit Dornenkrone und Wundmalen, ehemals im Besitze des Grafen F. Tosi, jetzt in der öffentlichen Galerie zu Brescia, gest. von L. Gruner 1835, einem Gemälde, das ich nicht aus eigener Anschauung kenne.“ Das ist denn doch eine Logik eigener Art! Verliert denn das Bildchen dadurch an Bedeutung, daß Herr Dr. Förster es „nicht aus eigener Anschauung kennt“? Oder soll das unschuldige dafür büßen, daß es sich so weit abseits, nach Brescia verirrt hat! Ein solches Nest zu besuchen (das seit 20 Jahren an der Eisenbahn zwischen Mailand und Venedig liegt) wäre freilich zu viel verlangt von einem Verfasser des Lebens Raffael's und Herausgeber eines vielbenützten Handbuchs für Reisende nach Italien! Dieser Mangel an eigener Anschauung, verbunden mit Unsicherheit des Urtheils und des kritischen Blickes tritt übrigens an verschiedenen Stellen zu Tage, so z. B. S. 242, wo der Verf. eine Anzahl Bilder auführt „minder gute Arbeiten aus seiner Werkstatt, zu denen er häufig nicht mehr, als einen leichten Entwurf geliefert hatte.“ Dazu wird unter andern auch die Madonna mit den Standelabern (aus der Sammlung des Herzogs von Lucca) gerechnet, bei welcher doch die Hauptfiguren, Mutter und Kind, unverkennbar von Raffael's Hand und niemals angefochten worden sind; sodann die heil. Familie mit der Rose in Madrid, ein ausgezeichnet schönes Bild, welches Passavant in der französischen Ausgabe nachträglich noch dem Meister selbst zuschreibt und welches jedenfalls, sofern es von Giulio Romano herrühren sollte, das Vollkommenste veranschaulichen würde, dessen dieser fähig war zu einer Zeit, wo noch des Meisters Geist ihn beseelte; — dieses Bild nun wird hart beurtheilt und kurz abgefertigt, während dagegen die beiden andern größern Kompositionen in Madrid, die sogenannte „Perle“ und die „heil. Familie mit dem Agnus Dei“ mit einer Ausführlichkeit und einer Wärme besprochen werden, die ihrem innern Werth keineswegs entspricht. Die Wiederholung des letzteren Bildes, welche unter dem Namen „Madonna della lacertola“ im Palazzo Pitti sich befindet, soll „eine vielleicht noch unter den Augen des Meisters gefertigte Copie“ sein, während sie doch, hart und trocken in den Fleischtheilen, das unverkennbare Werk eines Niederländers ist.

Doch führen wir lieber der Reihe nach einige von den Bemerkungen an, die uns beim Durchlesen des zweiten Bandes aufgestoßen: S. 17 wird der bekannte Brief Raffael's an seinen Oheim Ciarla (nicht Sciarla, wie der Verf. fast überall schreibt,) in der Uebersetzung mitgetheilt und da lesen wir denn zu unserer nicht geringen Ueberraschung im zweiten Satz: „Zuerst was die „Tordona“ betrifft, die Ihr mir früher zugebacht hattet, bin ich sehr zufrieden und danke Gott mein Leben lang, daß ich weder sie noch eine andere genommen . . .“ — Also noch einmal diese alte *crux interpretum*, zu deren Beseitigung doch nur ein Augenblick des Nachdenkens und ein sehr bescheidenes Maß von Kenntniß der italienischen Schriftsprache vom Anfang des 16. Jahrhunderts gehört,

welche allerdings eine Neigung zu Elisionen, Zusammenziehungen und gewissen Willkürlichkeiten hat. Aber — was das Auffallendste ist — der Verf. des neuen Lebens Raffael's hatte gar keine Veranlassung mehr, seinen Scharfsinn aufzubieten, denn Passavant, der in seinem ersten Bande, von 1839, über diesen Stein des Anstoßes allerdings auch gestolpert, alsbald aber von einem englischen Kritiker, im *Quarterly Review*, zurechtgewiesen worden war, theilt sodann in seinem dritten Bande, 1858, S. 36 ff., den fraglichen Brief in verbesserter Uebersetzung mit, worin er sich einer buchstäblichen Uebertragung befleißt, indem er das *tordona* (*togliere donna*) wiedergibt: „was zuvörderst eine Frau zu nehmen anbelangt“ . . . So war denn also der schwere Klotz säuberlich beseitigt und seit zehn Jahren die Straße frei. Wie in aller Welt geht es nun zu, daß ein Nachfolgender, den der Klotz doch nichts mehr ansieht, ihn so recht geflissentlich wieder auffucht, um sich daran die Nase wund zu stoßen? Herr F. hält offenbar das anstößige Wort für einen figurlichen Ausdruck, gleichsam einen Epitheton, hinter welchem das erste junge Mädchen versteckt ist, welches Oheim Ciarla seinem Neffen vorgeschlagen! An einer andern Stelle desselben Briefes zeigt der Verf., daß ihm der Geist der italienischen Sprache fremd ist, indem er den Satz: „e sono in casa in Roma, che vale più cento ducati qui che duecento là siatene certo“ ganz sprachwidrig so versteht, als wäre das erste *che* ein Relativum, während es doch adverbialiter steht, statt *perchè*, und der Satz eine starke Ellipse enthält. Der Sinn ist nämlich: — „und zu alledem (wenn ich nämlich jenes Mädchen mit der reichen Mitgift nehmen will) habe ich den Vortheil in Rom anfässig zu sein, welches nicht gering anzuschlagen ist, denn es ist mehr Genuß dabei, in Rom 100 Thaler zu besitzen, als in eurem kleinen Urbino 200, deß seid versichert.“ Aus mangelhafter Sprachkenntniß entspringen auch noch andere Verstöße, so z. B. zwei auf der einen Seite 25. *Giov. Francesco Penni*, behauptet der Verf., „war so rasch und gewandt in der Ausführung, daß er sich den Beinamen *il fattore* erworben.“ Bei dieser Erklärung würde jeder Italiener verwundert dreinschauen, denn *Fattore*, *fattorino*, ist nichts anderes als die geläufige Bezeichnung für Verwalter, Geschäftsführer und Ähnliches, und *Penni* wird durch diesen seinen Beinamen ganz einfach als derjenige bezeichnet, welcher in Raffael's Hause das Geschäftliche besorgte, Rechnung führte und dergl. — Noch auffallender ist es, wenn wir gleich darauf belehrt werden daß *Bonacorji* aus Florenz daselbst seine Studien bei *Nid. Ghirlandajo*, danach noch bei *Vaga* und *Perino* (?) gemacht, (von denen er den Namen *Perino del Vaga* angenommen) . . . Wie denkt sich denn Herr F. dieses Verhältniß? Und was bleibt dem armen *Bonacorji* von seinem Ich noch übrig, wenn er Vor- und Zunamen von seinen Lehrern entlehnt? Dem ist aber nicht also. *Perino* ist er selbst — *Pietro*, *Piero*, *Pierino* — und *Vaga* war sein Lehrer, sein väterlicher Freund und vieljähriger Beschützer; so kannten ihn seine Zeitgenossen als den „kleinen Peter beim Vaga“, und auf diese Art erklären sich alle derartige Beinamen. — S. 28 lesen wir, daß *Giovanni da Urbino* „in seiner Vaterstadt am 21. April 1545“ gestorben sei. Diese anscheinend so genaue Angabe ist entweder ganz aus der Luft gegriffen oder sie beruht auf Verwechslung; denn *G. da Urbino*, dessen Leben *Vasari*, edit. Lemonnier, XI, p. 300 ff. ausführlich erzählt und dessen Testament, neben vielen andern auf denselben Künstler bezüglichen Urkunden, *Fabio di Maniago* zum ersten Male 1819 veröffentlichte, starb im J. 1564 und zwar zu Rom, wo er in der Rotunde begraben sein wollte, in der Nähe seines Meisters Raffael von Urbino, „um im Tode nicht getrennt zu sein von dem, dem seine Seele im Leben niemals fern gestanden.“ (Ich citire nach dem Urtext, da ich die Uebersetzung des *Vasari* von Schorn und E. Förster nicht zur Hand habe.) — S. 29 wird unter Raffael's Schülern auch *Vincenzo Tamagni* aus S. Gimignano angeführt, und einige seiner Werke, namentlich ein Altarbild seiner Hand in einer Kirche seiner Vaterstadt wird mit Lob erwähnt. Hätte der Verf. aber dieses letztere oder irgend ein beglaubigtes Werk dieses Meisters selbst gesehen, so wäre kaum denkbar, daß er das „reizende kleine Madonnenbild“ welches in der Dresdener Galerie diesen Namen führt, für ein Werk seiner Hand halten könnte, da es doch keinerlei Verwandtschaft mit der florentinisch-römischen Schule zeigt, dagegen von jedem wirklichen Kenner italienischer Malerei für einen besonders zart und liebevoll ausgeführten *Cesare da Sesto* erkannt werden wird. — S. 32 wird behauptet, daß *Georg Pencz* „in seinen Bildnissen, den verdienstlichsten Werken seiner Hand, der ursprünglichen deutschen Weise treu geblieben“ sei. Thatsache aber ist, daß *G. Pencz* in seinen Bildnissen offenbaren Einfluß

der italienischen, besonders der venezianischen Schule verräth. — Ein seltsames Versehen, abermals aus Unkenntniß der Sprache entspringend, finden wir noch S. 35, wo der bekannte Bildhauer Lorenzetti, Raffael's Zeitgenosse und Freund, als „Lorenzo Campanajo, genannt Lorenzetto“ aufgeführt wird, während wir aus Vasari, VIII, S. 211, und seinen Herausgebern erfahren, daß Lorenzo Potti ein Sohn des Lodovico, campanaio fiorentino, also Sohn des florent. Glockengießers Lodovico gewesen. — S. 57 ff. lesen wir eine kurze Charakteristik der großen Meister und einen Vergleich derselben mit Raffael, wobei das Urtheil über Michel Angelo sich auf „die Parzen desselben Meisters im Palast Pitti“ stützt. Nun sind aber diese „Parzen“ für jeden mit den Leistungen des großen Florentiners näher Vertrauten von seiner Empfindungsweise, seiner Zeichnung und seiner Behandlung, kurz von seinem Stil, namentlich aus seiner guten Zeit so himmelweit verschieden, daß es Niemandem mehr einfällt, die Benennung des Kataloges ernst zu nehmen, während man unbedenklich den Rosso de' Rossi als eigentlichen Urheber des Bildes bezeichnen darf.

Ueberhaupt gehört die Bestimmung und Würdigung einzelner Bilder durchweg zu den schwachen Seiten des Buches. Der Verf. ist nicht glücklich, wo er von Passavant abweicht und ist auch nicht immer gut inspirirt, wenn er mit Passavant übereinstimmt. Das vielbesprochene anonyme Frauenbildniß im Palaste Pitti scheint mir Passavant ganz richtig gewürdigt und beurtheilt zu haben. Auch mir erschien dasselbe von jeher, und so oft ich es wieder sah, trotz gewisser Schwächen der Ausführung als ein durch und durch vom raffaelischen Geiste beseeltes Werk, und außerdem als die zur siztiniischen Madonna verklärte Fornarina. Ganz und gar verunglückt finde ich denn auch die Förster'sche Erklärung, daß das Bild das vielleicht „von einem Bolognesen gemalte Porträt einer Dame sei, die mit ihren der Madonna di S. Sisto verwandten Zügen dem Künstler zu dieser Arbeit die Veranlassung gegeben.“ — Uebelberathen erscheint mir auch der Verf. in einem Falle, wo er mit Passavant übereinstimmt. Letzterer hatte nämlich, schwankeud gemacht durch die Nachricht des Anonimo, pag. 18, welcher die Bildnisse des Navagero und Beazzano, die er im Hause des Bembo in Venedig gesehen, als auf eine Tafel gemalt bezeichnet, in sein früheres Urtheil über das schöne Bild in Pal. Doria Mißtrauen gesetzt, und hatte dasselbe demgemäß in seinem dritten Bande, 1858, für eine Kopie erklärt, während es doch alle Zeichen der Aechtheit an sich trägt und in der Behandlung eine auffallende Uebereinstimmung zeigt mit dem kostbaren Bildnisse des B. Castiglione im Louvre, mit dem es zu gleicher Zeit entstanden, und ebenso mit der siztiniischen Madonna, welche, wie der Castiglione auch, auf Leinwand gemalt ist. Wie wenig genau es die alten Schriftsteller mit solchen Kennerlichkeiten halten, geht schon daraus hervor, daß Vasari die Madonna di S. Sisto als „tavola“ bezeichnet; eine Wiederholung aber von jenem Doppelbildniß, welche irgend Ansprüche auf Originalität machte, ist überhaupt nicht vorhanden.

(Schluß folgt.)

Aus Paris.

Rückblick auf den diesjährigen Salon.

Ende Juli.

op. Wenn ich mir meine Pflichten als Pariser Berichterstatter vergegenwärtige, so will mir allerdings mein Gewissen nicht eben das beste Zeugniß ausstellen: indem ich dieses Jahr, während der Mai in Blüthen prangte und der Juni uns ungewöhnliche, ja fast tropische Hitze brachte, mich nur ganz ausnahmsweise entschloß, eine bis zwei Stunden unter der kolossalen Glasglocke des Industriepalastes schmachtend zuzubringen, und selbst dann mit wahrhaft freiherrlicher Sorglosigkeit und Muße, den Katalog zwar, aber kaum je einen Bleistift zur Hand nehmend, herumschlenderte, nur darauf bedacht, mir nichts entgehen zu lassen, was des Anschauens werth wäre, ohne auch nur im Geringsten die „Zeitschrift“ und ihre Leser im Auge zu behalten, die ich mir von französischen Ausstellungen für den Augenblick so übersättigt dachte, wie ich selbst es bin. Auf diese Art verstrich die erste, und schließlich auch die Gnadenfrist, und nachdem von Ihrer Seite eine Mahnung kam mit der Anfrage: ob denn der diesjährige „Salon“ ganz „todtgeschwiegen“ werden solle? — so bleibt mir nichts anderes übrig, als in Form einer Korrespondenz Ihnen und den geneigten Lesern das Geständniß meiner

Trägheit abzulegen und nachträglich das Hauptsächlichste von dem auszuführen, was mir in der Erinnerung geblieben und was es sich etwa lohnt, der Vergessenheit zu entreißen. Doch da ich einmal Geständnisse mache, so lassen Sie mich den eingeschlagenen Weg nicht zur Hälfte betreten, sondern auch sogleich beichten, daß ich mich überhaupt nicht mehr zu der Stimmung zu erheben vermag, in welcher ich, voll des rühmlichsten Eifers, in den 50er Jahren für das deutsche Kunstblatt (in Berlin von Dr. Eggers herausgegeben), so wie von 1863 an in den Wiener „Recensionen“ meine ausführlichen Berichte über die Pariser Ausstellungen veröffentlichte. Verschiedene Umstände wirken zusammen, um diese Gleichgiltigkeit und Abstumpfung hervorzubringen. Je eindringender man sich mit alter Kunst beschäftigt, desto mehr tritt, für den Augenblick wenigstens, die Theilnahme an den künstlerischen Schwankungen und Evolutionen der Gegenwart in den Hintergrund. Ferner hat die neuere und die neueste französische Kunst einen so vollkommen eingeweihten, so gründlichen und mit so seltenem Glück des Ausdruckes jeden einzelnen Maler, der seit einem Jahrhundert die Bühne betreten, kennzeichnenden Geschichtschreiber gefunden, — ich spreche natürlich von Jul. Meyer's Buche und seinen wiederholt in der Zeitschrift erschienenen Aufsätzen — daß es fast als überflüssig und als verlorene Mühe erscheint, demselben Gegenstande noch seine Thätigkeit zuzuwenden. Endlich muß man gestehen, daß das erschöpfende Eingehen auf die jährlichen Pariser „Salons“ je mehr und mehr bloß zur Arbeit statt zum Genusse wird, indem zuvörderst von den Meistern, die an der Spitze der Schule standen, deren Höhepunkt oder deren Nachblüthe wir in den letzten dreißig Jahren mit erlebt, auch nicht ein einziger mehr unter den Lebenden weilt, dann aber ihre Stellvertreter selbst sich größtentheils vom Schauplatz ganz zurückgezogen oder aber uns zu Zeugen einer kläglichen Erschlaffung oder offenbaren Rückschrittes machen, während schließlich das Feld einer bunten Schaar von Epigonen angehört, neuen Namen, welche rüstigen Schrittes und leichten Sinnes in die Schranken treten, wie sie denn weder an erworbenen Kenntnissen schwer tragen, noch mit gelehrtem Rüstzeug sich schleppen, noch auf das Ernste, Tiefdurchdachte oder Bedeutungsvolle ausgehen. Doch alles in der Welt ist relativ, und wenn ich mir eine Römische, eine Mailänder oder Neapolitaner, eine Brüsseler eine Rheinländische oder selbst eine Berliner Kunstausstellung in's Gedächtniß zurückrufe, so komme ich eben doch zu dem Schlusse, daß nirgend anderswo, selbst London nicht ausgenommen, eine alljährlich wiederkehrende Vereinigung von Kunstwerken auch nur annähernd von der Bedeutung der Pariser Ausstellung sich finden läßt. Nirgends in der Welt tritt so viel Talent, so viel Geschmack, so viel Geist und Gewandtheit, namentlich aber so viel malerisches Verständniß an den Tag, so daß der Beschauer, der vollständig darauf vorbereitet ist, daß auf dieser Kunstbörse seit Jahren nicht mehr mit vollgewichtigen Goldstücken ausbezahlt wird, sich gutwillig darein ergiebt, mit der neugeprägten, glänzenden Scheidemünze abgefunden zu werden. Zudem übt Paris noch immer die gleiche Anziehungskraft auf die Künstler aller Nationen aus, die entweder selbst einen kürzern oder längern Aufenthalt hier nehmen, oder sich durch ihre Werke auf den hiesigen Ausstellungen vertreten lassen. So haben wir dieses Jahr — und damit mag unsere Rundschau füglich anheben — Adolf Menzel's Krönungsbild hier gesehen, und zwar einen Ehrenplatz im großen mittlern Saal einnehmend. Schon dieser Platz und nicht minder der Gegenstand konnte nicht verfehlen, die allgemeine Aufmerksamkeit darauf zu lenken. Allein die großen Eigenschaften des Bildes liegen nicht an seiner Oberfläche, während dessen Fehler: Mangel an Einheit in der Lichtwirkung, eine etwas schwere, undurchsichtige Färbung und eine Behandlung, die nichts Bestechendes hat, auf den flüchtigen Beschauer eine fast abstoßende Wirkung ausüben. Die Menge aber, welche Ausstellungen besucht, steht überall ungefähr auf demselben Höhepunkt der Bildung. Selbst in Berlin, wo das Krönungsbild doch, soviel ich weiß, eigens und allein ausgestellt war, konnte es keinen allgemeinen Erfolg erringen. Wie hätte ein solcher sich hier erwarten lassen bei einer von den mannigfaltigsten Eindrücken zerstreuten und in Anspruch genommenen Menge, hier, wo das Interesse der Neugier noch dazu wegfällt, und dagegen, bei einzelnen wenigstens, ein nationales Vorurtheil störend dazwischen tritt. Nur Künstler, die die Schwierigkeit einer solchen Aufgabe zu erweisen vermögen, — bei weitem nicht alle Künstler konnten indeß den richtigen Standpunkt gewinnen — überhaupt nur ganz einsichtsvolle Beurtheiler ließen dem Bilde volle Gerechtigkeit widerfahren und erklärten es, namentlich die ungeschminkte Wahrheit, das Mannigfaltige in Gesichtsbildungen und Charakteren, das tiefe Verständniß der

Form, die durchaus vortreffliche und gründliche Zeichnung bewundernd, für ein Kunstwerk ersten Ranges. „Merkwürdig“, sagte mir ein französischer Maler, „und belehrend ist es, dieses Werk eines deutschen Künstlers mit dem zu vergleichen, was einer der unfrigen aus einer solchen Hof- und Staatsaktion gemacht haben würde. Der Franzose würde alles Auffallende vermieden, alle Ecken abgeschliffen, über das Ganze eine bestechende Harmonie, eine wenn auch erlogene Eleganz verbreitet haben, er würde keine seinen Begriffen nach nicht ganz hoffähige Persönlichkeit zugelassen haben, ohne sie zuzustutzen: während der Deutsche, um das Alles unbekümmert, jeder individuellen Erscheinung ihr volles Recht zuerkennt und lieber Karikaturen giebt, als daß er sich der Gefahr aussetze, einen Charakter zu vermissen“. „Bei alledem“, meinte der Franzose, „kenne ich keinen lebenden Künstler bei uns, der Aehnliches zu machen im Stande wäre.“ Menzel hatte auch eine Zeichnung in Deckfarben und einen Rahmen mit den trefflich ausgeführten Studien zu Uniformen u. s. w. aus der Zeit Friedrich d. Gr. ausgestellt. Seine Illustrationen zu Kugler's Werk über diesen Regenten, und seine Zeichnungen und Lithographien sind hier schon längere Zeit bekannt und nach Verdienst geschätzt. — Unter den deutschen Künstlern, welche sich in Paris eine zweite Heimath geschaffen haben, steht obenan Ad. Schreyer aus Frankfurt a. M., mit dem unsere Leser seit Jahren bekannt sind. Seine „Wallachischen Pferde von Wölfen bedroht“ gemahnen uns wie alte Bekannte; und in der That, es sind dieselben armen Thiere, die wir zu verschiedenen Malen schon, schaarenweise, bei grauem Himmel oder bei Schneegestöber, die Köpfe zusammenstreckend, gesehen haben, voll Wahrheit in der Bewegung, von vortrefflicher Zeichnung, nur häufig gar zu flüchtig ausgeführt, mit verschwommenen Umrissen, mit phantastisch übertriebenem Ausdruck, und je mehr und mehr ohne Natur, aus dem Kopfe gemacht. — Lob ohne Beschränkung verdient der Holsteiner A. Schenk, welcher seinen Hammelsköpfen an der Naufe von 1865 dieses Jahr ein ebenso gelungenes Seitenstück gegeben hat, sieben lebensgroße Eselsköpfe um einen Wassertrog versammelt, von einer Mannigfaltigkeit des Ausdruckes, welche für die richtige Beobachtung und die innere Wahrheit bürgt.* — Zu der deutschen Kolonie in Paris gehören auch Hermann Bohn aus Stuttgart und F. Heilbuth aus Hamburg. Letzterer war es müde, als der Geschichtschreiber der Kardinäle und ihrer Bedienten, so wie der römischen Seminaristen bezeichnet zu werden, und unternahm, von Ehrgeiz angespornt, eine größere Komposition, Hiob in seiner tiefsten Erniedrigung von seinen Freunden besucht, auszuführen. Dieses Bild, so wie ein weibliches Portrait in kleinerem Maßstabe verriethen die vielleicht unwillkürliche Nachahmung Neumbrand's, und konnten, trotz aller guten Eigenschaften, dem Künstler bei weitem nicht den Beifall erringen, den seine vortrefflich beobachteten und dargestellten Auftritte aus den Kreisen der hohen römischen Geistlichkeit ihm seit Jahren gesichert. G. Bohn hat sich dagegen zu einer zu offenbaren Nachahmung Tizian's oder Giorgione's verleiten lassen, die er unter dem Namen Gelsomina ausstellte, ein weibliches Brustbild mit einem Jasminzweig in der Hand und mit landschaftlichem Hintergrund, in der Art jener Erscheinungen von höchstem Adel und hinreißender Schönheit, welche die genannten Meister und der ihnen ebenbürtige Palma uns vor Augen stellen. Aber einen solchen Vergleich herauszufordern, ist zu gefährlich, und bis jetzt ist das kühne Unterfangen noch keinem gelungen. Viel eher sind wir einverstanden mit dem „Gelübde“ — ein junges Mädchen in mittelalterlicher Tracht, welches anspruchslos vor einem Bildstock im Walde steht, ihre Andacht zu verrichten. — Ein Düsseldorf'er, der längst schon in Paris eingebürgert ist, Oswald Achenbach, der jüngere der beiden Brüder, stellte dieses Jahr wieder zwei Bilder aus, deren eines, die „Campagna von Rom“ uns jene weitausgedehnte Ebene vor Augen stellt, die sich von den Höhen Albano's nach dem tyrrhenischen Meere hinzieht. Dieses Bild zeichnete sich aus durch ungeweine Feinheit der Zeichnung, durch schöne Farbenstimmung und vortreffliche Haltung; während ein zweites Bild, „eine Straße von Torre del Greco am Fuße des Vesuv“, an dem Erbfehler der deutschen Landschaftler, unwahrer greller Färbung, leidet. Statt der Farbung, womit der neapolitanische Himmel alle Gegenstände überzieht, gewahrt das Auge vor allen Dingen Neapelgelb oder Ocker, wie sie auf der Palette des Malers liegen. — Georg Saal aus Coblenz, welcher schon seit

*) Eine Radirung von Amand Durand nach dem Bilde brachte die Gazette des Beaux-Arts, Juliheft d. 3.

Jahren in Paris lebt und mit Mondschein- und andern Landschaften, auch mit Gemälden schon manchen Erfolg errungen, hat diesmal das naturgetreue Abbild einer norwegischen Gebirgsgegend durch einen anekdotischen Zug gewürzt, indem er den Maler (sich selbst) darstellt, mit großem Eifer seine Studie malend, mit allem Zubehör versehen, darunter auch eine Jagdflinte, deren Hahn sorgfältig mit einem Sacktuch umwickelt ist, hinter ihm ein Bär, der sich ihm unbemerkt genähert hat und der sein Vergnügen daran findet, dem in die Arbeit vertieften Maler zuzusehen. — Otto Weber's Thier- und Theodor Weber's See-Stücke sieht man immer mit Vergnügen auf den jährlichen Ausstellungen erscheinen. — D. v. Thoren aus Wien, der sich hier seit einigen Jahren Geltung zu verschaffen gewußt hat, stellte außer einem Jagdstück eine ziemlich gewagte, aber gelungene Darstellung aus, einen Bauern, der beim Pflügen von einem Blitzstrahl überrascht wird, welcher dicht neben ihm in die Erde fährt. — Als den Nestor der vaterländischen Maler, die in Frankreich leben, könnten wir — wenn er nicht in Frankreich Bürgerrecht erworben hätte, — den Prager Joh. Friedr. Max v. Waldeck anführen, welcher als seine Lehrer Vien und Prud'hon anerkennt, gewöhnlich ägyptische, griechische und römische Alterthümer darstellt und das hundertste Lebensjahr seit geraumer Zeit überschritten haben soll. — Hermann Behmer aus Dessau hat von einer Reise in's Morgenland das Innere einer arabischen Christenfamilie in Bethlehem mitgebracht. — Noch so manches andere von Landsleuten Ausgestellte ist mir entgangen.

Von deutschen Schweizern haben beigesteuert: der treffliche Thiermaler Rudolf Koller aus Zürich, und Arnold Böcklin aus Basel. Von dem letzteren ist besonders bemerkenswerth eine Magdalena über den todten Erlöser weinend, lebensgroß, voll Ausdruckes und von gediegener Ausführung. Nur darüber ließe sich vielleicht mit dem Künstler rechten, daß er der Versuchung sich nicht erwehrt hat, dem Gegenstande eine neue Seite abzugewinnen, und zu dem Ende einen schwarzen Flor in Anwendung gebracht hat, welcher, halb die weibliche Gestalt, halb Christi ausgestreckten Leib bedeckend, mit seinem engen Gefält und der stoffgetreuen Behandlung dem Ganzen ein zu naturalistisches Gepräge giebt und das Feierliche und Würdige des Eindrucks beeinträchtigt. Ganz an ihrer Stelle ist dagegen die naturalistische Auffassung bei den dem gemeinen Leben entnommenen Darstellungen des Berners A. Anker, die man immer mit Vergnügen auf den Ausstellungen sieht, wenn sie auch nicht immer so gelungen sind, wie sein „Sonntag Nachmittag“ im Neuenburger Museum. Vor allen Schweizern aber verdient der in Düsseldorf gebildete Waadtländer B. Gautier genannt zu werden, dessen „erster Tanzunterricht auf dem Dorfe (Schwarzwald)“, bei meisterlicher aber anspruchsloser Behandlung jene feine Beobachtung, jene Vertrautheit mit dem Wesen der alemannischen wie der Schweizer Landbewohner, jene gänzliche Unbefangenheit und Ausrichtigkeit zeigt, die ihm in den Reihen unserer Sittenmaler eine der obersten Stellen einräumen. Von diesem französischen Schweizer, welcher jedoch ein sehr guter Deutscher geworden ist, findet sich ungesucht der Uebergang zu den Franzosen, und da begegnet uns zunächst nicht gerade zum großen Gewinn für die französische Kunst — J. L. Gérôme, ein Künstler, der neben unlängbarem Talente im hohen Grade die Gabe besitzt, den Geschmack seiner Zeit zu errathen und ihren Gelüsten nachzugehen, und der sich immer so einzurichten weiß, daß jede seiner Ausstellungen ihm, per fas et nefas, einen Zuwachs von Popularität bringt, wobei die Triebfedern, die er in Bewegung setzt, mit der Kunst nur in sehr entferntem Bezuge stehen. Dieses Jahr war der Haupttrumpf, den er auspielte, ein politischer Mord, die Hinrichtung des Marschalls Ney, „7. December 1815, 9 Uhr früh“. Wer mit der Geschichte nicht vertraut oder nicht gehörig vorbereitet ist, sieht weiter nichts als bei grauem Dämmerlichte längs einer verfallenen Mauer einen Mann, seinen Hut neben ihm, auf dem Bauche liegen; eine kleine Truppenabtheilung mit dem schon sich unschenden Anführer verschwindet in der linken Ecke. Gérôme ist übrigens bekanntlich nicht der erste, welcher das ungesunde und unkünstlerische Interesse ausbeutet, welches sich an Hinrichtungen knüpft. Sein Lehrer Paul Delaroche ist ihm darin vorangegangen, indem er die Jahrbücher der französischen wie der englischen Geschichte durchblättert, um königliche Mörder und königliche Schlachtopfer darin zu suchen. Gérôme's zweites Bild ist noch viel passender, ein wahrer Triumph des modernen französischen Geistes. „Jerusalem“ ist der Titel. Vor dem Beschauer liegt ausgebreitet die Ansicht der heil. Stadt zur Zeit ihrer höchsten Blüthe, wie Kenntniß der Verkllichkeit, aus eigener Anschauung geschöpft, durch einige archäologische Nachforschungen unterstützt, sie dem Künstler erschlossen. Eine ungewöhnliche Dunkelheit liegt über der Stadt. Links im Mittelgrund zieht die Wache ab, die bei Christi Kreuzigung thätig gewesen; im Vordergrund rechts aber gewahrt der Beschauer eine steinige kahle Fläche, die Schädelstätte, darauf die aus den dichten Wolken brechende Sonne das Schattenbild der drei Kreuze wirft, deren mittleres den gekreuzigten Heiland mit vorwärts geneigtem Körper und gesenktem Haupte trägt. So sehr auch Manche diesen Einfall bewunderten, mir erschien er als eine durchaus unwürdige Parodie, anstößig selbst für den, der das weltgeschichtliche Ereigniß seines mystischen Charakters völlig entkleidet. So verstand dieser gewandte Praktikus die Neugier und die Schaulust zu stacheln: aber die Herzen zu erobern verstand diesmal ein anderer besser. E. F. Marschall, dessen vortreffliche Darstellungen aus dem Elssasser Leben: „der Lutherchoral“ und „der Mägdemarkt in Buxweiler“ mir seiner Zeit rühmend

erwähnten, hat dieses Jahr nur zu augenscheinlich auf mehr lärmenden Beifall und Erfolg hingezielt und hat diesen seinen Zweck auch vollkommen erreicht. Zwei weibliche Gestalten, Penelope und Phryne gekauft, in vollständiger, packender Aktualität, in die Mode dieses Jahres gekleidet, die erste in ihre Arbeit vertieft, die letztere mit dem Ausdruck und dem ganzen Gebahren, das ihre Stelle mit sich bringt, den Beschauer anblickend, sind ganz und gar dazu angethan einen allgemeinen Erfolg zu erzielen und in Jahresfrist in hunderttausenden von Exemplaren, gestochen und lithographirt, an jeder Wand zu hängen und in Visitenartenformat — schon die Bilder hatten diese schlaffe, schmale Form — jedes Album zu zieren. — An diese beiden schließt sich an, wenn wir den Erfolg als Nischenspur nehmen: J. J. Lesèbvre's lebensgroße „Studie eines liegenden Mädchens“, so vollständig unbekleidet, wie Cabanel's Venus oder Baudry's „Perle und Woge;“ der Ausdruck des Kopfes jedoch hat nicht das geringste von der Göttin, vielmehr das Schalkhafte und Herausfordernde einer Dirne: die Naturnachahmung auf's höchste getrieben, Farbe und Pinselführung von bestechendem Reiz. Durch die Benennung „Studie“ jedoch wurde jeder weitere Anspruch von vornherein abgeschritten. Der Erfolg des Bildes war ein ganz ungewöhnlicher. — Anders aber als das Publikum, und um dessen Wahl und Gunst unbekümmert, thaten die Preisrichter ihren Ausspruch, welcher die „Ehrenmedaille“ einem Bilde zuerkannte, welches Tausende zum erstenmale bemerkten, als die auszeichnende Aufschrift auf dem Rahmen prangte. Das „Vorlesen aus der Bibel in einer protestantischen Elsäßer Familie“ von G. Brion*) aus Rothau in den Vogesen, — dies ist das gekrönte Werk. Es ist derselbe Künstler dessen „Pilger am Ottilienberge“ wir 1863 den Lesern als die Perle jener Ausstellung bezeichneten, wie wir 1865 die Feier des Dreißigstages im Elsaß rühmten. Das preisgekrönte Werk nun reiht sich in Bezug auf treffliche Beobachtung und Schilderung der elsässer Volksstille würdig an seine Vorgänger an; nur hat es, dem Gegenstande entsprechend, in Farbestimmung wie im Ausdruck der Köpfe etwas Ernstes und Feierliches, daher auch etwas Eintöniges, nichts, was die Augen auf sich zieht, überhaupt nichts, was um den Beifall der Menge buhlt. Die getroffene Wahl hat denn auch manchen überrascht, manchen nachdenklich gemacht; der Eindruck auf die junge Künstlerwelt kann nicht anders als wohlthätig wirken, denn die dadurch ertheilte Lehre ist zu deutlich ausgesprochen: „Wollt ihr öffentliche Belobung und Aufmunterung, so ringt würdigen Zielen nach; wollt ihr den Beifall der Menge gewinnen, so habt ihr euren Lohn dahin!“ Die dem Künstler zu Theil gewordene Belohnung bezieht sich natürlich auf seine gesammte Thätigkeit. — Von Brion unzertrennlich ist J. A. Breton, der sinnige Maler einfacher Zustände und besonders ländlicher Arbeiten, welcher auch dieses Jahr wieder zwei Bauerdirnen bei der Kartoffellese ausstellte und ein kleines Mädchen in einem Hausgärtchen nach einer Heliotropblume sich bückend, letzteres besonders ein Bildchen von höchstem Reiz der Anspruchslosigkeit bei liebevollster Vollendung.

Bei dieser Erwähnung des Hervorragendsten mag es sein Verbleiben haben; denn wollte ich mich zu einer auch nur annähernden Vollständigkeit verleiten lassen, so würden die Grenzen meiner Korrespondenz bald überschritten sein. Nur zwei kleine Abstecker auf verwandte Gebiete seien noch gemacht: der erste zu den Zeichnungen, wo unter dem Namen A. G. S. Regnault zwei Kreidezeichnungen, Bildnisse einer alten und einer jungen Frau, zu sehen waren, ausgeführt mit so vollendeter Meisterschaft bei so wahrer Empfindung, daß mich auf der ganzen Ausstellung nichts vollständiger befriedigt hat. — Unter den plastischen Bildwerken endlich wurde die Ehrenmedaille einer Marmorfigur von A. Falguière zu Theil, den christlichen Blutzeugen Tarcinius vorstellend, einen Knaben, der als Träger einer geweihten Hostie sich von den heidnischen Widersachern, die ihn überfallen, lieber tödten als sein kostbares Unterpfand freiwillig aufgeben und entweihen lassen wollte. So wie Brion's Gemälde, so glänzt auch dieses mit dem höchsten Ehrenzeichen belohnte Bildwerk — man kann dies nicht anders als rühmend und mit lebhafter Bemuthung anerkennen — durch keine in die Augen springende, gleichsam sich aufdrängende Eigenschaft, wie so manches Werk, von dem man sagen kann, daß sein Urheber, um ja nicht überhört zu werden, die große Trommel gerührt hat. Hier hat im Gegentheil eine stille Versenkung in den Gegenstand, ein beharrliches Hinarbeiten nach einem Ziele zwei Werke geschaffen, die in ihrer bescheidenen Sphäre höchste Achtung verdienen und bleibenden Werth behalten.

*) Nach diesem Gemälde brachte die Gazette des Beaux-Arts im Juni-Heft d. J. eine Radirung von Raon.



Theodor Rousseau und der Paysage intime.

Von A. Reichlein.

I.

„Viens Rousseau! Viens!“ — Ich höre sie noch, die heisere Stimme des Papagei's, der seinen Herrn zu rufen pflegte, so oft er in der kleinen Salle à manger des Häuschens Nr. 9 cité Malesherbes den Tisch gedeckt sah, an welchem der Meister noch im verwischenen Weltausstellungsjommer jeden Dienstag Abend einige Freunde bewirthete. Diese kleinen intimen Dinners im Hause des intimen Landschafters zählen zu den schönsten Stunden, die ich jemals in Paris erlebt habe. Manche interessante Bekanntschaft war da zu machen und Rousseau selbst — es war eine Freude, ihn damals zu sehen und zu hören! Nicht gealtert, nein, verjüngt hatte ich ihn nach acht Jahren wiedergefunden; er schien von Lebenskraft

und Lebenslust zu strahlen. War ihm doch soeben durch die internationale Jury (deren Mitglied er selbst gewesen) die große Ehrenmedaille zuerkannt worden! Stand doch das Officierkreuz der Ehrenlegion unzweifelhaft in nächster Aussicht! Was bedarf es mehr um einen Franzosen mit höchster Daseinsfreude zu erfüllen, und der Künstler — ? — Nun wer die Künstler kennt, der weiß auch, daß sie sich in der Regel gerade über ihre zweifelhaftesten Leistungen die allergrößten Illusionen machen, und wird es erklärlich finden, daß Rousseau auf seine berühmte „Vue du Mont-Blanc, prise de la Faucille“ nicht weniger pochte als der große Fritz auf sein Klötenspiel. Böse Zungen nannten dieses seltsame Bild freilich geradezu: „chinoise“. Wie dem sei, dieß war nicht sein einziger Einsatz im Salon von 1867. Er hatte den Industriepalast in den elyseischen Feldern unter anderm auch mit einem jener Waldinterieurs bedacht, worin er jeder Zeit Meister gewesen ist, und auf dem Marsfeld wußte er sich mit einem Contingent von acht fast ausnahmslos vorzüglichen Werken vertreten, wohl gewählt, um seine ganze Vielseitigkeit in's Licht zu setzen. Diese echte Vielseitigkeit, nicht zu verwechseln mit einer bloßen gegenständlichen Mannigfaltigkeit der Produktion, welche in der That ein Hauptmerkmal seiner kompletten und allseitig durchgearbeiteten Künstlernatur ist, trat aber noch schlagender in der gleichzeitigen Specialausstellung seiner Skizzen und Studien in der rue de Choiseul hervor. Wenn diese Ausstellung, wie man fast vermuthen möchte, ein wenig darauf berechnet war, den Spöttern des Mont-Blanc in's Gedächtniß zu rufen, wer denn eigentlich Theodor Rousseau sei, wenn sie seinen Weltausstellungserfolgen Nachdruck verleihen, seine Ehrenmedaille vor den üblen Nachreden schützen sollte, welche allerdings nicht wenige jener angeblich internationalen Auszeichnungen mit Recht getroffen haben: dann muß man gestehen, der Zweck war erreicht. Angesichts dieser Serie von hundert und neun der verschiedenartigsten Kunstzeugnisse, welche von 1826 bis 1865 reichte, mußte selbst dem Ungläubigsten und Uneingeweihtesten die Bedeutung des Mannes einleuchten; der Eingeweihte aber konnte kaum umhin, das stolze Selbstbewußtsein für vollkommen gerechtfertigt zu erklären, das den Meister selbst mit erneuerter Zuversicht ergreifen mochte, wenn er die Galerie des Cerele des arts entlang schritt und, im Rückblick auf sein ganzes Leben und Streben, all' der hartnäckigen Anstrengungen und gewaltsamen Kämpfe gedachte, wodurch er sich, sauer genug, eine bleibende Stelle in der Geschichte seiner Kunst errungen und erzwungen hat. Kein Wunder also, wenn Rousseau damals, im endlichen, fast schon ein wenig verspäteten Besitz aller äußeren Abzeichen einer längstgerechtfertigten Anerkennung, sich auf der Höhe seines Lebens fühlte, obschon er dieselbe in seinem Schaffen bereits in den fünfziger Jahren erreicht, vielleicht schon überschritten hatte. Die glückliche Stimmung, welche eine so geistreich gehobene Heiterkeit über seine Dienstag-Abende verbreitete, war ihm um so mehr zu gönnen, als ein entsetzlicher Mißklang die stille Harmonie seines Privatlebens störte. Das einzige Weib, das er in der rastlosen Arbeitsamkeit seines Daseins zu lieben Zeit gefunden hatte, seine Frau war in einen zwischen Wahnsinn und Blödsinn schwankenden Zustand verfallen. Die Arme! Längst schon zum zitternden alten Mütterchen verschrumpft, lebt sie noch immer! Wie sie in der Krankenstube ihres Mannes soll getrillert und getänzelt haben, tanzt und singt sie vielleicht noch heute, wenn ihr alter Freund, der Papagei, mechanisch sein „viens Rousseau“ kreischt, viens! — Aber Rousseau kommt nicht mehr! Er, der blühende, kaum 56jährige Mann, von welchem Burty nicht mit Unrecht sagt, „daß er nach dem Vorbilde jener Eichen gebaut schien, deren gesunde Lebenskraft Niemand besser als er zu schildern verstand“, Rousseau, der baumstarke Meister, ist todt. — Ende Juni des vorigen Jahres hatte ich ihn frisch und gesund verlassen und einen Monat später traf ihn ein Anfall von Gehirnschlag. Man brachte ihn, Besserung hoffend, in sein Landhaus nach Barbizon, jenem Dorf am Saume des Waldes von Fontainebleau, das man

fast als die Wiege des paysage intime bezeichnen könnte, und wo er schon seit mehreren Decennien den größeren Theil des Jahres zubringen pflegte. Seine Natur, körperlich wie geistig gleich energisch organisiert, leistete trotz der Krankheit und dem Tod noch ebenso trotzigem Widerstand, wie sich früherhin sein Charakter zäh erwiesen hatte gegen die Skabalen der Akademie, gegen den Geschmack des „Bourgeois“ und alle übrigen Fäulnisse dieser Welt. Erst nach einem langen Halbjahr schwerer Leiden, die er nach allen Berichten mit stoischer Ruhe getragen, ohne auch nur die Entfernung seiner geisteskranken Frau zu dulden, verschied er endlich am 22. December 1867. Seine Geistesthätigkeit war bis zum letzten Augenblick ungestört geblieben. Noch am Vorabend seines Todes erwartete er zuversichtlich eine Krisis; dann, meinte er, ganz nach seiner Art sich ausdrückend, werde „die große Harmonie“ eintreten. Der nächste Morgen brachte ihm in der That, mit Burth zu reden, „die große, die höchste Harmonie.“ Silvestre findet einen erhebenden Trost darin, daß dem Sterbenden „ein großer Künstler wie er“ Beistand geleistet und das gebrochene Malerauge geschlossen habe. Dieß wird ohne Zweifel François Millet gewesen sein, jener Lapidarpoet der Arbeit im Schweiß des Angesichts und des stillen Menschenglückes in der blauen Blause, wie ich diesen merkwürdigen „Bauernmaler“ in meinen vorjährigen Weltausstellungsberichten getauft habe, der allerdings ein Rousseau und Dupré ebenbürtiger und engverwandter Meister ist. *) Millet war Rousseau's langjähriger Dorf Nachbar in Barbizon; in der Kunst schwuren sie auf das nämliche Evangelium: „l'expression par l'ensemble!“ Gleiche Ueberzeugung und gleiche Kämpfe hatten sie zu Freunden gemacht, die für einander durch's Feuer gingen. Durch's Feuer der Zurykämpfe wenigstens ist Rousseau, der Weltklügere von beiden, für Millet mehr als einmal gegangen. Ich baue vor Allem auf den ehrlichen Millet, was die Sorgfalt der Auswahl für das „*liber veritatis*“ betrifft, welches nach des Meisters letztem Willen in photographischem Facsimile nach seinen besten Zeichnungen soll veröffentlicht werden. Der Versteigerungskatalog seines Nachlasses, eine dicke Broschüre mit einer hübschen Vorrede von Theophil Silvestre, welcher uns vorliegt, enthält neben 92 Delmalereien und 45 Nummern unter der Rubrik Aquarell und Pastell, weit über 1000 Handzeichnungen, wovon mehr als 400 auf Fontainebleau und die Umgebungen von Barbizon treffen. Wenn man bedenkt, daß das Alles keineswegs Produkte des Schick, sondern Kinder der Inspiration oder der herzlichsten Naturliebe und des gewissenhaftesten Studiums sind, und wenn man mit diesem imposanten Nachlaß den Reichthum seiner Produktion von Bildern zusammenhält, welche bei seinen Lebzeiten schon in alle Welt gegangen sind, so hat man einen Begriff von der Arbeitskraft des Mannes gewonnen, der einem fast selber die Schweißtropfen auf die Stirne treibt, indem man ihn denkt. Bei so viel Arbeit war Rousseau anfänglich verfolgt, später von der siegreichen Partei vergöttert, vom großen Publikum schließlich „acceptirt“, aber niemals recht begriffen und zuletzt schon wieder von artistischen Gelbschnäbeln verspottet. Von der Geltung, welche sein Name trotz alledem zur Stunde behauptet, zeugen indeß die Preise, welche mit seinen Werken erzielt werden. Als im Jahr 1835 seine berühmte „*Descente de vaches dans les montagnes du haut Jura*“ von der Jury des Salon zurückgewiesen wurde, kaufte ihm Ary Scheffer das von Delacroix und George Sand bewunderte Werk um etwa tausend Franken ab. Vor wenig Tagen aber, erzählt Burth in seinem Nekrolog des Meisters im Aprilheft der Gazette des beaux-arts, stieg „*La vue du coteau des Andelys*“ (von 1831) in einer Versteigerung auf 6000 Fr. „*Un beau prix pour une simple étude de jeune homme!*“ Bei der mehrere Tage dauernden Versteigerung seines Nachlasses er-

*) Vergl. „Eine Weltausstellungsfahrt; offene Briefe eines Kunstkritikers“ von A. Teichlein, Feuilleton der „Bayerischen Zeitung“ 1867.

gaben sich in der ersten Sitzung allein schon nicht weniger als 72,587 Fr. Das Gesamtergebnis ist mir leider nicht bekannt. Aus dem Kataloge ersehe ich auch mit Erstaunen den Reichthum seiner Sammlungen an Kupferstichen, Büchern, antiken Medaillen zc. zc. In seinem Hause wurde man außer einigen Gemälden alter und zeitgenössischer Meister von all diesen Schätzen wenig gewahr. Er besaß sie, um sich ihrer zu freuen, sie zu benützen, nicht um mit ihnen zu prunken. Er wohnte einfach und zumal sein Atelier war fern von jener Kofetterie, mit welcher man sich hentzutage eine Künstlerwerkstatt ausgestattet denkt. Weder in Barbizon noch in Paris habe ich sein Atelier jemals anders als in einem geradezu wüsten Zustande gefunden. Man sah, der Mann hat niemals Zeit um aufräumen und putzen zu lassen und denkt ungleich weniger daran, wie sich seine vier Wände dem Besucher präsentieren, als wie sich seine Bilder der Natur, den Meistern und seinem eigenen Kunstideale gegenüber ausnehmen. Er hat sich auch nicht unter den Celebritäten des père la Chaise begraben lassen. „Dans le plain calme de la nature“ sagt Silvestre, ruht Theodor Rousseau im Dorfkirchhof zu Chailly bei Barbizon, angelehnt an seinen vielgeliebten Waldes von Fontainebleau. Nur sein Name, in einen Felsblock gemeißelt, bezeichnet das Grab, worauf auch wir ein kunstliterarisches Immortellenkränzlein niederlegen wollen.

II.

Rousseau (Pierre Etienne Théodore) war den 15. April 1812 als der Sohn eines Pariser Schneiders geboren. Neigung und Talent zur Malerei traten bei ihm schon von frühesten Jugend an auf das ausgesprochenste hervor. Die Landschaft war von Anbeginn sein Ziel, auf das er schnurstracks losging. Zur Mathematik soll er allerdings als Knabe gleichfalls Lust und Anlage gezeigt haben, und dieser Umstand ist bemerkenswerth, nicht blos weil ich, mit Burty, gern glauben will, daß die mathematischen Studien dem Künstler später sehr nützlich für die Perspektive gewesen seien, sondern weil ich dafür halte, daß sein Kunstingenium selbst gewissermaßen von mathematischem Geist erfüllt war. Daher sein unvergleichlicher Sinn für mathematische Richtigkeit der Pläne und Tonverhältnisse, daher aber auch seine Neigung, die Kunst, etwas mehr als sie verträgt, zur Wissenschaft zu machen, Phantasie und Empfindung nicht blos zu zügeln mit echt künstlerischer Besonnenheit, sondern ein wenig professorenhaft an der Leine eines Bewußtseins zu gängeln, das so zu sagen jeden Pinselstrich auf ein Gesetz zurückführen möchte, weshalb denn freilich Niemand klarer und lehrreicher über seine Kunst zu sprechen wußte als Rousseau, während er in der Praxis mitunter in ein gewisses allzuberechnetes Wesen versiel. Indes der gefährliche doctrinäre Hang bemächtigte sich seiner erst in späteren Jahren. In der Periode des Aufschwungs der dreißiger Jahre, als die Wogen der artistischen Revolution ihn emportrug, an welcher er seinen hervorragenden Antheil hat, da war es sein Glück, und in der schönen Mitte seines Wirkens war es seine Stärke, daß sein Geist, positiv, exakt wie ein Mathematiker, mit mehr bildnerischer Präcision geharnischt war als das etwas musikalisch-ausschweifende Genie des Chorführers der Epoche, als Eugène Delacroix. Doch beginnen wir die Entwicklungsgeschichte unsers Meisters ab ovo.

Wie es geschieht, daß aus dem Schooße einer Schneidersfamilie urplötzlich ein geborner Maler hervorgeht, während doch Könige bekanntlich nur von Königen abstammen können, dieß ist ein Räthsel, das keine Weisheit dieser Welt jemals lösen wird. Daß Rousseau ein Schneiderssohn gewesen, kann uns also nicht weiter interessiren, daß er aber geborner Pariser war, möchte ich betonen. Unter allen Meistern der sogenannten intimen Landschaft ist es gerade Rousseau, der diejenige Seite der Schule am meisten an sich ausgebildet hat, auf welche die

Bezeichnung „paysage intime“ zunächst hinweist, nämlich den Ausdruck eines Verhältnisses der Menschenseele zur Natur, das sich nur der innigen Vertraulichkeit, der Heimlichkeit und rückhaltlosen Hingebung aufrichtiger Freundschaft und wahrer Liebe vergleichen läßt, Verhältnissen, für welche ja auch das Fremdwörtchen „intim“ selbst in der deutschen Umgangssprache sich eingebürgert hat. Und, so paradox es klingen mag, gerade in dieser Hinsicht, im Punkte der Naturanschauung, halte ich den *paysage intime* nicht bloß für ein echt französisches Produkt unseres Jahrhunderts, sondern geradezu für ein echtes Pariser Kind.

Schlendern wir ein wenig in Paris herum. Das Getöse der Boulevards haben wir satt; wir verlieren uns in entlegene Straßen; hie und da gewährt ein offenes Thor den Blick in's Innere eines Hofraums. „Ach! das hübsche Gärtchen“, rufen wir aus, wie sorgfältig gepflegt, welch' klösterlich heimlicher, traulicher Winkel! Da sind wir schon auf der Spur der trauten Landschaftsmalerei. Abgeschnitten von der freien Natur durch ein glühendes Häusermeer, eine Esse, von Arbeit und Leidenschaft geschürt, hat der arme Weltstädter Augenblicke, wo ihm der Anblick eines einzigen frischgrünen Blattes den Besitz eines Smaragdes aufwiegen könnte. Er geht daher mit jedem Fleckchen, wo möglicherweise Gras wachsen könnte, wenn man ihm Ruhe ließe. Ein Gärtchen in seinem Hofraum gehört unter seine Ideale. Wie wird der sonst so anspruchsvolle Herr in diesem Punkt so genügsam! Ein paar Blumenbeete und Büsche, ein paar dünne Pappeln, welche sich sehnsüchtig nach dem kargen Stückchen blauer Himmelsluft emporstrecken, das der Häuferturm die Lebendig eingemauerten erblicken läßt: wie wenig ist das, und doch wie viel! Die dürftigen Blätter der Pappel sind ja doch wirkliche Blätter, sie zittern und säuseln und der Sonnenstrahl, der sich herabläßt, sie zu küssen, ist wirkliches Licht vom Himmelslicht! Hier läßt sich Luft schöpfen, Luft, Luft! Welches Labsal! — Und nun denke man sich einen geborenen Maler wie Rousseau, geboren in Nr. 4 de la rue Neuve-Saint-Eustache. Muß ihn nicht, hundertfach gesteigert, das nämliche Bedürfniß übermannen, aus welchem der gewöhnliche Pariser sich sein Hausgärtchen anlegt? Und was anderes kann aus dieser unstillbaren Sehnsucht nach Selbstbefreiung im Freien, die ihn, den geborenen Landschaftsmaler, unablässig foltert, werden, als der *paysage intime* mit seiner leidenschaftlich gesteigerten Naturliebe und seiner stofflichen Bescheidenheit?

„Gedenkst du noch der Zeit — ruft Bürger-Thoré im Widmungsbriefe zu seinem Salon von 1844 unserm Meister zu — erinnerst du dich noch der Zeit, wo wir auf den Fensterbrüstungen unserer Mansarden in der rue de Taitbout saßen, die Füße am Rande des Daches baumeln ließen und das Gewinkel der Häuser und Kamine betrachteten, die du, mit den Augen blinzelnd, Gebirgen, Bäumen und Erdabbrissen verglichst? In die Alpen, auf's fröhliche Land konntest du nicht gehen und so schufst du dir pittoreske Landschaften aus diesen scheußlichen Mauergerippen. Erinnerst du dich noch des kleinen Baumes in Rothschild's Garten, den wir zwischen zwei Hausdächern erblickten? Es war das einzige Grün, das wir sehen konnten; jeder frische Trieb der kleinen Pappel erweckte im Frühling unsere Theilnahme und im Herbst zählten wir die fallenden Blätter.“

Während Thoré 1844 diese stimmungsvollen Zeilen schrieb, trieben sich Rousseau und Dupré, damals die „intimsten“ Freunde, in den Pyrenäen oder in den Landes herum und stand der *paysage intime* bereits in voller Blüthe. Seinen Samen aber hatte unleugbar der Wind herübergeweht von jener kleinen Pappel in Rothschild's Garten auf die Hausdächer der rue de Taitbout, als dort noch der schöne, junge Maler, der Rousseau damals gewesen sein soll, mit übervollem Herzen und leeren Taschen im Fensterrahmen seiner Mansarde saß. Der arme Gefangene, der mit herzlichem Antheil die keimenden und fallenden Blätter des einzigen Baumes zählte den er aus einer Zelle erblicken konnte, war vollkommen in der

Stimmung, um beim ersten Ausfluge auf's Land die Entdeckung zu machen, daß der Maler nicht weit zu gehen und „schönen Gegenden“ nachzujagen brauche, sondern daß, im stimmungsvollen Augenblick, der nächste Busch am Hang schon ein unvergleichlicher Kunststoff sein könne. Er fand mehr als einen Busch, in den sich ein rechter Maler verlieben kann. „Wie viel Schönes“, fährt Thoreé fort, „haben wir nicht auf unsern seltenen Spaziergängen an den Ufern der Seine gesehen, nicht weiter als bei Meudon oder St. Cloud!“ Ich glaub' es gern; nicht bloß weil es dort hübsch genug ist, sondern weil Rousseau damals schon den ersten Schritt in der Kunst des Sehens gethan hatte und zwar nicht bei Meudon oder St. Cloud, sondern droben in seiner Manfarde der rue de Taitbout. Er blinzelte mit den Augen, haben wir von Thoreé gehört, wenn er aus seinem Fenster sah. Dieß bitte ich als einen Umstand von entscheidender Wichtigkeit wohl zu beachten. Man weiß, die Musiker schließen gern die Augen gänzlich, um ganz Ohr für ihre Kunst zu sein. Wenn der Maler ganz Auge für die Schönheiten der Natur sein will, dann thut er wohl, es wenigstens halb zu schließen; denn das eigentliche offene Auge mit dem durchdringenden Blick für das Naturschöne, im Sinne seiner Kunst geschaut, liegt tief drinnen hinter dem zwinkernden Organe in der empfindungsvollen Phantasie. Rousseau blinzelte und er sah die Häusergerippe seiner Umgebung nicht mehr scheußlich, die Phantasie trieb ihr Spiel damit, verwandelte sie in Berge und Erdstriche und er vernahm nur mehr eine wunderbare Polyphonie von Formmassen und Tonverhältnissen, das himmlische Concert, das die Natur mit beliebigen irdischen Instrumenten jeden Augenblick, aller Orten aufführt.

Was man nun von dieser Genesis des *paysage intime* und ihrer intim-kulturhistorischen Motivierung halten möge, hoffentlich erfüllt sie wenigstens den Zweck, deutsche Leserkreise, welche vielleicht noch wenig mit dieser Kunstgattung vertraut sind, einigermaßen in die Empfindungsart und Anschauungsweise unsers Meisters einzuführen. Darauf aber kam es uns vor allem an, damit der Leser, wenn wir ihn jetzt an die damaligen Kunstzustände erinnern, die überraschende Neuheit dieser Gefühlsinnigkeit und somit den Vollwerth einer so ursprünglichen und reformatorischen Künstlernatur wie Rousseau mitempfinden könne. Mit der kunstgeschichtlichen Lage der Dinge selbst, in welche der Aufstrebende eintrat und welche seine artistische Charakterbildung vollenden half, können wir es leichter nehmen; denn diese läßt sich im Allgemeinen als bekannt voraussetzen. Wer hat nicht eine beiläufige Vorstellung von dem slavisch-akademischen Zustande, in welchem die Malerei durch die David'sche Schule dem Anfang des Jahrhunderts überliefert wurde? Wer hätte nicht schon genügend von der romantisch-realistischen Revolution gegen die Klassiker gehört, welche das 1789 der Malerei genannt werden kann, sofern sie nichts anderes als eine Wiedereinsetzung der Menschenrechte in der Kunst, die Proklamation der Freiheit und Gleichheit aller Individualitäten und Genialitäten gewesen ist? Selbst der Einfluß der Engländer auf diese Epoche, speciell des Constable auf die Schöpfer des *paysage intime* ist längst eine ziemlich bekannte Thatsache geworden, seit sie Delacroix selbst in seinem Aufsatz: *questions sur le beau* (*Revue des deux mondes*, 1854) unumwunden konstatirt hat. Wir haben also die Beziehung dieser drei Punkte zu unserm Helden nur anzudeuten.

Rousseau besuchte zuerst das Atelier des Landschafters Rémond, dann das des Le Thière, „peintre classique, s'il en fut“ wie Burty sagt. Man rühmt diesen Lehrern wenigstens eine gewisse Toleranz nach gegen die Selbständigkeit der aufkeimenden Individualität, und der Schüler war noch willig und fähig zu allem, sogar zu einer Konkurrenz um den römischen Preis. Der Leichnam der Zenobia von Fischern aufgefangen, das war das Thema der Preisaufgabe. Aber die akademische Zumuthung einer „historischen Landschaft“ zu diesem Gegenstand war ihm dergestalt wider die Natur, daß er fortan seines eigenen Weges zu gehen beschloß.

Er hatte alles Recht dazu. Schon sein erstes Bildchen, der Telegraphenthurm des Montmartre (von 1826), beurkundete (wie man sich vorigen Jahres in der rue de Choiseul überzeugen konnte), daß mit ihm in der That ein neues echtes Malerauge das Licht der Welt erblickt hatte. Was am paysage intime realistisch ist, die Treue der Naturanschauung, war mit der Unbestechlichkeit dieses mathematischen Kopfes geboren; daß aber dieser Jüngling, der sich naiverweise von einer alten Schule trennte, zum selbstbewußten Mitbegründer einer neuen heranwuchs: dieß setzte die Festigung seiner Naturanschauung zu einer Kunstanschauung voraus, welche erst noch der Feuertaupe des koloristischen Idealismus bedurfte.

Bereits im Salon von 1824 hatten die Engländer große Triumphe gefeiert und diese Engländer, (man sollte es den heutigen gegenüber kaum mehr für möglich halten) diese Engländer waren damals Koloristen. „Nur hier versteht und fühlt man Farbe und Effekt“ schrieb sogar ein Géricault einmal aus London, und der Meister des Schiffbruchs der Medusa hatte bekanntlich keine falschen Begriffe von „Farbe und Effekt.“ Den Einfluß der Engländer auf Rousseau persönlich nachzuweisen, fehlen mir nun allerdings noch hinreichende Beweismittel. Seine Biographen sprechen wohl von zeitweiligem Einflusse Bonington's, doch das war nur vorübergehend der Fall und Bonington selbst zählt eigentlich schon zur neufranzösischen Schule. Im Allgemeinen scheinen mir die Engländer damals den Franzosen gegenüber eine ähnliche Rolle gespielt zu haben, wie sie später den Franzosen in Beziehung auf uns Deutsche thaten. Sie gaben den Romantikern den Anstoß zu erneuertem Studium der Alten in koloristischer Hinsicht. Rousseau's trefflicher Ausspruch: *ce n'est pas le maître qu'il faut imiter, c'est son principe*, erinnert lebhaft an die Grundsätze des Sir Joshua Reynolds. Und so viel ist gewiß, die Tricolore, welche die artistischen Revolutionsmänner des 1789 der Malerei aufpflanzten, führte ein für allemal die Devise: Natur, Tradition und Individualität. Unter diesem Zeichen hat auch Rousseau gekämpft und gesiegt.

Unter dem Wetterleuchten der Romantik fiel also der paysage intime wie ein milder Regen nach langer Dürre erquicklich vom Himmel. Aber niemand wollte diese Wohlthat als solche anerkennen; man nahm sie einfach für schlechtes Wetter und die Akademie verschonte sich hinter ihre Saloufien. Rousseau's berühmte Kastanienallee aus der Vendée wurde vom Salon ausgeschlossen, wie sein schon erwähnter Alpenabzug aus dem Jura. Von 1835 bis 1848 standen alle seine Werke regelmäßig auf dem Index, obgleich die gesammte kritische Intelligenz mit Begeisterung für ihn ihre Lanzen brach, Thore, Gustav Planche, Théophil Gautier und andere mehr. Endlich im Jahre 1848, als die akademische Jury mit dem Bürgerkönig gefallen war, wurde Rousseau selbst mit Akklamation in die Jury gewählt und von nun an fehlte er in keiner Ausstellung und auch nicht leicht in einem Schiedsgericht. Der Kampf hatte damit freilich sein Ende nicht erreicht, und konnte es niemals erreichen; die Akademie trug niemals die Schuld seiner Hartnäckigkeit ausschließlich. Rousseau selbst sagte mir eines Tages: „Der Widerstand kam nicht von den akademischen Stilisten allein, es gab damals auch eine ganz null und nichtige, falsch-realistische Malerei, kurz, die Nachkommen der sogenannten Konservatoren der Wasser und Wälder.“ *Allez! c'était dur, d'ouvrir la brèche!* sagte der Meister und wir müssen beisehen, selbst die geöffnete Bresche fand immer wieder neue Verteidiger. Als die Nachkommen der Vergangenheit besiegt waren, galt es erst recht den heftigsten und endlosen Kampf mit der Zeitgenossenschaft. Denn das große Freiheitsprincip der modernen Kunst, der Individualismus, begann schon in der Blüthezeit der Epoche in seinem eigenen Fleische zu wüthen. Der koloristische Idealismus, die wahre Kunst des Sehens, blieb das Geheimniß einer Partei. Ueber die wahre Kunsttradition konnten sich die Meinungen nicht schroffer gegenüberstehen. Sie Delacroix! Sie Ingres! Und mitteninne wuchsen ganze Stämme von neuen Pseudo-Realisten heran, welche

mit der plattesten Ansicht von Naturwahrheit um so unaufhaltbarer Propaganda für eine neue Sorte von null und nichtiger Malerei machten, je glänzendere Talente der Irrthum in's Feld zu stellen hatte. Jener Brief des Géricault, worin er den koloristischen Sinn der Engländer gerühmt, war an keinen Geringeren als an Horace Vernet gerichtet. „Ihrem Talent fehlt nichts als die englische Schule“, schrieb der Meister der Medusa. Aber der Meister der Smala hörte nicht. Vernet blieb sein Leben lang bei seiner Ansicht, „die Malerei müsse den nämlichen Eindruck machen, den ein Blick durch's offene Fenster hervorbringt.“ Und Meister Horace war und blieb dem „troupier“, dem „épicier“ und allen Königen und Kaisern von ganz Europa der größte und populärste Maler in Frankreich. Denn so wie Er die Natur sah, so sieht sie ja auch Gevatter Schneider und Handschuhmacher auf jedem Sonntagspaziergang. Die saubere Prosa der Gegenständlichkeit mit trockenster Deutlichkeit in nüchternster Tageshelle dargestellt, so liebte es just das moderne, phantasielose und falsch-realistische Auge, und ein solches Auge war und blieb natürlich der Erbfeind aller „guten Malerei“ und also auch des *paysage intime*.

Unbeirrt von alle dem Wirrwarr zog sich Rousseau immer wieder in sich selbst und in seinen Wald von Fontainebleau zurück und malte — am liebsten in der Form des eminent koloristischen Gegenstandes, d. i. in Gestalt des Waldinnern — das tiefe Gefühl der Einsamkeit.

Wollen wir nun aber die Leidensgeschichte der trauten Landschaftsmalerei mit allseitiger Gerechtigkeit beschließen, so müssen wir zugestehen, daß in den endlosen Kämpfen dieser Schule allerdings auch ein gewisser Grad von Selbstverschulden mitgewirkt hat, eine Schuld freilich, die ein in der Sache selbst begründetes, unvermeidliches Schicksal war. Wir kennen aus der eingangs versuchten Genese des *paysage intime* die leidenschaftlich gesteigerte Naturliebe seiner Schöpfer. Und was die Liebe selbst ist, eine Wonne und zugleich eine Qual, das ist der *paysage intime*! Eine Wonne ist es zu sehen wie diese Meister, denen das phantasievollen Auge der Liebe jedes geringe Stück Natur in eine landschaftliche Helena verzaubert. Allein „mit jenem Trank im Leibe“ in der liebesbrünstigen Exaltation ihrer Phantasie werden sie auch getrieben, das nahezu Unmögliche zu fordern: die Steigerung des Realismus zur höchsten Potenz und zugleich seine koloristisch-idealistische Selbstüberwindung. Grün soll z. B. jetzt wirkliches Grün und doch nicht materielles Grün sein. Dergleichen Probleme bereiten dem Künstler eine Qual, welche zuweilen sichtliche Spuren wirklicher Quälerei zurückläßt, an denen sich dann sogar leidlich eingeweihte Leute stoßen, die für das Wonnegefühl des Eindrucks sonst sehr empfänglich wären. Dazu kommt noch das Vorschlagen der Individualität. Wie Gevatter Schneider und Handschuhmacher sieht nun einmal keiner dieser Meister; überdieß empfängt aber auch noch jeder von ihnen andere Eindrücke von der Natur und schafft sie in einer ihm ganz eigenthümlichen Ausdrucksform aus sich heraus. Die Genialsten unter ihnen gingen die originellsten und die gewagtesten Wege. Père Corrot vernahm das Säufeln der Blätter und verliebte sich in ihr träumerisches Gelispel. Hinfort sollten auch auf der Leinwand seine Bäume säufeln und lispeln wie von wirklicher Luft umkost. Er wurde der Meister des Silbertons und der „Envelope“ — auf Kosten anderer Eigenschaften der „guten Malerei“. — Jules Duprè entbrannte für das goldene Sonnenlicht und wurde ein wahrer realistischer Prometheus, der die Leuchtkraft des wirklichen Lichtes vom Himmel stiehlt — „il faut que le reste passe un peu par dessus le marché“ seufzt er, Ah la lumière, la lumière! Un procédé! der Geier nagt ihm an der Leber. — Und Theodor Rousseau? — Was Rousseau in der Kunst am meisten verachtete, das war das „à-peu-près“, der bloß beiläufige Ausdruck einer artistischen Willensmeinung. Was er an der Natur am meisten bewunderte, worin sie ihm ein unerreichbares Vorbild schien,

das war die vollkommene Lebensfähigkeit, das „*ça-y-est*“ ihrer Organismen. Und er, der stürmische Kolorist, dem Freund Thoré zuzuft: Tu ne cherchais pas le fini dans la peinture mais l'infini dans la poésie, Er, der nicht minder ein mit gründlichstem Naturstudium gefättigter Zeichner gewesen; Er, der kein technisches Verfahren unerprobt gelassen hatte, Er — verfällt zuletzt in ein fast kindisches Getüpfel! O sehr begreifliche Unbegreiflichkeit! Wenn man diesem Getüpfel schweigend zusah, pflegte der Meister jedesmal zu versichern, es handle sich bei alledem keineswegs um das „fini“, die Ausführung, sondern unablässig um die Harmonie. Manchmal schien mir das nicht ganz glaublich, jetzt glaub' ich's ihm. Recht ausgeführtes Detail kann man in der That wohlfeiler haben als um den Preis so langwieriger Prozeduren, das beweist die Kurrentschrift so manches deutschen Kunstvereinsmalers. Nein, Rousseau's erste und letzte Liebe war wirklich die Harmonie; er blieb ihr treu von der Manjarde in der rue de Taitbout, bis auf sein Sterbebett zu Barbizon, wo er noch bis zuletzt die Wiederkehr der „großen Harmonie“ in seinen leidenden Organismus erwartete. Rousseau hatte alle Effekte der Natur belauscht, alle Stimmungen gemalt, aber die Stimmung selbst war ihm nur Darstellungsgegenstand, ein Mittel mehr, das große Thema der Malerei zu variiren. Der Effekt mußte Form haben, die Haltung ging ihm über die Stimmung. Jedes seiner Bilder hat auch, wie ein wohlgerundetes Musikstück, seine eigene Tonart („*sa tenacité à lui*“) jedes eine andere, die er festhält durch alle Pläne nah und fern, im Licht, im Schatten wie in den Halbtrönen. Hauptsächlich daher rührt die außerordentliche Mannigfaltigkeit seiner Produktion, welche in der rue de Choiseul jeden frappiren mußte. Aber ach „*le grand neutre*“, wie Rousseau sich ausdrückte, oder „*la masse du ton*“ wie Dupré sagt, jene Gesamtatmosphäre, ohne welche das geschmackvollste Farbenbouquet noch lange kein koloristisches Werk nach dem Herzen der Meister des *paysage intime* ist, dergleichen ergibt sich nicht von selbst; weder technisches Raffinement, noch Erfahrung und Wissen reichen dazu aus, darum will geworben sein mit dem feinsten Gefühl der aufopferungsfähigsten Liebe zur Sache. Ach, der *paysage intime* ist eben wie die Liebe selbst, eine Wonne und eine Qual! Aber — wer viel geliebt hat, dem wird auch viel vergeben werden. Soll ich es schließlich wagen, einen bündigen Gesamtausdruck für das Charakterbild unsers Meisters zu erfinden, so möchte ich wohl sagen, Rousseau selbst gemahne mich an seine Felseneiche. „*Le chêne des roches*“ ist eines seiner Hauptwerke der späteren Zeit; es prangte in der Weltausstellung 1867. Ich habe dieses Bild allerdings vor Zeiten in Stadien gesehen, da es an koloristischer Wucht noch mehr versprach, als es schließlich gehalten hat. Wie so manches andere seiner Lieblingsmotive hat er auch dieses Jahre lang gehätschelt und ein wenig verhätschelt in seiner Begier nach der höchsten Potenz vollendeter Harmonie. Bei alledem ist es auch jetzt noch ein saft- und kraftvolles Werk, das uns jenes tiefe Gefühl der Einsamkeit, diese Grundstimmung des Meisters, einflößt, das Gefühl jener Einsamkeit wie es im heiligen Waldesdickicht selbst uns anweht und das nichts träumerisch Erschlaffendes hat, sondern vielmehr erfrischend ist und die Seele zu einer Einkehr in sich selbst einladet, welche der Vorbote eines Ermannens zu großen Entschlüssen zu sein pflegt. Rousseau war eine männliche Seele! Ja er gleicht wirklich seiner Felseneiche! Die Lebensbedingungen, der Boden worin er wurzelte, konnten seine Charakterbildung wohl ein wenig verkrümmen. Er und seine Malerei blieben nicht immer ganz frei und frank genug. Aber nichts konnte die Triebkraft seines Willens hemmen, noch das gesunde Mark seines Talentes austrocknen. Er war und bleibt eine der stärksten Eichen im Künstlerwalde des *paysage intime*.

Meisterwerke der Braunschweiger Galerie.

In Radirungen von William Unger.

IV. Petrus predigt und tauft bei Cornelius, Delgemälde von Bernhart Fabritius.

Es giebt zwei Maler des Namens Fabritius unter den Schülern Rembrandt's.

Erstens: Carel Fabritius; er war 1624 zu Delft geboren und kam ebendort bei dem durch die Explosion des Pulvermagazins entstandenen großen Unglück v. J. 1654 um's Leben. Houbraken, Weyermann, Immerzeel und namentlich Bleijswyck in seiner Beschreibung der Stadt Delft (Beschrijving der Stad Delft, 1667—68) geben über ihn hinreichend sichere Auskunft. Carel Fabritius, der der Lehrer des Jan van der Meer von Delft war, muß als ganz junger Mensch in Rembrandt's Atelier gearbeitet haben, um die Zeit als der große Meister von Amsterdam von jener später so berühmt gewordenen Künstlerplejade umgeben war, einem Ferdinand Bol, van den Gekhout, Goovert Flinck, Jan Viktor, den Roninck's u. s. w.

Zweitens: Bernhart Fabritius; daß dieser ebenfalls ein Schüler des Rembrandt war, unterliegt keinem Zweifel, aber die alten holländischen Biographen lassen uns über ihn vollkommen im Dunkeln. Sein Name findet sich nur in dem Verzeichniß einer Malergilde vom Jahre 1670, — wohin sich dieses kostbare Dokument verirrt hat, entsinne ich mich nicht mehr. In der neueren Kunstliteratur ist, soviel ich weiß, das Müller'sche Künstlerlexikon das einzige Werk, welches die Existenz dieses Bernhart neben Carel Fabritius konstatiert hat, welchem Letzteren man bis dahin die wenigen bis auf unsere Zeit erhaltenen Bilder des Bernhart ebenfalls beilegte.

Ein genaueres Studium der Werke, ihrer Signaturen und Jahreszahlen hat uns ganz neuerdings in den Stand gesetzt, die künstlerische Persönlichkeit der beiden Meister in's Licht zu stellen und zu unterscheiden.

Von Carel wird sich kaum ein halbes Duzend authentischer Bilder aufreiben lassen. Das bedeutendste und schönste derselben, ein „Familienbild“, bez. Carō. Fabritius 1648, ging in der Feuersbrunst des Rotterdamer Museums 1863 zu Grunde. Dasselbe Museum besitzt noch ein anderes Hauptwerk des Meisters, jenes männliche Portrait mit langen Haaren, das früher für einen Rembrandt gehalten wurde, bis man die Signatur des Fabritius fand. — Ich selbst besitze ein kleines Wunderwerk, das er mit voller Namensinschrift: C. Fabritius und mit dem Datum 1654, seinem Todesjahr, versehen hat: ein Stieglitz, auf seinem an einer weißen Wand befestigten Freßtröglein sitzend. — Ferner kenne ich von Carel das Portrait einer jungen Frau im Profil, mit nicht ganz klarer Bezeichnung und Jahreszahl, in einer holländischen Sammlung. Bei anderen Bildern, die man dem Carel zuzuschreiben versucht sein könnte, z. B. der „Herodias“ des Museums von Amsterdam, fehlt es an der genügenden Sicherheit.

Das Hauptwerk des Bernhart Fabritius ist unbestreitbar das Bild der Braunschweiger Galerie, welches wir in der schönen Radirung W. Unger's hier vorführen. Als

es in Salzdahlen war, der früheren Galerie der Herzöge von Braunschweig, katalogisirte man es als Carel Fabritius. Und auch als Bestandtheil der Galerie des Louvre, wohin es die Armeen Napoleon's I. versetzt hatten („captured“ sagen die Engländer), trug es noch die alte Benennung und ward unter derselben von Dortman gestochen. Der Text zum Musée Napoléon, Paris 1811, S. 38 fügt hinzu: „Das Bild ist 1659 gemalt“. Nach der Zurückgabe blieb es ebenfalls bei dem Namen Carel, und erst die neueste Auflage des Katalogs der Braunschweiger Galerie, von 1868, hat ihm die richtige Bezeichnung vindicirt, unter Angabe der vollen Signatur: Bernhart Fabritius fec. A^o 1653. Uebrigens scheint der Verfasser des neuen Katalogs Bernhart und Carel noch zusammenzuwerfen, da es in der beigefügten biographischen Notiz heißt, Bernhart sei „in Delft geboren“, während sich Datum und Ort der Geburt, wie bemerkt, nur bei Carel bestimmen lassen.

Das auf Leinwand gemalte Bild ist 49 Centimeter breit und 38 Centimeter hoch. Die Komposition, mit ihren fünfzehn Hauptfiguren, ist vortrefflich angeordnet, der segnende Petrus höchst stilvoll, einfach und groß, die Kinder von reizender Naivität, und das Mädchen mit gefalteten Händen von echt jungfräulicher Unschuld und Liebenswürdigkeit. Im Kolorit, namentlich in dem intensiven Roth und dem tiefen Schwarz, sowie in der unmittelbaren Wahrheit der Physiognomien und Bewegungen erinnert Bernhart an Nikolaas Maas, der zur Zeit, als unser Bild entstand, 1653, gerade in Rembrandt's Atelier arbeitete.

Seltzam! Der Mann mit den langen Haaren, der mit über der Brust verschränkten Armen links rückwärts steht, scheint dasselbe Modell zu sein, wie der Mann im Museum zu Rotterdam von Carel Fabritius, den wir oben ausführten.

War Bernhart ein Bruder oder sonstiger Verwandter des Carel? Es hat den Anschein als sei er sein Schüler gewesen. Indessen können die Aehnlichkeiten, die sie mit einander haben, auch einfach dadurch sich erklären, daß Bernhart wie Carel in Rembrandt's Schule war.

Im Musée Napoléon befand sich auch noch ein „Ausruhender Jäger“, ebenfalls von Dortmann gestochen und dem Carel zugeschrieben, aber sicher von Bernhart, wie der Stil und die ganze Haltung zeigt. — Ferner besitzt die Galerie von Christiansburg in Kopenhagen eine „Darstellung im Tempel“, die man auch noch immer dem Carel vindicirt, obwohl sie die Jahreszahl 1668 trägt; sie muß ebenfalls dem Bernhart zugetheilt werden. — Endlich legt man dem Carel noch ein großes Gemälde bei: „Der Satyr und der Bauer“, welches im römischen Leihhause (Monte di pietà) deponirt war, und von dem wir im Hôtel Drouot einmal eine kleine Wiederholung gesehen haben. Mündler las auf dem römischen Exemplar die Jahreszahl 1662; somit würde auch dies Bild dem Bernhart zugehören.

Welches sind nun aber die sonstigen authentischen Werke des Bernhart?

Im Museum zu Frankfurt a. M. befindet sich: „Die Geburt Johannis des Täufers, bezeichnet Bernhart Fabritius 1669“ und das „Bildniß eines jungen Mannes mit rundem Hut und rothem Mantel, bezeichnet B. Fabritius 1650“, (wobei das B mit dem F monogrammatisch zusammengezogen ist). Wir haben in Paris, in einer aus Rußland kommenden Sammlung, eine Art von Wiederholung dieses Bildnisses mit derselben Bezeichnung und Jahreszahl (1650) gesehen. — Ein anderes analoges Portrait befindet sich in der akademischen Galerie zu Wien; es ist bezeichnet, aber ohne Jahreszahl. — Endlich besitze ich selbst zwei Bilder des Bernhart. Das Brustbild einer Frau mit Panzer und Lanze, aus der Galerie Camberlin in Brüssel, mit etwas undeutlicher Bezeichnung und Jahreszahl (1657?), und eine ganz in Rembrandt'scher Weise gehaltene Komposition: „Der Engel, Balaam auf dem Esel anhaltend“, mit der Signatur B. Fabritius 1672.

Wir verfolgen also die Laufbahn des Bernhart in den Jahreszahlen 1650, 53, 54, 57, 62, 69 und 72, und könnten summarisch und approximativ folgende biographische Notiz über ihn abfassen: Geboren gegen 1630, Schüler des Carel und Nachahmer des Rembrandt; arbeitete von 1650 — 1672.

Sicher zählt Bernhart Fabritius zu der Gruppe der ausgesprochenen und geschickten Koloristen, welche auf Rembrandt's Schultern stehen. **W. Bürger.**

Reiseberichte aus Italien.

Von **Max Rohde.**

Mit Abbildungen.

I.

Udine, Conegliano, Treviso.

Die folgenden Mittheilungen wollen es versuchen, auf einige weniger bekannte Kunstwerke Italiens aufmerksam zu machen. Der besondere Reisezweck des Verfassers, die Untersuchung der Fagaden-Malereien, speciell der Sgraffiten Italiens, wird ihn auch durch minder besuchte Gegenden des Landes führen und er gedenkt gerade solchen vorzugsweise sein Augenmerk zuzuwenden. Der Verfasser ist kein Kunstgelehrter; er hat von speciellerer Wissenschaft nur das, was er in dem vortrefflichen „Cicerone“ Burckhardt's mit sich führt. Die Specialforschungen der letzten anderthalb Jahrzehnte, namentlich die, welche in Crowe's und Cavalcafelles Werk über die italienische Malerei und in Burckhardt's und Lübke's Architektur der Renaissance niedergelegt sind, stehen ihm leider nicht zur Verfügung. Hieraus entspringende Irrthümer bittet er daher nachsichtig zu beurtheilen. Auf Stil machen die Berichte keinen Anspruch; sie sind auf der Reise geschrieben, wo zum Theil die Ruhe und Muße fehlt.

Gleich die ersten drei Städte, die der Verfasser besuchte, gehören zu jener Reihe und sind wahrscheinlich deshalb bis jetzt unbeachtet geblieben, weil die Einen, welche über Wien kamen, die Sehnsucht nach Venedig vorwärts trieb, die Andern, welche über München reisten, sich keinen Genuß von ihnen versprachen.

Udine, die erste dieser drei, ist zugleich die erste bedeutendere Stadt, die der von Wien Kommende auf italienischem Boden berührt. Früher als Hauptstadt Friaul's noch viel bedeutender als jetzt, besitzt sie noch eine Menge von Kunstwerken, die sie sehr beachtenswerth machen. Der Einfluß Venedig's macht sich in ihr überall bemerklich. Durch eine „Contrada del Rialto“ kommt man bei zwei Palästen zweiten Ranges mit gekuppelten Fenstern und Spitzbogen im Stil venetianischer Gothik vorbei zur Piazza Contarena, auf der alles an Venedig erinnert.

Auf der einen Seite liegt der Palazzo pubblico, ein Palazzo ducale im Kleinen. (S. die Abbildung). Von einem sonst unbekanntem Architekten Niccolò Lionello im Jahre 1457 erbaut,*) erhebt er sich über einem hohen Sockel, zu dem an der Vorderfagade eine breite Freitreppe emporführt, und einem flachgedeckten Hallenstockwerk, das in der Vorderfagade zehn, in den Seidenfagaden fünf Spitzbogen auf Säulen mit vortrefflichen Kapitälern zeigt und inmitten noch durch sechs, wohl später hingesezte Säulen mit Spitzbogen gestützt wird. So kommt in die Mitte der Hauptfagade gerade eine Säule zu stehen, was besonders in Bezug auf die Treppe vor ihr und die Thür hinter ihr nicht glücklich ist. Ueber diesem Stockwerk, das mit einem schmalen Gurtfims abgeschlossen wird, erhebt sich in sehr gutem Verhältniß das Hauptstockwerk mit fünf gekuppelten Balkon-

*) Ich folge hier wie in den übrigen Zeit- und Namenangaben dem Guida di Udine e Cividale dal Co. Fabio di Maniago, 1839, den ich in Udine aufgetrieben habe. Der Verfasser wird anderweit durch seine Storia delle belle arti friulane, Udine, seconda edizione 1823, bekannt sein.



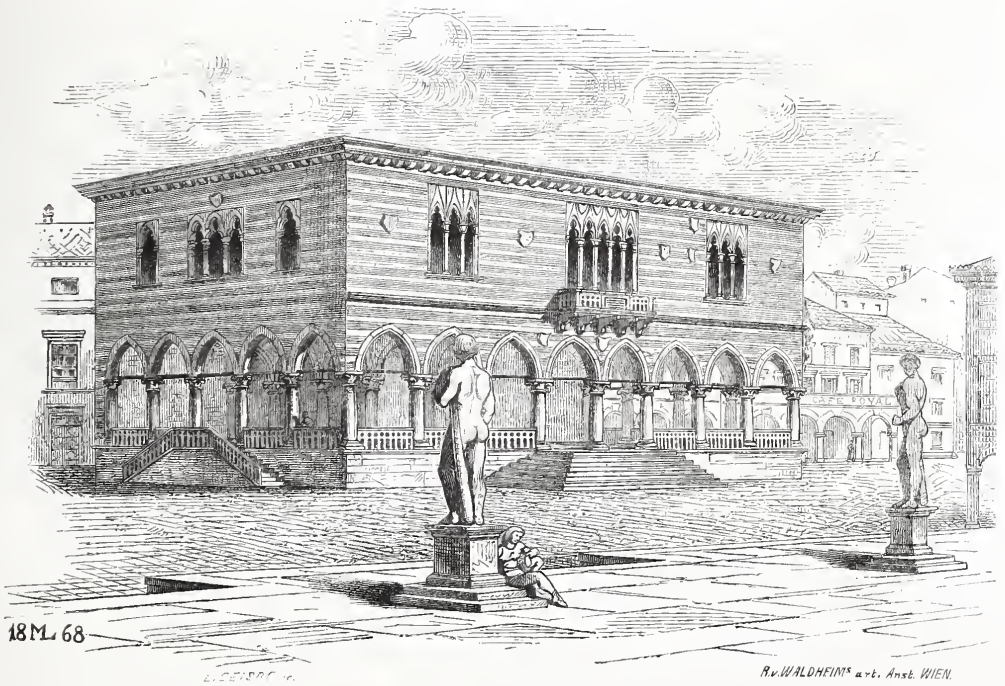
W. Ungler sculpteur

PETRUS IM HAUSE DES CORNELIUS.

Mark. 16. 13. in des. Calaneo. en. Bravourschreiner beständlichen Oesterr. male

F. Fabricius pinxit

fenstern in der Mitte der Hauptfassade, und dreien an den Seiten; die vierte Seite liegt nach einer kleinen Gasse hinaus und zeigt nichts Bemerkenswerthes; neben den Mittelfenstern befinden sich in der Hauptfassade je drei, in den Seiten je ein Fenster mit dem venezianischen Kleeblattbogen. Ein elegantes, aber etwas schwächliches Gesims schließt dicht über den Fenstern das Ganze ab. Die Haupt- und rechte Seitenfassade ist mit weißem und braungelbem Marmor schichtenweis inkrustirt, die Details von der vortrefflichsten Technik; Wappen zieren die Pfeilerflächen und die Zwickel der Mittelfenster. An der Ecke ist sogar, wie am Palazzo ducale in Venedig der Sündenfall, so dort eine Maria mit dem Kinde angebracht, ganz im Stil des Mastro Bartolommeo, der in Venedig die Porta della Carta meißelte. An der dritten Fassade ist die Inkrustation nur gemalt, sogar da Gurtgesims, aber täuschend gut, und hat sich ganz vorzüglich erhalten. — Tritt man in den Palast hinein, so hat man vor sich eine gute Thür der Spätrenaissance, in Palladio's Art, welche in den Sitzungssaal führt; dieser bietet außer einer nie vollendeten Decke und recht guten Paneelen in dorischer Pilasterordnung mit Gebälk nichts Bemerkenswerthes. Dagegen ist dem Verfasser ein



18 M. 68

Palazzo pubblico zu Udine.

Bild aufgefallen, was unter Glas und Rahmen rechts unten in der Halle hing. Es stellt Maria mit dem Kinde dar, sieht aus wie ein unvollendetes Temperabild (das Gewand der Maria war theilweise noch unbemalt) und zeigt eine solche Vollendung der Zeichnung besonders im Kinde, das selig im Schooß der Mutter mit den Beinen zappelt, daß es einem der besten Meister gehören kann, vielleicht dem Pordenone. Darunter, aber nicht mehr unter Glas, drei singende Engel, knieend mit großen Instrumenten; diese sind, al fresco auf einem Stück ausgefägrter Mauer gemalt, sehr zerstört, lassen aber doch noch ihre Vortrefflichkeit ahnen. Ob dieselben in irgend einem Zusammenhange mit dem oberen Bilde gestanden, schien mir fraglich.

Gegenüber von dem Palazzo pubblico steht, die andere Seite der Piazza Contarena bildend, die Chiesa d. S. Giovanni Battista, die im Jahre 1530 auf dem durch ein Erdbeben 1511 ganz zerstörten Platze von Bernardino erbaut wurde. Da dieselbe von allen Seiten verbaut und vorn durch eine gewölbte Säulenhalle von vierzehn weiten Halbkreisbögen (je sieben zu Seiten einer sie um das Doppelte überragenden Mittelhalle) verdeckt, ferner auch als Magazin ganz unzugänglich

ist, so konnte der Verfasser sich nicht klar darüber werden, ob dieselbe nur einen einzigen quadratischen Raum bildet, welcher die sich außen noch über jene Mittelhalle erhebende Kuppel trägt oder ob noch Kapellen sich anschlossen. Neben der Kuppel zeigt sich ein schöner Uhrthurm, nach der Komposition von Giovanni da Udine, der vollständig fensterlos inmitten die Uhr und oben die Glocke trägt, an welcher just wie in Venedig zwei Erz männer die Stunden anschlagen. Dieselben sind von einem Deutschen „Magister Adam“ gearbeitet, wie die städtischen Annalen angeben, ziemlich steif, und bewirken das Anschlagen durch Vierteldrehung des ganzen Körpers. Der Thurm ist wie die Kuppel und Hallen von weißem Marmor, nur die Frieze von schwarzem. Unter der Uhr befindet sich der geflügelte Löwe von S. Marco und darunter folgende Inschrift:

IOANNI. MAVRO. PRAES.
VTHINA. MOENIB. AMNE.
ARMIS \bar{A} NONA AVCTA. P.

Der ganze Platz ist vielleicht 20 Schritt über das Niveau des Palazzo pubblico erhöht, es führen zwei Treppen zu ihm hinauf und zu Seiten dieser stehen nach innen zwei Kolossalfiguren, nach außen zwei Säulen. Die schwerfälligen Kolossalfiguren (S. die Abbildung) stellen Hercules und Cacus vor und enthalten an ihren Piedestalen die Jahreszahl MDCCIIIC. Auf der einen Säule stand früher der Markuslöwe (Jahreszahl am Piedestal MDXXXLX), auf der anderen steht noch jetzt eine Justitia mit Wage, Schwert und Krone (MDCCIIIC) von Girolamo Paliario. Die beiden andern Seiten den erhöhten Platzes tragen eine schöne Brunnen schale nach Giovanni da Udine und ein Denkmal der Pace von Camolli, welches Napoleon zu Campoformio aufstellen lassen wollte und Franz I. der Stadt schenkte.

Ueberragt wird dieser schöne Platz auf die malerischste Weise von dem hohen Castello, zu dem man durch einen Ehrenbogen in Kufstika mit dorischem Gebälk, den Friaul im Jahre 1556 dem Gouverneur Domenico Bollani errichtete, auf einer vielstufigen breiten Treppe emporsteigt. Man hat dann rechts eine flachgedrückte Säulenhalle mit Spitzbogen, dem einzigen Reste des im Jahre 1511 vom Erdbeben zerstörten alten Kastells, wie aus einer Inschrift an einem Pfeiler hervorgeht:

THOMA. LIPPO. MANO. PRAESIDE. MCCCCLXXXVII
STEPHANI. VAL. MARIANI. VINCENTINI. ASSESSORIS. CVRA.
PRIVATORVM. AERE. PVBLICO. CONSTRVCTVM.

Endlich kommt man zu einem riesigen Palaste, der, früher Gefängniß, jetzt Kaserne ist. 1517 wurde er vom Meister des Palladio, Giovanni Fontana, begonnen, zeigt jedoch nicht mehr den Charakter desselben, weil man ihn später „restaurirt“ hat. Im Innern befindet sich ein ungeheurer Saal, ganz mit Fresken von Battista Grassi und Pomponio Amalteo bedeckt, die aber außer ihrer Größe nur historisches Interesse erregen können, um so mehr da auch sie im vorigen Jahrhundert gründlich „renovirt“ worden sind. — Neben dem Palast steht die kleine Kirche S. Biagio, mit einem hübschen Campanile, auf dem ein vergoldeter riesiger Engel Wetterfahne ist, von den Gebrüdern Ballani di Maniago. Auf dem Altar der Kirche stand früher eine jetzt verloren gegangene Madonna Giovanni's, die von Vasari erwähnt wird.

Bedeutend interessanter ist der Dom. Im Jahre 1366 von Pietro Paolo da Venezia erbaut, war er eine dreischiffige, breittrännige Basilika von drei Pfeilern, wie man aus der schönen Fassade sehen kann. Lange nach 1540 aber von Domenico Rossi verrestaurirt, bekam sie dazu noch tiefe Kapellen in halber Breite der Seitenschiffe, und zwar so, daß zwischen jedem Pfeiler noch ein zweiter in die Seitenschiffmauer eingesetzt wurde, um ihre Anzahl zu verdoppeln. Nur der Theil vor der rechtwinkligen Chornische blieb in seiner Ursprünglichkeit erhalten. Das Mittelschiff erhielt ein Tonnen-, die Seitenschiffe und Kapellen Kreuzgewölbe. In den Theil des Mittelschiffes vor dem Chor kam eine außen unsichtbare oblonge Flachkuppel, mit einer Schale innen, welche, in der Mitte offen, eine von einem Meister der Barockzeit gemalte Froschragout zeigt.

Die Fassade ist auch ruiniert; sie hatte früher drei große Rundfenster für Mittel- und Seiten-

schiffe, zwischen den letzteren eine Galerie von vorgefesten Säulchen mit Spitzbogen, die Fensterumrahmungen polychrom. Der Restaurator hat die Rundfenster verbaut, dafür ein häßliches Hochfenster durch die Galerie gebrochen und unten eine nicht minder häßliche Thür hineingefügt; natürlich auch seitwärts für die Kapellen die Fagade noch erweitert. — Neben dem Dom, durch die Restauration etwas in ihm, früher sicher getrennt, steht ein bedeutend angelegter achteckiger Campanile, der 1442 von Christoforo da Milano begonnen, aber nie fertig geworden und ganz roh auf acht Pfeilern abgedeckt ist.

Außerdem enthält Udine etwa ein Duzend kleinere Kirchen, die aber unbedeutend sind. So bliebe von öffentlichen Gebäuden nur noch der Palazzo Archivescovile zu notiren, nicht wegen seiner langweiligen, 1600 entstandenen Architektur, auch nicht wegen der für meinen Geschmack entsetzlichen Malereien des Tiepelo in Treppenraum, Saal und Galerie, sondern wegen einer Gewölbedecke von Giovanni da Udine; dieser kann jedoch wohl nur für die Ornamente verantwortlich gemacht werden; denn die vier quadratischen Bilder aus dem neuen Testament, welche an den vier Seiten in fingirter Architektur nach pompejanischer Weise ausgeführt sind, und das Deckenbild inmitten, in einem etwas zu schweren gemalten Rahmen, können schwerlich von einem Schüler Raphael's herrühren; wohl aber die schönen Arabesken im Loggiestile, farbig auf weißem Grunde mit Medaillons, Rankenwerk und allerhand Gethier. Besonders schön sind die reizenden Putten, die überall sich zu schaffen machen.

Von Privathäusern muß noch ein Palazzo, Contrada S. Cristoforo Nr. 2075, erwähnt werden, der aus der Zeit der besten Hochrenaissance stammend, über einer massigen Muffa ein Stockwerk mit drei gekuppelten Fenstern zwischen vorgelegten Säulen trägt; darüber kommt noch ein Mezzanin und dann an der Stelle des leider nie fertig gewordenen Hauptgesimses das weitvorgebaute Dach. Das Frontespice über den Muffafäulen des Unterbaues trägt die Inschrift:

GENIO VRBIS VTIN. FAMILIAEQVE ANTONINORVM FLORIANVS ANDREAE
F. DICAUIT.

Außerdem fand der Verfasser noch zwei bemalte Fagaden aus der goldenen Zeit, die eine gut, die andere nur so weit erhalten, daß man die Anlage des Ganzen erkennen konnte. Da er sich vorbehält, seiner Zeit die Ergebnisse seiner Reise über die gemalte Fagadendekoration im Zusammenhange zu ediren, beschränkt er sich hier auf die Andeutung, daß die erstere ganz und gar mit mythologischen Darstellungen, die andere mit Ornament bedeckt gewesen ist, alles farbig, fogar mit Goldgrund.

Conegliano ist die zweite jener Städte, die der Verfasser aufsuchte, und die ihm für seinen Zweck viel, in anderen Beziehungen wenig bot. Außer fünf bemalten Fagaden, von denen die eine, gut erhaltene, wieder höchst naive mythologische Darstellungen in Lebensgröße enthielt, eine andere sehr große an der Vorhalle des Domes biblische Stoffe behandelte und fogar die lebensgroßen Sibyllen und Propheten in den Bogenzwickeln zeigte, und außer einem kleinen Sgraffito im Frontespice einer Kapelle führt er deshalb nur zwei allerdings sehr interessante und unbekannte Malereien an.

In der Sakristei des Domes — einer mittelgroßen dreischiffigen Kirche, gewölbt auf vier Rund- und zwei quadratischen Pfeilern, große quadratische Theilungen im Mittelschiff, schmale in den Seitenschiffen, Kuppel über der Kreuzung, große Vorhalle auf Spitzbogen — befindet sich eine gute Santa Conversazione von Cima da Conegliano, besonders schön die beiden spielenden Engel, ganz nach Bellini'scher Art in einer offenen mit Mosaiken geschmückten Halle, bezeichnet; die Schatten sind etwas schwer; nicht so bedeutend wie die Bilder in der Akademie zu Venedig, 5' 6" breit 8' 9" hoch. — Das zweite Bild ist ein Fresco, das der Verfasser ganz versteckt in der chorartigen Nische der Gartenmauer des aufgehobenen Klosters S. Antonio fand, leider durch spätere Barbarei zerstört. Es war ebenfalls eine Santa Conversazione, jedoch hat man später an Stelle der Madonna ein Fenster durchgebrochen und, als man seinen Unverstand eingesehen, dasselbe wieder zugemauert und in die Nische eine kleine Madonna gemalt, die nun gar nicht mehr zu ihrer Umgebung stimmt.

Dieselbe besteht links aus einem Bischof mit einem Messer im Haupte und einer blonden reizenden Venezianerin, rechts aus einem lesenden Mönch und einer heiligen Katharina, alle in Lebensgröße. Unter der zerstörten Madonna sind noch zwei Engel, die auf einem Inschriftbände den Namen des Stifters tragen. Zeichnung und Farbe sind sehr gut, speciell in der herrlich bewegten, nach oben schauenden Katharina. Die Köpfe besonders schön und ganz in der etwas sinnlich vollen Weise Pordenone's. Das Ganze ist sonst ziemlich gut erhalten, besonders auf der rechten Seite. Die Heiligen stehen in einer Pfeilerarchitektur, die perspektivisch ins Bild hineingeht, weiß mit grünen Wänden.

Treviso endlich ist die dritte jener wenig beachteten Städte und die bedeutendste. Sie bot dem Verfasser eine unerwartet reiche Fülle bemalter Facaden, darunter mehrere relativ gut erhaltene aus der besten Zeit mit farbigen mythologischen Darstellungen und Nachbildungen von Antiken, auch die Seitenfacade einer Kirche ganz mit Sgraffito bedeckt.

Höchst bedeutend ist der Dom S. Pietro. Eine dreischiffige Pfeilerbasilika, fünf Quadrate von gegen 30' im Mittelschiff, jedes mit einer Kuppel gewölbt, Seitenschiffe in halber Breite des Mittelschiffes mit Tonnengewölben und Chorabschlüssen, die wieder je eine kleinere Kuppel tragen; an das zweite Intervall der Seitenschiffe mächtige halbkreisförmige Chöre mit Halbkuppeln geschlossen. Da nun im vierten Intervall schon die seitwärts mit Mauern von einander getrennten erhöhten Chöre beginnen, so ist der Kirchenraum ohne Chöre gewissermaßen ein griechisches Kreuz, mit drei Kuppeln im Mittelschiff und rundem Abschluß des Querschiffes. Auch nach dem Eingang hin sind die Seitenschiffe halbkreisförmig abgeschlossen. Zwei Zwillingssäulen der Porphyrlöwen von der Markuskirche in Venedig liegen auch in Treviso vor der Thür. Die Kirche ist im sechzehnten Jahrhundert durchaus renovirt worden. Ob ein Inschriftstein, der sich im Korridor des anstoßenden Gebäudes für die Geistlichen findet, wo lauter alte Steine aufbewahrt werden, die in der Kirche sich befanden, auf diese Renovirung bezogen werden darf, steht dahin. Er lautet:

BERNARDVS
RVBEVS BERCETI
COMES PONT.
TARVISINVS A
FVNDAMENTIS
EXSTRVXIT
MDVIII.
KALEN. IAN.

Die Renaissance hat vor dem Gebäude einen mächtigen Portikus auf fünf corinthischen Säulen errichtet, zu dem zehn Stufen emporführen, und außerdem die Kapelle rechts auf's Schönste geschmückt, von den Kuppeln jedoch nur die mittelfte und die linke der kleinen Seitenkuppeln mit der Verschalung versehen; die anderen sind noch mit einem auf Mauerstützen ruhenden Dach geschützt.

Jene Kapelle besteht also aus einem kuppeltragenden Quadrat und einer halbkreisförmigen, mit Halbkuppel geschlossenen Chornische. Alle Wände und Wölbungen sind mit Fresken bedeckt und der Marmor-Altar selbst trägt gar eine ganz vorzüglich erhaltene 5 X 6 Fuß große Heimsuchung Tizian's aus seiner besten Zeit. Die Kuppel schmückt ein herrliches Fresko, Gott Vater von einer Schaar von Engelknaben getragen. Es war dies das erste gut erhaltene italienische Freskobild eines bedeutenden Künstlers, das der Verfasser gesehen, und er gesteht ein, daß vielleicht ein Theil der Wirkung, die es auf ihn machte, diesem Umstande zuzuschreiben ist. Gott Vater ist eine wahrhaft riesig empfundene Gestalt mit großartigem Kopf; ein rothes Untergewand schließt eng an ihn an, ein tiefgrüner Mantel von vortrefflicher Zeichnung umwallt ihn. Die übermüthig seligen Engel sind von einer Schönheit, wie sie Tizian in seiner Himmelfahrt der Maria nicht größer erreichte. Nur einen Mangel hat die Komposition: man kann nicht klar darüber werden, wo der eine Arm Gott Vaters geblieben ist. Um die Kuppel war dann eine Balustrade gemalt, in deren einer Nische eine Büste stand. Darunter befanden sich in der einen Lunette Maria und Martha, einander

begrüßend, beide knieend und auf solche Weise vorzüglich in den Raum komponirt, Maria in braunrothem Untergewand und grünem Mantel, Martha mit gelbem, fast ganz verstecktem Untergewand und violettem Mantel. Auch diesem Bilde muß in Zeichnung, Farbe und Empfindung alles Lob gesendet werden. Die Nische gegenüber trägt in der Mitte ein Fenster, die Malereien sind an dieser ganzen Seite (es ist die Außenwand) sehr zerstört, in der Nische gar nicht mehr zu sehen.

Die Halbkuppel über dem Altar zeigt einen Ritter, der sein Pferd durch eine thurm- und kirchenreiche Stadt führt, und zu dem ein Engel von rechts geflogen kommt, irgend eine Legende oder vielleicht auf den Stifter bezügliche Thatsache, leider sehr zerstört. Darunter sind die Flächen neben dem Altar mit Mischenwerk und zwei Aposteln bemalt, jedoch von einem untergeordneten Künstler. Die Wand rechts trägt, auch nur ziemlich erhalten, zwischen einem wirklichen und einem symmetrisch dazu gemalten Fenster einen St. Georg, der vortrefflich in der Bewegung, aber leider etwas zu gedrungen gerathen ist. So bleibt nur doch die Wand links, und diese hat nun wieder ein herrliches Freskobild, welches vorzüglich erhalten ist, aufzuweisen: eine Anbetung der Könige, unter welchen auch, wie es scheint, derselbe Ritter wie in der Chornische sich befindet, jedoch im venezianischen Mabilekostüm. Auch hier ist Alles trefflich mit Ausnahme der etwas schwächlichen Madonna und einem Riesenkerl, der links auf einem Koffer, in dem wahrscheinlich die Geschenke für das Christuskind, kniet und sich quält ihn zu schließen, dabei uns aber die Rückseite kehrt. Auf dem Stein, der das Christuskindlein trägt, befindet sich folgende Inschrift:

BROCCARDI MAL

CANO: TAR:

CVRA ATQVE

SVMPTV.

IO: ANT^S: CORTI

CELLVS. P.

MDXX.

Die Bilder werden in Treviso Fondenone zugeschrieben, dessen sie auch völlig würdig sind, ja dessen gewöhnliche Arbeiten sie sogar an Tiefe überragen. Wie das mit der Inschrift in Einklang zu setzen sei, bleibt Sachkundigen zu entscheiden überlassen.

Ferner befindet sich in der Sakristei des Domes ein schöner Antonius aus guter Zeit; ein gut erhaltenes byzantinisches jüngstes Gericht, links mit Petrus auf dem Meere, rechts seine Kreuzigung; und drittens ein für den Bau der Kirche interessantes Bild F. D. F. bezeichnet, auf dessen Rahmen steht: Francisci Dominici Tarvisini opus unicum per quam praeclarum iudice ac laudatore Canova summo illo Phidiae aemulo. Es stellt eine Procession vor dem Dome dar. Man sieht den Dom noch mit Basilikafassade, davor einen spitzbogigen Portikus, dessen mittelster Bogen jedoch einen Halbkreis bildet, fünf der Kuppeln wie jetzt ohne Schale, sodaß also schon vor der Renovirung die beiden übrigen verschalt waren.

Gegenüber vom Dom steht ein kleines Kirchlein S. Giovanni, an dem zwei Inschriftsteine, mit dem Verfasser unentzifferbaren Majuskeln und der Jahreszahl **M III XVII** und **MCCLXXI** mit früher bemalter Seitenfagade aus der Spätrenaissancezeit.

Sehr bedeutend ist dagegen wieder die große jetzt in Restauration begriffene Pfeilerkirche S. Niccolò, die sehr viel Aehnlichkeit mit S. Giovanni e Paolo in Venedig zeigt, mit der sie gewiß auch in dieselbe Periode fällt, wenn sie nicht gar von Niccolò Pisano sein sollte.

Es ist fast noch ein Hochbau nach gothischer Art, auf zwölf Rund-Pfeilern, deren Achsen ziemlich dreißig Fuß von einander entfernt sind. Das Mittelschiff sehr breit, die Seitenschiffe sehr schmal. Das Querschiff nach dem sechsten Intervall um Seitenschiffbreite vorspringend. Die Seitenschiffe mit Kreuzgewölben, ebenso der wenig tiefe, erhöhte Chor mit halbkreisförmigem Abschluß mit neun Fenstern; Seitenschiffe mit Chornischen abgeschlossen, auch das Querschiff hat nach dem Chor zu zwei Kapellen in der Tiefe der Seitenschiffhöhe ohne Halbkreis. Das Mittel- und Querschiff trägt seine ursprüngliche Holzdecke, ein Tonnengewölbe, in dessen Mitte ein kleineres eingesetzt ist.

Es sind einge schöne Werke dekorativer Kunst in der Kirche. Hinten im Hauptchor das Grab-

mal des Augustinus Bonicus vom Jahre 1490. Auf zwei Konsolen ruht der breite Sockel, auf welchem der Sarkophag mit reizendem Rankenornament, vielleicht nur 4 Fuß breit, ruht. Drei Putten mit Füllhörnern stehen am Sockel, dazwischen zwei fast wie römische Kaiser aussehende Lorberbekränzte Medaillonportraits. Oben steht zwischen zwei Wappenschildhaltenden Knaben der Bischof selbst vor einer in der Mauer simulirten Thür. Alles in der feinsten Frührenaissance. Das Ganze ist aus weißem Marmor und von einem gleichen ovalen Rand umgeben. Um diesen herum hat aber auch die Malerei zu thun bekommen. Eine große gemalte Renaissance-Thürumrahmung umschließt das Ganze, gefüllt mit schwarzem Marmor, ruhend auf einem mächtigen Sockel, von dem einfarbige Reliefmedaillons mit farbigem Fries darüber sich prächtig abheben. Auf dem Chor ist eine 8×15' große Santa Conversazione von Giovanni Bellini in prachtvoller Renaissance-Umrahmung, die wie in dem Werke der Sakristei der Trari im Bilde weiter geführt wird. Auf dem Sockel stehen dann links und rechts in halber Lebensgröße zwei auf den schwarzen Marmor vorzüglich gemalte junge Edelleute, mit dem Schwert trotzig Wache haltend, so vortrefflich, daß Bellini es nicht besser hätte machen können. Bis zu ihnen hängen grau in grau gemalte Waffen von dem Thürsimis herab. Das Ganze hat einen unaussprechlichen Reiz.

Rechts vom Eingang befindet sich ein vergoldeter Frührenaissance-Altar mit zwei Figuren, in der Art der Vivarini, auf einem Zettel steht IO. IAC. PA R PINX.

Ferner sind bekanntlich alle Pfeiler mit Fresken bedeckt, noch vorwiegend giottesk in der Auffassung*) — Endlich nenne ich rechts einen riesigen Mosaik-Christus im byzantinischen Stil, aber wohl archaisch.

Recensionen.

Ernst Förster. Raphael. Zweiter Band. 8°. Leipzig 1868. T. D. Weigel.

(Schluß.)

In einzelnen Fällen hat unser Verf. so flüchtig und eifertig gearbeitet, daß er sich nicht einmal die Mühe gegeben, dem Wortlaute und dem Sinne der von ihm angeführten und benützten Quellen nachzugehen. So findet sich S. 278 die Angabe, daß die grau in grau gemalte Abundantia, Nr. 387 im Louvre, welche ursprünglich, wie es scheint, als Deckel zu der kleinen heil. Familie mit dem in der Wiege stehenden Jesuskind, Nr. 378 desselben Museums, gedient, daß diese Abundantia nach Mariette's Annahme von Garofalo gemalt sei. Dieß ist aber in dem betreffenden Artikel des Louvre-Katalogs keineswegs gesagt; Mariette hält vielmehr die heil. Familie selbst für das Werk Garofalo's (nach Raffael's Zeichnung). — In andern Fällen hat der Verfasser Dokumente, oder wenigstens genaue Angaben darüber in den Händen gehabt und hat sie nicht zu benutzen verstanden. In der Anmerkung zu S. 317 wird die Gazette des Beaux-Arts, T. XIV, p. 454 citirt und eine Stelle daraus angeführt, die sich auf Raffael's letzte Krankheit bezieht. S. 252 aber lesen wir: „Die Entdeckung, von welcher Rio ohne Angabe der Quelle spricht, daß Raffael weder den Kopf (der Johanna von Arragonien) noch das Beinwerk gemalt, noch selbst den Karton gezeichnet habe, ist mir noch unbekannt.“ Und S. 308: „Im herzoglichen Archiv von Modena hat man vor kurzem Briefe gefunden, aus denen hervorgeht das der Herzog von Ferrara bei R. einen Triumphzug des Bacchus bestellt . . . u. f. w. Rio a. a. O. p. 217 f.“ Nun würde aber der angeführte 14. Band der Gazette des Beaux-Arts, hätte Herr F. ihn nur in die Hand genommen und durchblättert, ihm vollständige Auskunft über alles gegeben haben, worüber er noch im Dunkeln schwelkt. In verschiedenen Monatsheften jenes Bandes nämlich (April, Mai und Sept. 1863) findet sich eine Reihe sehr interessanter Briefe und Urkunden, welche der bekannte Forscher, Marchese Giuseppe Campori zu Modena in dem Archiv des Hauses Este gefunden und zum erstenmale in dem französischen Kunstblatt ver-

*) Ueber den Urheber dieser Fresken, Thomas von Modena, der auch für Karl IV. auf Burg Karlstein in Böhmen malte, vergl. man die Nachweisungen bei Crowe und Cavalcaselle, II, 219. Der Auf-
trag für S. Niccolò datirt aus dem Jahre 1352.

öffentlich hat, „in der festen Ueberzeugung“, wie er sagt, „daß diese Veröffentlichungen den zukünftigen Geschichtschreibern von Raffael's Leben und Werken zum Nutzen gereichen werden.“ Wir theilen daraus in der Kürze nur Folgendes mit: Der Herzog Alphons I. hatte sich nach Paris begeben, um in eigener Person bei König Franz dem Ersten die Angelegenheit zu betreiben, die ihm so sehr am Herzen lag, nämlich die Städte Modena und Reggio wieder zu erlangen, welche der Pabst noch immer besetzt hielt (nicht wie Förster sich, ganz unverständlich, ausdrückt: „... seine Absichten gingen dahin, dem König Franz ein Geschenk zu machen, um ihn damit willig zu stimmen zur Wiederabtretung von Modena und Reggio an den Pabst, die er noch im Besiz hatte“). Bei dieser Gelegenheit nun sah der Herzog das eben erst durch den neuen Legaten in Frankreich, den Cardinal Bibiena („Raphael's zukünftigen Schwiegeronkel“, wie Förster ihn nennt), dem König zum Geschenke gemachte Bild der Johanna v. Arragonien und war so davon eingenommen, daß er augenblicklich seinem Geheimschreiber Auftrag gab, durch den Bischof von Udria in Rom Raffael um den Karton zu diesem Werke anzufragen. Dieses Verlangen des Herzogs wurde auch alsbald gewährt. In einem späteren Briefe des Bischofs über diese Angelegenheit lesen wir die Worte: „Raffael sagte mir, er habe dieses Bildniß nicht geschickt als ein Werk seiner Hand — per cosa de sua mano — sondern der Cardinal S. Maria in Portico (Bibiena) habe gewünscht, daß er einen seiner Schüler nach Neapel schicke, um das Bildniß dieser Dame zu machen, und dieses erste Bildniß von der Hand seines Schülers habe er Ew. Excellenz geschickt.“ Diese interessante Mittheilung, deren Zuverlässigkeit auf inneren Gründen beruht, bezieht sich zwar zunächst nur auf den Karton, ohne das Bild selbst zu berühren, dennoch giebt sie uns den Schlüssel in die Hand, der uns das Verständniß des bisher räthelhaften Bildes im Louvre aufschließt. Giulio Romano — denn daß dieser der von Raffael bezeichnete Schüler gewesen, kann keinem Zweifel unterliegen — zeichnete also die Fürstin in Neapel nach dem Leben, brachte den Karton nach Rom und malte das Bild in der Werkstätte des Meisters, der sich schließlich nur den Kopf vorbehielt. Dieser letztere Umstand geht aus Vasari's Aeußerung, und noch überzeugender aus der aufmerksamen Betrachtung des Bildes selbst hervor. Daraus aber, daß Raffael den Kopf nach der Zeichnung eines anderen gemalt, erklärt sich auf die natürlichste Weise die oft beobachtete, bisher unbegreifliche Thatsache, daß derselbe, unverkennbar das Werk von Raffael's Hand, dennoch etwas so auffallend Hölzernes in Behandlung des Fleisches und Lebloses im Ausdruck darbietet, und wir begreifen, warum dem regelmäßig schönen Antlitz von seltenster Vollkommenheit der Züge jenes Leben, jene Beseelung abgeht, welche nur der unmittelbare Anblick der Natur, gleich einem zündenden Funken, dem Geiste und der Hand des Künstlers mitzutheilen vermag. Auch die neue Ausgabe des Louvre-Kataloges von 1864 theilt von diesen Dokumenten schon mit, was sich auf das Bildniß der Joh. v. Arragonien bezieht. In derselben Ausgabe des Kataloges findet sich auch zum erstenmale wieder ausgeführt ein von Alters her der königl. Sammlung angehöriges Bild, welches sonderbare Schicksale erlebt und erst im vorigen Jahr seinen alten Platz in der Galerie wieder eingenommen hat. Es ist ein lebensgroßer jugendlicher Johannes der Täufer, auf einem Baumstamm in der Wüste sitzend, eine durch den Stich in dem f. g. „Cabinet Crozat“ wohlbekannte, von dem raffaelischen Täufer in der Tribune zu Florenz wesentlich verschiedene Komposition. Dieses Bild, schon zur Zeit des Erscheinens jenes Kupferstichwerkes (1729), wozu Mariette den Text schrieb, in sehr verwahrlostem Zustande, wurde 1820 von Ludwig XVIII. dem Herzog von Maille zu Gunsten eine Dorfkirche überlassen, nach einigen Jahren aber, von der Feuchtigkeit vollends unkenntlich gemacht, dem Herzog zurückgegeben, nach dessen Tode mit seinen Habseligkeiten versteigert, von einem Händler für 59 Franken erstanden, hergestellt und als Raffael angeboten.

Mittlerweile war aber die Verwaltung der k. Museen darauf aufmerksam gemacht worden und sprach das Eigenthumsrecht auf das Bild an, welches der Civilliste gerichtlich zuerkannt wurde. Der Händler, dem nur seine ursprüngliche Ausgabe ersetzt wurde, nahm im Verdruß die ganze Restauration wieder ab, und so blieb das Bild 15 Jahre lang im Magazine liegen, bis die gegenwärtige Verwaltung sich des verlassenen Meisterstückes annahm und dessen Wiederherstellung sich angelegen sein ließ. So erschien denn dieser dreizehnte Raffael des Louvre, unter großem Beifall des kunstliebenden Publikums, im vorigen Frühjahr wieder in der Galerie, wo er, trotz der noch

immer sichtbaren Beschädigungen, besonders im Körper des Jünglings, durch die tadellosen Umrisse der Figur, den wunderschönen und vollständig raffaellischen Kopf und die prachtvolle Landschaft von tizianischer Färbung seinen Platz inmitten der übrigen Bilder des Meisters vollkommen behauptet. Das britische Museum besitzt eine mit großer Freiheit und Meisterchaft ausgeführte Federzeichnung, eine Studie zu der Figur, in bewegter Stellung sitzend. Das Louvre-Bild ist, wo nicht in der Komposition, doch sicher in der Ausführung dem Käufer der Tribuna zu Florenz unbedingt vorzuziehen.

— Noch befindet sich, und zwar im Privatbesitz, zu Paris ein drittes Bild von Raffael, das unser Verf. zwar nicht ganz übergangen, wohl aber sehr mangelhaft beschrieben hat. Da ihm in Paris wahrscheinlich nicht einfiel, sich darnach zu erkundigen, so hat er es auch nicht gesehen, und hat sich darauf beschränken müssen, Passavant abzuschreiben, welcher sonst so zuverlässige Gewährsmann ihn diesesmal irre geleitet hat. Ich spreche von dem sogenannten Bildnisse Raffael's von ihm selber beim Fürsten Czartoryski, welches schon Paulus Pontius (Antwerpen circa 1630), und nach ihm unzählige Andere, immer als Raffael's eigenes Bildniß gestochen. An die Richtigkeit dieser Benennung glaubte auch noch Passavant, doch setzte er hinzu: er habe das Bild nicht gesehen. Wie aber jemals ein solcher Irrthum entstehen und Jahrhunderte durch sich bis auf die neueste Zeit fortpflanzen konnte, ist mir völlig unbegreiflich, denn nicht nur haben die Züge des Gesichts keine Ähnlichkeit mit dem bekannten raffaellischen Bildniß in den Affizien oder dem ebenso beglaubigten in der Schule von Athen, sondern es widerspricht jener Annahme auch das ganze Gebaren jenes jungen Mannes, der in seiner Stellung, in seinem Wesen etwas genialisch-Liedertliches zur Schau trägt, womit auch sein Anzug stimmt, die kauschigen Ärmel, das tief in den Nacken hängende Barett; dazu das Sinnliche des Ausdrucks, das Selbstgefällige, ja Herausfordernde des Blickes. All dieß sollte jenem Raffael angehören, von dem Vasari (VIII. p. 15) bei der Beschreibung seines eigenen Bildnisses in der Freske des Vatikan sagt: er malte sein eigenes Bildniß aus dem Spiegel, es ist der Kopf eines Jünglings von sehr bescheidenem Ansehen, dabei freundlich und von gutem Anstande (*è una testa giovine e d'aspetto molto modesto, accompagnato da una piacevole e buona grazia*)? Und für wen hätte sich Raffael all diese Mühe gegeben? wem wäre er in jenem Aufzuge, das Bild knabenhafter Eitelkeit, unter die Augen getreten? dem von ihm so hochgeehrten Meister Francesco Francia zu Bologna, welchem er im Sept. 1508 allerdings sein Bildniß verspricht, von dem man (ohne hinlänglichen Grund) annimmt, daß er es das folgende Jahr wirklich selbst gemalt und dem älteren Freunde geschickt habe. Einstweilen sendet er eine Zeichnung, den Entwurf einer Anbetung der Hirten und dazu einen Brief voll der rührendsten Aeußerungen treuer Anhänglichkeit sowohl als bescheidener Unterordnung. Und damit nun zu dieser Annahme, welche auch in Förster's Buch noch festgehalten wird, das Alter des Dargestellten stimmen möge, soll Raffael in dem Czartoryskischen Bildnisse 26 Jahre alt sein. In Wirklichkeit aber haben wir einen jungen Menschen vor Augen, ohne allen Bart, kaum über 17 Jahre alt, und da die malerische Behandlung des Bildes unverkennbar auf das Ende der florentinischen Zeit und das Jahr 1508 hinweist, so erhellt auch daraus schon zur Genüge, daß es nicht den Meister selbst vorstellen kann, während es dagegen auch in dieser Beziehung auf den 1491 geborenen jungen Fürsten Francesco Maria della Rovere, Erbprinzen von Urbino, passen würde. Folgendes ist die Geschichte des Bildes, wie sie mir von dem jetzigen Besitzer desselben, dem Fürsten Ladislas Czartoryski, erzählt wurde. Aus dem Besitz der herzogl. Familie von Mantua kam es in die Hände der Giustiniani. Nach dem Frieden von Campo Formio (1797) wurde die bewegliche Habe dieser venezianischen Patrizierfamilie verschleudert, und ein in Venedig ansässiger griechischer Kaufmann Neghellini von Schio brachte das raffaellische Bild an sich. Dieser starb 1807, an dem Tage, wo der Fürst Adam Czartoryski, auf einer Reise nach Italien begriffen, in Venedig eintraf. Zufällig hörte er von dem Bilde, erwarb es, und fühlte sich in dessen Besitz so glücklich, daß er von der Fortsetzung seiner Reise abstand und mit seinem Schatz nach Warschau zurück eilte. Später brachte er das Bild nach Paris, wo er seinen bleibenden Wohnsitz nahm. In Folge einer plötzlichen Geldverlegenheit des Besitzers, im Jahre 1848, wurde es dem englischen Bilderhändler Woodburn anvertraut und für 15,000 Fr. zum Verkauf ausgesetzt. Der Ursprung des Bildes wurde aber verheimlicht und es fand keinen Käufer. Nach kurzer Zeit wieder zurückgezogen, hat es seitdem das Hôtel Lambert in Paris nicht mehr verlassen. Wunderbar, bei

diesen Kreuz- und Querzügen, ist die Erhaltung dieses köstlichen Bildes, welche so weit geht, daß es niemals einen Firniß erhalten hat; daher auch die ganz ungewöhnliche Helligkeit des Tons, welche zu dem bestechenden Eindruck des Ganzen noch beiträgt. — Endlich wäre, wollten wir die Vollständigkeit erstreben, welche H. Förster sich angeblich zum Ziele setzt, ein viertes raffaelisches Bildchen in Paris zu erwähnen, das aus der Sammlung Vallardi in Mailand in den Besitz eines hiesigen Liebhabers übergegangen ist, ein kleines Köpfchen kaum $\frac{1}{6}$ lebensgroß, Bildniß des Marc Antonio Raimondi, nicht einmal vollständig erhalten, aber in den unberührten Theilen von ganz außerordentlicher Schönheit und Vollkommenheit.

Doch wir müssen unseren Bemerkungen eine Grenze setzen, und schließen daher mit einigen Worten über den Stil des Verf., welcher blühend ist, aber nicht immer korrekt. S. 166 z. B. findet sich eine besonders unglückliche Konstruktion. Die Villa, die Besitzer, die Bilder werden so durcheinander geworfen und „sie“ abwechselnd und ohne Ueberschied auf alle drei bezogen, daß den Leser fast schwindlig wird. S. 181, in der Uebersetzung von Raffael's Bericht an Leo X., findet sich ein langer Satz, welcher plötzlich abbricht ohne den Nachsatz, den das vorhergehende „daß“ zu erwarten berechtigt. S. 290 schildert der Verf. die Zeichnung des Kindermordes im Besitze des Königs von Sachsen, und „war so überrascht durch ihre Schönheit und vollendete Ausführung, von denen es unter allen mir bekannten Zeichnungen kaum ihres Gleichen giebt“, daß u. s. w. — An Druckfehlern ist kein Mangel, doch bleiben wir zuweilen im Unklaren, was dem Setzer zur Last fallen, was eigenthümliche Schreibart des Verf. sein mag. S. 74 lesen wir: „tieffinnige Verehrung vor (?) den Werken Raffael's verträgt sich nicht mit“ . . ., wo der Verf. doch wol „tieffinnig“ geschrieben. An solcherlei Wortbildungen findet er überhaupt Gefallen, wie wir denn ein „hochausgezeichnetes Gemälde,“ die „Wunderschönheit dieses Bildes“ und dgl. finden. S. 227 ist die Rede von einem Vorfall, welchen Gio. Barile in „Holzschnittswerk“ auf der Thüre zwischen zwei Stenzen im Vatikan verewigt hat.

D. Mündler.

Ein Meisterwerk deutscher Holzschnidekunst.

(„Die Ehe“ von J. Fr. Overbeck, in Holzschnitt ausgeführt und verlegt von August Gaber in Dresden, Druck von E. Grumbach in Leipzig.)

Befolgt man illustrierte Zeitschriften nur um einige Jahrzehnte rückwärts, so wird man dem Aufschwunge der modernen Holzschnidetechnik seine Bewunderung nicht versagen können. Viel greller noch fällt ihr Fortschritt in's Auge, wenn man die Leistungen der letzten zwei Jahrhunderte auf diesem Gebiete überblickt. Es ist unglaublich, bis zu welchem Grade die doch so einfach scheinende Formschnidekunst bald nach ihrer Blüthe im 16. Jahrhundert verfallen konnte, in Deutschland, ihrer Heimath, nicht minder als in den anderen Ländern. Gerade während sich der Kupferstich zu höchster technischer Vollkommenheit ausbildete, geriethen nicht bloß der gute Geschmack, sondern selbst die äußeren Mittel des Holzschnittes fast gänzlich in Vergessenheit.

Als endlich im verflossenen Jahrhunderte diese Art künstlerischer Reproduktion in England wieder in Aufnahme kam, war es keine einfache Renaissance des alten auf schlichter strenger Zeichnung beruhenden Verfahrens, was man mit emsiger Eindrigkeit weiterbildete; vielmehr suchte man der Ergiebigkeit des Holzstockes von einer anderen Seite beizukommen. Ausgehend von einer bald silhouettenhaften, bald clairobscuren Anschauung, schloß man theils über die Aufgaben des klassischen Holzschnittes hinaus, theils blieb man hinter denselben zurück. Das Streben ging auf eine malerische, realistische Behandlung, der man es jedoch ansteht, daß keine auf große Principien gestützte Kunstproduktion hinter ihr steht. Diesen wilden Ursprung, wenn wir so sagen dürfen, kann der englische Holzschnitt auch heute, auf der Höhe seiner Vollendung, und trotz allen Reichthums seiner Hilfsmittel nicht verläugnen; ja auch dieser blendende Reichthum beruht geradezu auf der industriösen Zuchtlosigkeit der Schule. Da ist Alles erlaubt, was der Verstand nur erfinden und die Erfahrung billigen mag; jeder Gegenstand, jeder Stoff duldet eine besondere Art der Ausführung. Dieß gestattet eine Theilung der Arbeit nach Specialitäten, steigert die Geschicklichkeit



in jeder derselben bis zum Raffinement und ermöglicht somit eine Produktivität sonder Gleichen.

Daß unter solchen Umständen das ästhetische Moment von dem technischen in den Hintergrund gedrängt wird, ist wohl selbstverständlich, wenn auch nicht für Jedermann bemerkbar. Das Mißverhältniß äußert sich überhaupt je nach dem Genre der Darstellung auch in sehr verschiedenem Maße. Wie wenig landschaftlichen Darstellungen dadurch Eintrag geschieht, werden Leser der „Illustrated London News“ gerne bezeugen; schwerer läßt sich die Art der Maché bei figürlichen Gegenständen verwinden. Ganz dreist werden da z. B. gerade weiße Strichlagen rechtwinklig übereinandergelegt, daß es dabei nur verwunderlich bleibt, wie durch dies Gegentheil aller Zeichnung, durch diese Parodie auf die alte Technik doch eine ganz erkledliche Modellirung zu Tage kömmt. Ohne feste Linienführung verleiht die maschinenartige Routine in der Abtonung von Flächen dem Produkte eine gewisse Abrundung, Glätte und einen fast metallischen Glanz, der ganz geeignet ist, auf das Auge bestehend zu wirken.

Der neue englische Holzschritt fand denn auch im Laufe der letzten Jahrzehnte allgemeine Bewunderung und Nachahmung bei Franzosen wie bei Deutschen. Doch konnte es nicht fehlen, daß zwei künstlerisch so begabte Nationen die wiedergefundene Technik auch in selbständiger Weise fortbildeten nach Richtungen hin, welche dem Inhalte ihrer lebendigen nationalen Kunstthätigkeit entsprechen. Die Mittel einer naturalistischen, malerischen Reproduktion fanden in Frankreich nicht bloß reichliche Ausbeute, die Wirkung des Holzschmittes wurde noch bis zu koloristischer Geltung gesteigert, als sollte er dem Kupferstich gleich kommen und dessen Surrogat, den Stahlstich, überflüssig machen. Diese überspannten Anforderungen haben jedenfalls das Verdienst, die ungeahnte Leistungsfähigkeit des Holzschmittes darzuthun und alle Vortheile seiner Handhabung nutzbar zu machen.

Auch in Deutschland gab die Holz-

schneidekunst so kühnen Eingebungen vielfach Folge, doch nicht ohne durch den Charakter unserer neuen Kunstepoche einerseits, durch die Verbreitung archäologischer Kenntnisse andererseits vielfach beirrt zu werden. Die Begründung einer wissenschaftlichen Kunstgeschichte mußte zur Würdigung des altdeutschen Holzschnittes führen und in den Werken des 16. Jahrhunderts bessere Muster erkennen lassen. Die moderne deutsche Malerei aber, von Carstens bis auf Genelli, folgte fast ausschließlich einem idealistischen Zuge zur einfachen Zeichnung; mit der vollen Naturwahrheit ward folgerichtig auch alle koloristische Wirkung abgelehnt, wo nicht gar verpönt. In soferne nun diese stilistische Kunstweise von einer romantischen Stimmung der Nation getragen wurde, mußte auch die Reproduktion ihren Bahnen folgen. Mit eigenthümlicher Selbstverläugnung bequeme sich da und dort sogar der Kupferstich dem Zeitgeschmacke an und unter dem mächtigen Einflusse von Cornelius' Schule ging er resignirt in die Zeiten seiner Anfänge zurück. Im Flügelkleide der Unschuld, als Kartonstich, trat er wieder vor uns. Leichten Fußes ward so die ganze Entwicklung der Kupferstechkunst von Dürer bis auf die Schule Wille's übersprungen. Man setzte bei Marc-Anton ein, dessen Bedeutung eben in der klassischen Zeichnung liegt, der aber in der Geschichte der Kupferstechkunst noch vor Dürer hinaufzusetzen ist; denn obwohl jünger als dieser und in gewissem Sinne sein Schüler, hat er doch nirgends den glanzvollen Stichel des deutschen Meisters eingeholt, und nicht an den reifen Werken Dürer's sondern an dessen Jugendarbeiten und — bezeichnender Weise — an seinen Holzschnitten hat sich Marc-Anton gebildet. Dieselben Einflüsse nun, welche unseren modernen Kupferstich in Versuchung führten, mußten ebenso viele Anforderungen an den deutschen Holzschnitt sein, in die gesunden Fährten des sechzehnten Jahrhunderts einzulenken. Die Beschränkung auf den Umriß war für die deutsche Holzschnidekunst eine Schule der Tugend, sie schob das Element der strengen Zeichnung wieder in den Vordergrund. Dazu kam noch, daß so große Meister im Kleinen wie Ludwig Richter dem Messer Strich für Strich, Punkt für Punkt vorschrieben und dadurch einer üppig gewordenen Technik heilsame Zügel anlegten.

Solchen Umständen glauben wir es mit zu verdanken, daß wir heute auf ein Werk aufmerksam machen können, das, so wie es eben die Presse verlassen, würdig ist, auf dem klassischen Boden der Holzschnidekunst entstanden zu sein. August Gaber in Dresden hat nämlich von Meister Overbeck das Recht erworben, dessen durch römische Korrespondenzen und photographische Vielfältigung vielfach bekannte Kartons zu den sieben Sacramenten xylographisch nachzubilden. Als erstes Blatt der Folge liegt nun „Die Ehe“ vor uns und ist ganz geeignet, bei allen Kunstfreunden Aufsehen zu erregen. So stilvolle Schöpfungen aus der Tiefe des Gemüthes heraus mochten sich allerdings für die Anwendung der alten nationalen Technik sehr empfehlen. In echt deutscher Weise hat sich Overbeck auch nicht damit begnügt, in seinen weichen aber doch edlen und strengen Formen eine einzelne Komposition darzustellen; der einmal angeschlagene Ton will in einen reichen Akkord ausklingen — in einer Fülle von Randzeichnungen machen sich die beschaulichen Ideenassoziationen Luft. Der Hauptgegenstand ist hier eine originelle Auffassung der Hochzeit zu Cana, indem der Künstler einen Moment annimmt, in welchem das Brautpaar auf den Knien den Segen des Heilandes erfleht. Um dieses größere Mittelbild bilden dann theils biblische, theils philosophische Reminiscenzen einen sinnigen Rahmen; oben die theologische Allegorie von Christus und der Kirche, unten Parallelen aus dem alten Testamente; links steigen an Rosen- und Nebenguirlanden die Freunde des Familienlebens empor (vergl. die Abbildung), zur Rechten tragen Distelranken seine Leiden und Prüfungen. Diese Art der Darstellung in Overbeck's Kartons geht weit über die Aufgabe einer bloßen Illustration von kirchlichen Dogmen hinaus, sie greift auf die denselben zu Grunde liegenden allgemeinen Wahrheiten zurück und erweitert so die Bedeutung der Folge zu einer Verklärung des ganzen Menschenlebens, ähnlich Schiller's Liebe von der Glocke.

Für den reichen Inhalt wie für die fromme Stimmung dieses Werkes bietet der Holzschnitt so recht das geeignete Gewand, und Gaber hat es verstanden, von der modernen Vervollkommnung der Technik Gebrauch zu machen, ohne den guten alten Traditionen des Kunstzweiges untreu zu werden. Kein anderes neueres Holzschnittwerk vereinigt beide Eigenschaften in so hohem Maße. Vom technischen Gesichtspunkte aus erregt schon die für Holzschnitte ungewohnte Größe des Blattes Verwunderung, wenn auch die Handleisten aus besonderen Stücken zusammengesetzt sind. Der

reine und doch so kräftige und gleichmäßige Druck von C. Grumbach in Leipzig verdient ebenfalls nicht geringe Anerkennung. Die ganze Arbeit gewährt einen äußerst harmonischen Anblick. Die Füllungen der Umrahmung sind leichter, basreliefartig und transparent gehalten, so daß sie nicht zu rasch in die Augen springen, sondern vorerst ornamental wirken. Um so kräftiger vertieft sich der Raum im Hauptbilde, in großen Massen heben sich die Gestalten vom ruhigen Hintergrunde ab, und blos durch verständige klare Linienführung wird plastische Vollendung und eine lokale Abstufung erzielt, die fast an Farbenwirkung streift. Die Kreuzlagen mahnen an Dürer's Formschneiderschule, die feineren Uebergänge aber und die richtigere Perspektive zeigen, was der alte Stil mit Anwendung der neuen technischen Mittel noch zu leisten vermag. Hier wird der Holzschnitt wieder, was er war und bleiben sollte, nämlich die typisch vervielfältigte Federzeichnung. Das ist seine klassische Form, in welcher er nicht nur das Größte geleistet, sondern auch eine nationale Mission erfüllt hat.

Die Ungunst der Witterung, die Flächenrisse der gothischen Baukunst, die mangelhafte Ausdehnung und Beleuchtung der Räume in Profanbauten und endlich die alle Farbe verzehrenden bunten Glasscheiben, diese Umstände mußten die Ausbildung der deutschen Wandmalerei im 15. und 16. Jahrhundert unmöglich machen; ja einige dieser Momente haben sogar die Entfaltung unserer Delmalerei empfindlich geschädigt. Da hilft aber kein Bedauern, da gilt es nur wiederholt zu erklären, daß die deutsche Malerei für diese Mängel in den graphischen Künsten Ersatz suchte und fand. Die deutschen Meister, denen der Raum versagt war, wirkten durch die Massen; da sie nicht in die Höhen arbeiten konnten, griffen sie in alle Weiten; statt sich auf großen Flächen ergehen zu können, schrieben sie ihre Eingebungen auf Holzblöcke, die eine unendliche Vervielfältigung zuließen. Diese publicistische Seite verleiht dem deutschen Holzschnitt im Zeitalter der aufblühenden Buchdruckerkunst einen monumentalen Charakter, den bekanntlich auch Kaiser Maximilian I. für denselben in Anspruch nahm. Während der Kupferstich mehr mit dem Delbilde zusammenfällt, zeigt der Holzschnitt entschiedene Analogien mit der Wandmalerei. Nicht nur fordern beide eine stilvolle, breite Behandlung mit kräftigem Kontur und wenig Detail, beide arbeiten auch nicht nur für wenige Glückliche; in der Regel kommen ihre Produkte nicht unter Schloß und Riegel, sie sind aller Welt gleich zugänglich, Hoch und Nieder, Arm und Reich. Im Gegensatz zu dem mehr aristokratischen Delgemälde und Kupferstich, haben das Fresko und der Holzschnitt einen gemeinsamen demokratischen Zug — jenes durch seine räumliche Ausdehnung, diese durch seine Zahl und die dadurch bedingte Wohlfeilheit; sie sind nur zwei verschiedene Wege, den Genuß und die sittigende Kraft der bildenden Kunst dem Volke in allen seinen Schichten gleichmäßig zuzuführen.

Dr. M. Thausing.





Kunst-Chronik.

Beiblatt

zur

Zeitschrift für bildende Kunst.

Dritter Jahrgang.



Leipzig,
Verlag von E. A. Seemann.
1868.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Sühlow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsb. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.



Inserate

à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

8. November.

1867.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am zweiten und letzten Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von einem halben bis einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten dies Blatt gratis. Abon. bezogen kostet dasselbe 1/3 Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in Berlin: F. Sachse & Co., Hofkunsthandlung; in Wien: P. Kaser, Gerold & Co.; in München: C. A. Fleischmann.

Inhalt: Zur Ausstellungsliteratur. — Korrespondenzen (Wien; München). — Nekrologe und Todesnachrichten (Gauer; Nifre; Senre). — Personalmeldungen. — Preisbewerbungen. — Kunstvereine, Sammlungen, Ausstellungen. — Kunstliteratur und Kunsthandel. — Vermischte Kunstnachrichten. — Zeitschriften. — Abfertigung. — Inserate.

Bur Ausstellungsliteratur.

I. M. Aus dieser reichhaltigen Literatur, die allmählig zu einem ihrem Objekte ganz entsprechenden Umfange answillt, sind insbesondere einige Schriften über die artistischen Leistungen bemerkenswerth. Zunächst der „Bericht über die künstlerische Abtheilung der allgemeinen Ausstellung zu Paris“, welchen Prof. Wilhelm Lübke auf Veranlassung des württembergischen Kultusministeriums verfaßt und bei Ebner und Seubert in Stuttgart hat erscheinen lassen. Das besondere Verdienst dieser fünf Bogen umfassenden Schrift ist die Klarheit der gedrängten Darstellung, welche einen Ueberblick über alle Gebiete des künstlerischen Schaffens (das Kunstgewerbe einbegriffen) giebt und dabei — bis zu den französischen Radirungen hinab — kein hervorragendes oder bedeutames Erzeugniß außer Acht läßt. Wer die Ausstellung gründlich durchgegangen hat, der wird finden, daß es kein Geringes war, den ausgebreiteten Stoff dergestalt zusammenzufassen und zu ordnen, daß sich eine vergleichende und deutliche Uebersicht über die Leistungen der verschiedenen Nationen, die an der Spitze der Kultur stehen, wie von selber ergibt. Zudem bekundet sich auch hier die Freiheit der Anschauung und die Sicherheit des ästhetischen Urtheils, die wir an Lübke gewohnt sind. Nicht immer haben diejenigen, die in der Kunstwissenschaft arbeiten, die Fähigkeit eines unbeeirrten künstlerischen Blickes; um so günstiger sind die Ergebnisse der Forschung, wenn Beides, kunstliterarische Bildung und ein entwickelter ästhetischer Sinn, zusammentreffen. So wird es z. B. den Kennern der französischen Malerei besonders

erfreulich sein, die specifisch malerischen Leistungen der neuen Talente, der Breton und Millet, Rousseau und Dupré richtig gewürdigt zu sehen. Am ausführlichsten behandelt überhaupt der Bericht — und nicht mit Unrecht — die Malerei. Hier ist kaum eine nennenswerthe Erscheinung übergangen; doch wären vielleicht bei den Holländern der talentvolle Kolorist Bischoff (nicht Bischof, wie der Katalog schreibt), bei den Engländern die hervorragenden Landschaftler Brett und Cole einer Erwähnung werth gewesen. Indessen, diese Auslassungen haben nichts auf sich, da die Charakteristik der Schulen, worauf es vorab ankam, wohl gelungen ist. Ebenso sind bei Architektur, Plastik und Kunstgewerbe, wenn auch in kürzerer Besprechung, die Hauptrichtungen und Hauptzüge treffend herausgehoben. Nur scheint dem Ref. die italienische Plastik etwas allzustrenge und summarisch abgehandelt zu sein.

Was dem Schriftchen neben diesen Eigenschaften noch weiteren Werth giebt, ist die ächte Objektivität der Betrachtung. Es hat sich mancher unserer Berichterstatter von der antifranzösischen Strömung des verflorenen Frühjahrs mit fortreißen und verleiten lassen, die französischen Kunstprodukte mit dem allzu kurzen Maßstabe seines patriotischen Eifers zu messen. Lübke ist von solchen Parteianschauungen vollständig frei und steht auf der Höhe eines rein ästhetischen Gesichtspunktes. Daher sind die allgemeinen Ergebnisse seiner Betrachtung, namentlich dessen, was unserer deutschen Kunst und Industrie noch noth thut, in ihrer kurzen und klaren Fassung geradezu als treffend und als solche zu bezeichnen, die ihren Werth behalten, wenn die Ausstellung längst geschlossen ist. Dieser weitere Blick, der von den einzelnen Erscheinungen zu den allgemeinen Prinzipien und Zuständen der heutigen Kunst aufsteigt — z. B. bei der Betrachtung der modernen Geschichtsmalerei, der Architektur des neuen Paris —

verleiht auch sonst dem Büchlein ein tieferes Interesse und fügt der Darstellung einen besonderen Reiz hinzu.

„Kunst und Kunstindustrie auf der Weltausstellung von 1867“, so heißen die Pariser Briefe von Friedrich Pecht (Brockhaus, Leipzig), davon ein großer Theil zuerst in der Deutschen Allg. Zeitung erschien und Aufsehen erregte. Das kleine handliche Buch ist frisch und lebendig geschrieben und giebt ein anschauliches, in den Hauptzügen vollständiges Bild von den künstlerischen Dingen der Ausstellung. Wer es sich zum Führer erwählt hat, wird es sicher nicht bereuen haben. Interessant und anziehend ist, wie uns der Verf. — um mit seinen eigenen Worten zu reden — seine Eindrücke unmittelbar, wie er sie empfangen, mittheilt und den Leser den Proceß der allmäligen Klärung und Sichtung des Urtheils selbst mitmachen läßt. Wo diese Entwicklung, wie bei Pecht, auf dem sicheren Grunde solider Kenntnisse und eines gebildeten Geschmacks vor sich geht, da ist sie wohl im Stande, die Theilnahme des Lesers zu steigern und in gewissem Sinne sein Verständniß zu fördern. Allerdings kommt dadurch in die Betrachtung eine gewisse Ungleichheit des Urtheils. Offenbar hatte der Verf., als er mit der Malerei begann, einen Bahn auf die Franzosen; etwas Patriotismus mag da wohl mit hineingespielt haben. Er geht mit der französischen Malerei — später auch mit der italienischen Plastik —, wie dem Ref. scheinen will, allzu scharf in's Gericht, und sieht dagegen die deutsche Kunst auf zu freundlicher Folie. In dieser hat er gewisse Lieblinge (z. B. Naumburg), denen er mehr Reiz abgewinnt, als sie wohl in Wirklichkeit haben. Doch muß man zugeben, daß Pecht für jene Betrachtungsweise auch innere, tiefere Gründe hat, denen ihre Berechtigung nicht abzuspochen ist. Gerade dem Künstler im Schriftsteller ist es hochanzuschlagen, daß er das hohle und unkensche Wesen der neuesten französischen Kunst schonungslos aufdeckt, dagegen für die Gemüthstiefe der deutschen sich einen offenen Sinn bewahrt hat. Derartige Bemerkungen über die tiefer liegenden Charakterzüge der Kunst bei den verschiedenen Nationen gehören in ihrer geistreichen Fassung zu den anziehendsten Partien des Buches. Daß dabei Pecht die Schwächen der deutschen Kunst, welche die Rehrseite ihrer Vorzüge bilden, nicht übersieht, mag folgende treffende Stelle (in der Einleitung zur deutschen Malerei) beweisen: „Indem die deutsche Kunst sich von der Welt und der Natur abwendete, verlor sie auch das Auge für die Erscheinung; ihr Idealismus genügte sich an der Andeutung, an der Komposition, der Zeichnung; fast nur mit allegorischen oder mythischen Figuren beschäftigt, ewig befrebt, das Ueber sinnliche sinnlich zu gestalten, gewann sie nur schwer ein Auge für den Reiz und die Schönheit des Lebens außer ihr, um so mehr, als dasselbe weit entfernt war, ihr in sehr verführerischer Gestalt zu nahen.“

Recht gelungen ist die Schilderung der belgischen Schule (wo nur Verf. Alfred und Joseph Stevens für eine und dieselbe Person zu halten scheint) und die der italienischen Malerei.

In der zweiten Hälfte des Buches, bei der Darstellung der Kunstindustrie, hat sich die Betrachtung zu ruhiger Objektivität geklärt. Hier deckt Verf. unsere deutschen Erbfehler ebenso rücksichtslos auf, wie vorher die französischen; dagegen kommen diesmal die Franzosen weit besser weg. Mit entschiedener Feder sind unsere Schäden, die Trennung der idealen Bestrebungen vom Leben, die launenhafte Sprödigkeit der Individuen, die Lässigkeit des Einzelnen gegenüber dem Ganzen, gezeichnet. Es ist ganz gut, daß diese Ausstellung Gelegenheit gegeben hat, wie das nun öfters geschehen, uns einen solchen Spiegel vorzuhalten; denn daß wir nicht an uns verzweifeln, dafür hat unsere tiefe Ueberzeugung von dem hohen Beruf der germanischen Natur hinlänglich gesorgt. Man ruhte sich in den letzten Jahrzehnten gar zu gerne auf den weichen Kissen dieses Bewußtseins aus und besah sich von da aus mit stiller Genugthuung die kleineren Bemühungen des übrigen Menschengeschlechts. Die derbe Wahrheit aber, wie sie Pecht uns sagt, kann man sich um so mehr gefallen lassen, als sie nicht mit pedantischer Schwermühsamkeit auftritt, sondern, wie überhaupt das ganze Buch, von dem leichten Spiel einer humoristischen Stimmung durchzogen ist. Daß uns der Verf. bei einer solchen Masse von ernstern Dingen bisweilen zu einem befreienden Gelächter verhilft, ist ihm wohl zu danken; und doppelt wird ihm der erkenntlich gewesen sein, der halbtodt von der Flut der Kunstgenüsse, die ihn auf dem Marsfelde überströmte, in seinem Buche mit einem Stück festen Bodens auch ein Stück Heiterkeit wieder fand. —

Ref. kann sich bei dieser Gelegenheit nicht versagen, auf die trefflichen Berichte Falke's über die Kunstindustrie in der Wiener Zeitung hinzuweisen. Sie verdienen ein größeres Publikum. Hier zeigt sich, wie sofort gediegene Sachkenntniß, die sich auf ein gebildetes Auge und einen feinen ästhetischen Sinn stützt, in die verwickeltesten Kunstverhältnisse Klarheit und Ordnung bringt, die richtigen Gesichtspunkte der Betrachtung findet und die wahren Ziele enthüllt. Falke nimmt überall die historischen Fäden auf, welche aus der Vergangenheit in die heutige Kunstindustrie einlaufen, und findet damit, unbeirrt von bloßer Virtuosität und äußerem Reiz, den ächten Maßstab ihres ästhetischen Werthes, sowie die Bedingungen ihrer Fortbildung. Auf diese Weise gibt er in gedrängten und scharfen Zügen ein abgerundetes Bild von der kunstgewerblichen Thätigkeit der europäischen Staaten, und verhilft dem Leser zu einer unbefangenen und begründeten Würdigung ihrer Leistungen. Daher verlohnte es sich wohl, die Artikel etwas weiter ausgeführt zu einem Büchlein zusammenzufassen; bei der Be-

deutung, welche nun immer mehr das Kunstgewerbe erlangt, würde es einen doppelten und bleibenden Werth haben.

Korrespondenzen.

Wien, 21. Oktober.

b— Gestern wurde das Schwarzenberg-Denkmal unter den üblichen Feierlichkeiten enthüllt. Der Feldherr, welcher das heutige Oesterreich schaffen half, der so gewiß ein Centralist geheißen haben würde, wäre diese Bezeichnung zu seiner Zeit schon gang und gäbe gewesen, sah zu seinen Füßen Söhne, Nefen, Enkel versammelt, welche der Mehrzahl nach für das Phantom eines Bundes von einzelnen Staaten mit aristokratisch-theokratischen Verfassungen schwärmen, und während der alte Herr an der Spitze der deutschen Armeen den Sieg Deutschland's über Napoleon leitete, Tschechen sein wollen! Es sind recht interessante Erscheinungen unter diesen Schwarzenbergen, vor allen der einstige Karlist und Sonderbunds-genosse Fritz, der Degen, Fürschbüchse und Feder gleich gewandt zu führen weiß und aus seinem vielbewegten Landknechtsleben so interessant zu erzählen versteht, daß man wünschen muß, er werde ausführliche und offenherzige Memoiren hinterlassen. Mehr noch als dieser nun auch schon hochbejahrte Herr, der in der Statur an den Vater erinnert, aber einen feiner geschnittenen Kopf hat, fesselte diesmal die Aufmerksamkeit der schlanke Prälat, sein Vetter und Namensvetter, welcher als Erzbischof von Prag die unglückliche Adresse der Bischöfe an erster Stelle unterzeichnet hatte. Er übte auch den kirchlichen Theil der Feier aus. Dann war natürlich auch das Häuflein Kämpfer von Leipzig aus allen Kronländern zusammengedrömmelt, meist schon recht gebrechliche Greise. Was außer diesen eigentlichen Festgenossen und dem als oberster Kriegsherr fungirenden Kaiser noch auf dem Platze erschienen war, bildete die gewöhnliche Dekoration solcher Feierlichkeiten.

Wenden wir uns zunächst zu der Vertiklichkeit. Wo Kärnthnerring und Kolerwattring zusammenstoßen, öffnet sich gegen Südost ein oblonger Platz, rechts und links symmetrisch abgegrenzt von zwei in gleichem Stil gehaltenen (von Ferstel gebauten) Palästen, deren einer dem Erzherzog Ludwig Victor, der andere dem durch seine feuerfesten Kassen berühmt und reich gewordenen Fabrikanten Wertheim gehört. Die weiteren Baustellen rechts und links liegen noch brach, quer vor tritt die Wien, über welche die des statuarischen Schmucks noch harrende Schwarzenberg-Brücke führt, und jenseits das fürstlich Schwarzenberg'sche Palais, mit seiner Rampe die Perspektive nicht übel abschließend. Den Mittelpunkt dieses Platzes nimmt die Reiterstatue ein, die gegenwärtig etwas zu klein erscheint, aber in das rechte Verhältniß treten wird, sobald die beiden Fronten des Platzes vollständig ausgebaut sein werden. Den weitaus günstigsten Ein-

druck macht sie vom Wertheim'schen Hause aus gesehen. In der halben Verkürzung verschwindet die sonst ziemlich störende Kürze des Pferderumpfes, die unschöne rückwärtige Partie des Reitermantels bleibt ganz verdeckt, und das Ganze stellt sich in sehr schönen Linien, würdig und imponirend dar. Nehmen wir andere Standpunkte ein, so stoßen wir auf allerlei Mängel, die freilich nur zum kleineren Theile dem Künstler zur Last zu schreiben sind.

Es wird zehn Jahre her sein, daß vielleicht zwanzig eingesandte Modelle für dies Monument öffentlich ausgestellt waren — eine wahre Karrikaturensammlung. Und es hatten sich keineswegs bloß Stümper an der Konkurrenz betheiliget, Bildhauer von unzweifelhaftem Talent waren an dieser Aufgabe total gescheitert, und das erklärte sich leicht. Fürst Karl Schwarzenberg durfte nicht so wohl als „kühner Degen“, denn als ein gelehrter Soldat und militärischer Diplomat dargestellt werden, da er in dem Feldzuge, an welchen das Denkmal erinnern soll, nicht so sehr der Führer der Truppen als vielmehr die treibende und ausgleichende Kraft war, die zur Alliance gegen Napoleon und zum Siege bei Leipzig führte. Alle Vortheile, die sonst die Darstellung eines Kriegshelden dem Plastiker in die Hand liefert, fielen hier also fort. Er sollte auch nicht als der Sieger von Leipzig oder der Triumphator von Paris hingestellt werden, sondern als Derjenige, welcher durch den Krieg Deutschland den Frieden wiedergegeben. Da hatten denn die Einen den Moment aufgefaßt, wie er Gott nach errungenem Siege dankt, Andere sehr sinnig jenen zweiten, wie er mit gezogenem Hute den drei Monarchen meldet, daß die Schlacht gewonnen sei. Hähnel läßt ihn den Degen in die Scheide stecken, — eine bezeichnende, aber plastisch sehr schwer zu verwerthende Aktion. Ueber die Linke, welche die Zügel hält, hinweg drückt die Rechte auf den Schwertgriff, eine unschöne Bewegung, die noch dazu, wenn man auf der rechten Seite steht, das Mißverständniß zuläßt, er wolle, umgekehrt, die Klinge ziehen. Um die kurze, gedrungene Statur des Marshalls und die steife Uniform so viel als möglich aus dem Spiel zu bringen, hat der Künstler den Feldmarschall fast ganz in den Mantel gehüllt, und hier spielt ihm die übertriebene realistische Treue einen schlimmen Streich. Doppelt über die linke Schulter geworfen, wie es gerade die österreichischen Kavallerie-Offiziere zu thun pflegen, giebt ein solcher Reitermantel die schönsten natürlichen Falten, aber Hähnel hat ihm denselben ganz reglementsmäßig um die Schultern gehängt und am Halse zugeknöpft, was über die Massen philisterhaft ausschaut. Acceptirt man alle Voraussetzungen, so muß man freilich gestehen, daß das Mögliche geleistet worden; allein man glaubt doch herauszufühlen, daß der Meister keine rechte Freude an dem Auftrage gehabt habe. Ausgezeichnet modellirt ist der Kopf, musterhaft durchgearbeitet alles Detail. Den Geboten des Monumen-

talen genügt das Ganze unstreitig viel mehr, als die beiden galoppirenden Helden Fernfors's auf dem Burgplatze. Auffallend fahl und arm ist das Postament.

Eine andere Enthüllungsfeier steht uns für den 19. November (Elisabethstag) bevor. Kurze Zeit nach der Einweihung der Elisabethsbrücke über die Wien, vor länger als dreizehn Jahren, trug die Pfeiler dieser Brücke schon probeweis die Modelle von Standbildern. Dieselben verschwanden wieder und Jahre lang vernahm man nichts von ihrem weiteren Schicksale. Dann tauchte hin und wieder die Nachricht auf, der ältere Kunstverein habe den plastischen Schmuck der Brücke zu seiner Angelegenheit gemacht, aber bald fehlte es an Geld, bald wurden die Entwürfe dem allgemeinen Mißfallen wieder geopfert. Jetzt endlich stehen acht Männer, die sich in Krieg oder Frieden um Wien verdient gemacht haben: Starheimberg und Salm, die Vertheidiger gegen die Türken, Bischof Kolomoitsch, der Wohlthäter der Armen und Vater der Waisen, Fischer von Erlach, der Baumeister, Sonnensfeld zc. auf nach oben zu sich verjüngenden Postamenten, aber noch in graue Leinwand gehüllt da, als wollten sie ein Saclaufen exekutiren oder schlimmer noch, als sollten sie gesäht werden. Die Erwartung ist nicht so sonderlich gespannt, da wir vor zwei Jahren die Modelle ausgestellt haben, und nachdem wir uns dreizehn Jahre geduldet sahen, können wir auch noch bis zum Namenstage der Kaiserin, der Namensgeberin der Brücke, warten.

München, Ende October.

S—t. Wir haben allerlei Neues aus unserem Kunstverein zu berichten. J. v. Schraudolph, der Hauptvertreter unserer religiösen Malerei, hat sich nach längerer Zeit wieder einmal sehen lassen, und zwar mit einem Werke aus der alttestamentlichen Geschichte, Eßthar vor dem König Ahasverus. Ein anderer religiöser Historienmaler, Jul. Frank, hatte Photographien nach den Kartons der Fresken ausgestellt, die er in der Kirche der Philippinercongregation zu Gostyn in der preussischen Provinz Posen gemalt hat. Sie stellen vor: 1) die heiligen drei Könige; 2) Darbringung im Tempel; 3) die trauernden Frauen am Grabe Christi; 4) Himmelfahrt Christi; 5) den Tod Mariä; 6) die vier Evangelisten; 7) die vier Kirchenväter. Die Darstellung hielt sich ganz im Kreise der Heß-Schraudolph'schen Typen.

Unter den Genremalern erwähnen wir „Regelspieler“ von A. Seig, durch sorgliche Arbeit hervorragend. Unter den Landschaften wäre vor Allem „veränderlich Wetter“ von H. Bürkel zu erwähnen, weil es in malerischer Anordnung, sorgfältiger Zeichnung und gemessener Farbe alles sonst Ausgestellte hinter sich ließ. Nichts erblicken wir ein schroffes Gebirge, worüber ein Wetter hinzieht, am Fuße desselben ein paar Hütten, im Vordergrund ein stilles seichtes Wasser, das Kühe und Enten

beleben. Den Hintergrund links bildet eine Ebene, die von mächtig emperragenden Höhen eingefast wird. Auch eine Ansicht des Strandes von Scheveningen von Wagner-Deines wollen wir nicht unerwähnt lassen.

Unsere Ausstellungen bringen selten Stilleben und noch seltener solche von einiger Bedeutung. Jos. Correggio ist eigentlich der einzige, der mit letzteren uns versorgt. Diesmal hatte er ein besonders gelungenes eingeschickt. Es bestand aus todtten Vögeln, Trauben, einer Korbflosche und, was deutlich den holländischen Einfluß auf ihn verräth, aus einem auf einem Teller liegenden rothen Krebs. Unter den Architekturbildern war eine Ansicht des Regensburger Domchores von M. Minniler bemerkenswerth. Halb zur Architektur-, halb zur Landschaftsmalerei müssen wir das Album des Fürsten Alex. Meistchersty rechnen, das in zahlreichen Blättern vor uns lag. Es ist in Delbruck von Cramer und Storch in Berlin ausgeführt nach Aquarellen, welche der Fürst Meistchersty und Fr. Eibner gemacht haben. Spanische Gegenden und Gebäulichkeiten waren darin abgebildet, für unsere Kenntniß der spanischen Architektur von besonderem Interesse.

Die alten Bilder, die man hier ausstellt, sind größtentheils Kopien. Es ist zu beklagen, daß man berühmte Namen an sie hestet, denn das unberathene Publikum bekommt durch die nahegelegte Vergleichung mit den modernen Arbeiten einen falschen Begriff von der alten Malerei. Von diesem Verdammungsurtheile müssen wir aber hauptsächlich eine Landschaft von H. Savery ausnehmen, diesem durch kühne Compositionen ausgezeichneten Meister.

Nekrologe und Todesnachrichten.

Emil Cauer, dessen am 4. August erfolgtes Hinscheiden wir bereits verzeichneten, wurde am 29. November 1800 in Dresden geboren. Nach dem Tode seines Vaters, eines Arztes, kam er, vierzehn Jahre alt, in das Haus seines ältesten Bruders, der in Charlottenburg einer Erziehungsanstalt vorstand. Nach gebiegener Vorbildung, die bei aller Mannigfaltigkeit stets auf die Kunst gerichtet war, entschied er sich im 20sten Lebensjahre für die Bildhauerei. In Rauch's Atelier wurde damals das Standbild Blücher's ausgeführt. Cauer hätte in keiner besseren Zeit seinen Entschluß fassen können; er trat in die Werkstätte Rauch's ein und setzte daneben seine Studien auf der Akademie fort. Es war eine fruchtbare Kunstperiode; er sah die Statuen von Scharnhorst und Bülow entstehen, und mit ihnen viele gleichzeitige Werke von Rauch und Tied. Unter solchen Anregungen drängte es ihn selbst zu größeren eigenen Schöpfungen. Da aber das Atelier nicht Raum bot für umfangreiche Arbeiten der Schüler, so verließ er es und zog mit den wärmsten Empfehlungen seines Meisters nach München. Im Jahre 1824 arbeitete er in dem Atelier Haller's in München. Im folgenden Jahre jedoch beredeten ihn seine Freunde, Carl Herrmann und Ernst Förster, mit ihnen nach Bonn zu ziehen. In Bonn lernte er bald nach seiner Ankunft seine zukünftige Gattin kennen

Die Liebe zu der Erwählten seines Herzens, die nach dem eigenen Aussprüche Cauer's „Himmel und Erde, Geist und Herz“ vereinigte, ließ ihn seinen Wunsch nach Rom zu gehen vergessen. Sie schuf ihm eine glückliche Häuslichkeit, zu deren Freuden der geisterfrische Genuß eines schönen geselligen Verkehrs mit Welker, A. W. von Schlegel, Froiep u. A. hinzutrat, um ihn an Bonn zu fesseln. Hier leitete Cauer den Zeichenunterricht für die Studierenden, zugleich modellirte er eine Anzahl Portraitbüsten berühmter Männer und führte ein größeres Grabmal aus. Im Winter 1829 siedelte er nach seiner Vaterstadt Dresden über, wo ihm auf Rauch's Empfehlung, die Restauration der Antiken des dortigen Museums übertragen wurde. Außer dieser Arbeit entstanden in Dresden mehrere Kolossal-Statuen für Mecklenburg-Schwerin, ein Grabdenkmal, ein kolossaler Christuskopf, sowie eine Anzahl Büsten. Indeß gesiel es ihm in Dresden doch nicht auf die Dauer, so anziehend auch der Verkehr mit Männern wie Ludwig Tieck war. Die Erinnerung an den Rhein mit seinen landschaftlichen Schönheiten und seinem heiteren Leben ließ seiner Sehnsucht keine Ruhe. Es kam hinzu, daß äußere Unglücksfälle ihn heimsuchten; er verlor den größten Theil seines väterlichen Vermögens und mußte auf die Sicherstellung der Existenz seiner Familie denken. Für diese hoffte er leichter am Rhein, der ihm schon einmal Glück gebracht hatte, Gewähr zu finden. So siedelte er denn im Jahre 1832 nach Kreuznach über, wo er als Zeichenlehrer am Gymnasium eine Anstellung fand. Obwohl er dies Amt mehr um des Broderwerbs willen als aus innerem Antriebe annahm, so wußte er, einmal in die Stellung eingetreten, auch etwas daraus zu machen; er suchte die Jugend zu packen mit seiner eigenen Begeisterung. Ein schlaffer, feiger Knabe war ihm ein Greuel, mit dem er auch für die Kunst nichts anfangen konnte. Daher suchte er zu der äußerlichen Anleitung seiner Schüler auch die innerliche für die Kunst zu gefellen. Da aber die Kunst nie charakterlos sein darf, wenn sie echt sein will, und der Mensch nur in edler Harmonie seines eigenen Wesens sie wirklich zu erfassen vermag, so war Cauer's Bestreben darauf gerichtet, um sich her Menschen zu erziehen, deren ganze äußere Erscheinung in freier Uebereinstimmung der wahre Ausdruck ihres inneren Wesens sei, mit einem Worte, Menschen von Charakter. Und hierin that er einen glücklichen Griff durch Gründung eines Turnplatzes für die Jugend, vielleicht eines der ersten am ganzen Rheine. — In den ersten Jahren seines Kreuznacher Aufenthalts fühlte sich Cauer, durch die schöne umgebende Natur, durch seinen Beruf und besonders durch die befuchenden Düsseldorfer Freunde darauf hingeführt, mehr und mehr zur Malerei hingezogen; er zeichnete Skizzen und malte Studien und Bilder, so daß die Bildhauerei ganz im Schlummer zu sinken schien. Da sah er einst Schwanthaler's Statuetten, und der Künstler und die alte Liebe zu seiner ersten Beschäftigung erwachte wieder. Längst waren die historischen Gestalten des erinnerungsreichen Nahethals mit seinen Burgen vor ihm lebendig geworden, aber es bedurfte dieser Anregung, um sie körperlich hervortreten zu lassen. Da entstanden denn die Figuren Sickingen, Hutten, Karl V, Götz von Berlichingen zc. zc. Sie fanden so allgemeinen Beifall, daß Cauer von dieser Zeit an sich wieder ganz der plastischen Kunst hingab und eine Reihe von Statuetten schuf, die weit über Deutschland hinaus seinen Namen trugen. In dieser fruchtbaren Zeit griff er auch einen Stoff aus,

der so recht seinem poetischen Gemüthe zusagte und in der Stille dieses Künstlerlebens zu einer Vollendung durchgebildet werden konnte, die in ihrer reinen und naiven Auffassung wohl kaum in dem Getriebe einer großen Stadt oder unter dem akademischen Einflusse erreicht worden wäre. Wir meinen die Darstellungen aus dem deutschen Märchen und der Sage. Hier hat Cauer seine Künstlernatur aufs Schönste bewährt und in seinem Afsenbrödel Nothkäppchen zc. zc. Kunstwerke geschaffen, die sich den vorhandenen Darstellungen der Märchen in Wort und Bild aufs Ebenbürtigste anschließen. Ebenso glücklich sind die Stoffe aus der Sage: Coreley, Roland, behandelt. Diesen Arbeiten reihen sich an die reizenden Genrefiguren wie die vier Jahreszeiten, die Schulkinder, das Bettelkind, betendes Mädchen, zc. zc. zu denen der Künstler seine Motive aus dem täglichen Leben griff, doch ohne je zu dem Flachen, Gewöhnlichen herabzusinken. Eine andere Gruppe seiner Werke, die unsere Aufmerksamkeit verdient, sind seine Shakspeare-Gestalten. Die Eindrücke von der Berliner Bühne und aus Tieck's Vorlesungen hatten mächtig sortgewirkt und eine Liebe zu dem musterlichen Dichter und seinen Werken erzeugt, der wir die charaktervollen und groß gedachten Statuetten von Shylock, Macbeth, Hamlet, Ophelia, Lear und Malvelio verdanken, sowie seinen Shakspeare selbst, in welchem der Dichter und seine Weltmann, als eine einfach, und edel in sich abgeschlossene Gestalt, Ausdruck gefunden hat. Noch einige andere Arbeiten verdanken wir den frühesten Eindrücken, die der junge Künstler in Berlin empfangen hatte; durch die großen Musikantführungen lernte er die Meisterwerke der Tonkunst kennen und schätzen, und Verehrung für ihre Helden leitete seine Hand bei Darstellung der Statuetten von Händel, Mozart, Beethoven und Mendelssohn. Auf dem religiösen Gebiete hatte er sich Anerkennung verschafft durch seine Gruppe „Christus, die Kindlein segnend“, „Christkind auf der Weltkugel, umgeben von den musizirenden Engeln“ und zuletzt durch seinen „Christus, die Mühseligen und Beladenen zu sich rufend.“ Es ließe sich noch eine ganze Reihe von Darstellungen aus dem Volksleben verzeichnen, durch die Cauer volksthümlich geworden, alle gleich originell und das gleiche Gepräge der Naivität tragend. In der letzten Zeit seines Lebens arbeitete der Künstler noch an einem Fries, einen Winzerzug darstellend, und die Statnette Umland's, mit der er zu konkurriren gedachte, war noch unter seinen Händen, als ihn der Tod abrief. — Cauer hatte das Glück zu sehen, wie seine Thätigkeit in Kreuznach der Kunst einen dauernden Sitz geschaffen hatte. Sein Haus war ein Sammelplatz der Freunde der Kunst und Poesie; Menschen aus allen Kreisen, wie sie das Bad zusammenführte, gingen in seinem Hause aus und ein und fühlten sich heimlich, denn Einfachheit, Schlichtheit, Herzlichkeit und Wohlwollen kamen dem Besucher entgegen. Er hinterläßt zwei Söhne Carl, geb. 1828 und Robert, geb. 1831, die beide den Beruf des Vaters mit glücklichem Erfolge ergriffen haben.

G. M.

Affre, Raymond René, Maler, Schüler von Lebiere, geb. in Nodex (Aveyron) 1806, starb zu Paris am 18. August. Er war hauptsächlich im Portraitsfach thätig, malte auch verschiedene Andachtsbilder, darunter „Christus die Verkäufer aus dem Tempel treibend“ im letztjährigen Salon.

Seurre, Bernard Gabriel, b. Alt-, Bildhauer, Schüler von Cartellier, geb. in Paris 1795, starb ebenda am 5. Oktober. Er war Mitglied des Instituts. Von seinen nicht sehr zahl-

reichen Werken sind die vorzüglichsten: eine Badende (in Trianon) Statue der heiligen Barbara in der Kirche der Sorbonne, die Standbilder von Lafontaine und des Admiral Behuchet (Galerie zu Versailles), der Sieg von Aboukir, Relief am Arc de triomphe de l'Étoile zu Paris, Statue Molière's an dem Brunnen in der Rue Richelieu zu Paris und ein Marmorbild der h. Jungfrau in der Kirche S. Nicolas du Chardonnet.

Personal-Nachrichten.

Alexander Hesse ist an die durch den Tod von Ingres an der Academie der schönen Künste zu Paris freigewordene Stelle berufen worden.

Karl Junk aus Trier, Architekt in Paris, ist an des verstorbenen Hittorf's Stelle zum Architekten der königlich preussischen Botschaft in Paris ernannt worden.

Preis-Bewerbungen.

Die Gesellschaft zur Förderung der Architektur in Amsterdam hat einen Preis von 500 Gulden für das beste Projekt zu einem Rathhause für die Hauptstadt Holland's ausgeschrieben. Das Gebäude soll auf einem freigelegenen Terrain von rechteckiger Gestalt, Längenseite 100, Schmalseite 50 Metres, errichtet werden, die Hauptaufgaben sollen an den Langseiten angeordnet sein. Der letzte Termin zur Einreichung ist auf den 1. April 1868 festgesetzt; die näheren Bedingungen werden von dem Sekretair der Gesellschaft, Keizersgracht an der Spiegelstraat X. 643., denjenigen, die sich bei der Konkurrenz betheiligen wollen, mitgetheilt.

Aus der großen akademischen Konkurrenz für Malerei in Belgien ist diesmal Vanberckhoven als Sieger hervorgegangen. Die Aufgabe, den sich vor dem Tribunal vertheidigenden Sokrates darzustellen, soll der junge Künstler mit großem Geschick gelöst haben. Die Indépendance spendet dem Werke ein hohes Lob.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Die British Institution, eine Anstalt, deren Gründung noch vor die Zeit fällt, welcher die englische Nationalgalerie ihr Entstehen verdankt, geht wahrscheinlich ihrer Auflösung entgegen. Durch den Zusammentritt einer Anzahl reicher Kunstfreunde in's Leben gerufen, hat diese Anstalt wesentlich dazu beigetragen, den Sinn für schöne Kunst in England zu wecken und zugleich die kunstgeschichtlichen Studien zu fördern. Sie veranstaltete alljährlich in ihren Räumen zu Pall-Mall in London zwei Ausstellungen, von denen die eine den Werken lebender Künstler, die andere den Schöpfungen früherer Kunstperioden gewidmet war. Die finanziellen Verhältnisse der Gesellschaft waren bisher zufriedenstellend, wenn auch, worauf es nicht abgesehen, ein Gewinn nicht erzielt wurde. Demnach läßt die Pacht der Räume, welche die Anstalt bisher inne hatte, zu Ende, und der enormen Steigerung des Mietpreises gegenüber sieht sich die Gesellschaft veranlaßt, sich aufzulösen. Die einzige Hoffnung das Institut aufrecht zu erhalten gründet sich auf das Projekt einer Verschmelzung mit dem „Burlington Fine-Arts-Club“, für welche der bekannte Kunstfreund J. C. Robinson alle Mittel in Bewegung setzt.

+ Verein für die Kunst des Mittelalters und der Neuzeit in Berlin. (Zeitung vom 29. Oktober.) Nachdem der Vorsitzende, Herr Geh.-Rath Waagen, die Versammelten nach der langen Unterbrechung der Sommermonate begrüßt, theilte er eine große Anzahl literarischer Neuigkeiten mit. Sodann zeigte derselbe eine Photographie nach einem Altarstügel, die Verkörperung Christi darstellend. Das Original, das in Privatband am Rhein befindlich und dem hiesigen Museum zum Kauf angeboten worden ist, rührt von einem Künstler der niederrheinischen Schule her. — Andere vorzüglich gelungene Photographien reproduciren in guter Auswahl Gemälde der Eremitagen in St. Petersburg und des Museums zu Berlin; letztere sind Erzeugnisse der photographischen Gesellschaft daselbst. — Endlich lag eine Photographie nach einem Porträt in drei Vierteln der Lebensgröße vor, welches unter dem Namen des Raffael als das Hauptbild von Wilhelm Tischbein's Gemäldesammlung in Neapel mit dieser an den Großvater des jetzt regierenden Großherzogs

von Oldenburg verkauft worden ist. Obwohl an Raffael's Urheberrecht nicht zu denken ist, erregt das Bild doch lebhaftes Interesse. — Herr Dr. Alfred Woltmann las den von Herrn Hiss-Hensler in Basel kürzlich aufgefundenen schönen und wichtigen Brief Albrecht Dürer's vor, dessen Abdruck die Leser der Zeitschrift wohl mit diesem Berichte gleichzeitig in der Hand haben werden, und über den daher an dieser Stelle Weiteres überflüssig sein würde. — Zum ersten Male trat sodann die lange verdeckt gebliebene, neulich bereits an dieser Stelle angekündigte große Madonna zwischen dem heiligen Ursus und Martinus, von Hans Holbein dem Jüngeren, aus dem Jahre 1522, in einer photographischen Abbildung vor einen größeren Kreis und rechtfertigte vollkommen die von denselben erregten Erwartungen. Das Bild eignet einem Herrn Zetter in Solothurn, der die patriotische Absicht hat, dasselbe seiner Vaterstadt zu erhalten. Ueber die interessanten Bemerkungen, die Herr Dr. Woltmann an das Bild knüpfte, besonders über die Köpfe der Madonna und des Kindes, zu denen er die Originale in einer Zeichnung des Louvre und einer anderen der Weigel'schen Sammlung in Leipzig gefunden zu haben glaubt, und die zu wichtigen und überraschenden Schlüssen zu berechtigen scheinen, bescheiden wir uns, hier nicht eingehender zu berichten, da sich Herr Dr. Woltmann zweifelsohne in Väthe selbst ausführlich darüber vernehmen lassen wird. — Ein in Photographie vorliegendes männliches Bildniß, dessen Original in einer Londoner Privatsammlung befindlich und dort als Werk des Holbein bezeichnet ist, maß derselbe Vortragende diesem Meister nur sehr zweifelnd bei, während Herr Geh.-Rath Waagen es ihm auffallender Zeichnungen und Härten wegen entschieden absprach. — Endlich hat Herr Dr. Woltmann in einer englischen Chronik die Deutung einer von Holbein herrührenden Zeichnung in der Weigel'schen Sammlung aufgefunden, wodurch mehrere auffallende Eigenthümlichkeiten jener geist- und schwungvollen Komposition im blühendsten Renaissancestil erklärt werden. Dieselbe ist nämlich der Entwurf zu einer Festdekoration, welche die Genossenschaft der deutschen Hanse zu London bei dem feierlichen Einzuge der Anna Boleyn im Jahre 1533 errichten ließ. Die Verbindung des Meisters mit den Ausschüßern des Stalhofes ist bekannt, also die auch anderweit durchaus treffende Kombination nichts weniger als kühn und vorwiegend. — Herr Geh.-Rath Waagen zeigte den sieben erschienenen schönen Stich von Weber in Basel nach einem weiblichen Porträt, wahrscheinlich dem Bildnisse einer Visconti, in der Galerie Rothpleg zu Aarau vor. Das Bild galt für Raffael, jedoch mit Unrecht; Herr Waagen schreibt es dem Andrea del Sarto zu, entgegen der Meinung des Herrn Otto Münder in Paris, der die Hand des Beccafumi darin zu erkennen glaubt. — Herr Rechnungsrath Vossberg übergibt eine dem Verein zugesandte Photographie nach einem großen Schnitzwerke, dem Kloster Seligenthal bei Landsbut gehörig. — Herr Dr. Julius Lessing zeigte einen Abguss eines kleinen sehr schönen in Buchsbaum geschnittenen weiblichen Kopfes aus dem Nationalmuseum zu München. — Herr Dr. Woltmann machte, unter Vorlegung der jüngst herausgegebenen, musterhaft ausgeführten lithographischen Publikation derselben, auf die von Max Lohde, dem letzten Schüler des Cornelius, im Treppenbause des neuen Sophiengymnasiums zu Berlin ausgeführten Sgraffitomalerien, Szenen aus dem traischen Sagenkreise darstellend, aufmerksam. — Der Bildhauer Herr Alexander Gilti endlich legte eine große Zahl zum Theil sehr interessanter Photographien nach Stücken der an mittelalterlichen und Renaissance schnitzwerken schleswig-holsteinischer Herkunft überaus reichen Sammlung des Professors Thaulow in Kiel vor. In einigen derselben zeigt sich unmittelbarer Einfluß des berühmten Briggemann'schen Altarwerkes im Dom zu Schleswig.

Kunstkritik und Kunsthandel.

Die Posomy'sche Dürersammlung, welche am 11. November in München versteigert werden sollte, ist einer Anzeige der Montmorillon'schen Kunsthandlung zufolge en bloc verkauft worden. Die öffentliche Versteigerung wird also unterbleiben. Dagegen wird die von derselben Kunsthandlung zum 14. November angekündigte Versteigerung von Kupferstichen jedenfalls stattfinden.

Karl von Csehner's dreizehn Bilder zu Melchior Meyr's Erzählungen aus dem Ries sind, nach dem Original Gemäl-

den von Frau Hauffküngl photographirt, zu einer stattlichen Wappe vereinigt in der Grote'schen Buchhandlung in Berlin erschienen. Ueber die reizvollen Kompositionen des inzwischen hingerückenen Meisters hat sich Hr. Pecht bereits in diesen Blättern (Jahrg. 1866 S. 253) so ausführlich verbreitet, daß es wohl nur dieses Hinweises bedarf, um der schmucken und dankenswerthen Publication Freunde und Käufer zu werben. Die Herausgabe ist der Anregung zu verdanken, welche der erwähnte Artikel der Zeitschrift gegeben hat; um so mehr müssen wir hoffen und wünschen, daß die unternehmende Verlagshandlung ein dankbares Publikum finden werde.

Das der Verherrlichung der nordamerikanischen Union gewidmete allegorische Gemälde von Pauwels und Thuzmann (Vergl. Kunstchronik 1867 S. 175.) wird demnächst von Michiels in Brüssel in Kupfer gestochen.

Vermischte Kunstnachrichten.

Ueber die Madonna von Cornelius, welche gegenwärtig in der permanenten Ausstellung von L. Sachse & Co. in Berlin zu sehen ist, schreibt uns einer unserer Berliner Korrespondenten:

A. W. Das Bild wurde 1823 für den Herrn von Simlin in Kurland gemalt und zeigt eine so reine Anmuth und Schönheit, wie der Meister sie später selten mehr erreichte, als er, in seiner großartigen Opposition gegen alles Kleinliche und Gefallsüchtige, das sich in der deutschen Kunst geltend machte, seine herberen und schrofferen Seiten immer entschiedener herauskehrte. Das liebliche Kind auf dem Schoße der Mutter ist von höchster Anmuth der Bewegung, die innigste und feinste Empfindung befeelt die Gruppe, welche auch in der Ausführung, der Zeichnung und Modellirung eine echte Berausung des Lebens zeigt. Die klare und leuchtende Färbung ist von einer außerordentlichen Heiterkeit, und wenn auch ohne eigentlich koloristische Haltung, doch vollkommen harmonisch. Auch die friedliche Landschaft, die den Hintergrund bildet, eine Rheingegend, ist mit großer Liebe gemalt. In dem Bilde, das zur Zeit, da Cornelius die Fresken der Sympthoth malte, angeführt ward, zeigen sich noch die unmittelbaren Nachwirkungen seines ersten Aufenthalts in Rom. Nicht wie seine Genossen die Quattrocentisten, sondern die Meister des 16. Jahrhunderts hat eben Cornelius studirt. Es geht eine wahrhaft Raffaelische Empfindung durch das Werk, doch hat der Künstler sich seinem Vorbilde gegenüber völlige Selbständigkeit bewahrt. —

Einem Mednikions- und Vergrößerungsverfahren, welches ein Franzose, Namens Martin, erfunden hat, um plastische Gegenstände, Rundfiguren und Reliefs mit vollständiger Treue in kleine oder größere Formate zu bringen, sodas die erhaltenen Produkte keiner ziselirenden oder retouchirenden Hand bedürfen, ist nach den in Paris ausgestellten Proben eine große praktische Bedeutung nicht nur für die eigentliche Technik z. B. die Schriftgießerei bezuzulegen, sondern auch und vorzugsweise für die Kunstindustrie, die häufig in den Fall geräth ein Modell in größerer oder kleinerer Form als das Original verwerten zu können. Das Verfahren wird auch in der That von Goldschmieden und Bronzefabrikanten in Paris in umfassender Weise angewandt, ohne in seinen Einzelheiten bislang bekannt geworden zu sein. (Wochensf. d. Arch. B. in Berlin.)

— 2 — Der Prozeß zwischen dem Maler Maar und dem Kunstverein Bamberg, Entschädigung wegen Beschädigung eines Aquarellbildes betreffend, welcher seiner Zeit viel von sich reden machte (Vergl. Kunstchronik 1866 S. 29), wurde kürzlich durch Vergleich beendet. Jeder der Streittheile übernimmt seine Kosten, der Kunstverein Bamberg erwirbt aber das beschädigte, vom Kläger früher auf 500 Fl. gewerthete Bild um 350 Fl.

So sehr einerseits das Zustandekommen dieses Vergleiches als höchst erwünscht betrachtet werden muß, so läßt sich doch auch andererseits nicht in Abrede stellen, daß ein richterliches Endurtheil über eine für die Verhältnisse der Kunstvereine zu den ausstellenden Künstlern so wichtige Frage an und für sich höchst interessant gewesen wäre und daß nur durch die Fortführung des Prozesses das Material zur richtigen Würdigung der speziellen Thatfragen, bez. des Verhaltens der Streittheile zu einander hätte geliefert werden können. —

Beitschriften.

Mittheilungen des österr. Museums. Nr. 25.

Die Kunstgewerbeschule und der Neubau des österr. Museums. — Statut der Kunstgewerbeschule des österr. Museums. — Die Kunstindustrie Italiens. —

Chronique des Arts. No. 196. 197.

Fondation d'une école de dessin à Limoges. — Le nouvel opéra. — Opinions de Voltaire sur les beaux-arts. — Fabrication du papier au Japon. — Nécrologie (Aiffre; Depanlis; Seurre). —

H. Trochel's Monatsblätter zur Förderung des Zeichenunterrichts an Schulen. 3. Jahrg. 1867.

Nr. 4 und 5.

Vorschlag in Sachen des Unterstützungs-Vereins der Zeichenlehrer; von Thiele. — Historische Notizen, betreffend den Zeichenunterricht an militärischen Bildungsanstalten; von H. Weisse. — Bemerkungen über den Unterricht im Freihandzeichnen an Real- und Gewerbeschulen; von Wenzel Podrazil. — Ueber den Unterricht in der darstellenden Geometrie an der gewerblichen Fortbildungsschule; von W. Mösler. — Vorschläge zur Besprechung. — Neues Material für den Zeichenunterricht. — Verzeichniß von Werken welche den Zeichenunterricht betreffen. — In Sachen des Unterstützungs-Vereins der Zeichenlehrer; vom Herausgeber. Schluss. — Der Geschmack, durch das Auge gebildet; von Otilie Rohde. — Etwas für die Elementarklasse; von Thiele. — Neues Material für den Zeichenunterricht. —

Gewerbefälle. 10. Lieferung.

Aus der Pariser Ausstellung V. und VI. — Ornamente für Krystallglas; Gravirung im griechischen Stile, komponirt von Th. Hansen. — Neben- und Hauptfeld der Deckmalerei in der Michaelskirche zu Sildesheim. — Moderner Fries. — Tapetenmuster, Bordure, Klebdecke. — Modernes ionisches Kapitäl aus der Menus Eyer zu Paris. — Trümpfer aus Krystallglas im griech. Stile (Aus der Pariser Ausstellung). — Trümpfer aus Krystallglas. — Mittel- und Gehäuf eines Parafonds im Schiffsstiles des k. österr. Eisenbahnwaggon's. — Moderne Möbel (Stühle und Tische). Moderne Ohrgehänge. — Motive für ansehnliche Konsolen, Füllungen etc.

Wochenschrift des Architekten-Vereins zu Berlin.

Nr. 44.

Ein spanisches Projekt (Nationalmuseum und Bibliothek zu Madrid).

Abfertigung.

Meine Besprechung des Programmes für das „Deutsche Gewerbemuseum“ in Berlin (in Nr. 17 und 18 der „Kunstchronik“) hat in Nr. 40 des „Magazins für die Literatur des Auslandes“ eine sogenannte Widerlegung erfahren. Da diese Replik ihrem sachlichen Inhalte nach keine faßbaren Punkte darbietet, an die man eine Duplik anknüpfen könnte, so bezugte ich mich, die Leser der Zeitschrift nur auf dieselbe aufmerksam zu machen und das Incognito desjenigen zu brechen, der dort in ergößlicher Virtuosität mit persönlichen Zweifeln an mich eingestritten hat, ohne auch nur meinen Namen zu nennen. Es ist, wie mir glaubhaft versichert worden ist, der Herr Dr. jur. Hermann Schwabe, Vorsteher des statistischen Bureau's der Stadt Berlin, bekannt u. a. durch einen statistischen Bericht über die letzte Choleraepidemie in Berlin und durch eine ganz brauchbare Zusammenstellung des in den Berichten über das South-Kenington-Museum enthaltenen statistischen Materials. Als Vorstandsmitglied des Gewerbemuseums hätte derselbe sich, meine ich, bedenken sollen, in einem Streite um dessen Angelegenheiten thätig Partei zu ergreifen, oder gar, wie hier die Sache liegt, einen solchen zu erregen; am wenigsten kann diese Stellung die Anonymität bei einem so gefäßigen Schmähartikel rechtfertigen. Ich acceptire die am Schlusse gegebene Erklärung, daß der Herr Ref. nicht hat persönlich sein wollen, und übe deshalb dem Ganzen gegenüber diejenige Nachsicht, die ich der ungenügenden Einsicht stets gern zu Theil werden lasse; protestire aber aufs Entschiedenste dagegen, daß Herr Dr. Schwabe, der bewiesene, daß er nicht einmal versteht, was ich geschrieben habe, sich Verdächtigungen und absprechende Urtheile über Ab- und Ansichten erlaubt, die ich niemals ausgesprochen habe und nicht aussprechen konnte, weil sie mir fern liegen. Von der erksannlichen Vereinerung, die durch die Lektüre des gen. Aufsatzes der mir bislang zu Gebote stehende Wort- und Phrasenschatz erfahren hat, bezauere ich, in Zukunft nicht profitiren zu können, da ich, obgleich der (nach Herrn Dr. Schwabe) „verrufenen“ Berliner Kritik angehörig, mich schwerlich jemals dazu herablassen werde, Pamphlete zu schreiben. — Im übrigen: ultra posse nemo obligatur.

Berlin, im Oktober 1867.

Bruno Meyer.

Inserate.

In meinem Verlage erschien soeben und ist von Herrn C. G. Boerner in Leipzig nur gegen baar zu beziehen:

Verlen mittelalterlicher Kunst,

Lieferung 6 & 7 (Schluß) à 12 Tblr.
Preisverzeichnis aller von mir publizirten Photographien, gratis.
Kunster-Kunflager-Katalog, enthaltend eine reiche Auswahl der kostbarsten Grabstichelblätter alter und neuer Zeit.
Stuttgart, 1. Nov. 1867.

H. G. Gutekunst,
Kunsthändler.

[1]

Populäre [2]

AESTHETIK

von

Dr. Carl Lemke,

Professor an der Universität zu Heidelberg.

Zweite

stark vermehrte und verbesserte Auflage.

Mit vielen Illustrationen.

br. 2 1/2 Thlr.; eleg. geb. 2 Thlr. 27 Sgr.;
mit Goldschnitt 3 1/6 Thlr.

Der rasche Erfolg, welchen dieses Werk gleich bei seinem ersten Erscheinen (1865) erzielte, scheint dafür zu sprechen, dass der Verfasser den richtigen Ton gefunden, um das Gebiet der Aesthetik auch den gebildeten Laien zugänglich zu machen. Dass das Werk mit diesem Vorzuge auch eine gesunde wissenschaftliche Grundlage verbindet und auf eingehenden selbständigen Studien beruht, ist bereits genugsam von kompetenten Kritikern hervorgehoben.

Die neue Auflage hat auch in der Eleganz der Ausstattung gegen ihre Vorgängerin wesentlich gewonnen.

E. A. Seemann in Leipzig.

Gemäldekäufern

bietet die Permanente Gemälde-Ausstellung von L. Sachse & Co. in Berlin stets eine reiche Auswahl bedeutender Galeriebilder, sowie auch anmuthige kleinere Kunstwerke von gutem Geselmaek zum Kauf.

[3]

Versteigerung und Ankauf von Bibliotheken.

Mein Auktions-Institut, dessen Bedingungen franco zu Diensten stehen, übernimmt fortwährend Bibliotheken zur öffentlichen Versteigerung; auch erbiere ich mich zum Ankauf werthvoller Sammlungen.

E. G. Weigel.

Buchhändler in Leipzig.

[4]

In allen Buchhandlungen ist zu erhalten:

[5]

Berthold Auerbach's

Deutscher Volkskalender

auf das Jahr 1868.

Mit Beiträgen von Ludwig Bamberger, Friedrich Mohr, H. A. Oppermann, Alfred Woltmann, Max Maria von Weber und Erzählungen des Herausgebers: Das Frankfurter Loos, Michel Phönix, Das Glück auf der Extrafahrt (Ein Pfingstabendfeuer), Neue Stücklein vom alten Gevattermann, mit zahlreichen Bildern von Paul Thumann. Neue Kalendergedichte von Emil Nittershaus.

Preis 12 1/2 Sgr.

Ferd. Dümmler's Verlagshandlung (Harrwitz und Gofmann) in Berlin.

Sachse's permanente Gemälde-Ausstellung in Berlin.

Neu ausgestellt: Theod. Spitta (Berlin) 1. Abend am Strande. — 2. Mühle am See. — A. Schwarz (Berlin): Der wilde Kaiser bei Kuffstein in Tyrol. — Paul Kießling (Berlin): Sonntagsjäger bei Königgrätz. — Malb. Vegas (Berlin): Portr. Sr. Excell. des Generals v. Nieben. — Helena Rouffet (Berlin): Waldesbrand. — A. Holtzheimer (Düsseldorf): Hund am Feuer. — K. Dieltz (Berlin): Mänliches Portrait. — H. Platner (Düsseldorf): der gelehrige Hausfreund. — Christian Sell (Düsseldorf): Gefecht zwischen preuß. Husaren und dänischen Dragonern bei Kolbing am 18. Febr. 1864. — Louis Braun (Nürnberg) Aquarellen: 1. Artillerie-Manöver bei Nürnberg 1866. 2. Einprengen der ersten drei Mecklenb. Dragoner in Nürnberg durch das innere Lauferthor. 3. Einzug Sr. Königl. Hoh. d. Großherz. von Mecklenb. Schwerin in Nürnberg d. 2. August 1866. 4. Einzug d. R. Preuß. Landw. Garde-Bataillons und Desfilé vor Sr. K. H. d. Großh. v. Mecklenb.-Schwerin auf d. Marktplatz zu Nürnberg d. 2. Aug. 1866. — 5. Gefecht im Walde bei Nürnberg d. 27. Aug. 1866. — 6. Offiziers Wetrennen bei Nürnberg d. 30. Aug. 1866. — 7. Revue bei Nürnberg. — 8. Artillerie-Manöver bei Nürnberg d. 25. Aug. — 9. Auf der Peterhaide d. 28. Aug. 1866 — Lorenz Ritter (Nürnberg) Aquarellen: 1. das Sebalbus-Grabdenkmal in der Sebalbuskirche in Nürnberg. — 2. Das Sacramentshäuschen in der Lorenzkirche zu Nürnberg. — 3. Aeußere Ansicht des Lauferthors. — 4. Großherz. Hauptquartier Aug. 1866. — 5. Von Heroldsberg nach Nürnberg d. 31. Juli 1866. — E. Freyberg (Berlin); Knabe und Hund (Portrait). — Alb. Schwenby (Berlin): Rückseite d. Frauentürche in Nürnberg. — P. Staniewicz (Berlin); Portr. d. Domherrn v. Posen. — [6]

A. Liesching & Comp. in Stuttgart

[7]

versandten soeben Katalog Nr. XXV. ihres antiquarischen Lagers, enthaltend:

Schöne Künste. Architektur. Musik.

Derselbe ist sowohl von uns, wie durch jede Buchhandlung gratis zu beziehen.

Nr. 2 der „Kunstchronik“ wird Freitag den 29. November ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Sittow
(Wien, Theresianumg.
25) od. an die Verlagsb.
(Leipzig, Königsstr. 3)
zu richten.

29. November.



Inserate

à 2 Sgr. für die drei
Mal gespaltene Zeile;
jeite werden von jeder
Buch- und Kunsthand-
lung angenommen.

1867.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am zweiten und letzten Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von einem halben bis einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten dies Blatt gratis. Abart bezogen kostet dasselbe 1½ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Buchhändler nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in Berlin: J. Sachs & Co., Hoffmanns-Handlung; in Wien: P. Haeser, Gerold & Co.; in München: C. A. Fleischmann.

Inhalt: Die Konkurrenz für den Berliner Dombau. — Korrespondenzen (Berlin; Neapel). — Kunstvereine, Sammlungen, Ausstellungen. — Kunstliteratur und Kunsthandel. — Kunstunterricht. — Vermischte Kunstnachrichten. — Zeitschriften. — Druckfehler. — Berichtigung. — Inzerate.

Die Konkurrenz für den Berliner Dombau.

Am 21. März erließ der König von Preußen ein Handschreiben, welches nicht verfehlt haben wird, weithin in allen künstlerischen Kreisen freudiges Aufsehen zu erregen, denn es sprach die königliche Absicht aus, einen neuen Dom in Berlin an der Stelle des alten aufzuführen zu lassen und damit einer lang gehegten Gedanken seines Bruders und Vorgängers zur Verwirklichung zu bringen.

Friedrich Wilhelm IV. trug sich, wie Jeder weiß, lange mit dem Plane, an Stelle des alten ärmlichen Domes einen glänzenden Neubau zu errichten, für den er und seine Architekten die kolossalsten Dimensionen im Auge hatten. Geistvolle Meister hatten für jenen Neubau eine Anzahl phantastischer Pläne entworfen, in denen eine Fülle künstlerischer Gedanken niedergelegt sind. Die Fundamente erhoben sich bereits, mit dem Chorende aus der Spree aufragend; an der Nordseite fingen die Mauern jener Fürstengruft an empor zu wachsen, für welche Cornelius seine weltberühmten Camposanto-Kompositionen schuf. All diese vielverheißenden Anfänge geriethen in's Stocken, und der nüchterne alte Dom mit seiner Kuppeltrias, dem durch die klassische Vorhalle ionischer Säulen nicht zu helfen gewesen war, wird seitdem durch die ruinengleichen Mauern der Königsgruft dem Auge geradezu unerträglich. Und dies Alles im Herzen der Residenz, im Mittelpunkte und an dem schönsten Platze der Stadt. Wer kennt nicht den Lustgarten mit seinen Rasenparquets, seinen Baumgruppen und dem Springbrunnen, einerseits begrenzt durch die lange Front des mächtigen Königs-

schlosses, gegenüber in edelster Weise abgeschlossen durch die ionische Säulenhalle des Museums, während von der Linken, dem Dom gegenüber, die Schloßbrücke mit ihren Marmorgruppen den Blick weiter zu den kräftigen aber maßvollen Formen und Massen des Zeughauses lenkt. Erwägen wir daß diesem schönen Platze auch der statuarische Schmuck nicht lange mehr fehlen wird, so erscheint der Zustand des jetzigen Domes vollends unseidlich.

Und doch war es ein Glück, daß die kühnen Domprojekte des verstorbenen Königs nicht zur Ausführung gelangten. Durch seine Kolossalität hätte der neue Dom Friedrich Wilhelm's IV. nicht bloß das edle Museum Schinkel's sondern selbst die Massen des Schlosses erdrückt und die harmonischen Verhältnisse des Platzes aus dem Gleichgewicht gebracht. Dieser monumentalen Kalamität gegenüber war doch noch die unmonumentale Dürftigkeit des Bestehenden ein Vorzug, da man ja einmal auf Beseitigung derselben hoffen durfte. Es könnte nun freilich die Frage aufgeworfen werden, ob an dieser Stelle ein Dom überhaupt das Passendste wäre, und schwer würde es nicht sein, ernste Bedenken dagegen vorzubringen. Da solche indeß ganz müßig sein würden, so gehen wir darüber hinweg.

Jedenfalls ist durch die längere Verschiebung des Dombaues für die Lösung der Frage Erhebliches gewonnen worden. Einerseits haben die überschwänglich phantastischen Ideen der früheren Zeit einer ruhigen Erwägung weichen müssen, so daß über die Bedingungen, die an einen protestantischen Kirchenbau zu stellen sind, richtigere Ansichten sich verbreitet haben; andererseits ist das Studium der mittelalterlichen Formenwelt, die bei solchem Bau wesentlich mit in Betracht kommen wird, aus den unklaren Anfängen der damaligen Zeit zu reiferer Erkenntniß durchgedrungen. In erstgenannter Beziehung wird man sich also klar gemacht haben, daß ein evangelischer Dom streng

genommen ein Urding ist, da ein Dom (oder eine Kathedrale) Ausdruck hierarchischer Ordnung ist, und der Protestantismus eine Hierarchie nicht anerkennt. Wollen wir es aber damit so genau nicht nehmen, so hat sich doch allgemein die Ueberzeugung festgesetzt, daß ein protestantisches Gotteshaus, will es seinem Hauptzweck nicht untreu werden, nicht bloß jedem Streben nach Kolossalität in evangelischer Bescheidenheit entsagen muß, sondern daß überhaupt seine Ausdehnung an die immerhin engen Grenzen gebunden ist, welche die Predigt als Kernpunkt der gottesdienstlichen Feier der räumlichen Entfaltung auferlegt.

Schon diese Erwägungen lassen die Schwierigkeiten in helles Licht treten, welche dem Entwurf eines an solcher Stelle zu errichtenden, großartig wirkenden und doch zugleich seinen geistigen Zweck erfüllenden evangelischen Domes sich entgegenstellen. Andere Bedenken erscheinen nicht minder gewichtig. In welchem Stil, welcher Gesamtform wird der Dom zu behandeln sein, um in Harmonie mit den übrigen Bauwerken der Umgebung zu treten, um namentlich der benachbarten Front des Museums nicht zu schaden? Eifrige Jünger des Mittelalters werden in erster Linie gewiß an die gothische Bauform denken, deren Aufnahme in jüngster Zeit bei Kirchenbauten katholischen wie protestantischen Bekenntnisses entschieden im Steigen begriffen ist. Aber dabei muß die Befürchtung sich aufdrängen, daß die gothische Formenwelt, die dem Ausdruck des griechischen Baugeschlechtes so schneidend entgegengesetzt ist, in unlöslichen Konflikt mit der ionischen Säulenhalle des Museums treten und diese in ihrer Wirkung so gut wie vernichten würde. Wir sagen dies wahrlich nicht aus Abneigung gegen die Gothik, deren Verdienste wir vollkommen würdigen, und gegen deren Anwendung auch bei heutigen kirchlichen Bauten in gewissen Grenzen wir nichts einzuwenden haben, wofür man nur gute Werke hervorbringt. Doch wollen wir die Bemerkung nicht unterdrücken, daß der Katholizismus uns mehr berechtigt scheint, den gothischen Stil bei seinen Kirchen anzuwenden als der Protestantismus, dessen Gottesdienst entstanden ist, als die Gothik gerade zu Grabe ging, und dessen welterschütterndes Auftreten mit dazu beigetragen hat, jene Baukunst des Mittelalters zu stürzen. Vielleicht könnte man daraus folgern, daß nichts so sehr den Charakter des protestantischen Kultus auszudrücken geeignet sei als gewisse centrale Kuppelbauten der Frührenaissance, wie sie von Brunellesco bis auf Bramante zahlreich entstanden sind, und die jedenfalls in ihrer klar übersichtlichen Plananlage und dem maßvoll edlen, bescheidenen Charakter ihrer Ornamentik und Gliederung dem evangelischen Geiste wohl zu entsprechen scheinen. Allein so engherzig wollen wir nicht sein, vielmehr auch dem Protestantismus die Freiheit über das gesammte Material der Vergangenheit kraft des Rechtes der moder-

nen Wissenschaft und Kritik in vollem Maße zugestehn. Nur dürfte in unserem Falle die Rücksicht auf die ganze Umgebung gegen die gothische Formenwelt Bedenken erwecken. Hat man doch selbst in München, wo der Eklektizismus die üppigsten Blüten getrieben, in der Gruppierung der Bauwerke Sinn für Harmonie bewiesen und sich wohl gehütet, etwa den Wittelsbacher Palast in die Nähe der Glyptothek, oder die Auer Kirche in die Ludwigsstraße zu pflanzen.

Doch wir wollen nicht weiter in die Frage nach dem Stil des neuen Berliner Domes eintreten. Es wird die Sache genialer Künstlerkraft sein, hier die geeignete, schöne und würdige Lösung zu finden. Und diese Lösung wird sich vielleicht am ersten und natürlichsten von der Erwägung aus ergeben, welchen Gesamtumriß, welche Art von Wirkung und Gliederung der Massen der neue Dom haben muß, um sich nicht als störendes, sondern als harmonisches Glied der Reihe benachbarter Monumente einzufügen. Man wird vielleicht dahin kommen, sich zu gestehen, daß ein Bau mit entschiedener oder gar einseitiger Vertikalentwicklung nicht am Plage sei; daß demnach sehr hoch aufstrebende, etwa mit schlanken Spitzhelmen bekrönte Thürme ernste Bedenken einflößen; daß ein Kuppelbau, vielleicht der Fassung romanischer Kuppeln sich nähernd oder in einer ähnlich freien Umgestaltung der romanischen Kuppelform, wie sie an bramantischen Kirchen Oberitaliens vorkommt, wohl am meisten zu einer bedeutamen Charakteristik und harmonischen Zusammenstimmung geeignet sein möchte; daß freilich dabei die Rücksicht auf die Akustik des Inneren sich moderirend und regulirend wird geltend zu machen haben; daß endlich das Thürmpaar, welches man nach deutscher Sitte der Fassade gern wird geben wollen, eher durch massenhafte, gedrungene Verhältnisse und geringe Ansteigung der Bedachung, für welche ebenfalls der romanische Stil genug beachtenswerthe Fingerzeige bietet, als durch das Gegentheil sich wird auszeichnen müssen. Wenn wir hier mehrfach auf den romanischen Stil verwiesen haben, so ist dies nicht im Sinne slavischer Nachahmung, sondern freier Aufnahme in geistvoller Umbildung geschehen.

Doch alles dies sind Punkte, deren siegreiche Lösung schließlich der schöpferischen Kraft eines Meisters anheim fallen muß. Man möge uns daher unsre vielleicht müßigen Bemerkungen zu Gute halten, denn was wir mit ihnen bezwecken ist erstlich das Publikum für diese hochbedeutende Angelegenheit zu interessiren, zweitens, auf die ungewöhnlichen Schwierigkeiten gerade dieser Aufgabe, die eine hohe künstlerische Intelligenz, eine Mischung reflektirender Denkkraft und schöpferischer Phantasie erheischt, hinzuweisen. Angesichts dieser großartigsten Aufgabe, welche Deutschland vielleicht für lange Zeit dem architektonischen Genius zu stellen hat, dürfen wir nun wohl fra-

gen, was die preußische Regierung seither gethan hat, um ihre günstige Lösung anzubahnen.

Da stellt sich Folgendes heraus. Am 12. August, beinahe fünf Monate nach jener königlichen Kundgebung, erschien ein Erlaß der beiden Minister für Handel und für den Kultus, welcher eine freie Konkurrenz ausschreibt und alle Architekten, ohne Einschränkung der Nationalität, auffordert, binnen Jahresfrist Pläne für den Neubau einzureichen. Die Befriedigung, welche Jedermann darüber empfinden muß, daß hier einmal von dem alten bureaukratischen Wege abgewichen und eine unbegrenzte Konkurrenz und damit freie Bahn für jede hochstrebende künstlerische Kraft eröffnet ist, wird leider durch eine andere wesentliche Bestimmung des ministeriellen Erlasses getrübt. „Eine angemessene Vergütung des durch die Ausarbeitung der Entwürfe entstehenden Aufwandes an Zeit, Mühe und Kosten wird in Aussicht gestellt.“ Das ist Alles; kein Wort von Preisen, die für die besten Arbeiten ausgesetzt wären; nichts von den Aussichten, die dem Urheber des besten Entwurfes gemacht würden; keine Silbe davon, ob man Willens ist, dem Sieger, wie es sich eigentlich von selbst versteht, in der Praxis aber nur selten vorkommt, auch die Ausführung des Werkes zu übertragen. Kann gläublich und doch wahr: ein Staat wie Preußen fordert durch gemeinsames Wort zweier Minister zu der Ausarbeitung eines künstlerischen Werkes auf, das ohne Frage zu den schwierigsten und bedeutendsten seiner Art gehört, und hat selbst für die besten Leistungen nichts anderes zu bieten als eine „angemessene Vergütung des Aufwandes an Zeit, Mühe und Kosten“. Sollen wir darin das alte engherzige System erkennen, welches in Preußen fast ohne Ausnahme die Wissenschaft und mehr noch die Kunst stiefmütterlich bedacht hat, oder ist es ein in bureaukratischen Kreisen nicht selten vorkommender Mangel an Takt, der nicht weiß, wie künstlerische Dinge zu behandeln sind? Welche angemessene Vergütung bestimmt die Regierung denn für den Aufwand an Talent, Genie und Kunst, ohne den doch wahrlich ein solches Werk nimmer zu Stande kommt? Glaubt man Künstler, die ihre ganze Kraft, all ihr Wissen und Können an die Lösung einer solchen Aufgabe gesetzt haben, wie Tagelöhner oder Handwerker mit einer bloßen Entschädigung für ihre Unkosten ablohnen zu dürfen? Hat man im preußischen Ministerium keine Vorstellung von der Würde der Kunst, von dem Werth einer künstlerischen Schöpfung? Oder welche Garantie bietet die Regierung dafür, daß der genialste Meister, der sich bei dieser Konkurrenz betheiligen sollte, nicht vergeblich gearbeitet haben wird? Eine Konkurrenz kann man solch ungenügendes Ausschreiben gar nicht nennen, das den Betheiligten nicht mit einer Silbe Auskunst über das mögliche Ziel ihres Strebens giebt. Will die Regierung in den zu erwartenden Arbeiten Nichts als das „schätzbare Material“ vermehren, das etwa in früheren

Bearbeitungen dieses Themas vorliegt? Will sie es machen wie weiland der Magistrat von Berlin beim Rathhausbaue, der sich all die schönen Entwürfe gemüthlich betrachtete, um dann einen nicht betheiligten Baumeister mit Aufertigung neuer Pläne und Ausführung des Werkes zu betrauen? Aber der Magistrat hatte wenigstens Preise ausgesetzt, die dann den getäuschten Siegern als Schmerzensgeld dienen mochten. Hier jedoch soll das ganze Schmerzensgeld in einer Vergütung der Unkosten bestehen. Und dabei nicht die geringste Gewähr dafür, daß der Sieger in dieser seltsamen Konkurrenz auch der Baumeister des Domes werden soll; nicht die Bürgschaft, daß die Pläne öffentlich ausgestellt werden; nicht einmal eine Andeutung, welche Männer zu Preisrichtern bestimmt sind, um wenigstens daraus einen Schimmer von Hoffnung auf eine künstlerisch kompetente Entscheidung zu gewinnen.

So steht es um diese Konkurrenz, und daß es also steht, können wir im Interesse der großen Sache nur tief beklagen. Gern glauben wir, daß die Regierung in bester Absicht gehandelt hat; aber wenn sie die schlimmste gehabt hätte, die nämlich, von dieser allgemeinen Konkurrenz nach Kräften abzuschrecken, statt zu ihr aufzumuntern, den berechtigten künstlerischen Ehrgeiz zu entflammen und die schöpferischen Kräfte zur höchsten Aufspannung zu begeistern, zweckmäßiger hätte sie es nicht anfangen können, Wesen und Werth einer unbegrenzten Konkurrenz so gut wie illusorisch zu machen. Hoffen wir, daß bald durch einen ergänzenden Erlaß das Versämmte nachgeholt, und damit die üble Wirkung jener Kundmachung wo möglich noch beseitigt werde.

W. Lübke.

Korrespondenzen.

Berlin, Ende November.

+ Aus unseren gewöhnlichen Ausstellungen ist nicht viel Erhebliches zu berichten. Bei Lepke sah ich jüngst eine große Aquarelle, eine italienische Knabenschule, von Ludwig Passini. Das Bild hatte alle die glänzenden inneren und äußeren Vorzüge, durch die desselben Künstlers Chor jugender Knaben vor einem Jahre Aufmerksamkeit, ja Bewunderung erregte. — Jetzt befindet sich am selben Orte eine vortreffliche Architektur von Karl Graeb, der Markt von Leitmeritz, in der das eminente Gefühl für feine Haltung des Lichtes, durch die der Meister seine Bauwerke zu beseelen versteht, sich mit einer meisterhaften Perspektive und vollendetem Detail zu einer außerordentlichen Gesamtwirkung verbindet. — Außer einigen kleinen französischen Bildern, worunter ein anziehender Daubigny, einer großen Landschaft von Leu und einer kleineren von Andreas Achenbach mit einem köstlichen Wasserfall, wäre nur noch ein Fruchtstück von David de Roter zu erwähnen, das ganz vortrefflich wäre, wenn nicht einige durchaus unwahre Erdbeeren die Harmonie unangenehm unterbrächen.

In Sachsse's permanenter Gemäldeausstellung werden seit Kurzem eine Anzahl von Aquarellen bewundert, die S. K. H. der Großherzog von Mecklenburg-Schwerin hat aufertigen lassen. Es sind militärische Scenen aus dem Feldzuge des zweiten preussischen Reservekorps unter Führung des Großherzogs, gemalt von Louis Braun, und Architekturbilder, die ihren Gegenständen nach gleichfalls mit jener kriegerischen Promenade in Beziehung stehen, von Lorenz Ritter. Die ersteren zeigen durchweg eine frische freie Zeichnung, oder wenn man will, Komposition, namentlich eine Scene aus einem Artilleriemänöver. Das Aquarell ist dabei mit jener Leichtigkeit und Flottheit behandelt, die ihm seinen eigenthümlichen Reiz giebt und es zu einer Art von malerischer Stenographie stempelt. Nur die Färbung befriedigt nicht recht. Sie ist bunt und entbehrt allzusehr der Tiefe. Durch die Unmittelbarkeit der Anschauung jedoch, durch die ungeschminkte Natürlichkeit und Lebendigkeit der Vorgänge und durch das stoffliche Interesse dieser selbst ist die Anerkennung, welche diese Arbeiten finden, eine vollkommen berechnete, und eine solche, die dem Künstler zu verdientem Lobe gereicht. — Ganz ähnlich sind die kleineren Blätter von Ritter, die indessen von zwei größeren Pen-dants weit überragt werden, der inneren Ansicht der St. Sebalduskirche in Nürnberg mit dem Sebaldusgrabe, und einer gleichen, der St. Lorenzkirche mit dem schönen Sacramenthäuschen. Leider ist im ersteren Bilde das Größenverhältniß zwischen dem Monument und der Kirche auffallend unrichtig: das Grabdenkmal erscheint bei weitem zu hoch, die übrige Ausführung jedoch verdient uneingeschränktes Lob. Es fehlt der Farbe nicht an Kraft, das Licht, das eine Mal hinten in den Chor, das andere Mal in breitem Strome von der Seite her einfallend, ist malerisch und effektiv behandelt, die Räume wirken bedeutend, wie sie es sind. — Von Adalbert Wegas habe ich hier zum ersten Male ein männliches Bildniß, das des Herrn Generals von Nieben, gesehen, und die Vermuthung bestätigt gefunden, daß er in solchem Vorwurf sich nicht mit gleichem Glück wie in der Darstellung duftiger zarter Frauengestalten bewegen würde. Der Kopf, obwohl plastisch und lebensvoll hatte etwas Frostiges und zugleich Trockenes in der Farbe, die Figur erschien fast unförmlich. Bekannten Liebreiz aber athmet ein jugenliches weibliches Porträt, stehend, die Hände in ganz ungesuchter Weise im Schooß ineinandergelegt. Man sollte meinen, wenn man Wegas' Frauenbildnisse betrachtet, das „schöne“ Geschlecht bestände wirklich aus lauter Meisterstücken der Schöpfung, so bezaubernd weiß er seine ätherischen Gebilde hinzustellen. Ich glaube, es ist das Geheimniß dieses Künstlers, die Spur des Unbeschreiblichen, des ewig Weiblichen, das uns hinanzieht, in seinen Originalen zu entdecken und es in verklärtem Glanze aus den Zügen, aus der ganzen Erscheinung strahlen und leuchten zu

lassen. Eine geheimnißvolle Schönheit, die von dem sinnlich Reizvollen weit verschieden ist, eignet allen seinen Schöpfungen, und diese Tiefe seiner Auffassung hat ihn so schnell in die Reihe unserer ersten Porträtmaler gestellt, mehr, glaube ich, als sein technisches Verdienst, wie groß es immer sei, mehr selbst als seine Farbe, die indessen diesmal, wenn nicht ungenügende Beleuchtung mich getäuscht hat, ein wenig kühler in der Harmonie ist, als sie mir aus des Künstlers früheren Bildern in der Erinnerung steht. — Von C. Freyberg zieht das Porträt eines Knaben, lebensgroß in ganzer Figur, durch seine Komposition an. Nachlässig sitzt er mit halb untergeschlagenem Bein auf einem Tabouret und läßt den rechten Arm auf einem neben ihm stehenden Windspiel ruhen. Wäre der violette Sammetanzug und das anmuthig träumende Kindergeßicht markiger behandelt, so wäre nichts Erhebliches an dem Bilde auszusetzen. — Das Porträt des Domherrn von Posen, von Paul Staniewicz, befriedigt in dem breit und sicher gemalten Kopf sehr wohl, weniger in der zu monotonen und selbst etwas stumpfen Tracht. — Eine interessante Erscheinung ist ein historisches Genrebild von Julius Schrader, benannt „Heinrich IV. und die Pute,“ nicht gerade sehr verständlich, aber malerisch recht anziehend. Der König, vor dessen genugsam bekannten Gesichtszügen der Meister etwas mehr Respekt hätte haben können, ruht etwas nonchalant in einem Lehnstessel, neben und hinter ihm einige Herren seines Gefolges. Er empfängt mit freundlich grüßender Handgeberde einen Mann, der im schönsten, etwas bäurischen Staat und mit einer großen frisch geschlachteten Pute in der erhobenen Hand ihn mit ehrfurchtsvoller Verbeugung begrüßt. Dabei steht eine Dame, die ihn dem Könige vorzustellen scheint, und ein Knabe bemüht sich, eine kräftige Dogge zurückzuhalten, die dem Ankömmling keinen allzufreundlichen Empfang zu bereiten Miene macht. Abgesehen davon, daß die Dame etwas posirt, daß an manchen Stellen, wie den weiblich feinen Händchen des Königs, weniger makellose Eleganz zu wünschen wäre, und daß die Pointe der Handlung ein Räthsel bleibt, erfreut eine gewisse Frische und vor Allem die wohlthig warme Farbe. Leider wird das Wohlgefallen an dem Bilde merklich herabgestimmt, wenn man hinterher die Geschichte mit der Pute erfährt. Heinrich ist unerkannt im Hause eines seiner Officiere; die Frau in Verlegenheit um ein Abendessen; ein benachbarter Bauer, der den König erkannt hat, will seine Pute nur geben, wenn er selbst sie mit verspeisen kann, und der König willigt darein, dem als lustiger Kumpan bekannten Manne seinen Wunsch zu gewähren: jetzt kommt er und überbringt die Pute, — das ist das Bild. Aber das Beste kommt erst: er unterhält den König durch seine launigen Einfälle beim Essen außerordentlich, und als sich dieser erhebt, bricht er das Infognito, fällt dem Könige zu Füßen, und stellt ihm vor, daß er, um nicht durch seine, des Bauern,

Tischgemeinschaft entehrt zu sein, ihn nothwendig adeln müsse, worauf der König in aufgeräumter Stimmung eingeht: ein Adelspatent für eine Putz, das ist des Pudels Kern. Kann ein unglücklicherer Gegenstand für ein Bild gedacht, konnte, zum wenigsten, ein ungeeigneterer Moment des Geschichtchens für die Darstellung gewählt werden? Schwerlich, wosern das Bild einen Gegenstand haben und ihn verständlich aussprechen sollte. Zu einem Vorwand, hübsche Leute in malerischen Kostümen zusammen zu stellen und daran Pinsel und Palette zu erproben, ist die Scene freilich genügend; aber leider erhebt der historische Apparat Ansprüche, die so wohlfeilen Kaufes nicht zu befriedigen sind, und die wir uns nicht ausreden lassen wollen, um dem Historischen nicht den Ernst und die Würde abhanden kommen zu sehen, die es auszeichnend charakterisiren. Noch nie habe ich so viel Respekt vor Karl Becker's Karl V. bei Jagger bekommen, als vor diesem Bilde, das mir durch eine sehr natürliche Ideenassociation (und auch durch eine gewisse äußerliche Verwandtschaft) jenes lebhaft in die Erinnerung zurückrief. — Unter den übrigen Bildern muß ich noch der Betstube im Schlosse Gottorp von Heinrich Heger gedenken, die ein wahres Muster von sorgfältiger Ausführung eines mit geschmügtem Holz bekleideten Innenraumes ist. Ich erinnere mich, vor längerer Zeit hier ein ähnliches Bild desselben Künstlers gesehen zu haben — Endlich ragt unter den Landschaften ein großer Sonnenuntergang im Siegthale von Theodor Hagen hervor. Das Bild umfaßt von hohem Gesichtspunkte ein weites Terrain von mannichfaltiger Bildung, durch ein wirksam von schweren Wolken unterbrochenes Abendlicht beleuchtet. Leider macht sich in dem einförmigen Vordergrund die unmalerische Vogelperspective geltend, verbunden mit einem zu grellen Grün der Vegetation. Der Mittelgrund aber und die Ferne erreichen eine höchst wirkungsvolle malerische Haltung, zu der eine sehr pastose und kühne Farbenbehandlung im Sinne der jüngsten Werke Andreas Achenbach's das Ihrige beiträgt. — Obgleich noch von manchem Guten, u. A. einer hier wieder aufgetauchten unvergleichlichen Marine bei Amalfi von Karl Graeb aus dem Jahre 1861, zu melden wäre, so breche ich doch für diesmal ab, um noch einer wahrscheinlich schnell vorübergehenden und höchst eigenthümlichen Erscheinung verdiente Aufmerksamkeit zuzuwenden.

Ich meine die Ausstellung, welche der Berliner Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen in der Aula der Kgl. Thierarzeneischule hieselbst veranstaltet hat, und die durchweg aus Werken weiblicher Hand besteht. Man würde in vielfacher Hinsicht Unrecht thun, wenn man an diese Ausstellung den gewöhnlichen Maßstab anlegen wollte. Einmal treten ausgesprochenmaßen viele noch ziemlich ungeschulte Kräfte mit Probearbeiten auf, während diejenigen Arbeiten, welche bewährtere Künstlerinnen bei-

gesteuert haben, schon zum großen Theil bekannt sind. Sodann beabsichtigen die Damen gar nicht, hier einen überraschenden und ungeahnten Kunstgenuß zu bieten, sondern sie haben höchst bescheiden nur den Zweck, durch Aufweisung der Früchte ihres bisherigen Fleißes dem billig Gesinnten darzutun, daß sie wohl berechtigt sind, nach gründlicherer Vorbildung, die sie von vereinigter Kraft erhoffen, auch in die höhere Konkurrenz erfolgreich einzutreten. Und daß zu diesem Beweise die Ausstellung mehr als genügt, wird man ohne Umschweife anzuerkennen haben. Ich vermeide ein Eingehen in Details, da Tadel gegen das einzelne Werk gerichtet, leicht unnöthig da empfindlich berühren könnte, wo viel guter Wille sehr wohl weiß, daß er am Anfang noch nicht erfolgreich genug gewesen. Ich erwähne daher nur, daß Clara Denicke sehr reich durch lebendige Porträts, ein freilich etwas hölzernes historisches und ein hübsches Genrebild und durch das Hauptbild der Ausstellung, einen Christus am Delberge, zwar von sentimental süßlichem Ausdruck und Kolorit, aber doch im Ganzen recht tüchtig und ansprechend, vertreten ist; daß Elisabeth Ferichow-Baumann ihren männlichen Pinsel in zwei lebensgroßen Italienerinnen und einem Studentkopfe bewährt, aber gerade hier nicht frei von Trockenheit ist; daß Blanca von Hagen, Auguste von Saurart und mehrere Andere gute, zum Theil recht gute Porträts geliefert haben, unter die ich auch trotz des mythologischen Titels der Erstgenannten glühend sinnliche und schön gemalte Bacchantin zu begreifen mir erlaube; daß Antonie Volkmar in einer „Andächtigen“ eine liebenswürdige Figur mit anerkennenswerther Kunst hingestellt hat, ohne dadurch frühere Leistungen vergessen machen zu können; und daß auch die Landschaft durch Antonie Biel, Rosalie Gleich, Emma Siege und Andere gut besetzt erscheint; ohne damit in Abrede zu stellen, daß auch außer diesen noch manche Hand Lobenswürdiges hervorgebracht hat. — Im Allgemeinen gewinnt man den Eindruck, daß die richtigste Selbsterkenntniß die Künstlerinnen leitet, wenn sie nach gründlicherer Durchbildung im technischen Theil der Kunst streben. In der Perspektive kommen die meisten nicht über ein unklares Gefühl hinaus, das denn natürlich nicht in allen Fällen sicher führt. Der Pinsel muß öfter die Schwankungen des zeichnenden Stiftes verdecken, und nicht immer entschädigt koloristisches Verdienst für die Schwächen der Form. — Auch etwas Anderes ist mir aufgefallen. Beim ersten Anblick machen die vielen alten Bekannten aus verschiedenen Galerien, deren häufige Kopien an allen Wänden hängen, einen angenehmen Eindruck: man ist gleich mit ihnen vertraut, für sie gewonnen, und sie erregen den Gedanken an fleißiges, sorgfältiges Studium der besten Vorbilder. Aber unter allen Kopien habe ich hernach nur eine einzige gefunden, die genügen konnte: nach Rembrandt's Frau mit der Nelke in Dresden; und dann

scheint mir hier ein Hauptgewicht auf die Befähigung zu selbständiger künstlerischer Thätigkeit zu fallen, die doch durch eine selbst bedeutende Fertigkeit im Kopiren nichts weniger als dokumentirt wird. — In bedeutendem Maße ist die Blumenmalerei in Aquarell- und Deckfarben vertreten, ein Zweig der Kunst, der so recht für Damen geschaffen zu sein scheint. In der That leisten auch einige der Ausstellerinnen, wie Antonie Eichler, Marie Demy u. s. w. sehr Anziehendes; die ähnlichen Arbeiten von Hermine Stille erfreuen sich in weitesten Kreisen wohlverdienter Anerkennung. Doch darf ich nicht verschweigen, daß in den ausgestellten Sachen eine gewisse romantisch schwärmerische Schwächlichkeit, die sich schon in den zum Text mancher Albumblätter gewählten Sprüchen kund giebt, die Farbe angekränkt hat. — Alle diese Bemerkungen haben nur den Zweck, die Aufmerksamkeit auf bestimmte Punkte zu lenken, nicht aber, dieser eigenthümlichen und bis jetzt in ihrer Art einzigen Ausstellung einen nicht unbedeutenden Werth abzuspochen, den ich sogar nochmals mit Freuden und auf's unumwundenste anerkenne. Möge aus den Bestrebungen, die durch dieses Debit inauguriert werden, reichliche und heilsame Früchte erwachsen, daß die auf alles Beifallswerthe aufmerksame Kritik bald den Eindruck dieser Ausstellung zum Maßstabe benutzen könne, um daran die Fortschritte zu messen, die eine zweite ähnliche uns wird bekannt werden lassen. — Noch einen Wink erlaube ich mir, um die Thätigkeit des Vereins auf eine in jeder Weise dankbare und lohnende Aufgabe hinzuweisen. Es ist wichtig, die Vorbereitung künstlerischer Kräfte zum Nutz und Frommen unseres Kunstgewerbes auch von dieser Seite in's Auge zu fassen. Mäander der von Damen besonders kultivirten Kunstzweige, z. B. die Blumenmalerei, eignet sich ausnehmend zu einer derartigen Verwendung, wie eine in dieser Ausstellung vorhandene bemalte Tischplatte, ich glaube von Antonie Eichler bewies, der nur mehr Sauberkeit in den gemalten Mandernamenten zu wünschen wäre. — Zum Schluß noch die Bemerkung, daß auch die Bildhauerkunst diesmal bereits durch eine Dame repräsentirt war: die talentvolle und geschickte Elisabeth Ney hat die von ihr modellirte und wohl gelungene Büste des Grafen Bismarck hergegeben.

Neapel, im Oktober.

I. Wer von Griechenland nach Italien kommt, wird sich angenehm durch die Wahrnehmung berührt fühlen, daß die stete politische Spannung der letzten Jahre denn doch nicht jedes Interesse und jede ernsthafte Sorge für eine der wichtigsten Kulturaufgaben des Volks, die Erhaltung seiner Kunstschätze, in dem Grade hat austilgen können, wie es leider in Hellas der Fall zu sein scheint. Hier in Italien geschieht wenigstens immer noch etwas für die Wahrung dieses heiligen Vermächtnisses; man

hat hier sogar in der Verwaltung, Anordnung und Nutzbarmachung der Museen beachtenswerthe Fortschritte gemacht, und die kunstwissenschaftliche Literatur liegt hier doch nicht so ganz im Argen wie in Griechenland.

Neapel besonders hat alle Ursache, sich zu der gegenwärtigen Leitung seines Museums und der pompejanischen Ausgrabungen, welche die stets ergiebige Fundgrube für dessen Sammlungen bilden, Glück zu wünschen. Herr Direktor G. Fiorelli, in dessen Händen diese Leitung jetzt konzentriert ist, führte nicht nur ein rascheres Tempo der Ausgrabungen ein, sondern sorgte zugleich durch die dabei befolgte vertikale Methode (statt der früheren horizontalen) für die bei Weitem bessere Konservierung der ausgegrabenen Gegenstände. Auch in den Räumen des Museums macht sich das neue Regiment energisch fühlbar. Man scheint das Museum einer durchgreifenden Umgestaltung unterziehen zu wollen. Die werthvolle kleine ägyptische Sammlung, im Unterstod unter den Sälen der Wandmalereien, ist in höchst geschmackvoll im ägyptischen Stil dekorirten Räumen trefflich neu aufgestellt. Die Säle der Wandmalereien selbst, ebenfalls neu geordnet und ausgeschmückt, gehen in dieser verjüngten Gestalt der Vollendung entgegen. Von der Sammlung der großen Bronzen — diesem unvergleichlichen Schätze des Museums — ist der eine Saal schon ganz vollendet, an einem zweiten wird gearbeitet. Leider ist man bei der Dekoration hier nicht so glücklich gewesen wie bei den ägyptischen Räumlichkeiten. Die gelb gefärbten Wände werden oben von einem Fries aus gemalten Quadrern von blauer, grüner und rother Färbung abgeschlossen, eine Verzierung, die um so abscheulicher wirkt, als die einzelnen Stücke dieser gemalten Kunstta, den bedeutenden Dimensionen des Raumes entsprechend, in riesiger Größe gehalten werden mußten. Eine Unnehmlichkeit sind dagegen die — freilich etwas unbequem kalten — Steinbänke, welche an den Fensterbrüstungen dieses Saales angebracht sind. Hoffentlich läßt sich die Direktion mit der Zeit auch dazu herbei, die beiden klassisch stilisirten Ruheitze nach antiker Weise mit Polstern zu belegen. Das Publikum läuft ohnedies in manchen unserer Museen Gefahr zu glauben, daß im Alterthum Stühle und Bänke nur zum Ansehen da gewesen wären.

Da ich nun somit im Allgemeinen den Verdiensten der Fiorelli'schen Direktion gerecht geworden bin, soll mir dieser Punkt nun auch als Uebergang zu einigen Wünschen und Einwendungen dienen, wie sie wohl mehr als ein kunstliebender Besucher vor mir schon auf der Seele gehabt haben mag. Vor Allem den Wunsch nach einem, wenn auch nur provisorischen und kurzen Katalog! Was soll man dazu sagen, daß ein Museum von dem Weltruhm und der Bedeutung, wie das hiesige, eines solchen für die wissenschaftliche Nutzbarkeit so unumgänglich nothwendigen Hilfsmittels bis auf den heutigen Tag entbehrt!? Ja

noch mehr: die Direktion erschwert sogar das Auffinden der Gegenstände mittelst der gangbaren Reisebücher durch fortwährendes Aendern der an den Gegenständen angebrachten Ziffern auf eine wirklich unerträgliche Weise. Gar nicht zu gedenken der verschiedenen Verzeichnisse, welche durch jüngere deutsche Gelehrte von einzelnen Abtheilungen des Museums angefertigt worden sind, deren Publikation aber unmöglich in ersprießlicher Weise vor sich gehen kann, so lange dieser stete Wechsel der Bezifferung fort dauert. Ich will es mit diesem Wink genugsam lassen, der — da die Zeitschrift sich auch in Neapel Eingang zu verschaffen wußte — vielleicht an entscheidender Stelle gewürdigt werden wird.

(Schluß folgt.)

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

▽ **Erwerbungen des städtischen Museums zu Leipzig.** Das städtische Museum in Leipzig erwarb für einen sehr hohen Preis das in Berlin und Paris mit goldenen Medaillen ausgezeichnete Genrebild, „Die Consultation“ von Wilhelm Sohn in Düsseldorf. Der Künstler ist Neffe des bekannten Prof. Carl Sohn daselbst und 1830 geboren; früher wurden von seinen Arbeiten mit Anerkennung des koloristischen Verdienstes genannt: „Die spielenden Kinder“ (1857), „Dame an der Toilette“ (1860), „Der Geiger und sein Kind“ (1862), „Die Gewissensfrage“ (1863); erst mit der „Consultation“ aber reibt sich Sohn denjenigen Meistern an, welche die malerischen Vorzüge der großen Niederländer des 17. Jahrhunderts unter uns wieder aufleben lassen. Hier wird dem Beschauer der Genuß, ein volles farbiges Leben auf der Leinwand zu sehen, dem die ruhigste und feinste Abtönung der fatten Lokalföne das Gepräge ungeschminkter Wahrheit verleiht. Dem stofflichen Reiz der farbigen Körperwelt gerecht zu werden, die ganze Scala der in Fleisch, Tonen, glänzenden und matten Geweben, Metall, Holz und Stein, bei milden Interieur-Licht leuchtenden, glänzenden, schimmernden und verschwimmenden Farbentönen voll auszustreuen und dabei doch nicht ein bloßes Stoff-Gerümpel oder „menschliches Stillleben“ zu geben, sondern auf glücklich gewählte, lebenswahre, malerisch-charakteristische Gestalten und ihren geistigen Ausdruck das Innerste des Beschauers zu concentriren — dieß seltene Verdienst hat Sohn's „Consultation“ und darf sich nicht neben die besten Pieter de Hoogh's, die köstlichen Zimmerbilder des Delftschen Van der Meer stellen. — Freilich, das große Publikum — auch das entzückte Leipziger — hatte für solche Gemälde nicht halb so viel Sinn, als für die interessante Frage „was stellt es vor?“ — Sohn hat, offenbar durch ein interessantes ähnliches Motiv aus dem wirklichen Leben angeregt, eine juristische „Consultation“ im niederländischen Kostüm des 17. Jahrhunderts gemalt. Der alte erfahrene Sachwalter muß mit möglichst guter Miene seiner Klientin, einer energischen gescheuten alten Dame, einen heiklichen Passus in dem großen Pergament erklären, das man im silbernen Dokumentenkästchen mitgebracht hat, und dieser Passus betrifft das liebe schüchternen junge Mädchen, das sich im Vordergrund auf dem Rande eines Sessels niedergelassen; — zwei Schreiber: ein junger Strolch, dessen unheimliche schwarze Augen nach dem Mädchen hinübergeschleut, und ein ganz in sein Volumen vertiefter Aftenerwurm erscheinen im Hintergrunde. In diesem Vorgang nun alle Möglichkeiten — ob es sich um Geld, Legitimität oder Heirathen handle, hineinzulegen, war der Gegenstand des eifrigsten Interesses, das auch in der Lokalpresse einen Ausdruck fand. Einige Schuld trägt der Künstler selbst daran und damit sei die bei den eminenten Vorzügen wenig in's Gewicht fallende Schwäche seines Werkes gekennzeichnet: den modernen Gesichtstypus seiner Modelle hat er nur bei der alten Dame, nicht beim Advokaten und dem jungen Mädchen so künstlerisch verarbeitet, daß derselbe harmonisch in das Kostüm der vergangenen Zeitperiode sich ein-

fügt; hierin und namentlich in der unfreien Haltung des Mädchens und ihrem Gesichtsausdruck liegen jene Anlässe, nach allerhand moderner Novellenzuthat zu fragen, die bei einem minder absichtlichen „Interesse des Gegenstandes“ vor dem reinen Kunstgenuß verschwinden würden. — Außerdem wurde eine kleine Landschaft von Carl Kottmann, „Corfu“, aus dem Betrag zweier Legate vom Stadtrathe für das städtische Museum erworben. — Als Geschenk erhielt dasselbe eine anziehende „Mondscheinlandschaft“ von Prof. Aug. Weber in Düsseldorf.

Der **Mannheimer Kunstverein** hat die Rückkehr zu der früheren größeren Jahresausstellung in der Weise gebilligt, wie es beim letzten Jahrescomité zu Karlsruhe vorgeschlagen war, und mit dieser Einrichtung wird im nächsten Jahre begonnen werden. An Kunstwerken für die nächste Verloosung hat der Verein 10 Delibilder im Werthe von 1500—1600 Gulden, und außerdem ein Delbild für seinen bleibenden Besitz angekauft.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Klette, R. Das perspektivische Zeichnen. Praktische Anleitung mit 38 Holzschnitten. Braunschweig, Bruhn, 1868. VII und 39 S. 8. und

Streckfuß, Wilh. Perspektive des rechten Winkels in schräger Ansicht. Neue Constructionen. Mit 4 lith. Figuren = Tafeln. Breslau, Trewendt. 20 S. 8.

▽ Eine populäre, und doch den Schüler in das mathematische Grundprinzip der perspektivischen Zeichnung einführende Darstellung dieses Unterrichtszweiges ist ein sehr lebhaft empfundenes Bedürfnis, aber wer jemals sich bemüht hat, jungen Leuten ohne mathematische Vorkenntniß wie sie auf Kunstakademien, Fortbildungsschulen zc. die Mehrzahl bilden, Perspektive auf vernünftigen d. h. nicht dem mechanischen Wege anwendig gelehrter Recepte beizubringen, der kennt die Schwierigkeiten, gerade für dieses Fach eine praktische Anleitung zum Selbstunterricht mit einiger Aussicht auf Erfolg zu schreiben. Der Verfasser des ersten Werchens, Lehrer an der berühmten Vaugewerkschule in Holzwinden, hat in den einleitenden Kapiteln die „Grundsätze der Perspektive und die Entstehung und Feststellung perspektivischer Bilder“ mit so lichtvoller Deutlichkeit vorgeführt und durch so verständliche Zeichnungen erläutert, daß wir bedauern, seine Schrift in ihrem weiteren Verlaufe auf ein allzu beschränktes Gebiet des perspektivischen Zeichnens, nämlich auf die Konstruktion aus Grund- und Aufsicht beschränkt zu sehen. Für Bauhandwerker und deren Verwandte mag dieses leicht faßliche und mit Benutzung des vom Verfasser angegebenen praktischen Verfahrens auch nicht umständliche Prinzip das geeignetste sein; für alles perspektivische Zeichnen nach der Natur aber — und gerade hierfür sucht die Mehrzahl der Künstler und Dilettanten eine Anweisung — muß man auf das Messen verzichten und sich an die Benutzung der Verschwindungspunkte halten, welche der Verfasser fast ganz unberücksichtigt läßt.

Der von **Wilhelm Streckfuß** zu seinem 1858 bei demselben Verleger erschienenen größeren „Lehrbuch der Perspektive“ in vorliegendem Heftchen gegebene Nachtrag enthält Anweisungen zum Zeichnen des rechten Winkels in schräger Ansicht ohne Benutzung von Punkten außerhalb der Bildfläche und zur Anwendung der sinnreich empfundenen „Fluchtpunktschiene“. Dies einfache Instrument besteht aus drei in einem Punkt verbundenen, durch eine Flügelmutter festzustellenden Linealen, vermittels deren beliebig viele perspektivische Parallelen nach unzugänglichen Verschwindungspunkten mit mathematischer Genauigkeit

gezogen werden können. Praktische Verwendung dürften sowohl die Konstruktion als das neue Instrument nur bei Architektur-Malern und Architekten finden.

Pompe, Adolf, (Pastor in Labes) Ueber Kircheneinrichtung und Kirchenschmuck, Kirchengeräthe und Paramente. Ein Konferenz-Vortrag. (Separatabdruck aus der „Monatsschrift für die ev. luth. Kirche Preußen's“.) Berlin Wiltb. Schülke. 61 S. 8.

▽ Eine gut zusammengefaßte Abhandlung über allen denjenigen Schmuck des inneren Kirchenbaues, welcher theils noch in der protestantischen Kirche vorhanden, theils „um die Kirche zu einer wohnlichen, heimatlichen Stätte“ zu gestalten aus dem Gebrauch der alten Kirche „wiederzugewinnen“ ist. Der Verf. welcher die Kanzeln möglichst abgeschafft und durch ein Lesepult an den Altarschranken ersetzt, dafür aber die Beichtstühle wieder allgemein eingeführt wissen will, geht wohl in seinen Hoffnungen zu weit, wenn er erwartet daß der kirchliche Sinn auch in protestantischen Ländern mehr und mehr mit einer so vielseitigen künstlerischen Ausstattung des Gottesdienstes, wie er sie vorschlägt (reicher Lichterschmuck und Altargeräth, Tabernakel für die heiligen Gefäße, Waschvorrichtung im Altarraum, Tafelbilder auch aus der Heiligenleuchte an den Wänden mit Raum und Gelegenheit zur bescheidenen Privatandacht, Kirchenfahnen, Kleidung der Geistlichen in engen schwarzen Talar, weißes Uebergewand und symbolisch-farbiges Schulterkleid etc.) sich befremden werde. Doch ist alles wahr und richtig was er seinen Herrn Amtsbrüdern über die würdige Ausstattung der Kirchen aus Herz legt. Natürlich ist er, wie fast alle für Kunst sich überhaupt interessirenden Theologen seiner Richtung, ganz einseitig für mittelalterliche Formen, namentlich für die gothischen als die allein stilgemäßen und kirchlichen eingenommen; wobei ihn die Vorliebe für die „Echtheit“ des Materials veranlaßt, den Hochbau auch im Innern der Kirchen zu empfehlen. Es ist hier nicht der Ort, etwas gegen diese Anschauung zu sagen und ihre verhängnißvollen Erfolge: die sogenannte kirchlich-christliche Kunst von dem gesammten Kunstleben des Volkes loszulösen, zu beleuchten. In den Kreisen, für welche der Verf. gesprochen hat, herrscht ein solches Minimum von Kunstinteresse, daß wir die Erweckung auch einer exklusiv dem gothischen Mittelalter gewidmeten Theilnahme als einen erfreulichen Uebergang vom Nichts zum Etwas begrüßen. — Störend verdrückt ist wohl S. 9 „eine geeignete Art“ statt ein „geeigneter Ort“ und S. 51 „technische“ statt typische Gestalten d. A. T.

Fritsch, R. L. D. Ueber die Aufnahme der vaterländischen Vandenkmale in Preußen. Berlin, C. Veeltz (in Kommission). 32 S. 8.

▽ Der Verfasser — sehr vertraut mit allen einschlägen Verhältnissen — beklagt mit Recht das Zurückbleiben Preußens gegenüber den auf Aufnahme von Vandenmalen gerichteten Bestellungen in Frankreich, Süddeutschland und namentlich Oesterreich. Er schildert die an den bekannten Uebeln der Bureaokratie leidenden erfolglosen Reglements und Unterrichtsverhältnisse und verlangt, daß aus den bisher so stiefmütterlich behandelten und vernachlässigten Uebungen im Aufnehmen einer der wesentlichsten Zweige des Unterrichts und Studiums gemacht werde; was freilich erst möglich ist, wenn eine Trennung der

Architektur vom Ingenieurwesen und damit eine Umgestaltung der Bauakademie erfolgt sein wird. Die Vorschläge über die Einrichtung der durch entsprechenden besonderen Unterricht vorbereiteten Studienreisen (Verf. empfiehlt hierbei eine umfassende Erprobung der „Photometographie“ wohl Photometriographie), über die Oberleitung durch die Herren v. Quast und Adler u. s. w. erscheinen so praktisch als möglich, und wir würden diese Zeilen mit einer warmen Empfehlung an alle diejenigen, deren Einfluß bei der Ausführung so vortrefflicher Vorschläge in's Gewicht fällt, schließen — wenn wir nicht wüßten, daß dies unter den bestehenden Verhältnissen einfach tauben Ohren predigen heißt.

Von Prof. Dr. Carl Friedrichs in Berlin wird demnächst ein für das Studium der antiken Plastik sehr wichtiges Werk unter dem Titel „Bausteine zur Geschichte der Plastik“ im Verlage von Jul. Budeus in Düsseldorf erscheinen. Dasselbe wird in erster Linie auf die Sammlungen des Neuen Museums in Berlin Rücksicht nehmen und daher auch als Handbuch zum Studium der daselbst aufbewahrten Gypsabgüsse von besonderem Werthe sein.

Eine Sammlung von Zeichnungen Genelli's, Wahrheit und Dichtung aus seinem Leben darbietend und gleichsam ein künstlerisches Tagebuch bildend, in welchen er bedeutame Momente seiner Jugend und seines reiferen Alters zur bleibenden Erinnerung festgehalten hat, wird demnächst in 24 Blättern bei Alphon's Dürr in Leipzig erscheinen. Bei dem Doppel-Interesse, welches diese originalen Schöpfungen an deren Vielfältigkeit in Kupferstich J. Burger, R. von Gonzenbach, H. Merz und H. Schütz sich betheiligigt haben, gewahren nämlich zunächst in ihrer allgemeinen Eigenschaft als künstlerische Leistungen hohen Werthes, sodann in ihrer besonderen Beziehung zu der Persönlichkeit des Künstlers, kann der trefflichen Publikation der Dank und die Anerkennung aller Freunde ächter Kunst nicht fehlen.

Kunstunterricht, Lehranstalten und Vorlesungen.

Die Zeichenschule im Museum Wallraf-Richartz zu Köln, welche von dem Conservator desselben, Prof. Joh. Niefen mit Unterstützung von Seiten der Stadtbehörde gegründet ist, zählt bereits 40 bis 50 Schüler. In richtiger Erkenntniß des Nothstandes unserer Kunstindustrie hat der Gründer und Leiter der Anstalt sein Unterrichtsprogramm aufgestellt, welches vor allen Dingen Rücksicht auf den Handwerkerstand nimmt, ohne die Fortbildung besonders begabter Schüler, die sich den höchsten Kunstzweigen widmen wollen, auszuschließen. „Die Erfahrung, daß die muster-gültigen Erzeugnisse des kunstverwandten Handwerks alter Zeit immer und immer wieder trotz der zeitweiligen Geschmacksverirrung sich Anerkennung und Bewunderung erkreiten, verpflichtet uns, sagt Niefen, den Schülern den Grundsatz einzuprägen, daß ein im Schönerheitsgefühl, im Sinn für echte Symmetrie und inneren zusammenhängenden Organismus schaffender Kunsthandwerker sehr viel Würdigeres, Besseres, Größeres und Nützlicheres der Welt bietet, als ein mittelmäßiger Maler, dessen Arbeiten der harmonischen Vollenbung ermangeln“. Es wäre zu wünschen, daß dieser Grundsatz inmer mehr zur allgemeinen Anerkennung käme.

Vermischte Kunstnachrichten.

* **Schiller = Monument in Salzburg.** Baurath Karl Schwarz in Salzburg ließ die Kolossalstatue Schiller's, welche der Wiener Bildhauer Meixner für das Schillerfest in Wien in Gyps angefertigt hatte, im Atelier Fernkorn's in Erz gießen und in seiner Villa auf einem Piedestal von Untersberger Marmor aufstellen.

Der Bildhauer H. Scheler in Coburg hat eine Büste Rückert's angefertigt, welche nach dortigen Gewährsmännern entschiedene Aehnlichkeit zu beanspruchen hat. Vielfältigkeiten sind von dem Künstler für den Preis von 2 Thln. zu beziehen.

Der Frankfurter Dombaueverein hat seinen ersten Bericht veröffentlicht; hienach waren bis zum 25. October bereits 51,581 Gulden an Beiträgen bei der Hauptklasse eingegangen. Darunter befinden sich 20,000 Gulden von der dortigen katholischen Gemeinde, 1000 Gulden von der Königin von Preußen, ebenfalls je 1000 Gulden von einem Ungenannten G. B. und von dem jetzt in Paris wohnenden Banquier B. S. Goldschmidt. Die Sammlungen bei den Bürgern der Stadt brachten 21,259 Gulden ein, sind übrigens noch nicht beendet.

Der Verkauf von Rudolph Weigel's Kunstlager, welches in Bezug auf Quantität sowohl wie auf Qualität der Gegenstände an Umfang und Bedeutung seines Gleichen sucht, kommt nunmehr zur Verwirklichung. Schon bei seinen Lebzeiten hatte der Verstorbene sich zur Veräußerung seiner Sammlungen entschlossen, von denen zuvörderst die Galerie- und Prachtwerke an die Reihe kommen. Der Katalog dieser I. Abtheilung wird demnächst ausgegeben. — Es sei bei dieser Gelegenheit noch bemerkt, daß das Weigel'sche Geschäft unter Leitung des durch seine schriftstellerischen Leistungen auf dem Gebiete der Kupferstichkunde wohlbekannten Dr. Andreas Andrejen, der schon seit einer Reihe von Jahren dem Hingefahrenen als Mitarbeiter zur Seite stand, in der bisherigen bewährten Weise für Rechnung der Erben fortgeführt wird.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. Nr. 11.

Die neue Kirche zu Selmsdorf im Fürstenthum Rakeburg. (Mit Abb.) — Zeugnis der Kunst für das biblisch-kirchliche Christenthum. Von J. S. C. Koopmann.

Wochenschrift des Architekten-Vereins zu Berlin.

Nr. 45. Ueber die Aufnahme der vaterländischen Baudenkmale in Preussen (Nachtrag). — Grundsätze für das Verfahren bei öffentlichen Konkurrenzen.

Mittheilungen der Handels- und Gewerbekammer in Wien. 1867. Nr. 43.

Die Pariser Zeichenschulen für das Volk.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission Juli-August.

Das Ungarische Nationalmuseum in Pest. Von Fr. Boek. (Mit Abb.) — Das Mithraeum von Kroisbach. Von Fr. Kenner. (Mit Abb.) — Drei bischöfliche Mitren des XII. u. XIII. Jahrhunderts. (Mit Abb.) — Alba Trimammis. (Mit Abb.) — Emaillirtes Wehrauschiffchen des XIII. Jahrhunderts. — Ueber die Herkunft des jetzt in Belvedere zu Wien befindlichen Gemäldes von Lucas Cranach d. Ä., darstellend Hierodias mit dem Haupte des Täufers. — Feldmarschall Graf von Starhemberg und seine Ruhestätte zu Maria Bildstein. — Der Antheil Oesterreich's an der archäolog. Ausstellung zu Paris.

— Besprechungen: Zur archäol. und kunstgesch. Literatur. — Korrespondenzen.

Mittheilungen des österr. Museums. Nr. 26.

Die Glassammlung im österr. Museum. — Die Hellogravuren von E. Baldus in Paris. —

H. Troschel's Monatsblätter zur Förderung des Zeichenunterrichts an Schulen. 3. Jahrg. 1867.

Nr. 6 und 7.

In Sachen des Unterstützungs-Vereins der Zeichenlehrer. — Historische Notizen, betreffend den Zeichenunterricht an militärischen Bildungsanstalten; von H. Weissc. (Schluß). — Das Deutsche Gewerbemuseum zu Berlin. — Bericht über die bei Gelegenheit der öffentlichen Prüfungen in den Berliner höheren Lehranstalten ausgelegten Schülerzeichnungen (Ostern 1867). — Vorschläge zur Besprechung; von S. Lemmer. — Neues Material für den Zeichenunterricht. — Verzeichniß von Werken, welche den Zeichenunterricht betreffen. VIII. (Schluß). — Verhandlungen der Versammlung der Zeichenlehrer zu Berlin, am 10. Juni 1867, behufs Bildung eines Vereins zur Unterstützung seiner Mitglieder und deren Wittwen, sowie zur Gewährung von Erziehungsgeldern an ihre Waisen. — Schraffirung von Thielle. — Ueber Zeichenunterricht; von Dr. Lichtenstein. (I.) — Ueber die Vorzüge und Nachtheile des Zeichenunterrichts nach oder mit Hilfe der Vorlegeblätter an Schulen; von Franz Knappek. — Personalnotizen. — Korrespondenz. — Anzeige, betreffend die Gründung einer höheren Zeichenschule für Damen in Berlin.

Gazette des Beaux-arts. Novemberheft.

L'art-department et l'enseignement du dessin dans les écoles anglaises. Par M. P. Allard. — Exposition universelle: Bronze et fonte moderne. Par M. Alfr. Darcel. (Mit Abb.) — Le Pordenoue à Ferrara. Par M. Guis. Campori. — Jean M. Vien (dernier article). Par M. Fr. Aubert. — Exposition de tableaux primitifs à Bruges. Par M. E. Galtehon.

Art-Journal. Novemberheft.

Memorials of Flaxman. Part IV. By G. T. Tenniswood. (Mit Abb.) — Roy. Hibernian Academy. — Paris International Exhibition Nr. VI. National schools of painting. — Obituary (Th. Ryall. — A. Mollinger). — Art education in India. — English Heraldry. — Notabilia of the Universal Exhibition. — Tizians drawings; and engravings from his works. —

Beigegeben sind zwei Stahlstiche nach Ch. Def. Casslake und Jacob Thempfen, nebst Text, des III. Katalogs der Pariser Ausstellung.

Druckfehler.

Im Heft I. der Zeitschrift f. v. K. (1868) Seite 9. Zeile 54 ist zu lesen „ununterbrochen“, statt unterbrochen, und ebenda Zeile 20 „sam“ statt sain.

Berichtigung.

Dem von Herrn Dr. Bruno Meyer unterzeichneten Artikel am Schlusse der vor. Nr. d. Bl. hätte der Zeher in Folge eines Mißverständnisses die Ueberschrift „Abfertigung“ gegeben, was leider zu spät bemerkt wurde, um den Irrthum in allen Abzügen der Nummer zu beseitigen.

Ich fenstratte dies auf Wunsch des Herrn Mitarbeiters, da derselbe befürchten muß, daß die Wahl jenes Ausdrucks zu irrigen Vorstellungen über das Maß seiner Intentionen führen könnte, indem nichts weiter als eine „Notiz“ beabsichtigt war. G. A. Seemann.

Nr. 3 der „Kunstchronik“ wird mit dem zweiten Hefte der Zeitschrift für bildende Kunst Freitag den 13. December ausgegeben.

Insertate.

Dritte allgemeine deutsche Kunstausstellung der Kunstgenossenschaft im Jahre 1868 zu Wien.

Indem nach wiederholter Berathung mit den Lokal-Comit's der Beschluß der Künstler-Deputirten-Versammlung 1866 zu Cassel zur Ausführung gelangt, beehrt sich der Haupt-Vorstand der deutschen Kunstgenossen zur gefälligen Kenntnißnahme zu bringen, daß die Eröffnung der Kunstausstellung wie des Künstlertags zu Wien auf Anfang September 1868 festzusetzen ist. Nähere Bestimmungen über Einsendungsstermin u. erfolgen später.

Der Haupt-Vorstand gibt sich mit der Wiener Künstlerschaft der Hoffnung hin, daß bei der Dritten allgemeinen deutschen Kunstausstellung 1868 zu Wien, die Bethheiligung und Theilnahme eine lebendige sein wird, und somit diese Ausstellung der Kunstgenossenschaft zu einer nicht minder erfreulichen und bedeutungsvollen sich gestalten möge, als die beiden ersten, die zu München 1858 wie die zu Köln 1861, in so hervorragender Weise es waren.

München, den 11. November 1867.

Vom Haupt-Vorstand der deutschen Kunstgenossenschaft.
Der Vorsitende

Conrad Knoll.

Weihnachts-Novitäten für Künstler und Kunstkenner.

Verlag von **Wilh. Braumüller's**
K. K. Hof- und Universitäts-
Buchhandlung in **Wien.** [9]

Trost, J. J., Rath, Professor
und Vorstand der Bibliothek und
Kupferstich-Sammlung der k.
Akademie der bildenden Künste.
Proportionslehre mit einem Kan-
non der Längen-, Breiten- und
Profilmaasse aller Theile des
menschlichen Körpers auf Grund-
lage der zuverlässigsten Messun-
gen der vorzüglichsten Antiken
bearbeitet. Mit Holzschnitten,
3 Tafeln und 15 Tabellen. 4.
1866.

1 fl. 50 kr. — 1 Thlr.

Waagen, G. F., Direktor der
königl. Gemälde-Gallerie, Profes-
sor an der Universität in Berlin.
**Die vornehmsten Kunstdenk-
mäler in Wien.** 2 Theile.
I. Theil: Die k. k. Gemälde-Samm-
lungen im Schloss Belvedere und
in der k. k. Kunst-Akademie, die
Privat-Sammlungen. gr. 8. 1866.

3 fl. — 2 Thlr.

— II. Theil: Manuscripte mit
Miniaturen, Handzeichnungen u.
Kupferstiche in der k. k. Hof-
bibliothek und Privatsammlun-
gen. — K. K. Ambraser-Samm-
lung. — K. K. Münz- u. Antiken-
Cabinet. — Kais. Schatzkammer.
— K. K. Museum für Kunst und
Industrie. 1867.

4 fl. — 2 Thlr. 20 Ngr.

Wessely, Jos., Wallerant
Vaillant. Verzeichniss seiner
Kupferstiche und Schabkunstblät-
ter. Mit dem vom Verfasser ra-
dirten Porträt des Künstlers. gr.
8. 1865.

1 fl. 50 kr. — 1 Thlr.

Durch geeignete Benutzung der neuesten Erfindungen auf dem Gebiete der
Chemie und Optik ist es uns gelungen, eine treffliche Methode für die photo-
graphische Aufnahme von Oelbildern alter und neuer Zeit aufzufinden, welche
uns in den Stand setzt, Originalphotographien in hoher Vollkommenheit herzu-
stellen. Wir gingen nun ungesäumt an's Werk, die Schätze der

Berliner Gemälde-Gallerie

dem kunstliebenden Publikum zugänglich zu machen, und bereits liegen 30 Blatt
à 1 Thlr. in gelungener Ausführung vor. Bei der Wahl der zu reproducirenden
Bilder vertrauten wir uns der bewährten Leitung des Gallerie-Directors Herrn
Geh.-Rath Dr. Waagen an. Derselbe schreibt uns in einem seiner Briefe: „Ich
habe Ihr Verzeichniss absichtlich lange behalten, um bei der Wichtigkeit einer
so durchaus würdigen Veröffentlichung der bedeutendsten Bilder des königl.
Museums, wie die mir vorliegenden photographischen beweisen, bei der Aus-
wahl die reichlichste Ueberlegung eintreten zu lassen.“ Dies Urtheil einer so an-
erkannten Autorität dürfte jede fernere Empfehlung dieses Unternehmens über-
flüssig machen.

Die Vortrefflichkeit dieser Originalphotographien [veranlasste auch die
Direction der

National-Gallerie zu London

uns mit deren Veröffentlichung zu betrauen. Wir haben einstweilen 40 der inter-
essantesten Meisterwerke dieser Gallerie in vorzüglichen Originalphotographien
edirt, deren Preis sich auf 1½ Thlr. pro Blatt stellt.

Beide Werke sind einer geneigten Beachtung der Kenner durchaus würdig.
Cataloge der bis jetzt erschienenen Blätter stehen gratis und franco zu
Dienst.

Aufträge und Auswahlsendungen werden prompt ausgeführt.

Berlin, am Dönhofsplatz.

[10]

Photographische Gesellschaft.

In der **Schweighauserischen Verlagsbuchhandlung** in **Basel** ist
erschienen: [11]

Der Cicerone.

Eine Anleitung

zum Genuss der Kunstwerke in Italien

von

Jacob Burckhardt.

3 Bände mit Inhaltsverzeichniss und Register, zusammen 72 Bogen. Preis brosch.
3½ Thlr.

Für Raphael-Sammler.

[12]

Bei **Aloys Apell**, Kunsthändler in **Dresden**, erschienen so eben:

Zwei Blatt Köpfe der Ordensgeistlichen **Blasius** und **Balthasar.**

Nach Tempera-Gemälden **Raphael's**, vormalig im Kloster **Vallombrosa**, gegen-
wärtig in **Florenz**, in **Linienmanier** nach **M. Steinla's** Zeichnungen gestochen
von **Ed. Büchel**. 8. Preis à Blatt 1 Thlr.; chin. 1½ Thlr.; v. d. Künstler-
namen 1½ Thlr.

Von dem in dem I. Hefte der Zeitschrift (1868) enthaltenen Stich:

Figaro's Hochzeit. Nach dem Gemälde von **Edm. Engerth**, ge- stochen von **Joh. Klaus**,

sind Abdrücke vor der Schrift auf **chinesisch** Papier mit breitem Rande à 15 Sgr.
durch jede Buch- und Kunsthandlung zu beziehen.

[13]

G. A. Scemann in **Leipzig.**

Neue Oelfarbindrucke.



Isola Bella im Lago Maggiore von A. Schwartz.

Soeben erschien in meinem Verlage und ist in allen Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen:

Isola Bella im Lago Maggiore

von A. Schwartz.

19" hoch, 27" breit. Preis 8 Thlr. — Elegante Goldrahmen hierzu 5 Thlr.

Dieses Bild verdient, seiner Darstellung und ausgezeichneten Ausführung nach, einen der ersten Plätze unter den bisherigen Erzeugnissen des Oeldrucks und empfehle ich dasselbe ganz besonders. Brillant in der Farbe, reiht es sich den früher hierzu erschienenen bekannten und beliebten Pendants:

Tell's Kapelle am Vierwaldstädter See, von Lincke,
Lanagra am Comer-See do.

(Preise und Grössen wie oben.)

an. Ferner bitte auf folgende Oeldrucke zu achten:

Russalka, } Pendants von Prof. von Neff.
Nymphen, }

22" hoch, 26" breit. Preis à 8 Thlr., mit eleg. Goldrahmen à 13 Thlr.

Ein Italiener, charakteristisches Brustbild von Muhr.

28" hoch, 22" breit. Preis 6 Thlr., mit eleg. Goldrahmen 11 Thlr.

Wasserfahrt von B. Plockhorst.

20" hoch, 27" breit (oval). Preis 9 Thlr., mit eleg. Goldrahmen 15 Thlr.

Winterlandschaft von B. C. Koekkoek.

20" hoch, 27" breit. Preis 8 Thlr., mit eleg. Goldrahmen 13 Thlr.

Ich empfehle mein bedeutendes Lager von Gemälden in Oeldruck (ca. 500 verschiedene Nummern) und

Englischen Aquarellen in Farbendruck.

Diese Bilder eignen sich vorzüglich zum Zimmerschmuck, zu Festgeschenken und zu Vorlagen zur Aquarell- und Oelmalerei.
Cataloge gratis und franco.

Berlin.

Carl Heinr. Gerold,

Krausenstr. 69.

Geschichte [15]

der

Renaissance in Italien

von

Jakob Burckhardt.

Mit Illustrationen. Preis 2 Thlr. 20 Sgr. oder 4 Fl. 24 Kr. (rhein.)

Das vorliegende Buch bildet die erste Abtheilung des IV. Bandes von Kugler's Geschichte der Baukunst. Die hervorragende Bedeutung, welche die Periode der italienischen Renaissance nicht bloss für den Mann der Wissenschaft, sondern auch für den ausführenden Architekten hat, bestimmte uns, dieses Werk in besonderer Ausgabe an die Oeffentlichkeit zu bringen, um den grossen Reichthum an herrlichen Denkmälern, wie ihn diese Zeit bietet, einem möglichst grossen Kreise von Lesern zugänglich zu machen und auf diese Weise auch in unserem Theil zur Förderung des erfreulichen Aufschwungs, welchen die Baukunst in gegenwärtiger Zeit nimmt, beizutragen.

Daß die italiemische Renaissance, namentlich die Frührenaissance, den Ausgangspunkt und die Grundlage bildet, auf welcher die moderne Architektur besonders für Profanbauten sich weiter entwickeln muß, wird wohl von allen Sachverständigen zugegeben werden. Der Name des Verfassers bürgt für die Oeiegenheit des Wertes, die zahlreichen Illustrationen, grösstentheils Originale, sind ein beachtenswerther Vorzug desselben.

Verlagshandlung von **Gbner & Seubert** in Stuttgart.

In der Nieger'schen Verlagshandlung in Stuttgart ist soeben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Wandervorträge [16]

aus

Kunst und Geschichte

von

Prof. Dr. Ludwig Eckardt.

Mit dem Porträt des Verfassers.

gr. 8. Preis broch. 1 Thlr. 15 Ngr. =

2 Fl. 24 Kr. rh.

elegant in Leinw. geb. 1 Thlr. 25 Ngr.

= 3 Fl. rh.

Der als Aesthetiker rühmlich bekannte Verfasser nimmt in seinen „Wandervorträgen“, die überall großes und berechtigtes Aufsehen erregten, prononcirt Stellung für den inneren Zusammenhang, für die Universalität, für die Einheit der Künste in der Einen untheilbaren Idee der Schönheit. Nach geistiger und gemüthlicher Seite hin sind diese Vorträge geeignet, die Leser ebenso sehr anzumuthen, als sie den Hörer entzückt und begeistert haben.

Dem vorzüglich ausgestatteten Werke ist eine treffliche, von Brandtseph kürzlich aufgenommene Photographie des Autors beigegeben, wie sich denn die gebundene Ausgabe als ein höchst werthvolles Festgeschenk empfiehlt.

Sachse's permanente Gemälde-Ausstellung in Berlin.

Neu ausgestellt: Adalb. Vegas (Berlin): Weibliches Porträt. — W. Pero (Berlin): Küste der Bretagne. — J. Mante (Berlin): Ein Geschenk. — Adelh. Dietrich (Erfurt): 1. Waldbäumen; 2. Ein Stück aus Wald und Feld. — Alfred de Dreux (Paris): Ein Groom zu Pferde. — Justin Duvrie (Paris): Stadtsicht von Amsterdam. — Lassalle (Paris): 1. Ziegenhirtin; 2. Crêpes-Händlerin. — Fontenay (Schweiz): 1. Gr. Sankt Bernhard; 2. Gestade von Dieppe. — Patrois (Paris): Genrebild. — Ternante: Italienerin. — Couder: 1. Blumen und Früchte; 2. desgleichen. — Vertin (Antwerpen): 1. Stadtarchitektur; 2. desgleichen. — Jules Coignet (Paris): 1. Wasserfall; 2. Schweizer-Hütte. — Guiaud (Paris): Holländischer Hafen. — Le Poittevin (Paris): Entenjäger. — Beaume (Paris): Großmutter und Enkel. — Schopin (Paris): 1. Manon Lescaut's und des Chevalier Desgrieux erstes Zusammentreffen; 2. Nach dem Duell. — Edoardo Ritschel (Venedig): Porträt Garibaldi's nach dem Leben. — Julius Schrader (Berlin): Heinrich IV. und die Pute. — C. Graeb (Berlin): Marina d'Amalfi. — J. Deifer (Braunfels): Beginn der Baumzeit (Dammwild). — Carl Seibels (Düsseldorf): 1. Frühling; 2. Thierstück. — F. Heimerding (Hamburg): Partie des Schlerengebirges unweit Bogen, Süd-Tyrol. — Hugo Volkart (Düsseldorf): Aus dem Bairischen Gebirge. — Bennenij von Loefen (Berlin): Waldweg. — E. Teschendorf (Berlin): Genoeva. — Heine Steinfelde (Düsseldorf): Abend am Lago maggiore. — Emil de Cauwer (Berlin): Brunnensplatz in Chambord. — Ferd. Schauf (Berlin): Raphaels Madonna mit der Rose im Muffen zu Maria. — Ernst Körner (Berlin): An der Divenowmündung. [17]

Drugulin's (18)

Kunst-Auktionen. XLIII.

Den 9. December und folgende Tage mehrere gute Sammlungen von

Kupferstichen,

sowie schönen, meist niederländischen

Zeichnungen und Aquarellen.

Kataloge durch die bekannten Buch- und Kunsthandlungen, sowie auf frankirte Anfragen direkt, portofrei, gratis von

W. Drugulin in Leipzig.

Empfehlenswerthe Festgeschenke

[19]

aus dem Verlage von

G. Ed. Müller in Bremen

durch alle Buchhandlungen des In- und Auslandes zu beziehen.

Deutsches Leben

Deutsches Leben

im
Glauben.

in
Tiedern.

Zwei illustrierte Prachtwerke,

deren Text wie künstlerische Ausschmückung

22 resp. 30 in Farbendruck ausgeführten

Arabesken

sich allgemeiner Anerkennung erfreuen.

Jedes der beiden Werke kostet in

Original-Prachtband:

halb-Saffian mit Goldschnitt und Carton 17 Thlr. 15 Sgr.

Ganz-Saffian mit Goldschnitt und Carton 20 Thlr.

Soeben erschien im Verlage von **Wilh. de Haen** in Düsseldorf und ist durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen: [20]

Mintrop-Album,

10 Blatt Fotografien

nach den

Original-Kartons des Künstlers aufgenommen von **G. und A. Overbeck**, mit biographischem Text von **K. M. Kertbeny**. Gross-Folio-Format in Karton-Mappe. Preis 10 Thlr.

Inhalt: 1. Christbaum. 2. Mai-Bowle. 3. Sylphen. 4. Die Kunst. 5. Die Nacht. 6. Amor und Psyche. 7. Frühling. 8. Madonna. 9. Christus auf dem Oelberge. 10. Apotheose.

Th. Mintrop's geniale, gemüthvolle und poesiereiche Compositionen, bisher nur durch mangelhafte Vervielfältigungen in illustrierten Zeitschriften allgemeiner bekannt, werden hier in photographisch getreuer Copie und in einer Auswahl dargeboten, welche den vollen Werth des Künstlers ahnen lassen. Es offenbart sich darin eine Fülle von Poesie, Anmuth und Schönheit, welche Jeden in Erstaunen setzen werden, dessen artistische Anschauung noch nicht durch die vielfach verflachte Geschmacksrichtung der neueren Zeit verdorben ist.

Der beigegebene biographische Text ist durch den eigenthümlichen Entwicklungsgang Th. Mintrop's, der bekanntlich noch in seinem dreissigsten Lebensjahre als Bauer hinter dem Pfluge Herzog, psychologisch so interessant und zum Verständniß der originellen Richtung des Künstlers so nothwendig, dass er nicht fehlen durfte. Er wird jedem Käufer des Albums eine willkommene Beigabe sein, welche er nicht gern entbehren möchte.

In demselben Verlage sind früher erschienen:

Das Luther-Lied, „Eine feste Burg ist unser Gott“ bildlich dargestellt von **Alfred Rethel**. Des Künstlers letzte Arbeit. In Holz geschnitten von **A. Gaber**. 3 Blatt, groß Folio in Umschlag. Preis 1 Thlr.

Die Genesung. Gezeichnet von **A. Rethel**, in Holz geschnitten von **A. Gaber**. Größe des Holzschnittes 18 zu 11 Zoll. Preis 1 Thlr.

Achenbach, Andreas, 12 Blatt Original-Abdrungen. Quer-Folio in Umschlag. Preis 6 Thlr.

Hobbema, M., Landschaft. Das Original befindet sich im Museum Van der Hoop in Amsterdarn. Abirt und gestochen von **J. G. Blees**. Größe des Stiches 20 zu 15 Zoll. Quer-Format. Preis 3 Thlr.

Blombeck, J. B., Landschaft. Pendant zum Vorigen. Abirt und gestochen von **J. G. Blees**. Preis 3 Thlr.

Lindlar, J. W., Landschaft (Eichenwald). Abirt und gestochen von **W. v. Abema**. Größe des Stiches 16 zu 18 Zoll. Hoch-Format. Preis 3 Thlr.

Gemäldekäufern bietet die **Permanente Gemälde-Ausstellung** von **L. Sachse & Co.** in Berlin stets eine reiche Auswahl bedeutender Galeriebilder, sowie auch anmuthige kleinere Kunstwerke von gutem Geschmack zum Kauf. [21]

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von **C. Grumbach** in Leipzig.

Dazu ein Preisverzeichnis der Gipsein- und Gypsabgüsse von **Gebr. Micheli** in Berlin.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Litzow
(Wien, Theresianumg.
25) od. an die Verlagsh.
(Leipzig, Königsstr. 3)
zu richten.

Inserate

à 2 Egr. für die drei
Mal gespaltene Petit-
zeile werden von jeder
Buch- und Kunsthand-
lung angenommen.

13. December.

1867.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am zweiten und letzten Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von einem halben bis einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten dies Blatt gratis. Quart bezogen kostet dasselbe 1½ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in Berlin: F. Schaefer & Co., Hofkunsthandlung; in Wien: P. Kaefer, Grols & Co., in München: E. A. Fleischmann.

Inhalt: Vom Christmarkt. — Korrespondenzen (Neapel; München; Boston). — Nekrologe und Todesfälle. — Kunstvereine, Sammlungen, Ausstellungen. — Kunstliteratur und Kunsthandel. — Kunstunterricht. — Vermischte Kunstnachrichten. — Neuigkeiten der Kunstliteratur. — Neuigkeiten des Kunsthandels. — Zeitschriften. — Zur Ergänzung. — Druckfehler. — Briefkasten. — Inserate.

Vom Christmarkt.



Man darf wohl behaupten, daß in der jüngsten Zeit mit jedem Jahre die Anforderungen strenger werden, welche der allgemeine Geschmack an die Ausstattung jener Luxuserzeugnisse des Buchhandels stellt, die sich wenige Wochen vor Weihnachten mit einem hastigen Wettstreit auf den Markt drängen, um gesehen, bewundert und — gekauft zu werden. Zwar läßt sich nicht läugnen, daß

unter der bunten Masse auch jetzt noch überwiegend viele fade und nichtsagende Produkte sind, die durch ein glänzendes Gefieder, durch den geschmacklosen Prunk der äußern Schale zu bestechen suchen und zu bestechen wissen; aber das Verhältniß zwischen der gewöhnlichen Marktwaare und den Erzeugnissen eines reiferen Kunstgeschmacks ist zweifelsohne von Jahr zu Jahr für letztere günstiger geworden. Das läßt auch die Ueberschau über den diesjährigen Weihnachtsmarkt des Buchhandels, soweit die nachbildenden Künste dabei in Frage kommen, auf's Neue erkennen.

Vor Allem bemüht sich der Holzschnitt aus den Fremden herauszukommen, in welche ihn ein unglückliches

Bemühen, mit der eleganten Glätte des Stahlstichs oder der weichen Verschwommenheit der Photographie zu wetteifern, verführt hatte. Hoffentlich gelingt es allgemach, die Bahnen wiederzugewinnen, welche Richter und Schnorr unserer deutsch-nationalen Technik seit ihrem Wiederaufleben mit richtigem Blick anwiesen, und der Leistungsfähigkeit der Xylographie in der markigen Betonung des ausdrucksvollen Umrisses gerecht zu werden. Den beiden genannten Meistern begegnen wir auch auf dem heurigen Christmarke zwar nicht, wie wir es bei Richter fast jedes Jahr zu erwarten gewohnt sind, mit einer völlig neuen Gabe, aber doch mit neuen Compositionen, die zwei seit langen Jahren dem deutschen Volke liebgewordenen Werken einen frischen Schmuck hinzugefügt haben. Schnorr hat zu der neuen Ausgabe von Simrock's Nibelungenliede (Stuttgart, Cotta) eine Reihe von Zeichnungen beigezeichnet, die als Ersatz für eine Anzahl der früheren Illustrationen von anderer Hand dienen und dem Werke nun auch in Bezug auf die künstlerische Ausstattung einen einheitlichen Charakter geben. Richter's gemüthlicher Humor und fröhlich sprudelnde Erfindungsgabe erfreut uns in den Zusätzen, welche Scherer's Volkslieder (jetzt Verlag von Alphons Dürr in Leipzig) zu ihrem Vortheil erfahren haben. Der schlichte Volkston dieser Weisen klingt aus den charakteristischen Illustrationen in der anmuthigsten Weise wieder. Wir können uns nicht versagen, eine Probe des köstlichen Humors, den der Künstler zum Besten giebt, diesen Zeilen beizufügen. Das Bildchen stellt den schlauen Schneider dar, der mit schadenfroher Lust den Teufel in der Hölle überlistet und seine Gefellen des Schmuckes beraubt, den sie vor den Menschen voraus und mit den Bierfüßern und den Satyrn der Alten gemein haben. Wer arme Teufel kennen lernen will, wie sie von der drastischen Spottlust des Mittelalters in die Volksphantasie einge-

führt wurden, der hat hier die köstlichste Musterkarte vor Augen. Ein anderer Theil der neu hinzugekommenen Illustrationen rührt von Paul Thumann her; diese schließen sich in sinniger Weise an die einfachen Freuden-

die Phantasie des Künstlers befruchtet, ohne daß die Eigenart seiner Erfindung darunter gelitten hätte. Wir theilen aus der Reihe der Illustrationen die Scene mit, in welcher der biedere Pfarrer von Grünau die Türken-



Schneider's Höllefahrt.
(Aus Scherer's Volksliedern.)

Klagelante der Volkslieder an, deren Echo sie sein müssen, wenn sie ansprechen und zum Herzen dringen wollen.

Derselbe auf dem Felde der Holzschnittzeichnung mit glücklichem Erfolge seit Jahren thätige Künstler eröffnet auch den Reigen der illustrierten Ausgaben deutscher Klassiker (Verlag der Grote'schen Buchhandlung in Berlin), die der 9. November 1867 in's Leben gerufen. Zu Voß' Luise hat Thumann eine Reihe von größeren Zeichnungen und kleinen Bignetten geliefert, die bei den durch Rücksicht auf Billigkeit sehr bescheidenen Raumverhältnissen alle Anerkennung verdienen. Sitte und Brauch der „guten alten“ Zeit, die auf äußere Zierformen im gesellschaftlichen Verkehr so großes Gewicht legte und bei aller Steifheit und ceremoniösen Haltung in den beschränkten Kreisen des kleinbürgerlichen Daseins einen reichen Schatz von Herzensfreudigkeit und Biedersinn bewahrte, kurz die Lebenssphäre des für unsere Zeit etwas vergilbten Idylls hat Thumann in seinen Illustrationen der Vorstellung mit richtigem Gefühle nahe gebracht. Chodowiedy's lebensvolle Gestalten aus jener Zeitepoche gaben den besten Anhalt für die lokale und die historische Färbung und haben auch wohl ohne Zweifel

pfeife aus der Hand seines zukünftigen Schwiegersohnes empfängt und sie mit Kennerblick bewundert. — Nicht das gleiche Lob verdienen die Illustrationen zu Göthe's Hermann und Dorothea von Ernst Bosch. Sie



stehen zu dem Werthe der Dichtung im umgekehrten Verhältnisse wie Thumann's Bilder zur Luise. Die kleinen Bignetten mag man in ihrer bescheidenen Weise als hübsche Einfälle noch hinnehmen, aber in den größeren Zeichnungen resp. Holzschnitten sind die mit sicherer Meisterhand gezeichneten Charaktere des Göthe'schen Idylls ganz verwaschen und verwässert, und auch in dem Ausdruck der Stimmungen, der momentanen Gefühlsregungen ist der Illustrator nicht glücklich. — Flott und leicht hingeworfen erscheinen die geistreichen Einfälle, mit denen Adolf Schmitz in kleinen Bignetten die Anfangs- und

Schlußverse einzelner Scenen von Göthe's Faust verzieren hat. Sie sind mehr dazu da, die Stimmung anzuschlagen, als im eigentlichen Sinne den Inhalt der Scene bildlich zu fassen. Hier ist mit wenigen und bescheidenen Mitteln oft ein schönes künstlerisches Resultat gewonnen. Von den größeren und mit größeren Ansprüchen auf volle malerische Wirkung ausgehenden Holzschnitten, die einen

bestimmten Moment des Drama's vergegenwärtigen sollen, fühlen wir uns nicht durchweg angesprochen, doch sind sie erfreulich durch dramatisches Leben, zwanglose Bewegung, wohlthuenden Fluß der Linien und originale Auffassung. Die markige Hervorhebung der Hauptformen, die virtuose Zeichnung der Umrisse verräth überall den Freskomaler, dem wohl der enge Raum, über den er zu verfügen hatte, nicht gerade allzu bequem sein mochte, um sich in der vollen Kraft seines künstlerischen Vermögens zu zeigen. Als Proben der Holzschnitte zu Faust, die wie auch die übrigen aus der Anstalt von Brend'amour in Düsseldorf hervorgegangen sind, geben wir zwei kleine Vignetten, die „Brunnenscene“ und (am Schluß dieses Berichtes) „die Walpurgisnacht“.

Es verdient volle Anerkennung, daß von Seiten der Grote'schen Verlags-handlung bewährte künstlerische Kräfte dazu ansersehen wurden, ihren billigen und dabei durch sauberen Druck und gutes Papier ausgezeichneten Ausgaben der Meisterwerke unserer Klassiker einen Schmuck von dauerndem Werthe zu verleihen. Durch Gewöhnung an das Gute und Beste wird auch das kaufende Publikum bald dahin gebracht, strengeres Gerücht über den Werth der bisher nur mit geringerer Achtung angesehenen Holzschnittillustrationen zu halten, und sich von der gewöhnlichen Fabrikwaare dieser Art abzuwenden.

Ein Unternehmen derselben Verlags-handlung die Illustrationen Hiddemann's zu Reuter's „Ut mine Stromtid“ hat vor kurzem seinen Abschluß gefunden. Im Allgemeinen ist bei diesen Blättern der Tadel zu erheben, daß der Technik des Holzschnitts zu viel zugemuthet wurde. Die Zeichnungen sind zu sehr in's Detail und auf malerischen Effekt gearbeitet, und ein Vergleich der Holzschnitte mit Photographien nach des Künstlers Originalen läßt erkennen, wie viel oft von den feineren Zügen verloren ging. In der Charakteristik der Reuter'schen Figuren ist der Künstler nicht immer glücklich gewesen, und die Mecklenburger mögen auch wohl nicht ganz Un-

recht haben, wenn sie ihre Art in den Zeichnungen nicht wiedererkennen wollen. Dennoch ist der Mehrzahl der Blätter das Verdienst lebendiger Schilderung und origineller humoristischer Auffassung nicht abzuspreden. Das Mißliche seiner Aufgabe, der oft bis in's Kleinste detaillirten Erzählung und Schilderung des Dichters gerecht zu werden und dabei den Anforderungen bildlicher, nur auf einen Moment concentrirter Darstellung Genüge zu leisten, wird der Künstler gewiß am schwersten empfunden haben. Der genaue Anschluß an den Text legt der Phantasie ein unbequemes Joch auf, und der selbständige

Werth der Illustration pflegt um so geringer zu sein, je weniger sie ohne Kommentar genießbar ist.

Von sonstigen Holzschnittwerken erwähnen wir noch des nun vollständig gewordenen „Illustrirten Katalogs der Weltausstellung“ (F. A. Brockhaus), von dessen Werth und Bedeutung in diesen Blättern schon mehrfach die Rede war, sodann der Prachtausgabe von Gregorovius' Schilderung der Insel Capri, welche, aus den „Wanderjahren in Italien“ wieder abgedruckt durch die theils in den Text, theils auf große Quartblätter gedruckten Holzschnitte nach Zeichnungen von Lindemann Frommel zu einem Pracht-Album (Leipzig, A. Dürr) herangewachsen ist, welches in



dem Beschauer unwillkürlich die Sehnsucht nach jenem von der Natur mit landschaftlichen Reizen so überreich ausgestatteten Eilande weckt.

Freunde religiöser Kunstschöpfungen machen wir noch auf die in demselben Verlage erschienene neue Ausgabe von Führic's Bethlemetischem Weg, sowie auf die Deis'schen Nachbildungen von Dürer's kleiner Passion (Eichstädt, Krüll) aufmerksam, von welchen ebenfalls eine neue auf getontem Papier sauber gedruckte Ausgabe erschienen ist.

Die photographische Produktion hat in diesem Jahre an Albums und dergl. ungleich weniger als früher hervorgebracht. Es will fast scheinen, als sei das Publikum

mit Publikationen dieser Art allgemach übersättigt worden. Auch ist die ältere Kunst bereits so weit ausgebeutet, daß nur bei einem verbesserten Verfahren direkter Originalkopien noch Aussicht auf neue Erfolge vorhanden ist. Ein Unternehmen dieser Art von der photographischen Gesellschaft in Berlin,*) zunächst auf die Sammlung des Museums daselbst, sodann auf die englische Nationalgalerie gerichtet, verspricht gute Resultate. Bei dieser Gelegenheit sei auch von Neuen auf die Photographien nach Georg Koch's Kopien Raffaelischer Gemälde (Kassel, Krieger'sche Buchhandlung) hingewiesen, deren Sammlung nach und nach sämtliche Hauptwerke des unvergleichlichen Meisters umfassen soll und serienweise in verschiedenen Formaten erscheint. Das Unternehmen gehört ohne Zweifel zu den verdienstlichsten, deren Entstehen der photographischen Technik zu danken ist. — Von Künstlern der Gegenwart, die mit einer Anzahl ihrer Werke in Form photographischer Mappen auf den Markt gekommen, haben wir nur zwei zu verzeichnen, nämlich Mintro, von welchem 10 Blätter nach den Original-Kartons zu einem Album (Verlag von W. de Haen in Düsseldorf) vereinigt sind, auf welches die Zeitschrift später noch zurückkommen wird, und Enhuber, dessen Bilder nach M. Meyr's Erzählungen aus dem Nies von der Grotteschen Buchhandlung in Berlin herausgegeben, aber in der photographischen Ausführung leider stark verschattet sind (Vergl. Zeitschrift f. b. K. 1866, S. 253). Von des jüngstverstorbenen Emil Cauer's plastischen Werken ist das Erscheinen einer Auswahl (Cassel, Th. Fischer) angekündigt.

Eine stattliche Sammlung von Photographien nach neueren Düsseldorfer Gemälden vereinigt Overbeck's Weihnachtsalbum, zum Theil Landschaften von den beiden Achenbachs und S. Jakobsen, deren Hauptpreise natürlich in der Photographie verloren gehen, und einige hübsche Genrebilder von Salentin, Kindler, N. Sohn, Wischbrink u. a. Sehr schwach ist das Dornröschen von N. Risse. Wie arg die Photographie einem Gemälde mitspielen kann, ist an dem beiden Pappeln (?) auf der Landschaft von D. Achenbach augenfällig, die wie zwei langgezogene Kledse aussehen. Im Uebrigen ist die photographische Reproduktion lobenswerth.

Die Lithographie, die schwarze wie die in Farben ausgeführte, hat einige treffliche Leistungen auf den Weihnachtstisch zu legen. Vor Allen des Deutschen Künstleralbums (Düsseldorf, Breidenbach und Co.) zweiten Jahrgang, zu welchem hauptsächlich Düsseldorfer und Berliner Maler beigetragen. Unter den fast überall durch freundliche und glücklich verarbeitete Motive ausgezeichneten Genrebildern möchten wir dem Blatte von Bantier: „Im Schnee“ den Preis zuerkennen. Auch Karl

*) S. die Beilage zu dieser Nummer.

Becker, Fr. Kraus, Tidemand, Ernst Bosh, Alb Kindler, G. Stever sind gut vertreten. Gustav Richter hat eine Aegyptierin geliefert, eine prächtige Halbfigur mit zurückgeschlagenem Schleier, deren dunkle Augen und schelmischer Blick sich mit verhänglicher Lockung auf den Beschauer richten. Landschaften von Hugo Becker, Wilh. Kiestahl u. a., eine in Farben ausgeführte Architektur von Karl Werner, ein etwas modernes Dornröschen, das schon lange auf den Fuß des Königssohnes zu warten scheint, von Hugo von Blomberg, ein prächtiges „Baby“ von Knaus wollen wir noch als bemerkenswerth hervorheben. Die größte Zahl der Holzschnitte fällt gegen die von Süßnapp, Federt und zum Theil von den Künstlern selbst ausgeführten Lithographien bedeutend ab. Den Buchdrucker mag ein Theil der Schuld treffen, aber Manches ist auch offenbar im Schnitt schon verdorben. — Den neuesten Jahrgang des von der lithographischen Anstalt von J. G. Bach in Leipzig herausgegebenen Künstler-Albums wollen wir nur im Vorbeigehen als erschienen anmelden. Vieles darin ist unter dem Mittelmaß, doch ist der Inhalt im Ganzen immerhin besser, als das unglückliche bunte Titelblatt vermuthen läßt, auf welchem Musik, Poesie und Malerei eben zu einem Pas de Ballet anzutreten scheinen. Auch an dem sehr bunten „Hauslaub“ von Hermine Stille (Leipzig, Arnold), wollen wir mit einer stummen Reverenz vorübergehen und uns den Denkprüchen mit Initialen von Alwine Schrödter, „Am Lieb und Kunst“ (Frankfurt, Sauerländer) betitelt, zuwenden, die in zwölf Blättern einen reichen Blumenflor entsalten, auf dem das Auge gern verweilt. Blatt und Blüthe ist mit Verständniß gezeichnet, die strukturelle Beschaffenheit, der eigenthümliche Charakter jeder Pflanzenart in Wuchs und Haltung findet seinen treffenden Ausdruck, selbst der zarte Schmelz der weichen Farben hat der von Breidenbach in Düsseldorf mit großer Sorgfalt ausgeführte Farbendruck bis in die feinsten Nuancen wiedergegeben. Einzelne Blätter sind zwar etwas überladen und das Titelblatt mit den theatralischen blassen Friedensengeln macht keinen sehr vortheilhaften Eindruck, dagegen erfreut die ruhige Harmonie der Farben und läßt im Verein mit den erwähnten Vorzügen die kleinen Mängel der Komposition leicht übersehen. — Rohde's Sgraffitobilder im Sophiengymnasium zu Berlin, in vorzüglichem Farbendruck von Winkelmann und Söhne reproducirt, werden später noch eingehend Besprechung in diesen Blättern erfahren, weshalb wir nur im Vorbeigehen ihrer gedenken wollen. Schließlich sei noch Eugen Krüger's Wild und Wald in Erinnerung gebracht, 22 von dem trefflichen Künstler selbst lithographirte Blätter (Hamburg, D. Meißner) welche bereits vor einiger Zeit in diesem Bl. (Jahrg. 1867, S. 62 des Beiblatts) lobende Erwähnung gefunden haben.

Die verschiedenen Gattungen der Metallographie

haben nur eine sehr kleine Beisteuer zu der Weihnachtsbescheerung geliefert. Otto Försterling bietet uns unter dem Titel „Im Wald“ (Berlin, Amsler und Rutherford) eine Sammlung von sechs Originalradirungen, die sich durch delikate Behandlung auszeichnen. Kühl und frisch wie Waldesrauschen und Waldeschatten muthen uns diese Blätter an, denen wir nur hier und da etwas weniger sonnige Lichtreflexe, namentlich im Vordergrunde wünschen möchten, um eine ruhigere Wirkung zu gewinnen. Für den Ausdruck des Knorrigen und Spröden ist die Behandlung im Allgemeinen wohl zu weich und zart; im

Uebrigen ist Laub, Geäst und Stamm, Buschwerk, Haidekraut und Moos mit Sicherheit und künstlerischem Gefühle behandelt. Die Stimmung ist überall eine friedlich idyllische und streift in dem letzten Blatte „Auf der Höhe“ an das Sentimentale. Vielleicht wird dieses Blatt der einfach aber nobel erscheinenden Mappe vor Allen die Gunst der Leserinnen d. Bl. gewinnen. Daran möchten wir noch den Wunsch knüpfen, daß der Erfolg der schönen Publikation etwas dazu beitragen helfe, die edle Radirkunst wieder zu allgemeinerer Uebung und Werthschätzung zu bringen.
E. A. S.



Korrespondenzen.

Neapel, im Oktober (Schluß).

Ein zweiter Punkt, der das allgemeinste Mißfallen immer von neuem erregt, ist das Eintrittsgeld, welches der Besucher des Museums — mit Ausnahme des Donnerstags und Sonntags — entrichten muß. Es beträgt hier freilich nur einen Frank; in Pompeji dagegen muß man bei jedem Besuch zwei Franken bezahlen, und hat dort nur am Sonntag freien Eintritt, ja die um den Preis dieser zwei Franken zu lösende Karte hat nicht einmal für den ganzen Tag Gültigkeit. Will ich z. B. nach drei- bis vierstündiger Wanderung zu Mittag die ausgegrabene Stadt verlassen, um in einer benachbarten Locanda den gerechten Anforderungen des Magens nachzukommen, am Nachmittag aber meine Studien in Pompeji fortsetzen, so bleibt mir nichts übrig, als noch einmal zwei Franken zu erlegen. Und wie wenig sieht man in einem einzigen Tage! Der Besuch muß drei bis vier Mal wiederholt werden, wenn er auch nur ein übersichtliches Bild gewähren soll. Nun sind freilich für wiederholten Besuch Abonnementskarten eingeführt. Aber die dadurch erzielte Ersparniß ist eine sehr geringe. Der Gelehrte, der Künstler und überhaupt Jeder, der sich in Pompeji

gründlich umsehen will, muß auf völlig freien Eintritt Anspruch erheben können. Sonst bleibt dem Studium dieser merkwürdigsten Denkmälerstätte Italiens ewig ein Niegel vorgeschoben. Und wir wissen bestimmt, daß es selbst Specialforschern, welche Monate lang in Pompeji zu arbeiten hatten, nicht möglich gewesen ist, dieses Hinderniß zu beseitigen.

Die Resultate der Ausgrabungen im Einzelnen zu verzeichnen, ist hier nicht der Ort. Dies muß den archäologischen Fachblättern überlassen bleiben. In der Zeitschrift des preussischen Instituts in Rom haben Helbig, Kekulé, N. Schöne, Heydemann u. A. über die wichtigsten der in letzterer Zeit gefundenen Bilder berichtet. Viele derselben sind noch an Ort und Stelle, was leider nie zu ihrem Vortheil gereicht; andere wurden gleich in's Museum transferirt und finden hier dauernden Schutz vor Wind und Wetter. Obwohl Pompeji selbst durch diese nachträgliche Veraubung einen großen Theil seines Reizes verliert, möchte man dennoch wünschen, daß die zur Erhaltung der Bilder unerläßliche Maßregel in noch ausgedehnterem Maße angewendet würde, als es bisher geschehen ist. Dasselbe gilt natürlich von den Mosaiken der Fußböden. Es machte mir

einen traurigen Eindruck, als ich bei meinem letzten Besuch in Pompeji Stundenlang im strömenden Regen durch die zahllosen kleinen Gemächer hinwandelte und viele dieser festbaren Bodenverzierungen mit zellhohem Wasser bedeckt fand. — Unser den erwähnten Berichten unserer deutschen Archäologen liefert Ficelli's „Giornale degli scavi di Pompei“ den vollständigsten Ueberblick über die Fortschritte der Ausgrabungsarbeit. Leider ist das vor einigen Jahren begonnene Werk, welches uns über den Fortgang dieser Arbeit und ihre verschiedenen Hemmnisse auch für die Zeit vor Ficelli's Direktion zum ersten Male quellenmäßig unterrichten soll, nämlich des genannten Gelehrten „Historia antiquitatum Pompeianarum“ mit dem Ende des zweiten Bandes 1862 in's Stocken gerathen, und überdies erhebt man gegen die darin geübte Kritik des handschriftlichen Materials allerhand Einwendungen. Ein anderes, weit hin berühmtes Werk, die bündereiche Publikation des „Real Museo Borbonico“, welches Ant. Riccolini 1824 unter König Ferdinand I. begann und, von dem bei Franz's II. Vertreibung 61 Fascikel erschienen waren, hat dagegen seeben mit einem dem 16. Bande angehängten Registerbest durch Ficelli seinen endlichen Abschluß erhalten. Der so überaus thätige Forscher wird hiernach wohl auch zur schnelleren Förderung seiner übrigen Unternehmungen Kraft und Muße finden.

München, Anfangs Dezember.

S — t. Die letzten Kunstvereinsausstellungen waren ziemlich reich an Abwechslung und brachten allerlei Neues. Auf dem Gebiete der Historienmalerei erwähnen wir die Sage von Kaiser Heinrich dem Städtebauer und der Prinzessin Ilse, welche uns J. Naue in sieben Bildern vorführte. Ferner zwei Kartons zu der Schiller-galerie, welche im Verlage von Bruckmann hier erscheint, beide von C. Jäger, die Feuersbrunst aus der „Glocke“ und eine Scene aus „Wallenstein“ darstellend. Im Gebiet des Genre's ragten „Landleute in der Kirche“ und eine „Mutter mit zwei Kindern“ von H. Epp durch räumliche Größe hervor. Erwähnenswerth ist auch eine musificirende Gesellschaft von J. Gaißer. Zwei Porträts von Hermann Schneider, ein alter Mann in der Tracht des 17. Jahrhunderts und eine alte Frau waren, besonders ersterer, sehr wirkungsvoll gemalt. Am besten aber war die Landschaftsmalerei vertreten; eine winterliche Gegend von H. Würkel ist hier an der ersten Stelle zu nennen: ein durch eine recht malerische Darstellung ausgezeichnetes Bild. Auch zwei Landschaften aus dem Heidelberger Stadtwald von B. Fries thaten sich durch einen dunstigen Ton und einen feinen Vortrag hervor, ganz anders als wir es bei seinen italienischen Landschaften gewohnt sind. Nicht minder ist auch ein „Schiffzug bei Oberandorf“ von J. A. Klein nennenswerth.

Im Ausstellungslokal des Vereins für Ausbildung der Gewerbe errangen sich Zeichnungen von Prof. W. von Schwind für moderne Gegenstände, wie Petroleumlampen, Tafelaufsätze, Leuchter, Schüssler u. dergleichen großen Beifall. Des Zeichners Zweck hierbei war nicht, einem strengen Stilbegriff zu genügen, sondern eine heitere, belebte, manchmal komische Auffassung in die moderne Prosa solcher Dinge hineinzubringen, was ihm auch gelungen ist.

Unser neuer Rathhausbau ist in ein unverhofftes Stocken gerathen, indem der Maurermeister Fischer, welcher den Bauaktord übernommen, auf einmal zurücktrat. In seiner Rechtfertigungsschrift klagte er über eine schwankende, kleinliche Vausführung, über kontraktwidriges Handeln ihm gegenüber u. dergl., wobei er auch andeutete, daß der Bau wegen der Unsolidität seiner Anordnung dem Einsturz drohen würde. Auffallend bleibt hierbei, daß Herr Fischer den betreffenden magistratischen Referenten nicht schon längst von diesen Mißständen in Kenntniß gesetzt und volle 14 Tage hat verstreichen lassen, ehe er eine Erklärung abgab. Man glaubt daher, daß er bei Uebernahme der Minimalbedingungen seine Rechnung nicht habe finden können. Auf den Ausgang der Sache ist man gespannt.

König Ludwig I. scheint den Professor H. Brunn unter seine besondere Fürsorge genommen zu haben, denn, wie er ihm vor einiger Zeit den neuen Katalog der Glyptothek zu machen übertragen, so hat er ihm jetzt die Verwaltung der Vasensammlung in der alten Pinakothek gegeben. Am 21. November fand die Installation statt. Hoffentlich wird Professor Brunn auch bald mit der Einrichtung des so sehr nothwendigen Gypsmuseums beginnen können. Er projektirt dasselbe in den Saal des Antiquariums zu verlegen, indem letzteres sicherm Vernehmen nach mit den entsprechenden Abtheilungen der „Vereinigten Sammlungen“ in das Ausstellungsgebäude gegenüber der Glyptothek verlegt werden wird.

Boston, im Oktober.

Es ist vielleicht für die Leser der Kunstchronik von einigem Interesse, etwas über das Kunstleben in Boston, dem sogenannten Athen Amerika's, zu hören. Nicht mit Unrecht hat es diesen Namen; denn Boston zeichnet sich vor allen Städten Amerika's durch ein größeres Interesse an Kunst und Wissenschaft aus. Andere Städte der Union haben zwar auch eifrige Kunstliebhaber, wovon vielleicht einzelne durch bedeutendere Mittel in Stand gesetzt sind, den Geschmack an Werken der Kunst, wenn auch im Ganzen beim großen Publikum nur oberflächlich, zu erwecken und zur Mode zu machen.

Hier in Boston ist das Interesse ein allgemeineres, tiefergehendes, welches von einem richtigen Ver-

ständniß begleitet, einen sehr wohlthätigen Einfluß auf die Entwicklung der hiesigen Kunst ausübt. Das so frequente Reisen nach Europa, der Besuch der dortigen Galerien haben hauptsächlich dazu beigetragen, das Verständniß der Kunst auszubilden und den Geschmack zu läutern und zu verfeinern.

Es sind jetzt gerade zwei Kunstwerke ausgestellt, welche die Aufmerksamkeit der Kunstliebhaber in hohem Maße auf sich ziehen und schon seit Monaten von einem bewundernden Publikum umgeben sind. Es sind dies: 1) Die kolossale Marmorstatue von Thomas Ball, den amerikanischen Tragöden Edwin Forrest in der Rolle des Koriolan darstellend und 2) Adolf Bierstadt's Gemälde: Die Dome des Jo-Semite.

Die Statue ist in der Galerie von Childs & Co. ausgestellt. Der Künstler hatte bedeutende Schwierigkeiten bei diesem Werke zu überwinden. Es macht an und für sich schon einen eigenen Eindruck, einen modernen Kopf, ohne Idealisierung, als Römerkopf angewendet zu sehen.

Den Auftrag zu dieser Porträtstatue erhielt Herr Ball von einigen Verehrern und Freunden Forrest's. Er hatte daher in erster Linie auf treffende Ähnlichkeit des Schauspielers zu sehen, was ihm meisterhaft gelungen, doch wurde durch diese Bedingung die Thätigkeit seiner Phantasie natürlich sehr eingeengt.

Zur Darstellung ist in der Rolle des Koriolan die Stelle gewählt, wo er bei der Belagerung Roms, nach Abweisung aller um Schonung der Stadt bittenden Gesandten, die Annäherung seiner Mutter und seines Weibes mit ihrem Kinde, als Ueberbringer eines letzten Gesuches um Schonung der Stadt vom Senate, bemerkt. Es ist der Moment, wo er sagt:

„Mein, laß die Volsker

Den Pflug ziehn über Rom, das Land zerwühlen:
Ich werde nimmer solch ein Gänschen sein,
Zu folgen dem Naturtrieb, sondern stehe
Als wenn der Mensch sein eigener Schöpfer wär',
Und kenne keinen Ursprung“.

Wir merken aber eben nicht, daß Koriolan vor uns steht. Es ist der Schauspieler so genau porträtirt, daß dem Künstler wenig oder gar keine Gelegenheit geboten war, seiner Idee des Koriolan Ausdruck zu verleihen. Die Figur des Helden ist genau die des Tragöden, stark gedrungen und muskulös, fast an einen Faustkämpfer erinnernd, und entspricht daher sehr wenig der Vorstellung, die man sich von einem Römer macht. Trotzdem übt die Figur einen imposanten Eindruck. In der Stellung der Figur war dem Künstler mehr Gelegenheit gegeben, seine Fähigkeiten zu zeigen, obgleich auch hier der Schauspieler dem Künstler den Gedanken gab. Es ist hier ein erfolgreiches Studium der antiken Meisterwerke bemerkbar. Wir finden nicht das Gefuchte, Affektirte und Ueber-

triebene, das man so gewohnt ist an den Werken hiesiger Künstler. Die Ausführung ist eine sehr sorgfältige und verdient volles Lob. Im Ganzen ist die Leistung des Künstlers daher als eine recht auererkennungswerthe zu bezeichnen; nur ist zu hoffen, daß ihm in weiteren Werken Gelegenheit geboten werde, mehr seine eigenen Ideen und Gestalten zu Tage zu fördern.

Herr Ball hat in Amerika schon lange einen guten Namen. Er ist im Staate Vermont gebürtig, hält sich aber meistens in Rom auf. Was den Aufstellungsort der Statue anbetrifft, deren Kosten sich beläufig auf 10,000 Doll. belaufen, so ist von den Herren, welche dieselbe ausführen ließen, noch nicht darüber entschieden worden, wahrscheinlich wird sie aber in Boston bleiben.

Herr Ball hat auch von der Stadt Boston den Auftrag eines kolossalen Bronze-Reiterstandbildes Washingtons, erhalten, welches bestimmt ist, im hiesigen öffentlichen Park, dem Common, aufgestellt zu werden. Ich hatte nicht Gelegenheit, das Modell, welches vor einigen Jahren ausgestellt war, zu sehen. Ein befreundeter Berliner Architekt bewundert dasselbe sehr und stellt es dem Friedrichs-Denkmal in Berlin als ebenbürtig an die Seite. Wir wollen sehen.

Das Gemälde: „die Dome des Jo-Semite“ *) ist in der Galerie von Williams und Everett ausgestellt. Der Künstler, Herr Bierstadt, welcher seine Ausbildung in Düsseldorf erhielt, hat es sich, wie es scheint, zur besondern Aufgabe gemacht, die großartigen Naturschönheiten unseres fernen Westens in seinen Gemälden vorzuführen. Das jetzt ausgestellte Bild schließt sich dem bekannten Bilde des gleichen Künstlers: „das Felsengebirge“ an. Es stellt uns das Jo-Semite-Thal, einen Durchlaß durch die Sierra Nevada-Kette im Staate Kalifornien dar. Diese Gegenden sind verhältnißmäßig unbekannt gewesen, bis in den letzten Jahren das Publikum durch Photographien und besonders durch die Gemälde Bierstadt's darauf aufmerksam gemacht wurde. Der Thalkessel ist ungefähr 10 englische Meilen lang und 1½ Meilen breit und ist eingesaßt durch meistens senkrechte Felswände von 2000 bis fast 5000 Fuß Höhe. Ueber diese stürzen sich, imposante Wasserfälle bildend, Bergströme hinab. Der höchste dieser Wasserfälle ist der Jo-Semite-Fall, dessen Wasser sich in zwei Absätzen 2400 Fuß tief in's Thal hinabstürzen.

Der Standpunkt des Beschauers auf dem Gemälde ist in einer beträchtlichen Höhe über dem Thale, in einer breiten Schlucht, von welcher man in das Thal der Länge nach hinabsieht. Dem Beschauer gegenüber, links am Ende des Thales, ragt ein stumpfer Felsenkegel empor. Es ist dies der nördliche Dom, 3700 Fuß hoch. Die Nacktheit der ungeheuren Felsenwände, ist am Fuße dieses

*) Vergl. Kunstchronik, 2. Jahrg., S. 145.

Domes durch einen von der Natur gewölbten, riesigen Bogen, den Königsbogen, unterbrochen. Auf der rechten Seite, etwas entfernter, ist der südliche Dom, ungefähr 5000 Fuß hoch. Weiter hinten, Alles überragend, sieht man die schneebedeckten Gipfel der Sierra's. Durch das Thal schlängelt sich, von den Wildbächen gebildet, der kleine Merced-Fluß. Das etwas flache Thal ist besät mit kleinen, isolirt dastehenden Baumgruppen. Links, in der Nähe des Beschauers, stürzt sich der Yo-Semite-Fall von dem steilen Felswänden zunächst auf das den Standpunkt bildende Plateau und dann von Neuem bis ganz in die Tiefe des Thales hinab. Beim Betrachten des Bildes fällt Einem gleich der Unterschied zwischen dieser Gebirgslandschaft und der europäischen auf. Die amerikanische Gebirgslandschaft macht mehr den Eindruck des Hohen, ganz Naturwüchsiges. Es ist, als ob sich der Grad der Civilisation auch in den Gebirgsformen abspiegelte. Es fehlt dem amerikanischen Gebirge der, man könnte sagen, architektonische Aufbau der Alpen. Diese Felskolosse imponiren nur durch ihre freilich alles Derartige in Europa weit übertreffende Massenhaftigkeit. In dem Gemälde ist uns nun diese Landschaft mit dem Bierstadt eigenen meisterhaften Realismus vorgeführt. Dieser Realismus hat seine besondere Berechtigung in der Darstellung derartiger Naturszenen. Die Ausführung erinnert etwas an diejenige in Lessing's Landschaftsbildern. Die Perspective, begünstigt durch den sehr vortheilhaft gewählten Standpunkt, ist eine sehr gelungene. Der Himmel ist grau bewölkt, an einigen Stellen brechen die Sonnenstrahlen durch. Der dadurch hervorgebrachte Lichteffect ist sehr fein durchgeführt, besonders beim Wasserfall, der zum Theil im Lichte sich befindet. Der Mangel an Staffage erhöht den Eindruck des Einsamen, von der Kultur abgeschlossenen, den das Ganze macht. Das Gemälde — 16' lang und 10' hoch — ist unstreitig eine bedeutende Leistung und daher als einheimisches Erzeugniß besonders erfreulich. Die Amerikaner sind aber auch sehr stolz auf „ihren“ Bierstadt.

Im Laufe dieses Monats wird die Einweihung und Aufstellung des Bronzestandbildes des amerikanischen Staatsmannes und Redners Eduard Everett im hiesigen Parke stattfinden. Der Künstler ist der Amerikaner W. Story, der, wie ich lese, auch den Auftrag von der Stadt London zur Ausführung der Peabody-Statue erhalten hat. Gegossen wurde die Statue, so viel ich weiß, in München.

Ein anderes Monument, auch für den hiesigen Park bestimmt, zu welchem die Vorarbeiten jetzt gemacht werden, ist das — es klingt etwas excentrisch — zur Verherrlichung der Auffindung des Aethers als Betäubungsmittel bei Operationen zu errichtende. Ein alter Herr, Oberst Lee, läßt dasselbe mit dem bedeutenden Kostenaufwande von 30,000 Dollars ausführen. Es wird aus einem hohen,

im romanischen Stil gehaltenen Unterbau bestehen, der bekrönt wird von einer kolossalen Gruppe in Granit, den barmherzigen Samariter darstellend.

Ein rechte erfreulicher Beweis des Bestrebens, durch gemeinsames Zusammenwirken den Charakter der hiesigen Architektur zu heben, ist die Gründung des Bostoner Architekten-Vereins, als Anfang zu einem amerikanischen Architekten-Verein. Derselbe zählt alle hervorragenden hiesigen Architekten zu seinen Mitgliedern, deren Zahl sich schon auf mehr als 50 beläuft. Ich werde wohl später Gelegenheit haben, mehr über den Verein und sein Wirken mitzutheilen. R. F. S.

Nekrologe und Todesfälle.

Ludwig Folk, Professor am Polytechnikum in München, ein geachteter Architekt, starb daselbst am 11. November, 58 Jahre alt.

Adolph Napoleon Didron, der berühmte französische Archäologe, geboren 1806 zu Hautwillers, ist am 13. November einer langen Krankheit erlegen. Durch Herausgabe der Annales archéologiques, mit welcher er im Jahre 1844 begann, gab er den archäologischen Studien in Frankreich eine folgenwichtige Anregung. Von 1836—1843 bekleidete er die Professur der nationalen Archäologie an der königl. Bibliothek, gründete 1849 eine Manufaktur für Kirchenfenster und 1858 eine Fabrik für Bronze- und Goldschmiedearbeiten. Als Gelehrter wie als Mensch stand er in gleich hoher Achtung. Er gab außer den Annalen noch folgende Werke heraus: Bulletin archéologique; Histoire de dieu, manuel d'iconographie chrétienne; Iconographie des chapiteaux du palais ducal à Venise; Manuel des objets de bronze et d'orfèvrerie du moyen âge.

Karl Sohn, Professor der Kunstakademie zu Düsseldorf, starb am 25. November in Köln. (Einen Nekrolog wird die nächste Nummer d. Bl. bringen).

Hippolyte Omer Ballue, ein bekannter und vielbeschäftigter Dekorationsmaler in Paris, wo er 1820 geboren wurde, ist in Belleville gestorben.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

+ **Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin.** Eröffnung der Ausstellung, am 9. November 1867. Schon seit einigen Jahren war es dem Berichterstatter bekannt, daß mehrere der Berliner kunstbesessenen Damen, deren einige ihrem Namen schon einen recht guten Klang verschafft haben, regelmäßige Zusammenkünfte hielten, in denen sie ihre Ansichten austauschten und berichtigten, ihre Arbeiten mit Freundschaft, aber mit Offenheit beurtheilt sehen und durch Rath und Zuspruch in ihren Bestrebungen unterstützt und gefördert werden wollten. In der That kann es nicht Wunder nehmen, daß sich ein solches Bedürfniß den Künstlerinnen fühlbar machte. Ist es doch bekannt, mit welchen Schwierigkeiten sie zu kämpfen haben, um auf ungeduldeten Wegen durch eignes unaufhörliches Ringen ihr Ziel zu erreichen, wie das Vorurtheil ihnen häufig hemmend entgegentritt, und wie selbst die Schläfen derer, die wirklich hindurchbringen, den etwa errungenen Lorbeerkranz nicht ohne Schmerzen tragen. Dennoch währte es längere Zeit, bis es versucht wurde und gelang, in weiteren Kreisen reichlichere Kräfte zu gleichem Streben zu vereinigen. Seit dem Frühlinge dieses Jahres endlich ist aus dem kleinen Freundinnenkreise ein orbentlich konstituirtes Verein geworden, der mit Energie den Weg der Selbsthülfe betritt und sich als einem wirklich vorhandenen Bedürfniß entgegenkommend und lebensfähig wohl allein durch den Umstand ausweist, daß die Zahl seiner Mitglieder trotz des kurzen Bestehens bereits nach Hunderten zählt. An der Spitze stehen Clara Denicke und

Auguste von Sandrart; zu den Mitgliedern gehören, um nur einige der bekannteren Namen zu nennen, Elisabeth Verichow-Baumann, Antonie Volkmar, Anna Schley, Antonie Viel, Rosa Pözel, Marie Kemy, Antonie Eichler u. a. Einige unserer ersten Künstler gehören dem Vereine als Ehrenmitglieder an: wir hören von Julius Schrader, Hermann Kerschmer, Eduard Wape u. j. w. Nachdem der Verein geräuschlos seine Pfade gesucht und gegangen, tritt er jetzt mit einem unerwarteten und bisher wohl einzigen Lebenszeichen vor die Öffentlichkeit, mit einer Ausstellung von Werken seiner Mitglieder, deren Eröffnung am 9. November Mittags vor einem großen geladenen Publikum mit einer gewissen Feierlichkeit stattfand. Herr Provinzialschulrath Vormann hatte es übernommen, die Schritte und Bestrebungen der Vereinsmitglieder darzulegen und den Versammelten zur Theilnahme zu empfehlen. Wir geben in Kürze die wesentlichsten Punkte der sehr sorgfältig elaborirten Rede wieder. Die Kunstfreundinnen und Künstlerinnen haben sich zu einer ergänzenden Vereinigung zusammengeschlossen. Sie wollen sich mit gemeinsamen Kräften fördern, und zu dem Zweck zunächst einem großen Uebelstande abhelfen, der vielen Frauen bisher den Weg zur Kunst verlegt hat: da die Kunstatareie weibliche Zöglinge grunbsächlich ausschließt, so wollen die Künstlerinnen eine Zeichen- und Malerschule für Damen, auf der zugleich Anatomie, Perspective zc. gelehrt werden, in's Leben zu rufen suchen*). Von dem Gedanken ausgehend, daß man nur mit Uurecht dem weiblichen Geschlechte Beruf zur Kunst absprechen könne, wemgleich bis jetzt nur Wenigen bei der Ungunst der Verhältnisse Erhebliches in der Kunst zu leisten vergönnt gewesen, wollen sie den Befähigten die Wege ebnen, keineswegs aber der Mittelmäßigkeit Vorstüb leisten, indem sie ebenso energisch Unbefähigte von einem für sie nur dornenvollen Pfade abzubringen befreit sein wollen. Für den Unterricht in der Geschichte der Kunst wird gleichfalls gesorgt, und es hat für diesen Winter Herr Professor Eggers sich zu einem Cycles von zehn Vorlesungen bereit erklärt, die im Januar ihren Anfang nehmen sollen. Auch auf die Gründung einer Unterstützungskasse hat man schon Bedacht genommen, und zu diesem Zweck eine Verloosung von Bildern und kleinen Kunstfachen veranstaltet, zu der von den Mitgliedern fleißig beigetragen worden ist. Schließlich hat der Vortragende um dasjenige Wohlwollen in Beirtheilung und Theilnahme, auf das alle Anfänge, die mit Bescheidenheit aufrüsten, ein Anrecht hätten. — Nach angehörter Rede widmeten sich die Anwesenden der Betrachtung der an den mit grünen Keisern besetzten Wänden vertheilten Kunstwerke, über welche in voriger Nummer d. Bl. berichtet ist.

Die Pariser Kunstausstellung (Salon) für 1868 wird am 1. Mai eröffnet und am 20. Juni geschlossen. Kunstwerke, welche für die Ausstellung bestimmt sind, müssen zwischen dem 10. und 20. März frachtfrei an die Intendantur im Palais der Champs-Élysées abgeliefert werden. Von jedem einzelnen Künstler sind nur zwei Werke der verschiedenen Gattungen der Kunstproduktion (Malerei, Zeichnungen aller Art, Bildhauerei, Medaillenkunst, Architektur, Stich und Holzschmitt, Lithographie) zulässig. Jeder Einsender ist gehalten, seinem Werke eine Notiz beizufügen, die außer seinem Vor- und Zunamen seinen Geburtsort, die Namen seiner Lehrer und Angabe etwa früher erhaltener Auszeichnungen sowie derjenigen Ausstellungen enthält, auf welchen Werke von ihm Zulassung gefunden. Diejenigen Einsender welche nicht selbst in Paris anwesend sein können, haben dort einen Mandatar mit schriftlicher Vollmacht zu bestellen.

*) Demselben Bedürfnis hat man hietoris vor Kurzem von anderer Seite befriedigend abgeholfen gesucht. Der Kupferstecher und Zeichenlehrer Sugo Trotschel hat im Verein mit dem der Perspektive kundigen Dr. Julius Scholz im Oktober eine „höhere Zeichenschule für Damen“ eröffnet, die für den Anfang über Erwartung großen Zuspruches sich erfreut. Wir werden baldigst, wenn dieselbe sich vollständig gestaltet hat, auf sie zurückkommen. Auch Herr Schulrath Vormann nahm von dem Unternehmen Notiz, doch nur, um über die kleinen Anfänge den Stab zu brechen, und aus denselben die Nothwendigkeit abzuleiten, ein neues ähnliches Institut dem bestehenden an die Seite zu stellen. Uns würde es gerathener scheinen, das neue Ziel mit vereinten Kräften in Angriff zu nehmen, vorhandene noch so geringe Anfsänge (wosfern die ersten Schritte nicht schon auf denverfälschter Bahn gemacht sein sollten) dankbar zu benutzen, und nicht mit deutscher Gründlichkeit und Principlenreiterei direct auf das Ideal hin immer wieder von vorn loszusetzen. Dies nur ganz heiläuflig.

Kunstkiteratur und Kunsthandel.

Winkelmann, Johann. Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst. Sæcular-Ausgabe. Aus des Verfassers Handexemplar mit vielen Zusätzen von seiner Hand, sowie mit inediten Briefen Winkelmanns und gleichzeitigen Aufzeichnungen über seine letzten Stunden, herausgegeben v. Albert Dreffel mit einer Vorbemerkung von Constantin Tischendorf. Mit Portrait und Facsimile. Leipzig, Mendelssohn. X. u. 180 S. 4.

▽ Der berühmte Verfasser der Vorbemerkung berichtet, daß der seit langen Jahren in Rom lebende Herausgeber aus der Versteigerung der Bibliothek Albani Winkelmann's mit mehr als 40 handschriftlichen Zusätzen und den Korrekturen der zahlreichen Druckfehler versehenes Handexemplar des 1766 erschienen „Versuch einer Allegorie“ erworben hat, und in der vorliegenden sehr schön ausgestatteten neuen Ausgabe erhalten wir einen berichtigten Text des Werkes mit möglicher Beibehaltung der ursprünglichen Schreibweise, und mit den Anmerkungen der früheren Herausgeber Meyer, Fernow, Eiselin, sowie mit Winkelmann's eigenen Zusätzen versehen. Der zweifelhafte Werth gerade dieses Werkes läßt es sehr fraglich erscheinen, ob der Kunstwissenschaft (von den Künstlern, für die Winkelmann schrieb, ganz zu schweigen) irgendwie mit der erneuten und verbesserten Form dieser, man darf wohl sagen, schwächsten Arbeit des großen Mannes gebient ist, indessen ehren wir die Pietät des Herausgebers und Verlegers und danken ihnen für die Zugaben: einen Wiederabdruck aus der „Beschreibung des Torso des Herkules im Belvedere zu Rom“ und die noch unedirten Briefe, von denen einer an Mengs (Rom 1762) vom P. Pieri in Rom, zwölf aus den Briefsammlungen in Weimar und Zürich in diplomatisch genauen Abschriften von Dr. D. Benndorf beigezeichnet wurden. Die „Aufzeichnungen über Winkelmann's Tod“ (italienisch und in Uebersetzung gegeben), von einem ungenannten Triestiner herrührend, gelangten aus C. Fea's Nachlasse ebenfalls an den P. Pieri und enthalten einzelne Berichtigungen zu den bekannten andern Darstellungen des tragischen Ereignisses.

— n. **Friedrich Preller's Studien und Skizzen** in photographischer Nachbildung haben seit dem Erscheinen der ersten Sammlungen des „Deutschen und des Römischen Skizzenbuches“ des „Albums von landschaftlichen und figurlichen Darstellungen“ und der „Größeren ansgeföhrten Landschaften“ ein ungewöhnliches Interesse bei allen denen gefunden, welche Sinn und Verständniß für die große, einfache Auffassung der Natur besitzen, wie sie zuerst bei Kossuth sich geltend macht und durch Joseph Koch's Vorgang zu erneuter Anerkennung kam. Noch höher steigerte sich dies Interesse mit dem Erscheinen der „Studien und Landschaften aus Stalien“, und Kunstfreunde sowohl wie Künstler werden die kürzlich erfolgte Ausgabe einer zweiten Serie dieser Sammlung, in welcher uns die außerordentliche Begabung Preller's, in einfachen Zügen, die oft nicht viel mehr als Umrisse bieten, das Wesenhafte der Erscheinung festzubalten, nicht bloß auf dem Gebiete der Landschaft, sondern auch in Bildnißdarstellungen, Brustbildern und ganzen Figuren in schlagender Weise entgegentritt. Der kleine Bursche mit der Schalmei (No. 24), Giacinta Margiotti (No. 22), und Domenico Margiotti (No. 14), das ausdrucksvolle trotzige Gesicht des Francesco Latini (No. 16), und vor allen der seine Kopf des Vater Ambrogio (No. 12), nehmen auf den ersten Blick die Theilnahme des Beschauers gefangen. Hier ist Wahrheit und Leben in edler oder vielleicht veredelter Fassung, dem Individuum ist ein Zug von Größe geliehen, der es zum Repräsentanten eines Geschlechts, eines Stammes, einer Volks-

klasse erbebt, die einst bessere Tage gesehen. — Den beiden ersten Serien des „Römischen Skizzenbuches“ sind zwei neue gefolgt. Für alle diejenigen, welche die Campagna Rom's durchstreift haben, wird diese reiche Sammlung ein ganz besonderer Schatz sein, zumeist aber für den Landschaftler, den die Skizzen lehren, wie man die Natur sehen und festhalten soll. Wie unerschöpflich die malerischen Reize dieses Stückes der italienischen Erde sind, zeigen die vielfältigen Skizzen, welche Keller von verschiedenen Standpunkten aus von ein und derselben Dertlichkeit, z. B. Noleano, entworfen hat. In Bezug auf Bodenformationen, Architektur und Vegetation bieten diese Blätter, denen sich schließlich die „Skizzenbücher aus Neapel, Sorrent, Capri, Pästum u. a. Gegenden Unteritaliens“ anreihen, ein so reiches Material zu künstlerischen Studien und zu landschaftlichen Kompositionen, daß sie dem Schüler wie dem Meister als Apparat des Unterrichts und der Belehrung nicht genug empfohlen werden können. — Es sei noch erwähnt, daß sämtliche Blätter von der Verlags- handlung Hinrichs'sche Buchhandlung in Leipzig einzeln abgegeben werden. Der Preis der Blätter variiert je nach der Größe zwischen 2 1/2 Thlr. und 7 1/2 Sgr.

— n. **Der Biograph Cranach's, Christian Schuchardt**, kündigt das bevorstehende Erscheinen eines dritten Bandes zu seiner verdienstlichen Monographie über den Hauptmeister der sächsischen Schule an und läßt denselben eine photographische Ausgabe von Cranach'schen Originalgemälden und Zeichnungen vorausgehen, welche von William Kemlein in Weimar (Leipzig, Hinrichs'sche Buchhandlung) veranstaltet ist. Es sind bis jetzt 4 Hefte mit zusammen 16 Blättern in großem Folio erschienen, nämlich I. 1. Venus, im K. Museum zu Berlin. 2. Johann Friedrich der Großmüthige, Kurfürst von Sachsen, im Großh. Museum zu Weimar. 3. Sibylle, dessen Gemahlin, im Großh. Museum zu Weimar. 4. Kreuzabnahme, Zeichnung im K. Kupferstichkabinett zu Berlin. — II. 5. Kreuzigung, in der Stadtkirche zu Weimar. 6. Kardinal Albrecht, im K. Museum zu Berlin. 7. Derselbe als heil. Hieronymus, im K. Museum zu Berlin. 8. Venus, im K. Museum zu Berlin. — III. 9. Luther und Cranach, aus der Kreuzigung in der Stadtkirche zu Weimar. 10. Catharina von Bora, im K. Museum in Berlin. 11. Porträt eines Bürgermeisters, im Besitze des Herrn Dr. Schuchardt. 12. Flucht nach Aegypten, Zeichnung nach dem Bilde in Rom, gezeichnet von Th. Große. — IV. 13. Wirkung der Eifersucht, im Besitze des Herrn Dr. Schuchardt. 14. Venus und Amor von Bienen gestochen. 15. Madonna, im Besitze Sr. K. H. des Großherzogs von Weimar. 16. Johann Friedrich der Beständige, im Großh. Museum zu Weimar. Die nach Gemälden wiedergegebenen Blätter leiden mehr oder weniger unter den Ungezogenheiten des photographischen Apparats und lassen gerade das am wenigsten würdigen, was das Beste an dem ehrfamen, aber nüchternen Illustrator der protestantischen Glaubenslehre ist, die seine und fleißige Ausführung der Köpfe und sonstiger zierlicher Details.

— n. **Von den Originalzeichnungen von Carstens**, welche bekanntlich im Museum zu Weimar bewahrt werden, ist von der Hinrichs'schen Buchhandlung in Leipzig eine photographische Publikation veranstaltet, von welcher das erste Heft kürzlich erschienen ist. Dasselbe enthält vier Blätter jener für die neuere Kunstgeschichte so überaus wichtigen und bedeutungsvollen Arbeiten des trefflichen Meisters, deren Ausstellung in Rom im April 1795 den Wendepunkt bezeichnet, mit welchem die deutsche Kunst sich aus ihrer Verkommenheit zu großen idealen Zielen aufraffte: 1. Des Thebens Begegnung mit dem Kindeu Teibyns im Haine der Cuneiden. 2. Die nach Lucian's Erzählung komponirte Ueberrfahrt des Megapenthes über den Styr. 3. Die Geburt des Lichts und 4. das durch den Stich allgemeiner bekanntes Blatt, welches die Nacht mit ihren Kindern und den Karzen darstellt. Der hohe Preis der freilich sehr großen Blätter, 15 Thaler für das Heft zu 4 Blatt, einzeln jedes Blatt 4 Thaler, läßt den Wunsch nach einer kleineren billigeren Ausgabe gerechtfertigt erscheinen, um die dankenswerthe Publikation auch den minder bemittelten Kunstfreunden zugänglich zu machen. Hier, wie bei allen photographischen Reproduktionen von Handzeichnungen, läßt sich auch ein zweiter Wunsch nicht unterdrücken, nämlich die Beseitigung des ungleichmäßigen grauen, glasigen und frostigen Tones der Votografie. Seitdem die Aeltenbilder von Adolph Braun uns an soviel Vollkommeneres und Besseres gewöhnt haben,

fällt uns diese Schattenseite der Photographie um so unangenehmer auf. Da das von Braun angewandte Verfahren kein Geheimniß mehr ist und an mehreren Orten, z. B. in Leipzig, practicirt wird, so läßt diesem Wunsche sich die Gewährung kaum noch versagen.

* **Kunstsammlung J. A. Hamboug.** Von diesem höchst werthvollen künstlerischen Nachlaß des verstorbenen Malers und Konservators des städtischen Museums zu Köln kommt dortselbst bei J. M. Heberle (H. Lemperz) am 27. d. M. und folgenden Tagen die zweite Abtheilung zum öffentlichen Verkauf. Unter Bezugnahme auf unsern ausführlichen Bericht in Nr. 12 der Kunstchronik des II. Jahrgangs wollen wir nicht versäumen, die Kunstfreunde auf das bevorstehende Ereigniß hinzuweisen. Den Inhalt der jetzt zum Aufschlag kommenden zweiten Abtheilung bilden zunächst die Kunstbücher, dann Zeichnungen, Aquarellen, Miniaturen, Etiche, Radirungen, Holzschnitte u. s. w., nebst einer Anzahl eigener Arbeiten des Verstorbenen, darunter seine Skizzenbücher, Reise-Diarien, Reisen, u. s. w., die zum Theil, wenn auch in ungeordneter Form, das interessanteste Material zur Kunst- und Kulturgeschichte darbieten.

Kunstunterricht, Lehranstalten und Vorlesungen.

* **Zu österreichischen Museum in Wien** haben die regelmäßigen Winter-Vorlesungen mit dem Jahresbericht des Direktors v. Citelberger über den Stand der Anstalt und drei Vorträgen desselben über die Kunst auf der Pariser Weltausstellung wieder ihren Anfang genommen. Derselbe folgte J. Falke mit drei Vorlesungen über die Kunstindustrie auf der Weltausstellung. Mit weiteren Vorträgen werden sich anschließen: die H. J. Glaser, eine Vorlesung über das geistige Eigenthum mit Rücksicht auf die Kunst; J. Panger, zwei Vorlesungen über menschliche Proportionen; W. J. Czner, eine Vorlesung über den heutigen Stand der Papier- und Tapetenfabrikation; E. v. Lühow, sechs Vorlesungen über die Akropolis von Athen; A. Beer, Fortsetzung der nationalökonomischen Vorträge des vorigen Winters. Nach den bisherigen Erfahrungen zu schließen, erweuen sich die Vorlesungen auch in diesem Jahre wieder der allgemeinsten Theilnahme des Publikums.

+ **Deutsches Gewerbe-Museum in Berlin.** Außerordentliche Generalversammlung am 14. Oktober 1867. — Der erste Stellvertreter des Vorsitzenden, Herr Präsident Delbrück, theilte im Namen des provisorischen Vorstandes mit, daß durch allerhöchste Bestätigung die Satzungen des Gewerbe-Museums anerkannt und demselben die Rechte einer juristischen Person verliehen seien. Die Satzungen haben bei dieser Gelegenheit einige lediglich das Geschäftliche und die Rechtsverhältnisse betreffende Aenderungen erfahren, deren wesentlichste Redner einzeln ausführte und als eben so viele wirkliche Verbesserungen bezeichnen zu dürfen glaubte. Gleichzeitig ist der Plan der zukünftigen Mobell- und Muster-sammlung sowie derjenige der Unterrichtsanstalt, die durch ausdrücklichen Beschluß der ersten Generalversammlung als integrierende Theile der Satzungen angenommen waren, von denselben abgetrennt worden, angeblich um bei etwaigen Aenderungen derselben nicht erst der Genehmigung der Staatsregierung zu bedürfen. — Herr Professor Dr. med. Rosen-thal erstattete sodann in seiner Eigenschaft als Schriftführer des provisorischen Vorstandes Bericht über dasjenige, was der letztere bisher geleistet und als nächste Ziele in's Auge gefaßt hat. Wir entnehmen diesem Berichte Folgendes: Von Seiten der Kgl. Staatsregierung sind 15,000 Thaler zu Ankäufen auf der Pariser Ausstellung ausgesetzt worden; die dafür erstandenen Gegenstände werden dem neu zu bildenden Museum als Stamm überwiesen werden. Zugleich ist es gelungen, theils in Paris, theils in Berlin noch anderes geschenkt- oder leihweise herbeizuschaffen. Es wird nun ein Aufruf an die Besitzer kunstgewerblicher Erzeugnisse aller Art und an die Gewerbetreibenden beabsichtigt, um Proben und Erläuterungen zu den Fabrikationsprocessen, die für die Fabrikanten ja nur relativ geringen materiellen Werth haben, von ihnen zu erhalten, und werthvollere Sachen auf einige Zeit zu einer innewährenden Leihausstellung zu erbitten. Drittens soll auch die Möglichkeit nicht ausgeschlossen werden, daß einzelne geeignete Gegenstände als verkäuflich in den Räumen der Sammlung aufgestellt werden. Sobald die Sachen aus

Paris eintreffen, soll mit der Eröffnung des Museums vorgegangen werden, und zwar ist als Sitz der neuen Anstalt eine ausreichende und im Mittelpunkt der Stadt gelegene Räumlichkeit in dem früheren Gropius'schen Diorama, Georgenstraße 7, gemietet worden, zunächst auf sechs Jahre. Die Verrichtung der Ausstellungs- und Unterrichtsäle war schon weit vorgeschritten, und die Generalversammlung fand bereits in einem der zutünftigen Museumsräume statt. Man gedenkt die Sammlungen an verschiedenen Tagen und besonders auch Abends zu verschiedenen, aber mäßigen Preisen zu öffnen, einen Tag aber vielleicht gänzlich zum Studium zu reserviren. Die Mitglieder des Museums und die Schüler der Anstalt werden selbstredend stets Zutritt haben. Auch mit der Einrichtung der Unterrichtsanstalt will man nicht zögern, und zwar zunächst eine Zeichenschule für Handwerker in zwei Klassen, für Freihand- und Bauzeichnen und für gebundenes Zeichnen, errichten; neben diesem Unterricht sollen ergänzend Vorträge über Ornamentik und Projektionslehre vorgehen. Auch zur Begründung einer Bibliothek sind bereits Schritte geschehen. Einige werthvolle Sachen sind gekauft, und ein Ankauf wird vorbereitet an die Verlagsbuchhändler, um sie zur Ueberlassung ihrer einschlagenden Verlagsartikel zu ermäßigten Preisen zu bewegen, wie die Herren Ernst und Korn in Berlin sich schon dazu bereit erklärt haben. Ueber die finanzielle Lage des neuen Institutes war leider noch nichts Glänzendes zu berichten. Die Zahl der Mitglieder ist beträchtlich, doch die der gezeichneten Anteilsscheine (à 100 Thaler, durch die das Stammkapital gebildet werden soll,) noch verhältnißmäßig gering; doch können jedenfalls die ersten dringenden Ausgaben mit Hilfe der stiftigen Geldmittel mehr als reichlich bestritten werden. Der Berichterstatter referirte die Hauptpunkte in Form von Anträgen, die die Zustimmung der Versammlung zu den gethanen und noch zu thunenden Schritten des provisorischen Vorstandes einzuholen bezweckten, und die sämmtlich ohne Widerspruch, ja fast ohne Diskussion, wie es schien, mit Einstimmigkeit angenommen wurden. — Sodann wurden auf den Antrag des Vorsitzenden die von der königl. Staatsregierung abgetrennten Anlagen der Sitzungen, die Pläne zum Museum und der Unterrichtsanstalt von der Versammlung nochmals stumm genehmigt. Darauf fand die Wahl des statutenmäßigen Prüfungsausschusses aus drei Mitgliedern und endlich die Wahl des ersten definitiven Prüfungsausschusses statt. Es gingen die sämmtlichen Mitglieder des provisorischen Vorstandes aus der Wahl als wiedergewählt hervor, und der neue Vorstand konstituirte sich den Statuten gemäß sofort, und zwar in derselben Weise, wie er bis da bestanden hatte.

Inzwischen ist, wie wir hören, die Bildung eines Unterrichts- und eines Museumsausschusses unter Herbeiziehung geeigneter, nicht zum Vorstande gehöriger Persönlichkeiten erfolgt. Wir werden die Fortschritte der uns sehr nöthigen Anstalt mit theilnehmendem Auge beobachten und darüber auch in Folge das Wichtigste berichten. Hoffentlich werden wir sehr bald die ersten wirklichen Lebenszeichen derselben als geschehene Thatsachen zu verzeichnen haben. Möge rastloses Bemühen dann durch glänzenden Erfolg belohnt werden, damit wo möglich schon die nächste Industrie-Ausstellung das glänzende Fiasco vergessen mache, welches das deutsche Kunstgewerbe (außer Oesterreich), — leider müssen wir es eingestehen, — auf der letztvergangenen erlitten hat. Ist die Erkenntniß der eigenen Schwäche der erste Schritt zur Kräftigung und Erhebung, dann wollen wir uns der seltenen Einstimmigkeit freuen, mit der dieses an sich traurige Faktum konstatiert worden ist, und es für eine glückliche Vorbedeutung ansehen, daß die Anfänge des deutschen Gewerbemuseums zur Förderung und Hebung der deutschen Kunstindustrie mit der allgemeinen Verbreitung jener Erkenntniß zusammenfallen.

Dem Zeichenunterricht für Mädchen widmet die Stadt Paris besondere Aufmerksamkeit und hat deshalb eine Aufzorderung an geübte Zeichnerinnen zur Bewerbung um Lehrstellen erlassen. Um die Qualifikation als Zeichenlehrerin zu erhalten, ist ein Prüfungszeugniß erforderlich. Die Examinanden haben ihre Befähigung darzuthun durch eine Ornamentzeichnung nach einer plastischen Vorlage, eine Zeichnung nach der Antike (ganze Figur), eine ornamentale Komposition, deren Formen der Pflanzenwelt entnommen sind, und ein mündliches Examen, die Korrektur einer Zeichnung betreffend.

Vermischte Kunstnachrichten.

* **Der Bau der neuen Museen in Wien** beschäftigt in Folge der auf das von uns besprochene Jury-Gutachten basirten ministeriellen Entschließung, wonach nur die H. H. Hasenauer und Pöhr zur nochmaligen Konkurrenz aufgebordert sind, dagegen Ferkel und Hansen ganz von derselben ausgeschlossen bleiben sollen, die künstlerischen Kreise der Kaiserstadt in tiefgehender Weise. Von allen Seiten werden Stimmen gegen eine derartige Behandlung dieser hochwichtigen Sache laut; die beiden so schöne zurückgesetzten Architekten als auch der Wiener Ingenieur- und Architektenverein und die dortige Künstlergenossenschaft bereiten theils Eingaben an das Ministerium vor, theils haben sie solche bereits abgeben lassen, und Direktor v. Cietlberger protestirt in einer soeben veröffentlichten Denkschrift gegen die wieder ihr Haupt erhebende Bau-Büreauftritte. Wir kommen auf die Sache nächstens zurück.

+ **Das Berliner Rathhaus** ist, im November nun vollständig fertig, am 9. November gerichtet worden. Eigentlich ist der Bau wohl schon lange „gerichtet“.

Der Sgraffitotechnik wird seitens des preussischen Handelsministers, zu dessen Ressort auch die Architektur gehört, neuerdings besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Der Minister hat die Regierungsbehörden angewiesen, bei Neubauten auf Anwendung dieser Dekorationsweise hinzuwirken.

Die Reiterstatue Karl's des Großen, ein Werk des Bildhauers Jehotte in Brüssel, welche derselbe für die Stadt Lüttich ausgeführt hat, ist kürzlich in Bronzeguss vollendet und an ihren Bestimmungsort abgegangen. Die Statue ist 5 Meter hoch und eben so lang und wiegt gegen 200 Centner.

Neuigkeiten der Kunstliteratur.

Bock, F., Karl's des Grossen Pfalzkapelle und ihre Kunstschatze. Kunstgeschichtl. Beschreibung des Karoling. Octogons zu Aachen. Hoch 4. Neuss. Schwann.

Blomberg, H. v., Studien zur Kunstgeschichte und Aesthetik I. Der Teufel und seine Gesellen in der bildenden Kunst. gr. 8. Berlin, C. Duncker's Verlag.

Carus, C. H., Betrachtungen und Gedanken vor ausgewählten Bildern der Dresdener Galerie. gr. 8. Dresden, H. Burdach.

Eckard, Ludw. Wandervorträge aus Kunst und Geschichte. 8. Stuttgart, Neiger.

Grabemann, Jul. Fr. Th., Ueber die Gründe, mit denen Lessing in seinem Laokoon zu beweisen sucht, daß bei den Griechen das Prinzip der Kunst die Schönheit gewesen und was von diesem Prinzip überhaup zu halten sei. (Promotionschrift) 8. Pottod, Adler's Erben.

Gwinner, Joh. F., Zusätze und Berichtigungen zu Kunst und Künstler in Frankfurt a. M. vom 13. Jahrb. bis zur Eröffnung des Städelschen Instituts. gr. 8. Frankfurt a. M. Baer.

Jones, Owen, Examples of chinese ornament, selected from objects in South-Kensington. 4. London, Gilbert.

Lützw, Dr. Carl Fr. A., Münchener Antiken. Vierte und fünfte Lieferung. München, C. Merhoff. 1867. 4.

Mittheilungen für christliche Kunst. Herausgegeben von dem Vereine für christliche Kunst in Tirol und Vorarlberg. Neue Folge. Erster Jahrg. I. Heft. gr. 8.

Schulz, Joh. G. Der Begriff des Schönen. 8. Crefeld 1867. Verlag des Verfassers.

Scholz, Julius. Ueber Wesen und Bedeutung der Perspektive. Jahresbericht über die dorotheenstädtische Realschule zu Berlin. — Michaelis 1867.

Willigen, A. van der, Geschiedkundige Aanteekeningen over Haarlem'sche Schilders, voorafgegaan door een korte Geschiedenis van het St. Lucas Gild te Haarlem. Haarlem, F. Bohn.

Wymetal, Wilhelm. Rafael Sanzio und die Madonna im Grünen. 8. Wien, Braumüller.

Neuigkeiten des Kunsthandels.

Album mittelalterlicher Bandenkmal, Original-photographien. 24 Blatt. gr. fol. Hamburg, Grüning.

Carstens, Jak. Asmus, Zeichnungen im Grossherzoglichen Museum zu Weimar, in Photogr. herausgegeben von W. Kemlein. I. Heft. (4 Blatt) gr. fol. Leipzig, Hinrichs.

Cauer's, E., C. u. R., plastische Werke. 20 Blatt Photographien. 4. Kreuznach, Maurer.

Champfleury, Histoire de la caricature antique. 2. édition très-augmentée. 8. Paris, Dentu.

Cranach. Sammlung photogr. Nachbildungen Cranach'scher Originalgemälde und Zeichnungen in öffentlichen und Privatsammlungen. Veranstaltet von Chr. Schnichardt. 16 Blatt. gr. fol. Leipzig, Hinrichs.

Darcel, Alfr. Les artistes normands au Salon de 1867. 8. Rouen, Impr. de Brière et fils.

Dürer, Albr. Die kleine Passion, getreu in Holz nachgeschnitten von C. Deis. Neue Ausg. in 6 Lieferungen. kl. 4. Eichstädt, Krüll.

Enhuber, Karl von. Deutsches Volksleben in 13 Bildern nach Melchior Meyr's Erzählungen aus dem Ries. Photographien nach den Originalgemälden. gr. fol. Berlin, Grote.

Fitzger, Arthur. Mozart-Album. Photographien nach Schreibzeichnungen. H. fol. Berlin, Grieben.

Försterling, Otto. Im Wald. 6 Originalradirungen. kl. fol. Berlin, Amsler & Ruthardt.

Führich, Jos., Ritter von. Der Bethlehemitische Weg. Zwölf Zeichnungen nebst Titelblatt. Neue Ausg. Holzschnitte von A. Gaber. gr. fol. Leipzig, A. Dürr.

Gregorovius, F. Die Insel Capri. Mit Bildern und Skizzen in Holzschnitt nach Zeichnungen von Lindemann-Frommel. Imp. 4. Leipzig, A. Dürr.

Künstler-Album, Deutsches, II. Jahrg. Mit Lithographien, Farbendruck und Holzschnitten. gr. 4. Düsseldorf, Breidenbach.

Kunstgewerbliches Modell- und Musterbuch. Eine Sammlung charakteristischer Beispiele der decorativen und ornamentalen Kunst aller Völker und Zeiten. Zum Gebrauch für Gewerbeschulen, Decorateure, Stuccateure, Ciseleure, Kunstschler etc. und Kunsthandwerker aller Art. 24 Blätter in (lithogr.) Farbendruck. Zunächst im Anschluss an das Museum Minutoli zusammengestellt, gez. und erläutert von J. Ch. Matthias. Lex. 8. Leipzig, Seemann.

Lohde, Max., Sgraffitobilder im Treppenhaus des Sophiengymnasiums zu Berlin. 4 Blatt in Farbendruck mit erklärendem Text Imp.-Fol. Berlin, Springer'sche Buchhandlung.

Mesnard, Jules, Les merveilles de l'exposition universelle. 1. Livr. 4. Paris, Librairie internationale. (Ein mit zahlreichen Holzschnitten brillant ausgestattetes Mutterneben).

Mintrop-Album, 10 Blatt Photogr. nach Original-Kartons. Mit biogr. Text von K. M. Keribeny. Düsseldorf, de Haen.

Münchener Bilderbogen. 19. Buch. In Holzschnitten nach Zeichnungen von H. Lentemann, F. Lossow, W. Busch, F. Knab, F. Poggi, W. Diez, Schindler, E. Zille, D. Rosenthal, u. A. gr. fol. München, Braun & Schneider.

Paolo Veronese. Die Kreuzschleppung, gest. von A. Glaser. gr. imp.-fol. (Vereinsblatt der Kunstfreunde für die Rheinlande und Westfalen). Leipzig, R. Weigel.

Preller, Fr., Skizzenbücher. (20 Photogr. in 5 Lieferungen) 1. Lfrg. (Mit 4 Blatt aus Olevano). Qu. roy. fol. Leipzig, Hinrichs.

—, Skizzenbücher aus Neapel, Sorrent, Capri etc. Photographien. I. Serie. I. Heft (4 Blatt) qu. fol. Ebenda.

Reinhardt, Carl. Randzeichnungen zu eignen Liedern. 3 Blatt in lithogr. Farbendruck von W. Korn & Co. in Berlin. Leipzig, G. Wigand.

Revue de voss. Photographien der Holzschnitte nach der Süßener Ausgabe von 1498. Herausgeg. von F. H. Dethleff. 1. Lfrg. hoch 4. Kofstoc, Stillier.

Sammlung von Initialen aus dem 12. bis 17. Jahrhundert. Herausg. von Xaver Arnold und Eduard Knoll. Lfrg. 1—3 (a 6 Blatt in lith. Farbendruck). imp. 4. Leipzig, Denicke.

Schillergalerie, Nenc; nach Originalzeichnungen Frankfurter Künstler photographirt. I. Abth. 6 Blätter nach Ph. Winterwerb, L. Bode u. Eug. Klimsch. fol. Frankfurt, Keller.

Stiffe, Hermine. Hauslaub. Lieder und Bilder fürs Haus. 10 Blätter in Farbendruck. gr 4. Leipzig, Arnoldsche Buchhandlung.

Stilke, H., Amazonenjagd, gest. von J. Felsing. fol. (Mannheimer Kunstvereinsblatt für 1866.) Leipzig, R. Weigel.

Weber, Otto, Auf der Bleiche, in Mezzotinto gest. von Alex. Becker. gr. fol. (Vereinsblatt der Kunstfreunde im Preuss. Staate für 1866). Leipzig, R. Weigel.

Weimarer Künstler-Album. Photographien nach Werken in Weimar lebender Künstler. Text von Dr. O. v. Schorn. fol. Weimar, Kanold.

v. Werner, Anton. Zwölf Zeichnungen zu J. V. Seffel's „Frau Aventure“ in Photographien. gr. fol. Stuttgart, Metzler.

Zeitschriften.

Chronique des arts. Nr. 199. 200.

Eug. Delacroix, raconté par Victor Hugo. — Exposition des ouvrages des artistes vivants pour l'année 1868. — Nécrologie (Didron; Balue). — Vente de médailles grecques — Exposition de Nimes. — Le comte Duchatel. — Nouvelles.

Revue des deux mondes. Novemberheft.

Des principes et des traditions dans les arts du dessin. Par Henri Delaborde.

Gewerbefälle.

Der Orient auf der Pariser Ausstellung. Von Jak. Falke. — Gotische Bordüre aus dem 15. Jahrh.; Goldornament von einer orientalischen Waffe; Handverzierung aus einer Pergamenthandschrift; Frühgotisches Gurtgefäss. — Tavelmutter und moderner Fries. — Modern-ionisches Kapitäl und Friesverzierung für Stuck. — Doyelethüre mit Holzeinlagen von S. Veruczo in Florenz (1425). — Sarfe aus dem 17. Jahrh. — Medene's Sepha nebst Stühlen. — Aus der Pariser Ausstellung: Bibliotheksdrank von Remoyne, Kamm und Gläser von Schmeer. — Moderner Ofen. — Kapellenabdruck von Schmiedewerk im Dome zu Brato. — Die Verneuerliche Ausstellung in Paris.

Troschel's Monatsblätter zur Förderung des Zeichenunterrichts an Schulen 3. Jahrg. 1867. Nr. 8. und 9.

Statut des Vereins deutscher Zeichenlehrer. — Ueber Zeichenunterricht; von Dr. Lichtenstein (II. Schluss). — Zusehrift, betreffend einige Vorkehrungen beim Zeichenunterricht; von S. Loman. — Ueber den Geschichtsunterricht auf Realschulen, von K. Roman; recens. von Ed. Schultze. — Ueber rationellen Zeichenunterricht; von Fr. Kisthardt (I). — Zur Wahl des Stoffes; von Jul. Theile. — Vorhalte zum Freihandzeichnen; von Karl Gottthilf. (mit vier lithographirten Tafeln). — Eine Frage, keine Klage; von Adelhaid Gleich.

Zur Ergänzung

unserer Notiz über die Fortführung der Buch- und Kunsthandlung von R. Weigel in der vorigen Nummer der Kunstchronik sei nachträglich bemerkt, daß Herr Gust. Herrn. Vogel, welcher schon seit einer Reihe von Jahren dem Weigel'schen Hause als Leiter des geschäftlichen Theils angehört, diese Stellung nach wie vor bekleidet und im Auftrag der Erben als Vertreter des gesammten Rechnungswesens und des buchhändlerischen Verkehrs der Firma fungirt.

Druckfehler.

In Heft I. d. 3. der Zeitschrift. S. 5, 3 1 v. oben lies: *das* *bevorz*

Briefkasten.

Der anonyme Einsender des „Mehrere Abonnenten der Zeitschrift f. b. K.“ unterzeichneten Aufsatze aus Frankfurt a. M. wird im Nennung seines Namens gebeten, da wir nur Beiträge aufnehmen können, deren Inhalt von dem Einsender verbindlich vertreten wird. Sachgemäße Entgegnungen sind bereitwillig Aufnahme.

Inserate.

Weihnachts-Novitäten für Künstler und Kunstkenner.

Durch geeignete Benutzung der neuesten Erfindungen auf dem Gebiete der Chemie und Optik ist es uns gelungen, eine treffliche Methode für die photographische Aufnahme von Oelbildern alter und neuer Zeit aufzufinden, welche uns in den Stand setzt, Originalphotographien in hoher Vollkommenheit herzustellen. Wir gingen nun ungesäumt an's Werk, die Schätze der

Berliner Gemälde-Galerie

dem kunstliebenden Publikum zugänglich zu machen, und bereits liegen 30 Blatt à 1 Thlr. in gelungener Ausführung vor. Bei der Wahl der zu reproducirenden Bilder vertrauten wir uns der bewährten Leitung des Galerie-Directors Herrn Geh.-Rath Dr. Waagen an. Derselbe schreibt uns in einem seiner Briefe: „Ich habe Ihr Verzeichniss absichtlich lange behalten, um bei der Wichtigkeit einer so durchaus würdigen Veröffentlichung der bedeutendsten Bilder des königl. Museums, wie die mir vorliegenden photographischen beweisen, bei der Auswahl die reiflichste Ueberlegung eintreten zu lassen.“ Dies Urtheil einer so anerkannten Autorität dürfte jede fernere Empfehlung dieses Unternehmens überflüssig machen.

* Die Vortrefflichkeit dieser Originalphotographien [veranlasste auch die Direction der

National-Galerie zu London

uns mit deren Veröffentlichung zu betrauen. Wir haben einstweilen 40 der interessantesten Meisterwerke dieser Galerie in vorzüglichen Originalphotographien edirt, deren Preis sich auf 1½ Thlr. pro Blatt stellt.

Beide Werke sind einer geneigten Beachtung der Kenner durchaus würdig. Cataloge der bis jetzt erschienenen Blätter stehen gratis und franco zu Dienst.

Aufträge und Auswahlsendungen werden prompt ausgeführt.

Berlin, am Dönhofsplatz.

[22] **Photographische Gesellschaft.**

In der Schweighauserischen Verlagsbuchhandlung in Basel ist erschienen: [23]

Der Cicerone.

Eine Anleitung
zum Genuss der Kunstwerke in Italien

von
Jacob Burckhardt.

3 Bände mit Inhaltsverzeichniss und Register, zusammen 72 Bogen. Preis brosch. 3½ Thlr.

Im Verlage von Adolph Marcus in Bonn ist kürzlich erschienen: [24]

Bilder

aus der
neuern Kunstgeschichte

von
Anton Springer.

Groß Octav, geheftet 2 Thlr.

Inhalt:

1. Das Nachleben der Antike im Mittelalter. — 2. Die Anfänge der Renaissance in Italien. — 3. Leon Battista Alberti. — 4. Rafael's Disputa und Schule von Athen. — 5. Der gothische Schneider von Bologna. — 6. Der altdeutsche Holzschnitt und Kupferstich. — 7. Rembrandt und seine Genossen. — 8. Der Rococostil. — 9. Die Kunst während der französischen Revolution. — 10. Die Wege und Ziele der gegenwärtigen Kunst.

Sachse's permanente Gemälde-Ausstellung in Berlin.

Neu ausgestellt: Friedrich Volk (München): Kiste und Ziegen an einem Haag unter Nußbäumen erwarten eingelassen zu werden. — Prof. L. E. Döpler (Weimar): 1. Eine Entführung; 2. Durchmarsch; 3. Die Wittve von Sadowa. — J. Göjil (Wien): 8 Aquarellarbeiten. — H. Freese (Berlin): Auf der Weide. — Bertha Froberg (Weimar): Italienische Obstverkäuferin. — J. Fay (Düsseldorf): Italienisches Genrebild. — F. Kaiser (Berlin): 1. Ein berittener Infanterist (Holstein); 2. Führender Kurassier (Königsgrätz); 3. Preuß. Kurassier (Tobitschau). — A. v. Kuntzel (Berlin): 1. Ein Sonntag-Morgen; 2. Gemüthlichkeit im Stalle. — H. Esche (Berlin): Londonbrücke bei Mondbeleuchtung. — Anna Panzer (Danzig): Ein Wintermorgen. — H. Kreysschmer (Berlin): Prinz Albrecht und sein Stab nach der Kavallerie-Attaque bei Königsgrätz; 2. Weibliches Porträt. — F. Ebel (Düsseldorf): Landschaft aus Süd-Tyrol. — Anna Schlich (Berlin): 1. Frühling; 2. Herbst. — H. Plathner (Düsseldorf): 1. Besuch des Schulmeisters; 2. Junge mit Raben. — Chr. Sell (Düsseldorf): Gefecht zwischen den Preuß. 3. Hus. Regt. und Oesterr. Kadetzki Hus. bei Lübenau in Böhmen. — F. Kaiser (Berlin): Ein Bivoual am Morgen. — J. Schopppe (Berlin): Saint Maurice im Kantou Wallis. — A. Lebens (Berlin): Besuch im Atelier des Lucas Cranach. — [25]

In der Nieger'schen Verlagshandlung in Stuttgart ist soeben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Wandervorträge [26]
aus

Kunst und Geschichte

von
Prof. Dr. Ludwig Eckardt.

Mit dem Porträt des Verfassers.

gr. 8. Preis brosch. 1 Thlr. 15 Ngr. = 2 St. 24 Kr. rh.
elegant in Leinw. geb. 1 Thlr. 25 Ngr. = 3 St. rh.

Der als Aesthetiker rühmlich bekannte Verfasser nimmt in seinen „Wandervorträgen“, die überall großes und berechtigtes Aufsehen erregten, prononcirt Stellung für den innern Zusammenhang, für die Universalität, für die Einheit der Künste in der Einen untheilbaren Idee der Schönheit. Nach geistiger und gemüthlicher Seite hin sind diese Vorträge geeignet, die Leser ebenso sehr anzumuthen, als sie den Hörer entzückt und begeistert haben.

Dem vorzüglich ausgestatteten Werke ist eine reichliche, von Brandes kürzlich angenommene Photographie des Autors beigegeben, wie sich denn die gebundene Ausgabe als ein höchst werthvolles Festgeschenk empfiehlt.

In Carl Duncker's Verlag in Berlin erschienen: [27]

Sugo von Blomberg, der Teufel und seine Gefellen in der bildenden Kunst. Preis 22 1/2 Sgr.

In der Dietrich'schen Buchhandlung in Göttingen ist neu erschienen:

Marx, K. F. H., Zur Beurtheilung einer Kupferstich-Sammlung. gr. S. geh. 10 Ngr. [28]

[29]

Kunst-Ausstellungen.

Die vereinigten Kunst-Vereine in Augsburg, Stuttgart (Württembergischer Kunstverein), Wiesbaden (Rheinischer Kunstverein), Würzburg, Jülich, Nürnberg (Albrecht-Dürer-Verein), Bamberg, Hof und Regensburg, veranstalten in den Monaten Januar bis Dezember 1868 infolge gemeinschaftlicher, permanente Ausstellungen unter den bekannten Bedingungen für die Einsendungen, von welchen nur diejenigen hervorgehoben werden:

- daß alle Kunstwerke von Nord- und West-Deutschland nach Wiesbaden, von Oesterreich nach Regensburg, vom Süden und aus München nach Augsburg einzusenden sind, und vorstehenden Turmus vor- oder rückwärts zu durchlaufen haben; dann
- daß für die Sicherheit der Kunstwerke während der Ausstellungen, sowie auf dem Transporte zwischen den Vereinen, durch gegenseitige Uebereinkunft derselben, nach Möglichkeit gesorgt ist.

Die verehrlichen Herrn Künstler werden zu zahlreicher Einsendung ihrer Kunstwerke mit dem Beifügen eingeladen, daß die obengenannten Kunst-Vereine eine Zahl von 5300 Mitgliedern, sowie ein Kapital von jährlich 14,000 fl. für Bilder-Aukäufe repräsentiren, so daß erwartet werden darf, die Herrn Künstler werden sich gerne an jeder Einsendung beteiligen, und die Ausstellungen namentlich auch mit werthvolleren und größeren Bildern, letztere aber nur nach vorheriger Anfrage wegen ihres Umfangs, bescheiden.

Regensburg im Dezember 1867.

Im Namen der verbundenen Vereine: der

Kunstverein Regensburg.

Sauer, Hösner,
f. T. u. L. Paulinpfel- f. b. Regierungsg. Se-
lor, 3. J. Vorstand. tretär, 3. 3. Sekretär.

[30]

G. A. Seemann's

Illustrirter

Weihnachts-Katalog
1867

ist durch jede Buchhandlung gratis zu beziehen.

Verlag von Ebner & Steubert in Stuttgart.

[31]

Geschichte der christlichen Malerei

in ihrem Entwicklungsgang dargestellt von

H. G. Hotho,

Professor an der K. Friedrich-Wilhelm-Universität und Director der Kupferstichsammlung des K. Museum zu Berlin.

Erste Lieferung.

Preis: fl. 1. 36 kr. oder Thlr. 1.

Bei dem hervorragenden Interesse, welches die Malerei von Seiten der Gebildeten genießt, dürfte dieses Werk, welches auf gründlichen wissenschaftlichen Studien und einer Fülle eigener Anschauung beruht, manchem Wunsche entgegenkommen, um so mehr, als der Verfasser die Malerei in stetem engen Zusammenhang mit der Entwicklung des gesammten Kulturlebens der einzelnen Völker und Epochen behandelt.

Ein weiterer Vorzug des Buches ist die Beschränkung, welche der Verfasser ungeachtet des grossen Reichthums an interessantem Detail sich auferlegt hat, ohne dadurch der nöthigen Gründlichkeit Abbruch zu thun.

Das nur einbändige Werk wird in drei Lieferungen, von welchen jede eine der Hauptperioden behandelt, erscheinen und in Jahresfrist fertig sein.

Die vorliegende erste Lieferung umfaßt den Zeitraum von 300—1300; als erste Epoche (300—600) den Ursprung alchristlicher Kunst aus der schon verderbten antiken, die erste Blüthe, sowie den Verfall derselben. Der zweite Abschnitt (600—1150) veranschaulicht das wachsende Erlahmen dieser Anfangsformen im byzantinischen Reich und im Abendland und deren langen Kampf mit den Unbilden des Mittelalters, die dritte Epoche (1150—1300) die harmonische Verflechtung der Vorbilder des alchristlichen Stils mit denen der Zeitumgebung.

Die zweite Lieferung wird sodann die in der folgenden Hauptperiode (1300—1500) eingetretene Abwendung der Meister von der alten und alchristlichen Kunst und die Vorliebe derselben für Darstellung der eigenen Zeit nach Form und Inhalt zu verdeutlichen suchen, während die dritte Lieferung (von 1500 ab) die freiere Schönheit der neueren Kunst umfassen soll, die nach Wiederbelebung des Alterthums und nach Reformation des Glaubens und Lebens den ganzen Reichthum zum Vorschein bringt, zu dessen Schilderung die Malerei vorzugsweise befähigt ist.

In unserem Verlage ist so eben erschienen:

[32]

Geschichte der Stadt Rom

in drei Bänden

von **Alfred von Reumont.**

Zweiter Band.

Von der Herrschaft germanischer Völker bis zum Ende des grossen Schismas.

80 1/2 Bogen gr. 8. Geh. Preis 6 Thlr.

Elegant gebunden mit Deckelverzierung Preis 6 Thlr. 15 Sgr.

(Der Preis des ersten Bandes ist gebettet 5 Thlr., eleg. gebunden mit Deckel-Verzierung 5 Thlr. 15 Sgr.)

Der vorliegende zweite Band umfaßt zehntelhalb Jahrhunderte, die Geschichte der Grösse und Glorie so des unabhängig gewordenen Papstthums wie des wiederbelebten Kaiserthums, ihres Zusammenwirkens und ihres welterschütternden Kampfes, der in seinen nächstliegenden wie in seinen späteren Folgen für beide verhängnissvoll gewesen ist. Die Geschichte zugleich der römischen freien Gemeinde, in ihrer Doppelstellung zu Kirche und Reich, und im beständigen Streite heterogener Elemente und unvereinbarer Ansprüche, dessen Endergebniss die Unterwerfung der Republik des 12. Jahrhunderts unter die Papstgewalt des 15. gewesen ist. Inschriften, Chronologie und Stammtafeln, so der zumeist in Betracht kommenden Regentenhäuser wie der bedeutendsten römischen Familien sind beigegeben. Der dritte Band wird mit der Geschichte der vier letzten Jahrhunderte von Papst Martin V. an das Werk beschliessen.

Berlin, 28. November 1867.

Königliche Geheime Ober-Hofbuchdruckerei (R. v. Decker).

Verlag von **Wilh. Braumüller's**
K. K. Hof- und Universitäts-
Buchhandlung in **Wien.** [33]

Trost, J. J., Rath, Professor
und Vorstand der Bibliothek und
Kupferstich-Sammlung der k.
Akademie der bildenden Künste.
Proportionslehre mit einem Kan-
non der Längen-, Breiten- und
Profilmass aller Theile des
menschlichen Körpers auf Grund-
lage der zuverlässigsten Messun-
gen der vorzüglichsten Antiken
bearbeitet. Mit Holzschnitten,
3 Tafeln und 15 Tabellen. 4.
1866.

1 fl. 50 kr. — 1 Thlr.

Waagen, G. F., Direktor der
königl. Gemälde-Gallerie, Profes-
sor an der Universität in Berlin.
**Die vornehmsten Kunstdenk-
mäler in Wien.** 2 Theile.
I. Theil: Die k. k. Gemälde-Samm-
lungen im Schloss Belvedere und
in der k. k. Kunst-Akademie, die
Privat-Sammlungen. gr. 8. 1866.

3 fl. — 2 Thlr.

— II. Theil: Manuscripte mit
Miniaturen, Handzeichnungen u.
Kupferstiche in der k. k. Hof-
bibliothek und Privatsammlun-
gen. — K. K. Ambraser-Samm-
lung. — K. K. Münz- u. Antiken-
Cabinet. — Kais. Schatzkammer.
— K. K. Museum für Kunst und
Industrie. 1867.

4 fl. — 2 Thlr. 20 Ngr.

Wessely, Jos., Wallerant
Vaillant. Verzeichniss seiner
Kupferstiche und Schabkunstblät-
ter. Mit dem vom Verfasser ra-
dirten Porträt des Künstlers. gr.
8. 1865.

1 fl. 50 kr. — 1 Thlr.

Commissionsverlag von **Ernst Arnold** in **Dresden.**

[34]

Spanien.

Ansichten nach Aquarellzeichnungen

von

Friedrich Fischer.

Chromolithographie

von

Storch und Kramer

in Berlin.

35 Blätter in Royal-Folio.

Herausgegeben

von

Seiner Durchlaucht dem Fürsten

Alexander Mestchersky.

In Calico-Mappe mit Lederrücken 160 Thlr.

Inhalt:

- | | |
|--|---|
| 1. Toledo. Puerta del Sol. | 19. Burgoz. Der Dom. |
| 2. Barcelona. Gothischer Kreuzgang
des Domes. | 20. Sevilla. Dom Puerta de Jerusa-
lem, oder della Campanilla. |
| 3. Sevilla. Torre del Oro. | 21. Cordova. Das Innere des Domes. |
| 4. Barcelona. Kirche der Santa Ma-
ria del Mar. | 22. Sevilla. Der Alcazar. |
| 5. Toledo. Puerta de doce Cantos. | 23. Valladolid. Kirche von St. Pablo. |
| 6. Granada. Capilla de los Reyes. | 24. Toledo. San Juan de los Reyes.
(Der Kreuzgang.) |
| 7. Toledo. Puerta del Cambron. | 25. Segovia. Dom, vom Marktplatz
aus gesehen. |
| 8. Valencia. Der Dom Puerta de los
Apostoles. | 26. Granada. Plazuela della Lonja
antiqua. |
| 9. Toledo. Der Dom. | 27. Sevilla. Wasserleitung von Car-
mona. |
| 10. Barcelona. Nördlicher Eingang des
Domes. | 28. Sevilla. Alcazar, Seitengang des
grossen Patio. |
| 11. Sevilla. Kirche der Santa Catalina. | 29. Segovia. Die römische Wasser-
leitung. |
| 12. Sevilla. Der Guatquivir nach
Sonnenuntergang. | 30. Gibraltar. |
| 13. Sevilla. Inneres des Domes beim
Sonnenuntergang. | 31. Malaga. Der Markt. |
| 14. Sevilla. San Pablo. | 32. Granada. Der Löwenhof in der
Alhambra. |
| 15. Toledo. Aussicht von der Strasse
nach Madrid aus gesehen. | 33. Granada. Allgemeine Ansicht von
St. Nicolas aus. |
| 16. Sevilla. La Giralda. | 34. Toledo. Der Dom Puerta del Relojo. |
| 17. Granada. Puerta del Coral. | 35. Segovia. |
| 18. Sevilla. Der Dom, westlicher Ein-
gang. | |

Spanien, das Land der Romantik, ist das Ziel der Reiselust geworden. Das grosse Interesse, mit dem sich die Kunstforschung den **Baudenkmalern** der iberischen Halbinsel zugewendet hat, findet in den weiteren Kreisen der gebildeten Welt lebhaften Wiederhall. — Die Herausgabe des vorstehenden Werkes, welches sich die Aufgabe gestellt hat, die **hervorragendsten Architekturen Spaniens bildlich zu veranschaulichen**, dürfte somit ihre Berechtigung haben, und zwar um so mehr, als das Werk die sich gestellte Aufgabe in würdigster, künstlerisch gediegenster Weise löst.

Möge dasselbe hiermit der Beachtung der Bibliotheken und Sammlungen, wie auch wohlhabenden kunstliebenden Kreisen, insbesondere als Gegenstand kostbaren Geschenkes, angelegentlich empfohlen sein.

Dresden, im November 1867.

Hochachtungsvoll

Ernst Arnold,

Verlags- und Sortiments-
Kunsthandlung.

Soeben erschien in unserem Verlage:

Im Wald.

6 Original-Abbildungen
von

Otto Försterling.

In Carton 4 Thaler.

Die Bezeichnungen der Blätter: am Waldestrand, Waldweg, im Waldesgrund, am Quell, im Tann, auf der Höhe — deuten die landschaftlichen Motive an. Der talentvolle Künstler verjucht es mit großem Glück, lyrische Stimmungen und Gefühle wiederzugeben, wie sie das Leben im Wald in uns wachruft. Wir empfehlen diese gebiegene künstlerische Leistung als passendstes Weihnachtsgeschenk für kunstsinuige Kreise.

Amsler & Rutherford
in Berlin.

[35]

Durch **F. Gypen** in München, sowie jede Kunst- und Buchhandlung ist zu beziehen: [36]

Darstellungen

zum

Nibelungenlied

von

Julius von Schnorr.

Nach den Original-Entwürfen gestochen
von

Hermann Schütz.

Kupferstiche, quer Folio:

1. Blatt: Hochzeitskirchgang von Siegfried und Chriemhilde und Gunther und Brunhilde.
2. Blatt: Siegfried's Leiche wird nach der unheilvollen Jagd nach Worms gebracht.
3. Blatt: Chriemhilde winkt ihre letzten Mannen zum Kampfe gegen Gunther und Hagen herbei.
4. Blatt: Die Leichen der im Kampfe Gefallenen.

Mit erläuterndem Texte.

1 Thlr. 12 Ngr.

Diese Bilder, die durch die Tiefe der Auffassung und Schönheit der Composition unter den Werken der neueren deutschen Kunst einen hohen Rang einnehmen, finden sich in der Residenz zu München *al fresco* ausgeführt; sie zeigen uns in bewundernswerther Gedrängtheit die 4 hauptsächlichsten Entwicklungsmomente des Nibelungenliedes, der herrlichen Schöpfung der alten deutschen Volksage. Der erläuternde Text erleichtert dem Betrachter das Eingehen in die Compositionen.

Empfehlenswerthe Festgeschenke

[37]

aus dem Verlage von

G. Gd. Müller in Bremen

durch alle Buchhandlungen des In- und Auslandes zu beziehen.

Deutsches Leben

Deutsches Leben

im

in

Glauben.

Tiedern.

Zwei illustrierte Prachtwerke,

deren Text wie künstlerische Ausschmückung

22 resp. 30 in Farbendruck ausgeführten

Arabesken

sich allgemeiner Anerkennung erfreuen.]

Jedes der beiden Werke kostet in

Original-Prachtband:

halb-Saffian mit Goldschnitt und Carton 17 Thlr. 15 Sgr.

Ganz-Saffian mit Goldschnitt und Carton 20 Thlr.

Soeben erschien im Verlage von **Wilh. de Haen** in Düsseldorf und ist durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen: [38]

Mintrop-Album,

10 Blatt Fotografien

nach den

Original-Kartons des Künstlers aufgenommen von **G. und A. Overbeck**, mit biografischem Text von **K. M. Kertbeny**. Gross-Folio-Format in Karton-Mappe. Preis 10 Thlr.

Inhalt: 1. Christbaum. 2. Mai-Bowle. 3. Sylphen. 4. Die Kunst. 5. Die Nacht. 6. Amor und Psyche. 7. Frühling. 8. Madonna. 9. Christus auf dem Oelberge. 10. Apotheose.

Th. Mintrop's geniale, gemüthvolle und poesiereiche Compositionen, bisher nur durch mangelhafte Vervielfältigungen in illustrierten Zeitschriften allgemeiner bekannt, werden hier in photographisch getreuer Copie und in einer Auswahl dargeboten, welche den vollen Werth des Künstlers ahnen lassen. Es offenbart sich darin eine Fülle von Poesie, Anmuth und Schönheit, welche Jeden in Erstaunen setzen werden, dessen artistische Anschauung noch nicht durch die vielfach verflachte Geschmacksrichtung der neueren Zeit verdorben ist.

Der beigegebene biographische Text ist durch den eigenthümlichen Entwicklungsgang Th. Mintrop's, der bekanntlich noch in seinem dreissigsten Lebensjahre als Bauer hinter dem Pfluge herzog, psychologisch so interessant und zum Verständniss der originellen Richtung des Künstlers so nothwendig, dass er nicht fehlen durfte. Er wird jedem Käufer des Albums eine willkommene Beigabe sein, welche er nicht gern entbehren möchte.

In demselben Verlage sind früher erschienen:

Das Luther-Lied, „Eine feste Burg ist unser Gott“ bildlich dargestellt von **Alfred Rethel**. Des Künstlers letzte Arbeit. In Holz geschnitten von **A. Gaber**. 3 Blatt, groß Folio in Umschlag. Preis 1 Thlr.

Die Genesung. Gezeichnet von **A. Rethel**, in Holz geschnitten von **A. Gaber**. Größe des Holzschnittes 18 zu 11 Zoll. Preis 1 Thlr.

Achenbach, Andreas, 12 Blatt Original-Abbildungen. Quer-Folio in Umschlag. Preis 6 Thlr.

Hobbema, Al., Landschaft. Das Original befindet sich im Museum Van der Hoop in Amsterdam. Radirt und gestochen von **J. H. Vrees**. Größe des Stiches 20 zu 15 Zoll. Quer-Format. Preis 3 Thlr.

Klombek, J. B., Landschaft. Pendant zum Vorigen. Radirt und gestochen von **J. H. Vrees**. Preis 3 Thlr.

Pindlar, J. W., Landschaft (Eichenwald). Radirt und gestochen von **W. v. Hobbema**. Größe des Stiches 16 zu 18 Zoll. Hoch-Format. Preis 3 Thlr.

Nr. 5 der „Kunstchronik“ wird Freitag den 27. December ausgegeben.

Gemäldekäufern bietet die **Permanente Gemälde-Ausstellung** von **L. Sachse & Co.** in Berlin stets eine reiche Auswahl bedeutender Galleriebilder, sowie auch anmuthige kleinere Kunstwerke von gutem Geschmack zum Kauf. [39]

Verantwortlicher Redacteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von **C. Grumbach** in Leipzig.

Hierzu drei Beilagen von **J. M. Brockhaus** in Leipzig; von **H. Georg** in Basel und von der **Photographischen Gesellschaft** in Berlin.

Beiträge

find an Dr. C. v. Pittow
(Wien, Theresianung.
25) ob. an die Verlagsch.
(Leipzig, Königsstr. 3)
zu richten.



Inserate

à 2 Sgr. für die drei
Mal gespaltene Petit-
zeile werden von jeder
Buch- und Kunsthand-
lung angenommen.

27. December.

1867.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am zweiten und letzten Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten dies Blatt gratis. Avarr bezogen kostet dasselbe 1/4 Ebr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in Berlin: L. Sachse & Co., Hofkunsthandlung; in Wien: P. Haerter, Gerold & Co., in München: E. A. Fleischmann.

Inhalt: Der Protest eines Künstlers. — Nekrologe und Todesfälle. — Kunstvereine, Sammlungen, Ausstellungen. — Kunstliteratur und Kunsthandel. — Vermischte Kunstnachrichten. — Neuigkeiten der Kunstliteratur. — Zeitschriften. — Briefkasten. — Inserate.

Der Protest eines Künstlers.

* Die Leser wissen aus wiederholten größeren Berichten und Notizen, welche wir über den bisherigen Erfolg der Konkurrenz für die neuen Museen in Wien gebracht haben, auf einer wie abschüssigen Bahn sich diese für die architektonische Neugestaltung der Kaiserstadt bedeutungsvollste Frage seit Fällung des unglückseligen Votums der Jury befindet. Eine im Kunstleben Wien's bisher unerhörte Agitation hat sich inzwischen aller dabei beteiligten Kreise bemächtigt, seit bekannt wurde, daß das Ministerium des Innern, in dessen Händen die Entscheidung der Sache liegt, allerdings einen neuen Konkurs ausgeschrieben, aber von diesem wiederholten Wettkampfe die beiden hervorragendsten Bewerber der früheren Konkurrenz, — nämlich die Architekten Ferstel und Hansen — ausgeschlossen habe. Zwei Vereine, der österreichische Ingenieur- und Architekten-Verein und die Wiener Künstlergenossenschaft, welche berufen sind, in einer künstlerischen Angelegenheit von so umfassender Art der öffentlichen Meinung als Organe zu dienen, haben sich mit Vorstellungen an das Ministerium gewendet, in welchen sie auf das entschiedenste und freimüthigste gegen eine solche Ehrenkränkung zweier namhafter Künstler Verwahrung einlegen und nun eine ersprießlichere und gerechtere Behandlung der Sache bitten. Und dies nicht ohne scheinbaren Erfolg. Denn kaum war die Kunde von diesen Petitionen an die Öffentlichkeit gelangt, als nachträglich auch die beiden zurückgesetzten Architekten zu dem neuen Konkurse eingeladen wurden.

Grund des alten Programms. Dieselben Architekten also, welche durch ihre gerade in diesem Punkte so ausgezeichneten Leistungen die Unbrauchbarkeit des alten Programms gezeigt haben, sollen sich nachträglich — wie die Herren Hafenaner und Böhr — diesem Programme fügen, wobei ihnen gleichzeitig auch die Berücksichtigung des Gutachtens der Jury anempfohlen und schließlich mit besonderer Güte bemerkt wird, daß sie für ihre neuerliche Mühe — auf kein weiteres Honorar Anspruch erheben dürfen!

Man muß gestehen: mit diesem Vorgange hat die Lage der Sache den höchsten Grad von Unerrträglichkeit erreicht. Und so verstehen wir es denn vollkommen, daß nun auch der bisher Geduldige und Schweigsame die Geduld verliert und das Schweigen bricht, nun selbst für seine gekränkte Künstlerlehre und sein gutes Recht einzutreten. Nachdem Professor Ferstel bereits vor den Eingaben der beiden Vereine das ihm von der Jury zugesagte Unrecht in einer schriftlichen Vorstellung dem Ministerium dargelegt hatte, ist ihm Hansen jetzt mit einer ähnlichen Eingabe nachgefolgt, welche sich jedoch der veränderten Sachlage gemäß nicht mehr gegen die Jury, sondern gegen den letzten Schritt des Ministeriums selbst richtet. Wir sind in der Lage, dieses denkwürdige Schriftstück, welches auf den Verlauf der für die Kunstwelt des In- und Auslandes gleich interessanten und wichtigen Angelegenheit und auf das moderne Konkurrenz-Unwesen überhaupt die hellsten Schlaglichter wirft, den Lesern in seinem Wertlaut mitzutheilen. Sanft ist der darin angeschlagene Ton allerdings nicht. Aber die Sanftheit wäre dort auch sehr wenig angebracht, wo gerechte Vorstellungen der gesammten Künstlerschaft, wo das einmüthige Urtheil des Publikums überhört werden. Und auch das echt homerische Selbstlob, welches der Verfasser der Schrift den Ausdrücken seiner Entrüstung

Allein zu welsch einem Konkurse! Zum Konkurse auf
III.

beigemischt hat, finden wir in diesem Falle völlig am Platze. Es ist ganz gut, wenn den Diis minorum gentium einmal eingeschärft wird, daß das, was bei ihnen lächerliche Eitelkeit heißen würde, einem Künstler von Gottes Gnaden vortrefflich zu Gesichte steht. Was aber den größten Verzug der folgenden Äußerungen ausmacht, ist, daß man von ihnen sagen kann: so klingt die Sprache eines Mannes! — Der Text des Schriftstücks lautet:

Hohes k. k. Ministerium!

Wie bekannt, wurde am 9. August l. J. in der Wiener Zeitung das Majoritäts-Votum der Beurtheilungs-Kommission über die für die k. k. Museen eingelangten Pläne veröffentlicht. Dieses Urtheil lautete so, als hätte es Jemand, ohne die Pläne gesehen zu haben, niedergeschrieben:

„Kein Plan war geeignet, sofort ausgeführt zu werden — nur der Plan des Programmverfassers war programm-mäßig — in künstlerischer Beziehung waren die anderen drei dem programm-mäßigen vorgezogen, aber keine Rangordnung „dafür aufgestellt.“

Die ganze gebildete Welt erwartete den klaren und präcisen Wahrspruch einer unabhängigen, vom Geiste der Unparteilichkeit befehlten Jury und mußte mit einem aus Kompromissen hervorgegangenen unklaren Votum vorlieb nehmen, das der Wahrheit aus dem Wege ging und in der Hauptsache die Antwort schuldig blieb. Mit Recht scandalisirte sich die öffentliche Meinung über diese Leistung der Prüfungskommission; denn sie hatte ihre Aufgabe nicht erfüllt, es war aus ihrem Urtheile nicht zu entnehmen, welches Projekt das relativ Beste sei. Jeder der Konkurrenten hatte sein Bestes gegeben, nur die Kommission wußte nicht, was das Beste sei. Was war natürlicher für den theilhabenden Konkurrenten, als die Entscheidung hierüber von dem hohen k. k. Ministerium zu erwarten. Niemandem ward jedoch seitdem etwas kund, was im Schoße des k. k. Ministeriums über die Konkurrenzarbeiten entschieden werden sollte.

Allgemein glaubte man, das hohe k. k. Ministerium müsse der Prüfungs-Kommission ihren Wahrspruch zur Präcisierung zurückgeben, nun so mehr, als das Separatvotum des Herrn Tiez bewies, daß eine hervorragende Verschiedenheit im Werthe der Projekte bestand, und die Entscheidung über das relativ beste Projekt möglich war.

Ruhig vertraute ich in diesem Sinne auf die Gerechtigkeit des hohen Ministeriums und machte keinerlei Schritte, schrieb weder Rechtfertigung noch Beschwerde, im Glauben, daß meine künstlerische Leistung sich selbst besürworten werde. Auch war ich nach der an mich ergangenen Einladung mit Rücksicht auf die Bedeutendheit der Aufgabe berechtigt, voranzusetzen, daß ich wie ein Künstler ersten Ranges behandelt werde.

Um so mehr mußte es mich überraschen, ja aufs empfindlichste verletzen, als ich am 7. Dec. 1867 die Zuschrift dieses hohen k. k. Ministeriums vom 6. Dec. 1867 Z. 5440 erhielt, worin mir die merkwürdige Mittheilung gemacht wurde, daß zwei Konkurrenten bereits seit dem 26. August d. J. den Auftrag erhielten, ihre Projekte umzuarbeiten, und daß unumkehrbar nach Ablauf von 3½ Monaten auch Herr Professor Herzel und ich eingeladen werden, unsere Projekte nach dem Programm und den von der Kommission gemachten Andeutungen umzuarbeiten.

Also gerade jene beiden Konkurrenten, von denen der eine unbegreiflicher Weise zur Konkurrenz zugelassen wurde, obwohl er, bei diesem hohen k. k. Ministerium in einflussreicher Stellung bedienstet, der Programmverfasser und Konkursauschreiber war; der andere aber schon ursprünglich nicht zur Konkurrenz eingeladen war, daher von vornherein als ein zu inferiorer Künstler angesehen wurde, als daß man sich von ihm eine würdige Lösung versprechen könnte, und der erst nachträglich auf seine wiederholte dringende Bitte zur Konkurrenz zugelassen wurde — gerade diese Konkurrenten wurden jenen vorgezogen, welche durch eine Reihe von Jahren an vielfachen öffentlichen Bauten nicht allein die Anerkennung der Bauherren, sondern auch der Künstler und Fachgenossen sowohl hier als im Auslande errungen haben. Wenn das die geträumte Gerechtigkeit ist und der Schutz, der einem Künstler zu Theil wird, dann müßte ich mich als Mitkonkurrent bitter beschweren über die Ungerechtigkeit, welche hier in's Werk gesetzt werden könnte.

Durch diesen Vorgang wird die ursprüngliche Sachlage gewaltsam zerrissen, und das Recht des Künstlers auf geistiges Eigenthum nicht nur nicht geschützt, sondern mit Füßen getreten.

Nachdem vier Pläne der Öffentlichkeit übergeben waren und die Beurtheilungs-Kommission den Ausspruch schuldig blieb, der ihr zur Pflicht gemacht ward, nämlich welcher Plan der relativ beste sei, soll jeder Konkurrent seinen Plan umgestalten nach einem als mangelhaft anerkannten Programme, nach Andeutungen einer Kommission, deren überwiegender Theil aus Nichtfachmännern bestand, und soll seinen neuen Plan wieder dem Ausspruche dieser Kommission unterwerfen?

Das heißt doch einem Künstler seine Ideen herauslocken und ihn dann schonungslos preisgeben. Wie bei jeder dergleichen Konkurrenz konnte es hier keinem denkenden Menschen in den Sinn kommen, es handle sich bei dieser Konkurrenz darum, einen Museumsplan zu erhalten, dessen Bau gleich Tags darauf begonnen werden könne, sondern eben nur darum, den Künstler zu irritiren, der dieser monumentalen Aufgabe gewachsen sei, und dem man mit Beruhigung die Ausführung des Werkes anvertrauen könne, wenn es einmal in Angriff genommen werden sollte.

Hat man aber den würdigen Künstler gefunden, dann war es nach dem Wortlaute und Sinne der Aufforderung zur Konkurrenz Pflicht des Ministeriums, den Künstler zu nennen, und für den Fall, daß der Bau ausgeführt werden sollte, mit demselben das Nähere über die innere Anordnung zu vereinbaren. — Denn es ist doch eine von keinem Fachmanne widerlegte Thatsache, daß die Eintheilung im Innern nach dem jeweiligen Bedürfnisse für einen Künstler, der ein hervorragendes Werk zu schaffen im Stande ist, nur mehr Handwerkerarbeit ist, deren Ausführung zum ABC der Technik gehört.

Ein Konkurs ist für den Künstler nichts Gleichgültiges — für einen wahren Künstler ist er eine Ehrensache und der Künstler hat ein Recht zu fordern, daß ausgesprochen werde, welches Projekt das beste sei — denn darin liegt für ihn die Ehrenrettung, wenn ein Bau später wirklich nach einem schwächeren Plane ausgeführt werden sollte. Nach dem gegenwärtigen Vorgang muß sich jedem Unbefangenen die Vermuthung aufdrängen, daß es dem hohen k. k. Ministerium nicht darum zu thun sei, Gerechtigkeit zu üben, denn eine nochmalige Konkurrenz erscheint als eine Negation des künstlerischen Eigenthums, als ein Preisgeben der Ideen und als

Zurücknahme der den eingeladenen Konkurrenten ursprünglich gemachten Zusicherung. Nicht ohne Berechtigung kann der Gefertigte auf sein Projekt als dasjenige hindeuten, welches in jeder Beziehung verdient hätte, allen andern vorangestellt zu werden.

Wenn auch die Kommission absichtlich es unterließ, eine künstlerische Rangordnung aufzustellen, so hat das motivirte Minoritätsvotum des Herrn Tietz nachgewiesen, daß mein Projekt in Bezug auf Zweckmäßigkeit, Schönheit und monumentale Würde vor allem unbedingt den Vorzug verdiene, daß es das relativ beste sei. Und ein gewichtiges Mitglied der Jury, der rühmlichst bekannte Herr Professor Schmidt, hat Herrn Köstlin, welcher vom Ingenieur- und Architektenvereine zur Verfassung einer Schrift in dieser Sache aufgefordert war, erklärt, er sei ebenso enttäuscht über den Gang, den die Museumsfrage nehme, und müsse sich feierlich dagegen verwahren, daß man aus dem Majoritätsvotum das Vorgehen des hohen k. k. Ministeriums rechtfertigen könne, da er durch sein in der Kommission abgegebenes Urtheil wiederholt bestätigt habe, daß die Projekte nach ihrer künstlerischen Vollendung in einer solchen Rangordnung ständen, nach welcher mein Projekt den ersten Platz verdiene. Hiernach war eigentlich nur ich aufzufordern, Veränderungen am Plane zu machen, wenn solche gefordert wurden, oder einen neuen Plan auszuarbeiten, wenn Lebensfragen meines Planes höheren Ortes nicht beliebt werden sollten. Wolte das hohe k. k. Ministerium das nicht gelten lassen, so bliebe ihm nichts übrig, als den Ausspruch der Prüfungs-Kommission als ungenügend zu ignoriren und eine internationale Jury von anerkannten Kunst-Notabilitäten zu berufen.

Einer solchen Jury werde ich mich stets mit Vergnügen unterwerfen. Nie wurde die Beurtheilung einer Konkurrenz anders gehalten, als daß man das relativ beste Projekt bezeichnete; und im vorliegenden Falle war eine andere Rangirung etwa nach der Programmmäßigkeit um so unthunlicher, als das ganze Programm seiner Mangelhaftigkeit und Unklarheit wegen gar nichts zu bedeuten hatte.

Hatte ja doch die Majorität der Kommission selbst die Unhaltbarkeit des Programms und gerade in Hauptpunkten ausgesprochen, und selbst in den wichtigsten Fragen neue Grundsätze aufgestellt. Freilich ließ sie sich dadurch auch verleiten, nach Gutdünken und wie es ihr zu ihrem Urtheil paßte, die Pläne bald nach dem alten verworrenen Programme, bald nach der erst selbst gemachten Richtschnur zu beurtheilen. Auch wurden die Konkurrenten in ihrer ursprünglichen Einladung aufgefordert, selbst Vorschläge zu machen. Nichts desto weniger wird in der k. k. Ministerial-Zuschrift so viel Gewicht auf die Programmmäßigkeit gelegt.

Wegen der Programmmäßigkeit allein aber einen Künstler vorzuziehen, dagegen einen Künstler bezweigen hinstanzu setzen, weil er ein nicht haltbares Programm bekämpfte, ist ein um so größerer Mißgriff, weil die Lebensfrage der Museums-Anlage überhaupt noch gar nicht endgültig entschieden ist, wie aus der jüngsten Broschüre des bei den Beratungen verhindert gewesenen Kommissions-Mitgliedes, des Herrn Direktors Eitelberger, hervorgeht.

Uebrigens, schreibt eine Behörde einen Konkurs aus, so hat sie ja damit schon bekannt, daß sie mit ihrem Programme noch nicht das Beste geleistet hat, und daß sie des Rathes eines Künstlers nicht entbehren kann. Nur wenn die Behörde wirklich die erste künstlerische Kraft im Lande ist, dann könnte sie die Einhaltung ihres Programmes fordern und mit sublimen Vornehmheit verschmähen, von einem andern Künst-

ler einen Rath anzunehmen. Und dies bezieht sich auf keinen Punkt mehr als gerade auf den wichtigsten in der Architektur, auf die architektonische Gesamt-Anlage eines monumentalen Baues.

Ein Programm kann eine ästhetische Forderung stellen, der Schönheitsstimm des Künstlers wird und muß ein solches Programm verwerfen.

So gelang es dem Gefertigten, sich bei dem k. k. Arsenalbau auszuzeichnen, die von der k. k. Artillerie-Direktion gemachten Grundpläne zur Konkurrenz wurden von dem Gefertigten allfogleich als unpassend ihrer ganzen Anordnung nach verworfen und seine neue Situation angenommen. Sein Ruf als Architekt war damit gemacht.

Überall in der Kunst ist der Gedanke und das Schönheitsgefühl allein maßgebend, alles übrige ist Handwerk. Auch bei der Museumsfrage trat der Fall ein, daß ich vom Programme abwich, indem ich der ganzen Anlage einen Gedanken zu Grunde legte, der sich als ein Gebot der Aesthetik erweist. Ich habe mich verpflichtet gehalten, meine innerste künstlerische Ueberzeugung auf Kosten des Programmes anzusprechen, ich habe es vorgezogen, lieber auf einem neuen Wege mein Bestes hinzugeben, und damit die Kritik herauszufordern, als ein gedankenloser Nachbeter des Programms zu werden. Ich habe die ganze Anlage zu einer Einheit verbunden, um der Stadt ein imponantes Forum für Kunst und Wissenschaft zu schaffen.

Endlich sollen nach der erhaltenen Einladung die abzuändernden Pläne sich nach den von der Prüfungskommission gemachten Andeutungen richten.

Ist denn diese Kommission berechtigt gewesen, ihre Ansichten als ein künstlerisches Programm aufzustellen, da sie über die ästhetischen Gesetze des Baues zu entscheiden nicht vermochte, — diese Kommission, die nur aus wenigen Künstlern, größtentheils aus Nichtkünstlern und spezifischen Fachgelehrten bestand. Ich habe mich schriftlich erboten, jede Eintheilung, welche im Innern gefordert wird, herzustellen, und mein Plan ist so einfach, daß dies nicht die geringste Schwierigkeit macht. Bezüglich aller übrigen Bedenken, welche die Beurtheilungskommission gegen meinen Plan hegte, hat das Kommissions-Mitglied Architekt Tietz nach seinem eigenen Ermessen gezeigt, wie leicht dieselben zu beseitigen seien, so daß sein Votum allein hinreicht, meinen Plan auch bezüglich etwa gewünschter Abänderungen richtig zu beurtheilen, wozu er auch nach der Einladung zur Beurtheilungs-Kommission nicht allein berechtigt, sondern auch verpflichtet war.

Jeder unbefangene Sachverständige wird dieses Urtheil leicht abgeben können und es für eine nutzlose Verschwendung an Zeit und Mühe erklären, wenn deshalb ein ganzes Projekt umgearbeitet werden sollte, so lange es sich noch nicht darum handelt, das betreffende Projekt auszuführen.

Mit Vergnügen werde ich die Möglichkeit aller gewünschten Abänderungen mündlich darthun, behalte mir aber auch das Recht vor, bei einer nunmehr unvermeidlich gewordenen nochmaligen Beurtheilung der Konkurrenz-Pläne mit meinem bereits vorliegenden Plane zu konkurriren.

Ich kann nicht umhin, mich schließlich nochmals auf das Minoritätsvotum Tietz bezüglich der das Wesen des Planes durchaus nicht alterirenden Abänderungen zu beziehen, da dieselben die vom hohen k. k. Ministerium gewünschte Umarbeitung in sich schließen und stelle das ergebnisse Ansuchen: Das hohe k. k. Ministerium wolle bei dem Umstande, daß die Prüfungs-Kommission ihre Aufgabe nicht erfüllte, die sämtlichen Konkurrenzprojekte einer internationalen Jury zur Be-

arbeitsam verlegen, oder aber, falls das hohe k. k. Ministerium sich für sachmännisch kompetent hält und die große Verantwortlichkeit auf sich nehmen will, selbst entscheiden, welcher der vier Konkurrenzpläne der relativ beste sei und in künstlerischer Beziehung den ersten Platz verdiene.

Wien am 17. December 1867.

Theoph. Hansen.

Nekrologe und Todesnachrichten.

Karl Ferdinand Sohn. Am 25. November starb während eines Besuches in Köln Karl Sohn, einer der Meister, welche in erster Linie zum Ruhme der Düsseldorfer Kunstschule beigetragen haben. Im Hause seines Freundes Ferdinand Hiller traf ihn ein Gehirnschlag, der dem Leben des rüstigen Mannes sofort ein Ende machte. Ganz Düsseldorf betrauert den Verlust dieses Künstlers, der außer der Verehrung für sein Talent, auch als Mensch einer allgemeinen hohen Achtung genoß und werth war. Sohn gehörte zu der kleinen Zahl von reichbegabten Künstlern, welche, mit Schadow als dessen erste Schüler nach Düsseldorf gekommen, in erstantenwerther Fröhlichkeit schon mit ihren ersten Werken den ganzen Beifall des deutschen Publikums erwarben und den Kern der neuen Schule bildeten. Als Schadow 1826 sein Amt als Direktor der Düsseldorfer Kunstakademie antrat, war er bereits seit mehreren Jahren von einigen Schülern umgeben, die, in der für die Grundlagen des künstlerischen Unterrichts vortrefflichen Berliner Akademie vorgebildet, unter des Meisters liebevoller Leitung in der konsequentesten Weise ihre Studien fortführten und nun auf ganz neuem Boden sich ungestört entwickeln konnten. Es waren dies Julius Hübner, C. Vendemann, C. F. Pessing, Theodor Hildebrandt, Karl Sohn und H. Mücke. Sie lebten in intimsten Verhältnissen mit ihrem Meister und erhielten dadurch eine höchst glückliche, nach allen Seiten harmonische Ausbildung, ohne durch irgend welche fremde Einflüsse abgelenkt zu werden. Schadow, damals in der Blüthe der Jahre (1789 geboren) und noch nicht, wie in seinem späteren Alter, durch religiösen Eifer beschränkt, genoß das unbefangte Vertrauen seiner Schüler, deren Studien er mit der ganzen Sicherheit eines von sich selbst überzeugten Mannes leitete. Die Talente entwickelten sich in verschiedener Weise, denn Schadow's Lehrmethode wies immer auf Naturbeobachtung und Naturnachahmung hin und gewährte der Individualität freien Spielraum; wenn dennoch eine gewisse Uniformität in den Werken dieser ersten Düsseldorfer Schule unverkennbar ist, so entstand diese durch das enge Zusammenleben und Zusammenwirken der Künstler. Die geistige Richtung derselben ward durch die damals allgemein herrschende romantische Poesie bestimmt, deren Einfluß das jugendlich frische, leicht empfangliche Kunstleben Düsseldorf's sich nicht entziehen konnte.

Sohn's Werke, so sehr sie mit dem ganzen Wesen dieser romantischen Richtung zusammenhingen, hatten indeß gleich von Anfang an einen eigenen Charakter. Ein besouderes technisches Talent überwog das seiner Mitschüler wie das des Lehrers selbst, und gleich in seinen ersten Bildern zeigt er sich im Verhältnisse zu den Genossen als einen Virtuosen in der Behandlung. Mit der ihm eigenen Mäßigung beschränkte er sich auf einen engeren Kreis von

Darstellungen. Während Schadow sich immer ausschließlicher der kirchlichen Kunst widmete, Lessing gewissermaßen lyrische Gerichte malte, Hübner und mit mehr Erfolg Vendemann nach großem Stile strebte, Hildebrandt sich der genauesten Naturnachahmung ergab, suchte Sohn die schöne Erscheinung festzuhalten, Menschen im schönsten Moment ihres Daseins darzustellen. Schöne Mädchen und Jünglinge, reizende Weiber in aller Pracht eines üppigen Daseins, in ruhigen Situationen, sind die Gegenstände seiner Gemälde, es ist eine glückselige Welt, worin seine Phantasie sich ergeht, die von keiner bösen Leidenschaft bewegt, höchstens durch elegisches Liebesleid getrübt wird. Schon in seinen ersten Bildern überwand Sohn die größten Schwierigkeiten der Malerei, er bewährte sich als Meister in der Darstellung des Nackten, als Fleischnaler ersten Ranges. Sohn war vor Allem Kolorist, Kolorist im Sinne Tizian's, jedoch kein Nachahmer dieses Meisters, wie mancher spätere deutsche Künstler; seine Darstellungsweise ist ihm ganz eigenthümlich. Sohn's Farbe ist stets harmonisch, der Ton des Fleisches bedingt die übrigen Farben, bei welchen der Lokaltöne nur bewahrt ist, aber niemals im Bilde vorklingt. Seine Behandlung ist von unnahmlicher Eleganz; er besaß eine Leichtigkeit und Sicherheit der Hand, welche sie die größten Schwierigkeiten scheinbar spielend überwinden ließ und seiner Farbe eine außerordentliche Zartheit und einen Glanz giebt, den wir bei wenig anderen Künstlern finden. Dennoch macht die Eleganz der Behandlung sich niemals für sich allein geltend, wenn auch mitunter die Zeichnung der einzelnen Form nicht mit aller Strenge durchgeführt ist. Es ist in allen seinen Bildern eine schöne Mäßigung, eine sanfte Harmonie: sie erscheinen koloristisch immer vollendet und in ihrer Weise vollkommen. Sohn war zu allen Zeiten vielfach mit Bildnissen beschäftigt und deshalb sind seine eigenen Kompositionen nicht zahlreich. Sein erstes Bild war „Rinaldo und Armida“, zwei lebensgroße Figuren in zärtlicher Umarmung (1827 vollendet, im Besitze des Prinzen Friedrich von Preußen und lithographisch nachgebildet von Meyer und Nießen) dann folgten: „der Raub des Hylas“ (1829, in der Sammlung des Königs von Preußen, ebenfalls lithographisch vervielfältigt) „die Himmelskönigin“ (1829, auch lithographirt) „Diana im Bade“ (1833, im Besitze des Königs von Preußen) „die beiden Leonoren“ nach Goethe's Tasso (1834), wiederholt für die Kaczynski'sche Sammlung in Berlin; „italienische Lautenspielerin“ (1835, ebenfalls bei Kaczynski) „das Urtheil des Paris“ (1846, in der von Spiegel'schen Sammlung in Halberstadt) „Nemee und Julia“ (1836, in Berlin, gestochen von Lütveritz, zweimal wiederholt in Halberstadt und in Köln) „Tasso und die beiden Leonoren“, angeregt durch Goethe's Drama, doch keine Scene daraus (1838 in der akademischen Galerie in Düsseldorf; wiederholt in kleinerem Maßstabe 1843 und lithographirt von Wildt) „Donna Diana“ (1839, im städtischen Museum in Leipzig) „die Schwestern“ (1840, im Besitze des Prinzen August von Preußen, lithographirt von Wildt) „Vanitas“ (1844) „der Lautenspieler“ (1848, im Museum zu Christiana), „die vier Jahreszeiten“ (1851, vier Medaillonbilder bei Herrn Joest in Köln) „Diana im Bade“, das größte und erst später vollendete Werk des Meisters, und endlich „Coreley“ (1853, gestochen von Felsing und vielfach auf alle Weise nachgebildet). Nach diesem Werke hat Sohn nur noch Bildnisse gemalt. Seine Frauenporträts

sind von außerordentlicher Schönheit und Anmuth. Er wußte denselben einen wunderbaren Aeol der Erscheinung zu geben, er sah die Natur von ihrer schönsten Seite. Denn man kann Sohn durchaus nicht als einen Idealisten nach vorgefaßtem Schema bezeichnen, es fehlt auch seinen idealen Gestalten nicht die individuelle Charakteristik, doch ist die Erscheinung in seiner Darstellung gewissermaßen über sich selbst erhoben und alles Unschöne, Zufällige Kleinliche von ihr abgestreift. Weniger Erfolg hatte er mit männlichen Bildnissen, in welchen seine Darstellungsweise immer etwas weich erscheint. Sohn hatte das Glück eine Menge der schönsten Frauen und Mädchen aus den höchsten Kreisen aller Länder malen zu können, er war ein Porträtmaler der Aristokratie und alle seine Porträts tragen den Charakter vornehmen Daseins.

Seine Bildnisse sind sehr zahlreich, und wir können hier nur einige der besten nennen: das der ersten Gemahlin des Herzogs von Nassau, der Fürstin von Wied; einer Frau von Sontkowski, einer Prinzessin von Crey; des Erbprinzen und der Erbprinzessin von Hohenzollern; der Frau W. Joest in Köln; der Frau von Bunsen; der Gräfin Monts, vielleicht das allerschönste; der Frau Michels in Köln; des Malers Ritter; des Kapellmeisters Hiller und eines seiner letzten und von ihm selbst sehr geschätzten, das Bildniß seiner Frau.

Sohn ist als Lehrer von ungemeiner Wirksamkeit gewesen: fast sämtliche Künstler der Düsseldorfer Schule waren kürzere oder längere Zeit seine Schüler, die ausgebildete Technik der Düsseldorfer Schule ist wesentlich seiner Lehre zu verdanken. Er stand bei seinen Schülern in dem höchsten Ansehen und seine Korrektur war mehr als die aller anderen Lehrer geschätzt. Er gab sie immer kurz, aber treffend, und obgleich er nie sehr eingehend corrigirte, wies er immer auf das charakteristisch Wichtige hin. Eigentlich nachgeahmt hat ihn keiner seiner Schüler, sie haben sich unter seiner Leitung sehr verschiedenartig ausgebildet. Außer seinen akademischen Klassen (der Antikenklasse und einer der Malklassen) hatte er während einer Reihe von Jahren noch ein Privatatelier für Schüler und Schülerinnen, worin sich tüchtige Talente ausgebildet haben. Unter seinen Privatschülern, die ihm näher standen, haben sich besonders ausgezeichnet sein Neffe und Schwiegersohn, Wilhelm Sohn in Düsseldorf, L. Des Condres, jetzt Professor in Carlsruhe, und die Damen Frau Zerichau-Baumann in Kopenhagen und Frau Marie Wiegmann in Düsseldorf. Letztere hat in ihrer Kunstweise wohl am meisten Ähnlichkeit mit dem Künstler. Bereits 1832 ward Sohn Lehrer an der Düsseldorfer Akademie, erst stellvertretend für den Professor Kolbe, dann seit 1838 als ordentlicher Professor der Malerei.

Sohn ist 1805 am 10. December in Berlin geboren, ward 1823 Schüler der dortigen Akademie, dann Schadow's, kam mit diesem 1826 nach Düsseldorf. Mit Ausnahme einer längeren Abwesenheit in Italien, wohin er mit Schadow und dessen anderen intimen Schülern im Jahre 1830 reiste, und verschiedener Reisen in Belgien, Holland und Frankreich hat er seitdem seinen Wohnsitz nicht gewechselt.

Sohn stand bei allen seinen Kunstgenossen in hohem Ansehen und genoß ein sehr großes Vertrauen. Auch in den Zeiten, wo die Künstlerschaft Düsseldorfs in zwei feindliche Lager gespalten war, blieb er, obgleich seiner Stellung nach zu der akademischen Partei gehörend, den-

noch persönlich ohne Gegner, und sobald der Zwiespalt ausgeglichen ward, sah man ihn gern an der Spitze der gemeinschaftlichen Angelegenheiten. Sein sehr ruhiges festes Wesen, eine gewisse Würde und Zurückhaltung erweckte das Zutrauen zu ihm; sein Tod wird allgemein betrauert.

Die Lehrthätigkeit hatte Sohn schon seit mehreren Jahren aufgegeben, jedenfalls zum großen Schaden der Akademie, wenn auch nicht gerade zu dem der Düsseldorfer Schule im Allgemeinen. Diese Schule geht schon seit längere Zeit andere Wege, als die der ersten Begründer derselben waren, und die romantische Richtung ihrer jungen Jahre kann bereits als historisch geworden betrachtet werden. Das Urtheil über diese Schule und ihre Werke hat sehr gewechselt; auf die ungemessene Bewunderung ist ein unge rechter Tadel gefolgt und auch dieser ist einer gerechteren Würdigung gewichen; wie man fernerin Schadow's Künstlerkreis richtig und vielleicht selbst höher schätzen wird, als angeblich noch, so wird Karl Sohn in diesem Kreise und unter den Meistern der neuen deutschen Kunst immer eine hervorragende Stellung behaupten.

H. B.

Grigny, Alexander, Architekt, geb. zu Arras im J. 1815, Erbauer der Kathedrale zu Genf, der Kirche Notre-Dame du Saint-Cordon zu Valenciennes und mehrerer Klosterkirchen zu Arras, ist am 14. November in seiner Vaterstadt gestorben.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

+ Verein für die Kunst des Mittelalters und der Renaissance in Berlin. (Sitzung vom 25. November.) Der Vorsitzende, Herr Geh.-Rath Waagen, legte wie gewöhnlich neue erschienene kunstwissenschaftliche Schriften unter begleitenden Bemerkungen zur Ansicht vor; ebenso eine Photographie des unlängst verstorbenen Architekten Hittorf in Paris nebst einer „notice historique“ über sein Leben und seine künstlerische Wirksamkeit. Im Anschluss an Gottfried Kinkel's Publication über die Brüsseler Kathansbilder des Rogier van der Weyden und deren Kopien in den Burgundischen Tapisserien zu Bern berichtete derselbe über einen großen Flitzaltar desselben Meisters in Madrid, von allen Bildern italienischer und niederländischer Kunst dasjenige, welches das Mysterium der christlichen Lehre am vollständigsten wiedergibt. Der linke Flügel zeigt den Sündenfall und was damit zusammenhängt, das Mittelbild die sieben Sakramente in noch ausführlicherer Darstellung als das (von Cavalcaselle bezweifelte) Bild im Museum zu Antwerpen, der rechte Flügel das jüngste Gericht. Alle drei Theile sind oben mit kleineren Darstellungen umgeben. Auf den Außenflügeln sieht man in überlebensgroßen Figuren das Begegniß mit dem Zinsgroschen. — Herr Dr. Woltmann zeigte sehr geschickt und ansprechende Originalabdrücke von einem jungen Künstler Otto Försterling, betitelt „Im Wab“; sodann Photographien nach den Originalentwürfen von Theophil Hansen für das Museum in Wien, deren großartige Anlage und edle Durchführung volle Anerkennung fand. Zu einer schönen Holbein'schen Zeichnung im Britisch Museum, von der jetzt eine Photographie herausgekommen, wußte er nur vermuthungsweise den Gegenstand anzugeben: Adonal, der Sohn David's, versucht sich durch die Altesten des Volkes des Thrones seines Vaters zu bemächtigen. Endlich trug derselbe eine jüngst gemachte überaus werthvolle Entdeckung über das Hauptbild Holbein's, die Madonna des Bützgermeisters Meyer zum Hofen vor. Es hat sich nämlich herausgestellt, daß nicht das Dresdener, sondern vielmehr das Darmstädter Exemplar, das längst von allen kompetenten Beurtheilern als das schönere und ursprünglichere anerkannt worden ist, sich bis in die Meyer'sche Familie zurück verfolgen läßt, da es einem alten Auktionskataloge zufolge kaum einem Zweifel unterliegt, daß das letztere im Jahre 1710 in Holland unter den Hammer gekommen, zwanzig Jahre nachdem das Dresdener (nur angeblich aus Holland dorthin gelangt) sich in Beuebig befand. Es darf bezüglich

der näheren Nachweise auf den eben erschienenen zweiten Band von Weltmann's Wert: „Holstein und seine Zeit“ verwiesen werden. — Herr Dr. Bruno Meyer theilte einige neuere Erscheinungen aus dem Gebiete der Kunstgeschichte und Aesthetik mit. — Der Bildhauer Herr Alexander Wittli legte dem Verein eine große Zeichnung des Asmus Carstens, Dante und Virgil in der Hölle mit der Francesca von Minini darstellend, vor. — Herr Dr. Alfred von Sallet gab unter Beibringung der beweisenden Abdrücke einige Nachträge, Ergänzungen und Berichtigungen zu den von Hausmann versuchten Bestimmungen der Abdrucksgattungen Dürer'scher Holzschnitte nach den Wasserzeichen des Papierses. Der als Gast zufällig amwesende Herr Professor von Eye bemerkte dagegen, daß durch diese Bestimmungsmethode die Holzschnittkunde auf ein bedeutliches Gebiet geführt sei, da die Wasserzeichen sich in unendlichen Modifikationen derselben Zeichnung durch lange Zeit hin als vorhanden nachweisen ließen, was sich namentlich durch Vergleichung datirter Drücke zur Evidenz bringen lasse. — Am Schluß machte Herr Geh.-Rath Waagen unter Vorzeigung der Denkmünze von Ponscarne auf die Errichtung der Napoleonsstatue auf der Vendôme'ssäule auf den außerordentlichen Reichthum der französischen Aesthetik der Pariser Ausstellung im Fache des Stempelschnittes und des Kupferstiches aufmerksam.

+ Verein für die Kunst des Mittelalters und der Neuzeit in Berlin. (Sitzung vom 17. December 1867.) — Zum Beginn legte der Vorsitzende, Herr Geh.-Rath Waagen, den kürzlich erschienenen zweiten Band von Alfred Voltmann's „Holstein und seine Zeit“ unter höchst anerkennenden Worten vor. — Alsdann theilte Herr Dr. Bruno Meyer eine Anzahl von Schriften mit, die sich auf die künstlerische Abtheilung der Pariser Weltausstellung beziehen. Ebenerselbe brachte darauf einen von Stokwasser's Fabrik in Berlin verlegten künstlerisch ausgestatteten Lampenschirm nach einem Entwurf von Max Lohde zur Ansicht. — Der Historienmaler Herr August von Heyden berichtete über Temperamalereien aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts auf einer Chorwand der Schlosskirche zu Schmalkalde, die von erheblichem Kunstwerth (der Vortragende hatte eine Figur eines den Heiland geißelnden Aechtes gezeichnet) bereits stark ruinirt und noch fernwährend durch Fahrlässigkeit größerer Zerstörung ausgesetzt sind. Auch außer diesen Gemälden besitzt die Kirche viel Schönes, n. A. zehn Altaltäre, der jüngste vom Jahre 1521. — Herr Dr. Alfred von Sallet machte eine Mittheilung über Dürer's Kupferstich: Die Wirkungen der Eierucht, auch der große Satyr genannt. Dürer nennt ihn im Tagebuch der niederländischen Reise „den Herkulum“; es ist jedoch kein Mythos bekannt, der zur Erklärung der Situation ausreichte. Nun existirt aber ein Kupferstich von Hans Sebald Beham, eine Gruppe darstellend, die der auf dem Dürer'schen Stiche links befindlichen auffallend ähnlich ist, mit der Ueberschrift versehen: Nessus und Dejanira. Allerdings ist die Auffassung des Nessus als Satyrs eigenthümlich, und der Vortragende war nicht im Stande, aus mittelalterlichen Schriftstellern eine ähnliche Auffassung als Vorbild für den Stecher nachzuweisen. Dennoch scheint hierdurch die authentische Erklärung des Dürer'schen Stiches festzustehen. — Herr Geh.-Rath Waagen legte darauf eine Anzahl von Photographien nach Gemälden der Berliner Galerie, hervergegangen aus den Ateliers der photographischen Gesellschaft hier selbst, vor, die durch Treue und Haltung allgemeinen Beifall erlangten. Von demselben Institut sind auch gleich meisterhafte Reproduktionen von Bildern der Nationalgalerie in London angefertigt, deren eine Anzahl gleichfalls zur Ansicht gelangte und in gleich hohem Grade befriedigte. — Nachdem sprach Herr Geh.-Rath Waagen über den französischen Kupferstich auf der Pariser Weltausstellung, der durch vorzügliche Technik in allen Manieren, durch ungemeinen Reichthum der behandelten Gegenstände, die auch häufig aus entfernten Galerien hergeholt sind, und durch die überragend große Anzahl bedeutender Leistungen eine sehr hohe Stelle in der gesammten Kunstabtheilung, jedenfalls die erste unter den französischen Leistungen auf den verschiedenen Kunstgebieten einnehme. Auch die Kabirung erfreute sich vielfacher und sehr geschickter Behandlung. Nicht minder wertvolle Holzschnitt und Photographie hohe Anerkennung. — Auch über die Gemälde verbreitete sich sodann der Vortragende, um zu konstatiren, daß die französische Kunst seit 1855 sehr gehoben sei, und sich die diesjährige Ausstellung mit der damaligen nicht vergleichen könne. Die Betrachtungen einzelner

besonders hervorstechender Kunstwerke gab auch einigen anderen Mitgliedern des Vereins Gelegenheit, für dasselbe Ergebniß Zeugniß abzulegen.

Kunsliteratur und Kunsthandel.

Die Zehn Gebote Gottes in bildlicher Darstellung von Leopold Schulz, photographirt von Joseph Albert. München, Groß- und Klein-Duerfol. 1867.

* Diese bildlichen Darstellungen der Zehn Gebote von dem durch seine religiösen Malereien in Wien und München bekannten Prof. Leopold Schulz verdienen den Freunden erster Kunst, besonders zu Festgeschenken bestens empfohlen zu werden. Der Künstler hat seine schwierige Aufgabe, den Gedankeninhalt der mosaikischen Gesetzgebung zu verkörpern, auf dem Wege zu lösen versucht, daß er bestimmte allgemein bekannte Ereignisse der heiligen Schrift, aus welchen die Folgen der Erfüllung oder Uebertretung der göttlichen Gesetze für die Menschheit ersichtlich sind, zur künstlerischen Erscheinung brachte. So wird das erste Gebot durch den glaubenstreuen Abraham, den der Herr segnet (1. Mos. 12, 3), das vierte durch das schöne alttestamentliche Familiengemälde des Hauses Tobiae (Tob. 12, 20), das sechste durch die Prüfung des keuschen Joseph im Hause Potiphar's (1. Mos. 39, 12), das achte durch Daniel's Zeugniß für Susanna dargestellt. Wir können die Wahl der Momente in ihrer Mehrzahl nur eine glückliche nennen. Bei einzelnen freilich ist dies weniger der Fall, z. B. gleich bei dem Bilde des zweiten Gebotes, welches durch die Geschichte des Hieb und seines Weibes illustriert werden soll, und ebenso bei dem des dritten, wo Christi Eingang in den Tempel zur Darstellung der Sabbathweihe dient. In beiden kann die Verbindung von Bild und Gedanke nur eine lockere genannt werden. Der dogmatische Gedanke schlingt sich daher eigentlich mehr durch das Ganze hindurch, als daß er zur völligen plastischen Verwirklichung gekommen wäre. Abgesehen von diesen Bedenken ist nun aber die bildliche Darstellung selbst eine sehr würdige und ansprechende. Wenn wir auch in manchen Einzelheiten die frische, markige Originalität eines Führich, den seelischen Hauch eines Overbeck vermissen, so spricht uns doch aus allen diesen Bildern der ernste Sinn eines echten Künstlers an, der seinem Gegenstande mit voller Kraft zu Leibe geht und weder nach links noch rechts dem Zeitgeschmacke Concessionen macht. In einigen Bildern erhebt sich der Stil in's echt Monumentale und Großartige, z. B. in der Schmerzensscene des von seinem Weibe verspotteten Hieb und in der Bestrafung des Tempelräubers Heliodor. Von dem Titel- und Schlußblatt, welche die Gesetzgebung und die letzten Dinge zur Darstellung bringen, wirkt dagegen namentlich das letztere durch die allzu strenge Durchführung der symmetrischen Compositionsform etwas erkältend. Die Zeichnung ist durchgehend korrekt und liebevoll. In ihrer photographischen Reproduktion hat Albert seine bekannte Geschicklichkeit bewährt.

Schließlich wollen wir nicht unerwähnt lassen, daß die 12 Originalblätter des Cyklus der Zehn Gebote vor Kurzem von der k. k. Akademie der Künste in Wien für ihr an Werken moderner Meister besonders reiches Handzeichnungen-Kabinet angekauft worden sind.

Barth, Ferd., Die Arbeit des Todes. Ein Todtentanz. 24 Blatt Holzschnitte. München, Braun und Schneider. 4.

▽ Den übermäßig oft behandelten Stoff des Todtentanzes neu vorzuführen, ist unserer Meinung nach nur derjenige Künstler berechtigt, welcher nach der Seite der Erfindung hin eine Erweiterung und Vertiefung des Ideenkreises zur Darstellung bringt oder aus den bekannten Motiven neue künstlerische Schöpfungen hervorruft. Beides hat Barth nicht gethan, sondern sich begnügt, die billige Zusammenstellung von allerlei Todesarten in modernem Kostüm mit einer zwar geschickten, aber nicht von Manier freien, derben Holzschnittmanier zu zeichnen. Das einzige Originale dabei ist die Betonung der „Arbeit“, welche dem Todtengerippe bei jedem der verschiedenen Opfer zuzueithelt wird; — alle diese graufigen Maskirungen aber als Alpenführer, Lokomotivheizer, Leutnant, Agent u. sind weder neu noch ergreifend. Die Medaillonform aller Kompositionen mit durchgehend schwarzem Grund ist von guter Wirkung, wie überhaupt der Künstler in den dekorativen Theilen des geschmackvollen Titelblattes sich von seiner besten Seite zeigt; unter den übrigen Blättern wäre nur die lebendige Reiterfigur des im Sumpfe versinkenden Deserteurs zu rühmen. Die Holzschnittausführung ist ganz vortrefflich und ein neues Zeugniß für die gute Schule der Verlagshandlung. Von dem auf der Vorrede = Vignette sich J. G. zeichnenden Holzschnyder scheinen die besten der übrigen Platten (Titel, 7, 12, 13, 15) herzu rühren.

Vermischte Kunstnachrichten.

* Den Kunsthändlern **Miethke & Fawra** in Wien wurde durch kaiserlichen Erlaß vom 12. December auf 20 Jahre das ausschließliche Dervielfältigungsrecht der Belvedere = Galerie gegeben. Die Firma beabsichtigt zunächst die photographische Herausgabe einer Anzahl der berühmtesten Meisterwerke der Galerie in zwanglosen Hefen, auf Grundlage zu diesem Zweck angefertigter Originalcartons, für deren Ausführung bereits mehrere tüchtige Kräfte gewonnen wurden. Wir glauben nicht zu irren, wenn wir diesen bedeutenden Anlauf zur endlichen Publikation der Schätze der Wiener Galerie dem heilsamen Einflusse des neuernannten Herrn Oberstkämmerers danken.

+ **Berlin.** Die Grundsteinlegung zur Nationalgalerie ist am 2. December durch den Erbauer Oberhofbaurath **Strack** „in aller Stille“ vollzogen worden. — Das Faktum bedarf keines Kommentars. Wir sind keine Verchrer des Pompes officieller Festeeremonien. Wenn man aber bedenkt, daß dieselben doch wenigstens den Werth haben, ein „an maßgebender Stelle“ vorhandenes Interesse zu bekunden und eine Unternehmung oder ein Ereigniß als bedeutsam hervorzuheben, so kann man deren Wegfall bei der vorliegenden Gelegenheit nur als ein trauriges Zeichen der Gleichgültigkeit gegen eine so hochwichtige Sache beklagen. Man ist berechtigt, von dem stolzen Bau die Erfüllung lange gehegter Hoffnungen und erhebliche Förderung für eine Hauptseite des nationalen Lebens zu erwarten, und kann in der Art, wie der Bau gleichsam à la dérobée ins Leben tritt, ein günstiges Auspicium nicht entdecken.

+ **Berlin.** Die Aufhebung der königlichen Porzellanmanufaktur ist in der Kammer beschloffen. Seit Jahren trägt man sich mit dem Gedanken einer Verlegung derselben nach Charlottenburg, wozu ein Kostenaufwand von viermal jährlich 100,000 Thalern erforderlich gewesen wäre. In der Sitzung des Abgeordnetenhauses vom 6. December, derselben, in der auch im Prinzip die Aufhebung der Staatslotterien angenommen wurde, erlangte ein Antrag des Abgeordneten von **Hennig**, die für die Verlegung in dem

nächsten Etatsjahre geforderten 100,000 Thaler zu streichen und die königliche Porzellanmanufaktur eingehen zu lassen, eine wenn auch nur schwache Majorität. Die Motive waren die, daß der Staat nicht berufen sei, der Privatindustrie Konkurrenz zu machen; daß nach den gemachten Erfahrungen bei den vorhandenen Betriebseinrichtungen das Institut, namentlich nach Aufwendung von 400,000 Thalern nicht rentire; und daß es weit davon entfernt sei, denjenigen veredelnden Einfluß auf die Porzellanmanufaktur überhaupt zu üben, der ein solches Institut zur Existenz selbst mit Opfern berechtigte. Man kann den Beschluß nur mit Freude begrüßen. Auf jeden Fall wird nun das große Grundstück der Manufaktur zwischen dem Herrenhause und dem Kriegsministerium frei, hoffentlich nicht, um auf's Neue die fabelhafte Idee aufstehen zu lassen, die in keiner andern großen Stadt von einigem ästhetischen Schickselstheilsgefühl auch nur hätte entstehen können, ein neues Abgeordnetenhaus — auf dem Hofraum desselben zu errichten.

Neuigkeiten der Kunstliteratur.

Conze, A., Die Familie des Augustus, ein Relief in S. Vitale zu Ravenna. 4. Halle, Waisenhausbuchh. br. 3/4 Thlr.

Sauzay, A., Notice de la verrerie et des vitraux exposés dans le Musée de la Renaissance au Louvre. S. 148 S. Paris, Mourques frères.

Woltmann, Alf., Holzlein und seine Zeit. II. Band Mit 396 Holzschnitten im Text und eingest. gr. Lex. 8. XX, 396 S. Leipzig, Seemann. br. 3 2/3 Thlr.

Ein binnen kurzem erscheinendes Supplementheft „Verzeichniß der Werke Holzleins“ wird das ganze Werk abschließen.

Zeitschriften.

Gewerbehalle. 1867. 12. Heft.

Stuhlwerk der Laurentiana, aufgenommen und gezeichnet von D. Sommer. — Antike Masken aus Pompeji. — Ewigth. Ornament; Glasmalerei a. d. Kirche St. Martin d'Anay in Lyon. — Renaissance; und moderne Füllungen; moderner Tisch. — Aus der Pariser Ausstellung: Bergamotte von Münten in Stoff von Trent; Krühaltgläser von Volkmer in Wien; einfache Holzschnittarbeiten. — Thüren von Schlassalen des k. k. österr. Eisenbahnanstalts. — Silbernes Becken (modern). — Gependelter Tisch und Sockel (modern).

Gazette des Beaux-arts Decemberheft.

Les monuments de l'âge de pierre. Par M. Fr. Lenormant. (Mit Abb.) — Notice sur un manuscrit des miracles de Notre-Dame, conservé au séminaire de Soissons. Par M. Leop. Delisle. (Mit Abb.) — Un dessin de Léonard de Vinci pour l'Adoration des Mages. Par M. E. Gallichon. (Mit Abb.) — Les sculptures des Plantagenets à Fontevault. Par L. Courajod. — Exposition universelle; Galvanoplastie, Ferronnerie et Damasquine. Par Alf. Darcel. (Mit Abb.) — Les collections célèbres d'œuvres d'art. Par Ed. Livré. (Mit Abb.) — L'oeuvre de Jehan Fouquet, publié par M. Curmer. (Mit Farbdruck).

Chronique des Arts. Nr. 201. 2. Heft.

Les circulaires de M. Duruy. — Nécrologie (Grigny). — Porcelaine moderne du Japon. — Exposé de la situation de l'empire: Beaux-arts.

The Art-Journal. Decemberheft.

Winter-exhibition at the French Gallery. — The National Gallery. — Paris International Exhibition Nr. 7: Spanish Portuguese and Greek pictures.

Beigegeben zwei Stahlstiche nach H. D'Neil und J. G. Hoof, sowie Fortsetzung des Catalogs der Pariser Ausstellung.

Troschel's Monatsblätter zur Förderung des Zeichenunterrichts an Schulen 3. Jahrg. 1867. Nr. 10.

Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen in Berlin. — Ueber rationellen Zeichenunterricht; von Fr. Küsthardt (II. Schluss). — Ueber Wesen und Bedeutung der Perspektive; von Dr. Julius Scholz (I.) — Antwort von Julius Thiele und Zusehrift von Dr. Franz Karl Hillardt auf die Frage des Herrn Adolph Gleich. — Ein Wort über die Wichtigkeit eines guten Zeichenunterrichts; von Ottilie Rohde. — Fedor Flinzer's Geschichtsbilder. — Als Beilage die Erläuterungen zur dritten Lieferung von Troschel's Wandtafeln.

Briefkasten.

Herrn **M. F. Schloß R.** bei **B.** Bei der Wichtigkeit des Gegenstandes (das wirkliche Original von Massaci's „Madonna di Loreto“), und den auch von andern Seiten der eroberten Anführern, möchten wir den verehrlichen Herrn Korrespondenten bitten, sich zu bemühen, bis wir durch eigene Anschauung in den Stand gesetzt sind, uns ein Urtheil zu bilden.

Preis-Ausschreiben.

[40]

Der Vorstand des Vereins für religiöse Kunst in der evangelischen Kirche hat in dem Wunsch, einerseits die Thätigkeit jüngerer Künstler zu neuen Schöpfungen anzuregen, andererseits seinen Mitgliedern wieder ein Vereinsblatt darzubieten zu können und so in weiteren Kreisen segensreich zu wirken, beschlossen, für eine ihn betreffende Darstellung von

„Christi Heilung des 38 Jahre krank Gelegenen in den Hallen des Reiches Bethesda
(Ev. Joh. 5, 1—14.)“

einen Preis von Vierzig Friedrichsd'or auszusuchen.

Es schien ihm dieser Gegenstand für seine Zwecke sich besonders zu eignen, weil er sowohl in früheren großen Kunstepochen als in neuerer Zeit seltener behandelt ist, auch durch den Gegensatz der erhabenen Erscheinung des Erbitters mit einigen Aposteln gegenüber den, der Genesung harrenden Kranken, vielleicht auch des herabfahrenden Engels in der Höhe, die Mittel darbietet, Handlung und Empfindung zu lebendiger Anschauung zu bringen und, eine glückliche Lösung der Aufgabe vorausgesetzt, geeignet sein würde, den Glauben an die Hülfe von oben in weiten Kreisen zu beleben und zu stärken.

Für die Darstellungsweise der Composition wird zur Bedingung gemacht, daß dieselbe sich in den Maßen von 12 Zoll Höhe und 16 Zoll Breite bewege, mit Bleistift oder Kreide in Carton-Manier (nicht leblich in Finien-Matrissen) solcher Art durchgeführt sei, daß sie zu einer Vervielfältigung, sei es durch Kupferstich, Lithographie oder Holzschnitt, sich eignet.

Der Termin der Einlieferung wird auf den 1. Mai 1868 festgesetzt. Die Zeichnungen müssen bis zu diesem Tage an den Vorsitzenden unseres Vereins, Generalmajor z. D. v. Meyerinck hieselbst, Matthäikirchstraße 27, unter Beifügung eines verschlossenen Zettels mit dem Namen des Künstlers, portofrei eingeschendet werden.

Die Zuerkennung des Preises geschieht im Laufe des Monats Mai 1868 durch die unterzeichneten Vorstandsmitglieder unseres Vereins, und das Resultat wird in denjenigen Blättern, in denen diese Aufforderung enthalten, öffentlich bekannt gemacht werden.

Sollte unter den eingelieferten Concurrenz-Arbeiten keine enthalten sein, welche in künstlerischer Beziehung den an sie zu stellenden Anforderungen insoweit genügt, daß unserem Vereine die Möglichkeit geboten wird, sie für seine Zwecke weiter zu verwerthen, so behält sich der Vorstand die Vergabung des obengenannten Preises vor; verpflichtet sich dagegen, sodann den relativ besten Entwurf mit einer Summe von Zwanzig Friedrichsd'or zu honoriren.

In beiden Fällen wird das prämiirte Blatt Eigenthum des Vereins, welcher im ersteren Falle zugleich das alleinige Recht einer Vervielfältigung desselben und, wenn es ihm rüthlich erscheint, das Recht, die Composition als Gemälde auszuführen zu lassen, erwirbt.

Die Rückgabe der nichtprämiirten Zeichnungen erfolgt unmittelbar nach Ertheilung des Preises.

Berlin, den 10. Dezember 1867.

von Meyerinck, Generalmajor z. D., Vorsitzender. Erbkam, Bamrath, Ernst, Verlags-Buchhändler-Schreibführer. Schatzmeister.

Abecken, Wirkl. Geh. Legationsrath. von Bethmann-Hollweg, Staatsminister a. D. Dörner, Ober-Consistorialrath. Drake, Prof., Bildhauer. Hermann, Prof., Geschichtsmaler. Frhr. Dr. von Ledebur, Director der Kunstammer. Dr. von Rühlker, Staats- und Entens-Minister. Dr. Rühlsh, Ober-Consistorialrath. Pfauenschmidt, Prof., Geschichtsmaler. Strack, Ober-Hofbauath.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Rom und die Campagna.

Neuer Führer für Reisende.

von

Th. Fournier,

Secrétaire interprète der K. Preuss. Gesandtschaft.

Mit Karten und Plänen.

Zweite vermehrte und verbesserte Auflage.

Notiz cart. 2/4 Thlr. [41]

Mr. G der „Kunstchronik“ wird mit dem 3. Hefte der Zeitschrift Freitag den 10. Januar ausgegeben.

Verlag von F. A. Brockhaus in Leipzig.

[42]

Soeben wurde vollständig und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Lessing-Galerie.

Charaktere aus Lessing's Werken.

Gezeichnet von Friedrich Pecht.

Dreißig Blätter in Stahlstich.

Mit erläuterndem Texte von Friedrich Pecht.

Gr. 4. In sechs Lieferungen. 8 Thlr.

In Leinwandband 10 Thlr. In Lederband 11 Thlr.

Prachtausgabe in Imp.-Folio 14 Thlr., in Lederband 20 Thlr.

Nachdem die „Lessing-Galerie“ soeben vollständig geworden, können auch diejenigen Literatur- und Kunstfreunde sich dieselbe aneignen, welche derartige Werke nicht lieferungsweise zu beziehen haben. Besonders empfiehlt sich die „Lessing-Galerie“ als werthvollstes, gewiss willkommenes Festgeschenk.

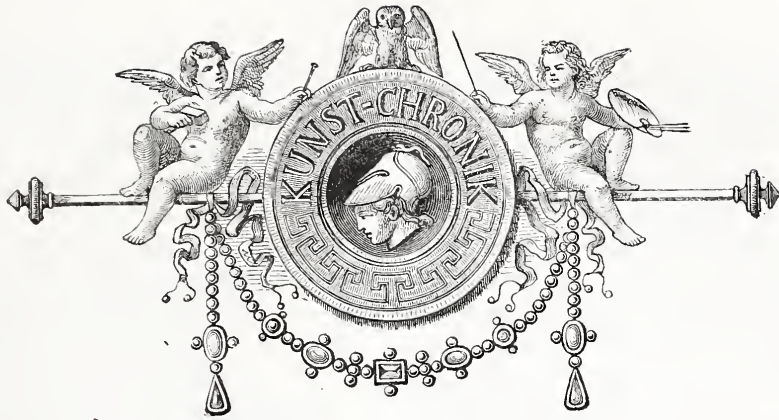
Gemäldekäufern bietet die Permanente Gemälde-Ausstellung von L. Sachse & Co. in Berlin stets eine reiche Auswahl bedeutender Galeriebilder, sowie auch anmüthige kleinere Kunstwerke von gutem Geschmack zum Kauf.

[43]

Beiträge

sind an Dr. C. v. Litzow
(Wien, Theresianung.
25) od. an die Verlagsh.
(Leipzig, Königstr. 3)
zu richten.

10. Januar.



Inserate

à 2 Sgr. für die drei
Mal gespaltene Petit-
zeile werden von jeder
Buch- und Kunsthand-
lung angenommen.

1868.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am zweiten und letzten Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten dies Blatt gratis. Quart bezogen kostet dasselbe 1½ Tblr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in Berlin: F. Sachs & Co., Hofkunsthandlung; in Wien: P. Hafer, Gerold & Co., in München: E. A. Fleischmann.

Inhalt: Die Sgraffito-Decoration. — Metrologe und Tobeanachrichten — Preis-Bewerbungen. — Personal-Nachrichten. — Kunstvereine, Sammlungen, Ausstellungen. — Kunstliteratur und Kunsthandel. — Kunstunterricht. — Vermischte Kunstnachrichten. — Zeitschriften. — Druckfehler und Berichtigungen. — Bitte. — Inserate.

Die Sgraffito-Decoration.

Von Gottfried Semper.

Man hat mich von verschiedenen Seiten um Auskunft über das Verfahren bei Ausführung von Sgraffito-Decorationen auf äußeren Putzflächen befragt, was mich veranlaßte, darüber einige Notizen anzusetzen, die ich gerne der Öffentlichkeit zu übergeben bereit bin, für den Fall, daß sie dazu genügendes Interesse gewähren sollten.

Wirklich scheint sich die allgemeine Aufmerksamkeit der Architekten und Dekorateurs endlich diesem uralten Verzierungungsverfahren wieder zugewandt zu haben, nachdem ich dasselbe schon vor mehr als 20 Jahren zum ersten Male wieder seit der Zeit der Renaissance für Deutschland in's Leben gerufen hatte: zuerst bei der dekorativen Ausattung der oberen Wandflächen des königl. Hoftheaters zu Dresden und bald nachher zur Ausschmückung der Fassade eines Wohnhauses in Hamburg. Viel später (erst in den letzten Jahren) fand sich Gelegenheit für mich, auch am eidgenöss. Polytechnikum zu Zürich und an der Sternwarte ebendasselbst die gleiche Verzierung anzubringen.

Diese Technik empfiehlt sich überall, wo die Baukunst gezwungen ist, zur Bekleidung der äußeren Mauerflächen den Putzmaurer zu gebrauchen, zunächst und ganz besonders dadurch, daß sie recht eigentlich dem Bereiche dieses Baugewerkes angehört, dessen im Allgemeinen gering geachteter Antheil am Bauen dadurch Bedeutung erlangt und der Kunst sich nähert. Die Sgraffitozeichnung hat in dieser Beziehung, weil sie so ganz mit der Technik des Lünchers verwachsen und eins ist, im Stil den Vorzug

vor der Freskomalerei, welche letztere übrigens im Technischen sehr nahe mit jener verwandt ist, insofern nämlich beide Methoden der Wanddecoration einen feuchten und noch weichen Mittelgrund bedingen, daher auch nur rasch und stückweise arbeiten. — Das Verfahren, dunkle Flächen mit einer helleren (anfänglich weichen) Decke zu überziehen und dann durch Anstrazen von Theilen des Ueberzugs und Blosslegen des darunterliegenden dunklen Grundes Formen und Zeichnungen hervorzurufen, ist, wie gesagt, uralte. Wie es scheint, ist es zuerst in der Töpferei angewandt worden, wenigstens bieten archaische Vasen Griechenlands und Etruriens die ältesten Beispiele seiner Anwendung. (Arkesilasvase). Welche Anwendung dieses Verfahrens ferner in der Baukunst der alten Völker fand, darüber scheinen die Nachrichten zu fehlen, wenigstens sind sie mir unbekannt geblieben. Ob auch das hohe Mittelalter dasselbe kannte und zu Wanddecorationen oder sonst wie benutzte, darüber zu urtheilen fehlen mir gleichfalls bestimmte Anhalte, doch ist es mir, als hätte ich Spuren linearer Verzierungen, schwarz auf weißem Putzgrunde in Sgraffitomanier ausgeführt, an einigen der gothischen Zeit angehörigen Fachwerksgebänden auf meinen Reisen gesehen*).

*) Das älteste mir bekannte in Sgraffitomanier verzierte Haus ist in Florenz in der Via del Canto de' Nelli, hinter der Medicäerkapelle. Die mit der besten Technik ausgeführte und noch besonders deutlich sichtbare Verzierung mußte aber im Jahre 1865 bei der Renovirung des Hauses einer einfachen Quadereintheilung mit einigen Friesen (gleichfalls in Sgraffito) weichen. Die Decorationsmotive waren im Stil des Tabernakels von Orcagna in Dr. S. Michele zu Florenz, die Spitzbogenfenster von kräftigen gewundenen Säulen flankirt und das Ganze von reichen Blätterornamentstreifen eingerahmt, die Pfeiler zwischen den Fenstern mit Wappen, Blumenvasen, aus denen sehr streng gezeichnete Lilien und Rosen hervorwachsen, zc. bedeckt.

Ann. d. Prof. Adolf Gnanth.

Dem sei nun wie ihm wolle, so bleibt gewiß, daß erst mit dem 15. Jahrhundert, als man in Italien anfang, große Fagadenflächen mit Putzmörtel zu bekleiden, die Sgraffitomalerei allgemeinere Aufnahme fand und sich von Italien auch auf die nördlichen Länder verbreitete (Prag, Augsburg, München*).

In Italien hält sie sich bis gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts (verschiedene der Spätrenaissance angehörige Paläste in Florenz und Pisa), in welcher Zeit sie aber ihren Halt verliert und in Folge der allgemeinen Entartung des Geschmacks zuerst in Schnörkel verfließt, zuletzt ganz verschwindet, als zu nüchtern und allen den angewandten Künsten zum Troß zu wirkungslos. Auch im Technischen zeigt sich ein rascher Verfall. Die späteren Sgraffitoflächen sind mürbe und bröcklig, weil erdige Farbstoffe zur Bereitung des dunkeln Mörtelgrundes benutzt wurden.

Die Technik, um welche es sich handelt, ist ein Zeichnen al fresco, d. h. in den nassen Mörtel. Von der Bereitung des letzteren und der Art seines Auftrages ist sowohl das Gelingen der Zeichnung wie auch die Dauerhaftigkeit des Wandschmuckes abhängig. Dabei kommen vor Allem folgende zwei Punkte in Betracht: erstens daß der Mörtel langsam trockne, um Zeit zur Ausführung größerer Bildflächen zu gewähren, während er noch einigermaßen weich ist. Zweitens muß er in seinen verschiedenen Schichten nach dem Trocknen zu einer homogenen, sehr festen Masse erhärten.

Durch viele Versuche bin ich auf rein empirischem Wege dahin gelangt, einen Bewurf zu bereiten, der wie zu Glas erhärtet, niemals blättert oder Risse bekommt, jeder Witterung trotzt und jeden gewöhnlichen, ja selbst den Ceuent-Mörtel an Dauer und Festigkeit übertrifft. Ich bin nicht Chemiker genug, um die Ursachen dieser Eigenschaften des mit Steinkohlenschlacke bereiteten Mörtels erklären zu können, doch glaube ich, daß die glasartige Beimischung der raschen Erzeugung von kieselsaurem Kalk förderlich ist, der die glasartige Textur des erhärteten Mörtels veranlaßt.

Ich gebe hier in aller Kürze das Verfahren, das bei der Bereitung der Mörtelflächen am eidgenöss. Polytechnikum zu Zürich seine Anwendung fand. Zuerst spritzt man das rauhe Mauerwerk an, wie man es bei gewöhnlichem Verputze macht (Verappung). Um aber schon dieser ersten rauhen Unterlage mehr Festigkeit und ihren hervorragenden Rauhheiten mehr Schärfe zu geben, wird

*) Genau in der Art des italienischen Sgraffito finden sich vortreflich erhalten auch in Um verschiedene Façaden und der Hof des Kamealants. Quadereinteilung, die kleinen Fenster mit reichen architektonischen Rahmungen und Aufsätzen, Delschinen, Kanabelabern zc. verziert, reiche Gurtbänder. Erste Hälfte des 16. Jahrhunderts.

etwa $\frac{1}{10}$ grob gestoßene Steinkohlenschlacke dem sonst nach gewöhnlicher Weise mit grobem Kießsand bereiteten Spritzmörtel hinzugefügt.

Diesen Untergrund läßt man anziehen und trocknen und legt dann den ersten Auftrag auf. Dieser besteht aus folgender Mischung:

- 5 Theile pulverisirten Wetterkalks (langsam unter Sand abgelöscht).
- 6 „ schwarzen scharfen Flußsand.
- 2 „ grob gestoßener Steinkohlenschlacken. (Hier können Körnungen dabei fein wie kleine Schrote.)

Der Auftrag, der dick genug sein muß, um alle Unebenheiten des Untergrundes zu decken und auszugleichen, wird mit dem Streichbrett glatt geebnet und festgedrückt. — Auf ihn folgt, während er erst halb angezogen hat und noch feucht ist, der zweite Auftrag ungefähr in gleicher Dicke. Er ist folgenderweise zusammengesetzt:

- 4 Theile pulverisirten (unter Sand langsam abgelöschten) Kalkes.
- 3 „ schwarzen Sandes.
- 4 „ Schlacken (jedoch so fein wie Sand gestoßen).
- 1 „ Holzkohlenstaubes.

Frankfurter Schwarz nach Befinden. Letzteres dient nur, um die Schwärze des Mörtels zu verstärken, trägt aber nichts zur Festigkeit der Masse bei, ist daher nur vorsichtig anzuwenden. Das Gleiche gilt von der Holzkohle.

Auch diese Schicht wird fest angebrückt und wohl geebnet. Auf sie folgt, noch ehe sie trocknet, die dritte dünnere Oberschicht, die aus folgendem Auftrage besteht:

- $3\frac{1}{4}$ Theile Kalk (wie oben).
- 2 „ Sand.
- 4 „ Schlacken.
- 1 „ Holzkohlenstaub.
- $\frac{1}{8}$ „ Frankfurter Schwarz.

Alles ist durch ein Haarsieb durchzusieben. Zum Abglätten der Fläche nimmt man zuletzt die gleiche Mischung, jedoch nur mit einem Theil Sand statt zweier.

So lange die sorgfältig abgeglättete Fläche noch nicht trocken ist, folgt nun zuletzt der dreimalige Anstrich mit Kalkmilch, der nur soviel Dicke erhält, als nöthig ist, um den schwarzen Grund zu decken (etwa eine Linie Schweizer-Maß). Man kann, um das grelle Weiß des Kalkanstrichs zu vermeiden, etwas Erdfarbe hinzusetzen, jedoch ist dieses Mittel gefährlich, weil leicht Flecken entstehen, wie an der Façade zu Hamburg wahrzunehmen ist, wo in meiner Abwesenheit zu viel Ocker oder dergleichen dem weißen Kalkanstrich beigefügt wurde, der in Folge dessen im Regen dunkel und zwar verschiedentönnig dunkel wird. Bei der eidgenössischen Sternwarte habe ich das Weiße des Anstrichs dadurch zu dämpfen gesucht, daß ich nach der Erhärtung das Ganze mit in Lauge aufgelöstem Asphaltp (Zudenpech) bestrich. Dieser setzt sich in die Poren des Anstrichs und giebt dem Ganzen einen klaren

durchsichtigen Ton, der sich nach Belieben stimmen läßt. Es erhellet aus dieser Beschreibung des Verfahrens, daß dabei die Steinkohlensclacke keineswegs als blaß färbender Bestandtheil, sondern zugleich als Bindemittel (caementum im antiken Sinne) in Betracht kommt. Ich bemerke noch, daß nach meinem Dafürhalten die Beigaben von Kohle und Frankfurter Schwarz nur für den letzten Auftrag nothwendig sind. Ich habe die Mischungen gegeben, wie sie beim Schweizerischen Polytechnikum in Anwendung kamen.

Gleich nach dem mit dem Vorstpinsel (Tüncherpinsel) aufgetragenen dreifachen Anstrich mit Kalkmilch wird der Karton auf die Fläche mit Kohlenstaub übergepaußt und die Zeichnung desselben erfolgt wie auf weißem Papiergrunde, nur treten an die Stelle der Kreide oder des Bleistiftes die stählernen Spachtel und der Grabstichel. Bei der Ausführung dürfen keine Unterbrechungen eintreten, sondern jedes Stück muß rasch fertig gemacht werden. In der Composition ist schon darauf Rücksicht zu nehmen, daß dieses möglich bleibe. Auch soll die Ausführung im Stil und Charakter dieser raschen Darstellungsmanier entsprechen.

Alles Aengstliche und Kleinliche ist zu vermeiden, das übrigens auch dem monumentalen Wirken, das durch diese Wanddecoration erstrebt und unterstützt werden soll, entgegentritt.

Man darf die Schraffirungen durch aufgesetzte Richter wirksamer machen; doch hüte man sich vor Mißbrauch dieses Mittels, dessen Anwendung schon gewissermaßen die Grenzen der reinen Zeichnung überschreitet.

Die Sgraffitomanier ist eine Art Niello im Großen. Wie dieses bald die Zeichnung auf hellem Grunde hervorhebt, bald umgekehrt vorführt, ebenso ist es beim Sgraffito der Fall. Läßt man die Zeichnung weiß auf schwarzem Grunde stehen, so muß man ihr mehr Fülle geben als im umgekehrten Falle, weil die dunkeln Gründe an den hellen Umriffen gleichsam zehren und sie mager machen. Dies berücksichtige man auch beim Detailliren des Inneren der weißen Formen (seien es Ranken, Blumengewinde, Figuren oder was immer) weil man darin leicht zu viel thut. Den Grund hebt man entweder ganz schwarz heraus, oder man giebt ihm durch Stehenlassen weißer Linien oder Punkte eine „Taille“. Doch sei man auch hier vorsichtig und vermeide das Konfuse und Gesuchte.

Schwarze Formen auf dem stehengelassenen weißen Grunde sind zierlich und schlank zu halten, auch innerlich mit Maß zu detailliren. Der Grund muß im Flächeninhalte vorherrschen, weil auch hier die schwarze Masse an der weißen Masse zehrt. Diese Methode ist vorzüglich bei Rankenwerken, Palmettenriesen und Aehnlichem anwendbar.

¶ Eine dritte Methode ist nun die reine Zeichnung, wobei nur die Umrisse der Figuren herausgekratzt und die

inneren Partien derselben mit Schraffirungen herausgehoben werden. Letztere veranlassen, daß das Dargestellte als Masse immer etwas dunkler erscheint als der Grund, und dieser Massengegensatz ist nothwendig. Die Stärke der Umrisse und Schattenstriche richtet sich natürlich nach der Größe des Werkes, nach der Höhe des Ortes, wo es anzubringen ist, nach der Entfernung des Gesichtspunktes, nach dem Charakter des Ganzen und Einzelnen, nach der Individualität des Künstlers und nach vielen andern Dingen, so daß ich in dieser Beziehung den auch hierüber an mich gerichteten Fragen nichts Positives entgegen kann. Im Ganzen gilt der Satz: die Mauerfläche muß Fläche bleiben. Die Decoration überschreite das Gebiet der Flächenverzierung so wenig wie möglich; sie werde nicht zu plastisch, naturalistisch, sie vermeide Löcher und Vorsprünge.

In letzterem Sinne sind, glaube ich, schattirte Spiegelquadern (wie sie häufig auf alten italienischen Sgraffitowänden vorkommen), architektonische Reliefformen und dergl. im Ganzen zu vermeiden. Doch bin ich in dieser Beziehung kein gar eifriger Purist. Alles ist erlaubt, was dem Ganzen nicht schadet, sondern hilft, und was den Meister lobt.

Man hat mich nach den Instrumenten befragt, die der Sgraffitozeichner braucht. Es sind Stahlgriffel von verschiedener Größe und Form, je nach dem Bedürfnisse und der Gewohnheit des Künstlers. In der Regel sind sie 5—6 Zoll lang, in der Stärke von Zimmermannsbleistiften, an einem oder an beiden Enden spachtelförmig oder auch löffelförmig auslaufend. Andere sind wie Schaufeln geformt, andere hakenförmig. Ein spitzer Griffel dient zum Vorreißen der Contoure, nachdem sie mit Kohlenstaub aufgepaußt worden.

Die spachtelförmigen Instrumente haben verschiedene Breiten, bis zu 1 Zoll Breite und mehr. Von besonderem Nutzen ist der ohrlöffelförmig gestaltete Griffel. Man hat auch Instrumente zum gleichzeitigen Ziehen von Parallellinien, wie Zahnseifen gestaltet. Andere zum konzentrischen Kreisziehen. Um auch Ornamente (wie Mäander, Zopfgeslechte und dergl.) auszuführen, bedient man sich am besten der Blechschablonen, indem man das Offenliegende entweder sogleich wegschabt, oder mit dem Grabstichel vorreißt und nachher wegnimmt.

So lange der Grund und der Kalküberzug noch irgend einen Grad von Feuchtigkeit und Weiche besitzen, läßt sich alles Mögliche vornehmen. Man kann ohne Gefahr ganze Flächen und Linien (die man bereut) frisch mit Kalkmilch überdecken und darauf Neues schaffen. Nur vermeide man es, zu tief in den schwarzen Grund hineinzuschneiden, weil sonst ein störender Schatten das Ripentimento verräth. Auch setzt sich der Regen in diese Vertiefungen. Jedoch ist auch hier keine zu große Aengstlichkeit von Nothen.

Welche Hilfsmittel und Freiheiten in dieser und in anderen Beziehungen die gedachte Sgraffitomanier gestattet, das habe ich bei der eigenhändig ausgeführten Arabeskendecoration unter der Kuppel der hiesigen Sternwarte erprobt. Diese Arabesken sind sozusagen aus freier Hand entstanden. Die Aufspannung der Zeichnungen auf die Wandflächen geschah nur in den allgemeinsten Massenpartien ohne Detailirung, alles Einzelwerk wurde improvisirt, was mitunter mißglückte und Ripentimenti zur Folge hatte. Dessenungeachtet ist diese Arabeske meines Erachtens im Stile besser, als der allerdings viel kunstvollere Schmuck an der nördlichen Fagade des Polytechnikums.

Die Kosten der Sgraffitodecoration des Polytechnikums in Zürich belaufen sich, Alles gerechnet, auf ca. 8000 Fr. Der Quadratinhalt der mit Zeichnungen bedeckten Fläche beträgt etwa 5000 Quadratfuß. Die Künstler erhielten für ihre Leistungen 6000 Fr.*).

Sottingen, den 5. October 1867.

Nekrologe und Todesnachrichten.

S—t. **Ludwig Foltz**, Professor am Polytechnikum in München, Architekt und Bildhauer, dessen am 10. November 1867 erfolgten Tod wir gemeldet haben, war zu Bingen im Jahre 1809 geboren. Er erhielt seine Vorbildung unter Arnold in Straßburg, v. Lasaulx und Schell in Mainz und kam dann 1830 nach München. Hier besuchte er zwei Jahre die Akademie und trat dann in Ludwig Schwanthaler's Atelier als dessen Gehülfe bei seinen zahlreichen Aufgaben ein. Inzwischen hatte Foltz aber auch seine architektonischen Studien fortgesetzt und fand bald Gelegenheit, seine Kräfte auf diesem Gebiete gleichfalls zu prüfen. Nach fünfjährigem Verweilen in Schwanthaler's Werkstatt erhielt er von dem Minister Arnansperg den Auftrag, sein Stammschloß Egg bei Deggendorf auszubauen. Die Arbeit nahm fünf Jahre in Anspruch. Hierauf siedelte er, inzwischen glücklich verheirathet, nach Regensburg über, wo er zum Lehrer der Gewerbeschule ernannt war. In die Zeit seiner dortigen Anstellung fällt der Ausban der Villa König Max's II. auf der Ostenbastei bei Regensburg. Die Arbeit erfreute sich in dem Grade der Anerkennung des Monarchen, daß er auf dessen speciellen Wunsch nach München zurückberufen und mit seiner dortigen Professur betraut wurde. Auch eine Reise nach Italien und seine Theilnahme an der Restauration des Münchener Residenztheater hatte er der Gunst des Königs zu danken. In Folge der letzteren, höchst gelungenen Leistung wurde

*) Andeutungen über die Technik des Sgraffito, sowohl nach Vasari, als nach den neueren Erfahrungen von Professor de Fabris in Florenz, nebst Abbildungen der Instrumente finden sich auch in dem Werke von Lange und Bülhmann, welches wir in der Kunst-Chronik v. J. 1867, Nr. 21, S. 177 angezeigt haben. Man vergl. ferner den Text der Publikation von Max Lohde's Sgraffitobildern im Treppenhause des Sphyngiumasiums zu Berlin. Berlin, Springer'sche Buchh. 1865.

Foltz durch den Orden des h. Michael ausgezeichnet. Unter seinen sonstigen Arbeiten erwähnen wir den Ban eines Schlosses für den Baron Künsberg in Oberfranken, den Ausbau des Schlosses Taxis in Schwaben, den nicht vollendeten Ban des Schlosses Bramenburg, die Grabkapelle der Kurfürstin Leopoldine in Stepper, ein Monument für Baron Clofen, die Ergänzungen des Nechberg'schen Schlosses Deggendorf, die Restauration der Neupfarrkirche in Regensburg, endlich eine Anzahl getriebener Metallfäße für Schwerin und Regensburg. Für das Kunsthandwerk war Foltz ganz außerordentlich thätig: Möbel, Gefäße jeder Art, Dosen, Eisenbeinschnitzereien u. dgl. sind in großer Zahl nach seinen Entwürfen ausgeführt. Vieles davon publicirte die Münchener Zeitschrift des „Vereins für Ausbildung der Gewerke“. In den letzten Jahren finden wir Foltz als praktischen Steinmetz (wie er sich selbst zu nennen liebte), Bildhauer und Architekten fast ausschließlich für die Frauenkirche in München beschäftigt. Zwölf lebensgroße Apostel, dreißig andere Statuen, vierzig kleinere Holzfiguren, fünf Altäre, im Ganzen weit über 200 Stücke rühren von ihm her. Ein Unterleibsleiden, zu dessen Heilung er im letzten Sommer vergebens nach Marienbad gegangen war, machte dem Leben des rüstigen Mannes ein Ende.

Sophie Rude, geb. Fremiet, Wittve des 1855 verstorbenen Bildhauers Francis Rude, eine Schülerin von David und sehr fruchtbare Historien- und Bildnißmalerin, starb in Paris am 4. December in ihren 71 Lebensjahre.

Franz Xaver Dobiaschofsky, einer der geachtetsten Historienmaler Wiens und akademischer Rath, starb dortselbst am 7. December im 49. Lebensjahre. Einen ausführlichen Nekrolog bringen wir nach.

Rudolf von Arthaber, der Besitzer der berühmten Gallerie moderner Meister in Döbling bei Wien, ein als Bürger und Mensch gleich ausgezeichnete Mann, erlag am 9. December einem langen schmerzlichen Leiden im 73. Lebensjahre.

Arthur Grotzer, ein junger polnisch-österreichischer Maler, dessen photographisch vervielfältigte Kartons, Scenen aus der letzten polnischen Erhebung darstellend, ihm in weiten Kreisen einen Namen machten, starb am 13. December in dem Pyrenäenbade Amélie-les-Bains, wohin er sich zur Herstellung seiner erschütterten Gesundheit begeben hatte. Schöne Hoffnungen gingen mit ihm zu Grabe.

Dr. Joachim Sighart, Domcapitular in München, der verdienstvolle Verfasser der auf Veranlassung König Max's II. geschriebenen bayerischen Kunstgeschichte und zahlreicher kleinerer archäologischer und kunsthistorischer Abhandlungen, starb zu München am 20. December v. J.

Baron Marochetti, der gewisser Maßen als englischer Hofbildhauer betrachtet werden kann, da von seiner Hand die meisten in neuester Zeit in England an öffentlichen Plätzen errichteten Bildnißstatuen, namentlich die Prinz-Albert-Standbilder, herrühren, ist am 28. December in Paris gestorben.

Theodor Roussau, der berühmte französische Landschaftsmaler, einer der feinsten Naturalisten der neueren Schule, starb in den letzten Tagen des verstorbenen Jahres an den Folgen einer Gehirnweichung zu Barbizon, der bekannten Malerkolonie bei Fontainebleau, welche durch ihn zuerst mit begründet war und seinem letzten Willen gemäß auch seine Grabstätte werden sollte. Th. Roussau war Offizier der Ehrenlegion und hatte auf der Weltausstellung von 1855 die erste goldene und auf der von 1867 die große Ehrenmedaille erhalten.

Preis-Bewerbungen.

Für den in Braunschweig auf dem Kohlmarke zu errichtenden Brunnen ist in Folge einer öffentlichen Konkurrenz der Preis von 100 Thalern dem Hofbildhauer Strümpell

zuerkannt. Da indeß das gekürzte Projekt einen über den Satz des Programms hinausgehenden Kostenaufwand erfordern würde, so ist das zweit beste Projekt vom Architekten D. Semmer zur Ausführung angenommen und ebenfalls mit einem Preise von 100 Thalern beacktet worden.

Personal-Nachrichten.

Friedrich Ritter von Barsch, der Sohn des berühmten Verfassers des Peintre-graveur, ist mit Neujahr 1868 von seinem Posten als erster Kunstos der Wiener k. k. Hofbibliothek und Vorstand des dortigen Kupferstichkabinetts nach 53jähriger Dienstleistung abgetreten; in letzterer Hinsicht kam Professor Anton Ritter von Berger an seine Stelle. Ritter von Barsch war ein treuer und kenntnißreicher Wächter der ihm anvertrauten Schätze, wenn er auch den wissenschaftlichen Ruhm des Namens Barsch nicht vermehrt hat.

Dr. C. von Lüsow, der Herausgeber dieser Zeitschrift, wurde, unter Belassung in seiner bisherigen Stellung an der Wiener Akademie, zum außerordentlichen Professor am dortigen Polytechnikum ernannt.

Enstos Jac. Falke, fürstlich Liechtenstein'scher Bibliothekar, erhielt die Direktorstelle der berühmten Liechtenstein'schen Galerie in Wien.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Der **Leipziger Kunstverein** veröffentlicht die Bestimmungen bez. der Beschickung seiner permanenten Ausstellung, auf welcher die Ankäufe für das städtische Museum gemacht zu werden pflegen (s. das Inserat). Wir heben daraus hervor, daß der Preis für verkaufte Kunstgegenstände ohne Abzug, unter alleiniger Berechnung der gehaltenen Kosten den Künstlern anzugehört wird.

Ein **Verein zur Unterstützung des Frankfurter Dombaus** ist in Berlin in der Bildung begriffen. Die Königin interessiert sich sehr für das Unternehmen.

S-t. Der **Münchener Kunstverein** hat als Vereinsgesetz einen Kupferstich von G. Jacquemet nach K. von Euhuber's „Gerichtstag“ ausgeben. Der Stich ist außerordentlich sauber und gefällig und wird wohl überall willkommen sein. Der Kunstverein hat dadurch das Andenken des verstorbenen Euhuber in lobenswerter Weise geehrt. Zu guter Letzt drängte sich in die Ausstellung nach allerlei Gutes zusammen. K. Kronberger's „der Wirthin Töchterlein“ nach Umland war nicht ohne Verdienst, auch Joseph Flüggen's „Elisabeth von Thüringen, auf ihrer Flucht mit ihren Kindern im Stalle schlafend“, und J. Venezur's „aus dem Pariser Leben“ sind nicht unwerth. In K. Picke's „Ueberrfahrt am Zim“ hob sich der wartende Bauer und sein Pferd plastisch von dem gut abgetönten Hintergrunde ab. Eduard Ille hatte im Anschluß an seine schon früher erwähnten „Lohengrin“ und „Hans Sachs“ ein Aquarellbild, die „Nibelungenjagd“ geliefert. Auch dieses befindet sich gleich den andern im Besitze des Königs Ludwig II. Eine hübsche Stimmung war in Franz Quaglio's „Fischerhütte am Starnbergersee“, auch sein Pferdebild war gut gemacht, wie nicht minder das von Franz Adam. A. Lier trat mit einer sehr großen Abendlandschaft auf, fast zu groß für ein solches Bild. Die Abendlandschaft von Schleich war trefflich malerisch komponirt und schön im Ton. Zuletzt müssen wir noch eines Bildes von Max Zimmermann mit weiter Perspektive gedenken.

+ Der **Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin** veranstaltet einen Cyklus von zehn kunstgeschichtlichen Vorträgen, die Herr Professor Eggers zu halten übernommen hat. Dieselben werden am Mittwoch den 15. Jan. im Hörsaale des König-Wilhelms-Gymnasiums ihren Anfang nehmen.

Dem **Jahresbericht des Kunstvereins für Böhmen** für das Jahr 1866—67 entnehmen wir folgende Notizen. Der Betrag des Fonds für öffentliche Kunstwerke ist auf 49,254 Gulden angewachsen und das im Werden begriffene monumentale Unternehmen des Vereins, die malerische Dekoration der Absis der Karolinenthaler Kirche soweit gediehen, daß der damit beauftragte Künstler, Direktor Trenwald, nach Vollendung der Vorarbeiten nunmehr begonnen hat, die

Malereien an Ort und Stelle auszuführen. Auf der Ausstellung des Vereins in Prag wurden 38 Kunstgegenstände für 8270 Gulden zum Zweck der jährlichen Verlosung erkauft, darunter 18 von Prager Künstlern herrührend. Von Privaten wurden auf der Ausstellung 13 Werke gekauft, darunter 9 von Münchener Künstlern, im Gesamtbetrage von 3250 fl. Zur Ausführung als Vereinsblatt für das nächste Jahr ist ein Bild von Bantier „drei Knaben, die als Uebelthäter vor ihren Schullehrer geführt sind“, bestimmt, und der Kupferstecher J. L. Raab mit dem Stiche beauftragt worden.

Kunsliteratur und Kunsthandel.

Von **Lübke's Grundriß der Kunstgeschichte** wird zu Ostern eine englische Uebersetzung bei Smith, Elder & Comp. in London erscheinen. Von desselben Verfassers „Geschichte der Architektur“ ist eine schwedische Uebersetzung (Verlag von E. J. Hierta in Stockholm) im Erscheinen begriffen.

Von **H. Weigel's hinterlassener Kunstsammlung** kommt die erste Hälfte der I. Abteilung, Bildwerke und Bücher enthaltend, am Montag den 2. März in Leipzig zur Versteigerung. Der 1695 Nummern umfassende Katalog enthält ein überaus reichhaltige Sammlung bedeutender Galleriewerke und sonstiger mit Abbitungen versehener Werke von vorwiegend kunstwissenschaftlichem Interesse. Unter letzteren befindet sich eine lange Reihe wertvoller alter Druckwerke mit Holzschnitten altdentscher und altitalienischer Meister.

Kunstauktion in Leipzig. Am 3. Februar kommt eine von verschiedenen Sammlungen herrührende Anzahl von Kupferstichen, Radirungen und Bildwerken bei H. Weigel zur Versteigerung. An besonders interessanten Gegenständen derselben sind hervorzuheben das aus dem Otto'schen Kabinet stammende Werk des Malers und Radirers Dietrich, eine vorzügliche Sammlung von Blättern von Corn. Ploos van Amstel, fast alle mit dem Wappen und der eigenhändigen Bezeichnung des Meisters, endlich die Schweizer-Ansichten und Nationalkostüme von Bleuler, Paonachmalereien auf radirten Gründen.

Kunstunterricht, Lehranstalten und Vorlesungen.

* **Zu Halle** wurde im verfloßnen Vierteljahr von einer Anzahl dortiger und auswärtiger Gelehrten ein Cyklus von kunstwissenschaftlichen Vorträgen gehalten, deren Erträgniß den Kunstsammlungen der Universität zu Gute kommen soll. Das Unternehmen war vom besten Erfolge gekrönt: Kupferstichsammlung und Antikenkabinet werden dadurch etwa je 200 Thaler Zuzuschuß erhalten. Die Reihe der Vorlesungen war folgende: Prof. Conze (2 Vorlesungen) über die Akropolis von Athen und über den belvederischen Apoll; Prof. Ulrich (2 Vorlesungen) über S. Paolo vor den Mauern Roms und über den Dom zu Köln und die Peterskirche; Dr. v. Zahn (1 Vorlesung) über die älteren Wandgemälde der sizilianischen Kapelle; Dr. Droyßen (1 Vorlesung) über Raffael; Prof. Rasemann (1 Vorlesung) über Abrian van Snode.

Das **deutsche Gewerbemuseum in Berlin** hat seinen Unterrichtsplan für das I. Quartal 1868 veröffentlicht. Es sind sieben Klassen eingerichtet: 1. Elementarzeichnen, 2. Ornamentzeichnen, 3. Gebundenes Zeichnen für Maschinenbauer und Bauhandwerker, 4. Figurenzeichnen, verbunden mit Vorträgen über Anatomie und Proportionslehre, 5. Dekoratives Malen für Dekorations- und Stubenmaler, 6. Modelliren in Thon und Wachs, 7. Kompositionsklasse (Entwerfen und Ausführen kunstgewerblicher Modelle, Muster und Zeichnungen). Außerdem werden Vorlesungen abgehalten über folgende Gegenstände: 1. Chemische Technologie, 2. Farbenlehre mit Rücksicht auf die Gewerbe, 3. Geschichte des Kunstgewerbes. — Der Unterricht beginnt am 12. Januar. Eine Schülerinnenabtheilung wird später eröffnet werden; zu den Vorlesungen haben Damen auch jetzt schon Zutritt.

Vermischte Kunstnachrichten.

Jackson-Denkmal. Dem kühnen amerikanischen Seceffionisten-General „Stonewall“ Jackson soll in Richmond, der ehemaligen Hauptstadt der Eildstaaten, ein Denkmal errichtet

werden. Eine Korrespondenz aus Nürnberg berichtet darüber der Augsb. Allg. Zeitg.: „Mit der Ausführung wurde ein junger talentvoller Künstler von hier, Hr. Volk, beauftragt, der zur Zeit eine Stelle im Generalstab der Conföderation bekleidete. Ihm kam hierbei eine Todtenmaske zu statten, die zu nehmen ihm verstatet gewesen war. Indessen war das wilde Waffengebüß seiner Tage seinem künstlerischen Vorhaben durchaus ungunstig. Er beschloß, in voller Ruhe in seiner Vaterstadt Nürnberg an sein Werk zu gehen, und lehrte nach glücklicher Durchbrechung der feindlichen Blokade nach Europa zurück. Hier, in seiner Vaterstadt, widmete er nunmehr seine ganze Zeit der Herstellung des Modells zu dem Denmal des ritterlichen Generals, welches er nach seiner Vollendung Kunstfreunden vor einiger Zeit, bevor es zum Guß nach Stuttgart in die rühmlichst bekannte Anstalt von Telargus abging, zu bewundern gestattete. Es ist ein Reiterstandbild, und stellt mit seinem edlen Kopf den kühlen Heerführer so recht im kräftigsten Ausschreiten dar. Deutlich treten dem Beschauer des unerschrockenen Feldherrn markige Züge entgegen, wie er mit der Linken die Zügel hält, während die Rechte auf die Hüften gestemmt ist. Ein glücklicher Griff, um deutsche Kunst jenseits des Oceans zur vollsten Anerkennung zu bringen.“ — Eine Abbildung des Werkes findet sich in der Leipziger Illustr. Zeitg. vom 28. Decemb. v. J.

Andrea del Sarto's Madonna mit den acht Heiligen im Berliner Museum ist in Folge einer an dem berühmten Bilde vorgenommenen Restauration total ruiniert worden. In der Berliner Presse macht sich die Entrüstung über diesen Frevel an einem der herrlichsten Werke, welche von dem großen Koloristen der Florentiner Schule erhalten sind, in bitteren Anklagen gegen die Generaldirektion der königlichen Museen Luft. Und in der That, wenn eine solche Mißhandlung vor aller Welt Augen ungeahndet verübt werden kann, da ist es dringend geboten, daß die Presse mit aller Energie für den Schutz der Kunstdenkmäler gegen ihre officiellen Schützer auftritt. Wie verlannt soll die Angelegenheit vor das preussische Abgeordnetenhaus gebracht werden.

Das Kaiserhaus zu Göslar wurde bekanntlich von der Stadt dem Könige Georg zum Geschenk gemacht, und die von ihm angeordnete gründliche Restauration des Gebäudes ist von der preussischen Regierung angenommen und fortgesetzt worden. Die Untersuchungen von Kunst- und Bauverständigen haben es außer Zweifel gestellt, daß der von Kaiser Heinrich III. im 1059 unternommene Bau im großen Ganzen in dem gegenwärtig vorhandenen Gebäude ziemlich vollständig erhalten ist, und daß der nunmehr wieder freigelegte große Saal die im 11. und 12. Jahrhundert in Göslar abgehaltenen Reichsversammlungen in sich hat tagen sehen. Auch die frühere kaiserliche Hauskapelle ist wieder aufgefunden in dem unter dem Namen „Gefängnißthurm“ als Haftlokal benutzten Gebäude.

— **1. Winkelmannsfezt der archäologischen Gesellschaft zu Berlin.** Am 9. December feierte die archäologische Gesellschaft den Geburtstag Winkelmann's in üblicher Weise durch eine festliche Sitzung. Als Programm wurde ein Aufsatz von Prof. Friedrichs über die Statue des bogen-schauenden Amor angegeben, welcher eine Abbildung des Berliner Exemplars beigefügt ist. Diese Figur ist in zahlreichen Mepiten erhalten, an allen waren die Arme verstümmelt, so daß der Amor bald als den Bogen spannend bald als prüfend restaurirt worden ist. Aus Nachbildungen von Gemälden des Berliner und Petersburger Cabinets geht aber hervor, daß er den Bogen spannt und zwar in der Art, daß er ihn biegt, um die Sehlinge, in welcher die Sehne endet, an der einen Spitze zu befestigen. Auffallend ist die Größe des Bogens und die Mäße, welche das Spannen verurrsacht; es erklärt sich dies aus dem Venetianischen Exemplar der Statue, welche an den Baumstamm gelehnt Keule und Feventell des Hercules zeigt (in Berlin ebenso ergänzt): es ist also Amor als Sieger mit dem Bogen des Hercules dargestellt, eine scharfsinnige Auffassung, für die sich viele Analogien darbieten. Man darf dieses Werk nicht vor die Zeit des Pnyx setzen und wenn es auch diesen Meister, nach Visconti, zuzuschreiben sein mag, so war es doch gewiß nicht das von V. angezogene Tempelbild zu Theopiac. Die Sitzung wurde durch einen Vortrag des Prof. Friedrichs über Winkelmanns Verhältnis zur religiösen Kunst der Griechen eröffnet. Redner charakterisirte die Bildwerke

des erhabenen Stils, deren Auffassung mit der Anschauung des Pindar und Aeschylus übereinstimmt, welche die Götter in erhabenster Würde darstellten und eine Läuterung der Volksereligion anstrebten. In den Kreis dieser Bildwerke gehört die Ceres des Berliner Museums in strenger matronenhafter Gestalt, der alle weichlichen Zügelheiten der späteren Kunst fern bleiben. Herr Prof. Hübner sprach über die Augustusstatue welche das Berliner Museum aus der Sammlung Pourtales erworben. Die Anzahl der Augustusbilder war im Alterthum eine unüberschaubar große, Augustus selbst hat allein an 80 Statuen aus Silber einschmelzen lassen. Demgemäß sind auch sehr viele auf uns gekommen, die entweder einfache Porträtkaturen oder Heroenbilder sind, letztere in einem halbidealen Waffenschmuck. Zu diesen gehört auch die Berliner Statue. Dieselbe, 6' 5" hoch, stammt aus der Sammlung Micheliens, aus der sie nach Matmaison und dann in den Besitz des Grafen Pourtales kam, sie zeigt den Kaiser in der beliebtesten Haltung zu seinem Heere vedend. — Nach einer vergleichenden Zusammenstellung der datirbaren Porträtskulpturen und Münzen des Kaisers bestimmte der Vortragende das Lebensalter als zwischen 35—40 Jahren. Es ist diese Statue als eine gute Arbeit griechischer Künstler sehr zu schätzen. Herr Prof. Lepsius besprach ein jetzt im Museum zu Sulzbach befindliches Bildwerk, welches ein männliches Gesicht an einem Ewigenkopf zeigt, dessen Abguß er für das Berliner Museum erworben; man meinte in den allerdings seltsamen Zügen einen Hylloskönig zu sehen, doch hat sich hierfür ebensowenig wie in frühern Fällen der Beweis führen lassen. Die scharfe Charakteristik älterer aegyptischer Porträtskulpturen giebt vielleicht eine Erklärung der uns seltsam erscheinenden Züge. Herr Geheimrath Prof. Waagen berichtete eingehend über die Sammlung Wlaas, welche er nach ihrer Uebersführung in das British Museum besichtigt hat. — Ein Festmahl schloß sich an diese Sitzung an. Der Verein zählt augenblicklich 60 Mitglieder, den Vorsitz leiteten seit Prof. Gerhard's Tode die beiden Sekretäre der Gesellschaft, die Professoren Friedrichs und Hübner.

B. In Düsseldorf fand am Morgen des 15. Dezember v. J. in dem in entsprechender feierlicher Weise geschmückten großen Gallerieale der Königl. Kunstakademie eine ehrenvolle Gedächtnißfeier für den so unerwartet gestorbenen Professor Carl Sohn statt. Diese Feier war von den Vorständen der deutschen Kunstgenossenschaft, des Künstlerunterstützungsvereins, des „Malkasten“ und der Akademie ebenso erhebend wie würdig der Manen des Entschlafenen veranstaltet worden und hatte sowohl die gesammte Künstlerschaft, wie auch die Familie des Gefeierten, mehrere befreundete Damen, die Spitzen der Behörden und die Geslieder des fürstlich Hohenzollern'schen Hauses mit hohem Gesolge in erster Versammlung vereinigt. Von der Duvettüre zu Handels „Messias“ passend eingeleitet, sprach Herr Giese, Sekretair und Professor der Architektur an der Akademie, einige warm empfundene Eröffnungsworte, denen der Tranermarsch aus der „Symphonia Eroica“ folgte. Darauf befügte Herr Professor Wilhelm Camphausen die Rednerbühne und gab der Bedeutung der Feier in einer tief gefühlten, schwinghaften und durchdrachten Gedächtnißrede so weichenollen und wahrhaft ergreifenden Ausdruck, daß der allgemeine Wunsch rege wurde, diese Rede, welche die Bedeutung Sohn's als Künstler, Lehrer, Mensch und Freund in meisterhafter Weise charakterisirte, zum bleibenden Andenken für seine vielen Verehrer durch den Druck veröffentlicht zu sehen, wozu sich hoffentlich der Vortragende, dessen schriftstellerische Begabung Düsseldorf's Maler schon so oft zu bewundern Veranlassung hatten, entschließen wird. Die von Fräulein Daberlow schön gesungene Arie „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“ aus dem „Messias“ bildete den geeignetsten Schluß der würdigen Feier, durch welche die hiesige Künstlerschaft ebenso sehr sich selbst, wie den allverehrten Heimgegangenen geehrt hat.

Von Schnorr's Entwürfen für die Glasfenster von S. Paul in London ist kürzlich die „Kreuzigung“ im Karton (25' hoch) durch Prof. Strähuber in München vollendet und an die dortige Glasmalerei-Anstalt abgeliefert worden. Ein Münchener Korrespondent der Augsb. Allg. Zeitung schreibt darüber: Die architektonische Umrahmung des Gegenstandes selbst, dem Stil der Kirche entsprechend, ein Renaissance-Aufbau in der Art eines Triumphbogens mit Giebel, der von korinthischen Säulen getragen wird. Rückwärts des Mittelbogens erblickt man den Kreuzigten, am Fuße

des Kreuzes Maria und Johannes, jene umgeben von den heiligen Frauen, Magdalena in knieender Stellung; in den Seitenbogen links vom Beschauer den Hauptmann, rechts Longinus mit erhobenen Speer. Im Vordergrund neben Johannes, und mit der Gruppe der Frauen korrespondirend, knien die Stifter des Glasfensters — die Tuchmacherinnung in London — als Repräsentanten des gläubigen Volks, vertreten durch zwei Männer in anbetender Stellung. Die Krönung des Mittelbogens bilden zwei Engel in antiker Gewandung, die der Seitenbogen zwei Standartenträger mit dem Wappen der Innung. Nach unten schließt eine Art von Sarkophag als Martisch das Ganze ab; er ist in der Mitte durch das Lamm Gottes, an den Seiten durch die symbolischen Darstellungen Simsons und der ernen Schlang, umrankt von stilvollem Laubwerk, verziert.

* **Der Neubau der Wiener Universität**, eine der vielen seit Jahren hingeschleppten Aufgaben, welche sich mit der architektonischen Umgestaltung Wien's als immer dringender herausgestellt haben, scheint nun endlich in Angriff genommen werden zu sollen. In einer der letzten Sitzungen des österreichischen Reichsraths erklärte der interimistische Leiter des Unterrichtswesens, Herr Justizminister von Hye, daß durch kaiserlichen Beschluß ein Platz von mindestens 9811, und höchstens 12,335 Quadratlastern hinter und seitwärts von der Votivkirche für den Bau der Universität angewiesen sei. Zur Inangriffnahme desselben wurde vorläufig die Summe von 200,000 Gulden in das dem Hause demnächst vorzulegende Budget eingestellt. Die Gesamtkosten des Gebäudes berechnen sich auf 1 Million Gulden. Der Minister schlägt die Dauer der Ausführung, mit welcher spätestens 1869 begonnen werden soll, auf ein Jahr an. Es handelt sich darum, das Gebäude in architektonischer Hinsicht mit der Votivkirche in Harmonie zu bringen. Wir wünschen übrigens, damit nicht gemeint zu wissen, daß es absolut gothisch werden müsse. Oder harmonirt etwa Sansovino's Bibliothek deshalb weniger mit S. Marco und dem Dogenpalast, weil sie nicht mittelalterlich ist?

Zeitschriften.

Wochenschrift des Architekten-Vereins zu Berlin.

Nr. 50. Noch ein Wort über die Carlsruher Bauschule. — Das neue Postgebäude in Elberfeld.

Illustrirte Zeitung, Nr. 1277—1279.

Karl Sohn (Mit Porträt). — Friedrich's Reichemittler's Weg'. — Georg Mader (Mit Abb.). — Die Wiener Gemme-Galerie zu Mailand (Mit Abb.). — Die Djami zu Gorkova (Mit Abb.). — Standbild von General Thomas J. Jackson in Wald's Atelier in Nürnberg. — Die letzte Kanone, Gemälde von A. Bierl.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 27.

Leistungen der Photographie auf der Pariser Ausstellung 1867. — Das Glas auf der Pariser Ausstellung. — Die Kunst von Belgien und Holland.

Christliches Kunstblatt, Nr. 12.

Alexander Tschner. — Taufstein für die neue Kirche zu Oberwiesenthal.

Chronique des Arts. Nr. 203

Hôtel de Sens. — Société des amis des arts de Bordeaux. — Néerologie (Sophie Rude).

Journal des Beaux-arts. 1867. Nr. 23.

Un peintre Ramand à Séville (Pedro Campana). — Vente des collections Ramboux.

Deutsche Bauzeitung, Nr. 1.

Die neuen Häuser an der Schlenze zu Berlin. — Architektonische Skizzen.

H. Troschel's Monatsblätter. 1867. Nr. 11 und 12.

Die Ausstellung von Schülerzeichnungen zu Potsdam im Monat August. — Bericht über die bei Gelegenheit der öffentlichen Prüfungen in den höheren Lehranstalten Berlins vorgelegten Schülerzeichnungen. — Ueber Wesen und Bedeutung der Perspektive; von Dr. Julius Scholz (II). — Die Fortbildungsschule; von W. O. Lschig (II) und (III). — Neues Material für den Zeichenunterricht. — Die Künstlerinnen und die Perspektive; von Dr. Julius Scholz. — Ausstellung des Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin. — Albrecht Dürer als Festungsbaumeister; von H. Weisse (I).

Druckfehler und Berichtigungen.

In Nr. 2, der Kunstchronik S. 13, Sp. 2, 3, 21 ist statt Emma Sieke zu lesen Helena Sieke. — S. 14, ist zweimal die Porträtmalerin Antonie Giehler statt der Blumenmalerin Malvine Giehler's genannt.

In Nr. 5 der Kunstchronik S. 41, Sp. 2, 3, 14, v. u. ist zu lesen Adonia statt Adona. — S. 42, Sp. 1, 3, 5 v. u. ist zu lesen Lithographie statt Photographie.

Bitte.

Der Gefertigte wurde aufgefordert, eine umfassende Lebensskizze des verstorbenen Malers und akademischen Rathes Franz Dobiaschowski zu entwerfen. Zu diesem Besufe stellt er an Alle, die in dem Besitze von Briefen, Aufschreibungen und Dokumenten des Verstorbenen sind, oder sonst über sein Leben, seine künstlerische Thätigkeit und die Schicksale seiner Werke Auskunft geben können, das Ersuchen, ihm diese Befehle und Notizen unter der folgenden Adresse in frankirten oder auch nichtfrankirten Zusendungen freundlichst zukommen lassen zu wollen.

Wien, den 27. December 1867.

Johann Wuffin,

I. Custos der k. k. Wiener Universitäts-Bibliothek. Stadt, Postgasse Nr. 9.

Inserate.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Holbein und seine Zeit.

Von

Dr. Alfred Woltmann,

Docent der Kunstgeschichte an der Universität zu Berlin.

Zweiter Theil.

Mit zahlreichen Holzschnitten.

gr. Ler. 8. br. 3 Thlr. 20 Sgr.

Das ganze Werk wird demnächst mit einem Supplement, das Verzeichniß der Werke Holbein's sowie ein Namensregister enthaltend, seinen Abschluß finden.

Rud. Weigel's [45]

Kunst - Auktion in Leipzig.

Montag den 3. Februar a. e. Versteigerung mehrerer zum Theil schönen Sammlungen von

Kupferstichen, Radirungen, Bildwerken etc.

darunter ein kostbares Werk des Malers C. W. E. Dietrich, aus dem Otto'schen Cabinet, die Werke des C. Ploos van Amstel und des Schweizer-Malers H. Bleuler (letzteres in wirkungsvollen Gonachebildern), neuere Grabstichelblätter und architektonische Prachtwerke etc.

Kataloge sind durch jede Buch- & Kunsthandlung sowie vom Unterzeichneten zu beziehen.

Rud. Weigel.

Kunst = Ausstellungen. [46]

Sachse's permanente Gemälde = Ausstellung in Berlin.

Die vereinigten Kunst-Vereine in Augsburg, Stuttgart (Württembergischer Kunstverein), Wiesbaden (Rheinischer Kunstverein), Würzburg, Jülich, Nürnberg (Nürnberg-Dürer-Verein), Bamberg, Hof und Regensburg, veranstalten in den Monaten Januar bis Dezember 1868 inkl. gemeinschaftliche, permanente Ausstellungen unter den bekannten Bedingungen für die Einsendungen, von welchen nur diejenigen hervorgehoben werden:

- a. daß alle Kunstwerke von Nord- und West-Deutschland nach Wiesbaden, von Oesterreich nach Regensburg, vom Süden und aus München nach Augsburg einzusenden sind, und vorstehenden Termin vor- oder rückwärts zu durchlaufen haben; dann
- b. daß für die Sicherheit der Kunstwerke während der Ausstellungen, sowie auf dem Transporte zwischen den Vereinen, durch gegenseitige Uebereinkunft derselben, nach Möglichkeit gesorgt ist.

Die verehrlichen Herrn Künstler werden zu zahlreicher Einsendung ihrer Kunstwerke mit dem Beifügen eingeladen, daß die oben genannten Kunst-Vereine eine Zahl von 5300 Mitgliedern, sowie ein Kapital von jährlich 14,000 fl. für Bilder-Ankäufe repräsentiren, so daß erwartet werden darf, die Herrn Künstler werden sich gerne an jeder Einsendung betheiligen und die Ausstellungen namentlich auch mit werthvolleren und größeren Bildern, letztere aber nur nach vorheriger Anfrage wegen ihres Umfanges, beschicken. Regensburg im Dezember 1867.

Im Namen der verbundenen Vereine: der **Kunstverein Regensburg.**
Sauer, **Wösner,**
 1. u. 2. Vorsitzend. 1. v. Regierungsver-
 tret. 3. 3. Vorstand. tret. 3. 3. Sekretär.

Zoeben ist erschienen: [47]

Die Galvanoplastik für industrielle und künstlerische Zwecke. Resultate zwanzigjähriger Erfahrungen von G. Ludwig von Kresch, Hersteller des Wittenberg-Deutmals in Frankfurt a. M. Mit in den Text gedruckten Holzschnitten. Frankfurt a. M. F. Vossell's Buchhandlung. Preis 25 Sgr.

Das vorliegende Werk, die Arbeit eines der ältesten und durch seine hervorragenden Leistungen rühmlichst bekannten Galvanoplastikers, wird Fachmännern und Dilettanten eine willkommene Erscheinung sein.

Gemäldekäufern bietet die **Permanente Gemälde-Ausstellung von L. Sachse & Co.** in Berlin stets eine reiche Auswahl bedeutender Galeriebilder, sowie auch anmuthige kleinere Kunstwerke von gutem Geschmack zum Kauf. [50]

Neu ausgestellt: C. Seiffert (Berlin). Eger am Tegernsee. — F. Pauly (Düsseldorf): Huelen am Bierwaldfstättersee. — Franz Urndi (Weimar): Novemberwetter. — J. H. Koopmann (Carlsruhe): 2 Zeichnungen. — Blätterbauer (Regenb.): 6 Aquarellen. — Saffert (Berlin): Winterlandschaft. — C. Mantel (Berlin): Am Comersee. — H. Becker (Verlburg): Verona. — C. Seiffert (Berlin): Im Kanton Wallis. — Bernh. Girscher (Berlin): Mondnacht. — Alex. Johnston (London): John Brown's Verhaftung. — Wilkie und Ribb: Der Trunkebold. — F. Seiffert (Berlin): Nach der Weihnachtsbescherung. — F. W. Fabarius (Düsseldorf): 1. Strandbild. 2. Ankündigung einer Fischeuktion. — Em. Blumer (Berlin): Ein Dreier das Schäfchen. — A. Kaselowsky (Berlin): Genrebild. — A. Blauenburg (Berlin): Wilde Rosen. — Ed. Hilbrandt (Berlin): Ein Heiliger in Birma. — E. Utpatel (Swinemünde): Marine. — L. v. Berger (Berlin): An der Eider. — Fritz Bamberger (München): Algeiras. — M. Ulfers (Düsseldorf): Der kleine Kunstfreund. — J. Krüger (Düsseldorf): Bierwaldfstättersee. — Elise Pyroche-Wagner (Lyon): 1. In der Einsamkeit; 2. Vogelneß im Gebüsch. — Kray (Bonn): Venetianische Blumenverkäuferin. — Helene Rouffet (Berlin): Nach dem Regen. — Prof. Thon (Weimar): 1. Eine gemalte Tischplatte; 2. Bleistiftzeichnung. — Jos. Schuster (Wien): 1. Alpenblumen; 2. Das Geschenk. — A. Hopfgarten (Berlin): Der Improvisator. — J. Jamrath (Berlin): Porträt F. M. der Königin. — D. v. Kamecke (Weimar): Märkische Landschaft. — J. Schürrock (Berlin): Landschaft. — Wimmermann (Düsseldorf): Sommerlandschaft aus Baden. — Bernhardt Schmidt (Berlin): Landschaft aus dem Riesengebirge. — Alb. Flamm (Düsseldorf): Italienische Landschaft. — Prof. Döpler (Weimar): Parkmoiv. — Robert Schulke (Düsseldorf): 1. Weg von Brunnen nach Moorbad; 2. Partie bei Wesen am Wallensee. — E. L. Schmitz (Düsseldorf): 1. Der Hochsee; 2. Aus dem Bayerischen Hochlande; 3. Der Drachensfels bei Königswinter. — F. Veinte (Düsseldorf): Genrebild. — Nordgren (Düsseldorf): Romsdalshorn und Trollenwarne in Norwegen. — D. Heyden (Berlin): 1. Herrenporträt; 2. Damenporträt — W. Pero (Berlin): Holland. Pinten vom Fischfang heimkehrend. — Paul Spangenberg (aus Kottbus, in Düsseldorf): 1. Zwei Freundinnen; 2. Studienkopf nach der Natur. [48]

Permanente Ausstellung [49]

des

Leipziger Kunstvereins.

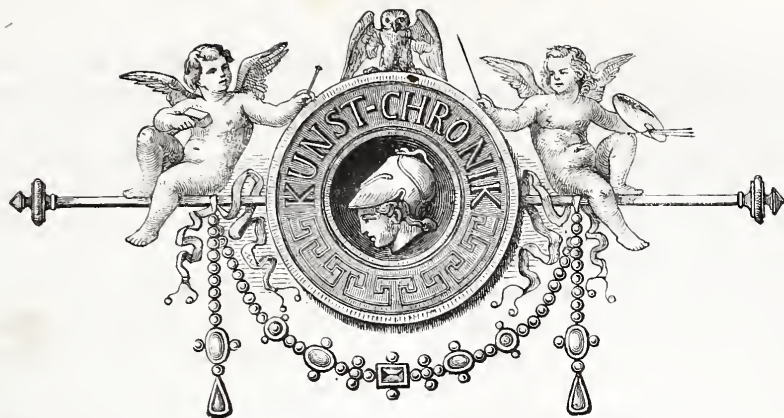
I. Der Leipziger Kunstverein stellt in seinem Vereinslocale fortwährend eine Anzahl ausgewählter Werke der bildenden Kunst aus, aus denen vorzugsweise die Ankäufe für das Städtische Museum bewirkt werden. — II. Die Ausstellung ist für die Mitglieder des Vereins, eingeführte Fremde etc. geöffnet und wird von den Kunstfreunden Leipzigs zahlreich besucht. — III. Zur Beschiekung dieser Ausstellung werden in der Regel besondere Einladungen erlassen, doch sind auch Anerbietungen gediegener Kunstwerke von Seiten der Herren Künstler und Kunsthändler willkommen. — IV. Ueber die Aufnahme der angemeldeten Kunstwerke behält sich das Directorium in jedem einzelnen Falle die Entscheidung vor, und nur für solche, deren Einsendung vom Directorium des Kunstvereins genehmigt ist, zahlt dasselbe die Kosten der Zusendung oder Weitersendung nach dem Belieben des Einsenders. **Nachnahmen** werden unter keinen Umständen vergütet und sind bei der Weitersendung zu restituiren. — V. Werden Kunstwerke aus dieser Ausstellung für das Museum oder von Privaten erworben, so zahlt der Leipziger Kunstverein den Preis ohne Abzug aus; nur die mit der Zu- oder Weitersendung verknüpften und sonstigen Kosten sind in diesem Falle an denselben zu restituiren. — VI. Eine Bilder- verlosung findet bei dem Leipziger Kunstverein, welcher seine Ankäufe ausschliesslich dem Städtischen Museum und der bleibenden Vereinsammlung zuwendet, nicht statt. (Der „Verein der Kunstfreunde“, welcher mit der hiesigen Permanenten Ausstellung von P. del Vecchio in Verbindung steht, ist mit dem Leipziger Kunstverein nicht zu verwechseln.) — VII. Briefe sind an das Directorium des Leipziger Kunstvereins, Städtisches Museum, Leipzig zu richten.

Nr. 7 der „Kunstchronik“ wird Freitag den 31. Januar aus- gegeben.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Vishow
(Wien, Theresianumg.
25) od. an die Verlagsh.
(Leipzig, Königsstr. 3)
zu richten.

31. Januar.



Inserate

à 2 Sgr. für die drei
Mal gespaltene Petit-
zeile werden von jeder
Buch- und Kunsthand-
lung angenommen.

1868.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am zweiten und letzten Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten dies Blatt gratis. Quart bezogen kostet dasselbe 1/2 Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in Berlin: F. Sacke & Co., Hofbuchhandlung; in Wien: P. Kaser, Groll & Co.; in München: E. A. Fleischmann.

Inhalt: Ueber das Sgraffito (Nachtrag). — Die Aufhebung der k. Porzellanfabrik zu Berlin. — Aus dem Wiener Belvedere. — Korrespondenzen (Berlin; Düsseldorf; New-York; Florenz; Bamberg). — Metrologie und Tobesnachrichten. — Preis-Bewerbungen. — Kunstvereine, Sammlungen, Ausstellungen. — Kunsliteratur und Kunsthandel. — Vermischte Kunstnachrichten. — Neuigkeiten der Kunsliteratur. — Neuigkeiten des Kunsthandels. — Zeitschriften. — Erklärung. — Briefkasten. — Inserate.

Seite. Möge uns die Redaktion freundlichst gestatten, dieser anderen Seite der Betrachtung einigen Ausdruck zu geben*).

Vielleicht ist der Vorgang der österreichischen Landesvertreter auf den Entschluß und Beschluß des preussischen Landtages nicht ohne Einfluß gewesen. Die Initiative unseres Reichsraths hat die alte Wiener Porzellanfabrik, die zweite in Europa dem Alter nach, zu Falle gebracht; nicht ungern hat damals die Regierung, sehr ungern der Hof seine Zustimmung dazu gegeben. Der Beschluß ist zur Ausführung gekommen und das Resultat ist jedermann bekannt. Nicht allgemein bekannt aber ist, daß sich alsbald nach gefasstem Beschluß bei Vielen, die dazu mitgewirkt hatten, Reue und Bedauern einstellte, und daß ein Versuch, durch Widerruf des Reichsrathsbeschlusses die Fabrik zu retten, vielleicht nur daran scheiterte, daß das einflußreichste Mitglied des Hauses es für unvereinbar mit der Würde des Reichsraths erklärte, einen einmal gefassten Beschluß zurückzunehmen. So ist die Porzellanfabrik gefallen als ein Opfer für die Würde der Landesvertretung, bedauert von jedermann, der an ihrem edlen und nützlichen Kunstzweige Interesse nimmt, bedauert selbst von den Konkurrenten, die das ideale Vorbild, das sie vor dem Versinken in das Gewöhnliche und Schlechte bewahrte, fallen sahen. Die bessere Einsicht ist zu spät gekommen.

Der Fall der Wiener Porzellanfabrik läßt sich aber begreifen. Der Beschluß wurde in einer Zeit gefaßt, als die Bestrebungen zur Hebung des Geschmacks und der Kunstindustrie bei uns noch nicht begonnen hatten. Das

Als Nachtrag

zu meinem Aufsatz über das Sgraffito habe ich noch zu bemerken, daß diese Dekoration in der südlichen Schweiz und bei Como selbst in einfachen Bauernhäusern häufig vorkommt. Der ganz gewöhnliche, mit grobem, grünem Kies sand zubereitete Putz wird mit Kalkweiße überzogen und bildet die Grundlage eines sehr geschmackvollen Musters, das wie Damastmuster wirkt und besser aussieht als der gewöhnliche Kontrast zwischen Schwarz und Weiß. Ich bemerke dies, um zu zeigen, daß auch mit den einfachsten Mitteln in dieser Manier viel erreicht werden kann. Das Dessin muß bei dieser Art von Sgraffito natürlich großblumig, breit, damastartig sein. Ich glaube übrigens, daß in Prag ähnliche einfache, auf grauem Kalkgrunde ausgeführte historisirte Sgraffito-Nachahmungen vorkommen, nämlich Zwickelfiguren (die artes liberales u. A.) über einer Bogenfassade im Schloßgarten.

Gottfried Semper.

Die Aufhebung der k. Porzellanfabrik zu Berlin.

Mit einiger Ueberraschung, wir gestehen es, lasen wir in der Kunstchronik von der Aufhebung der königlichen Porzellanfabrik zu Berlin als einer durch Beschluß des Landtages bereits feststehenden Sache, geradezu befremdend aber war uns die hinzugefügte Bemerkung des Referenten, welche diesen Beschluß höchlich billigte. Wir, die wir hier dieselbe Angelegenheit schon einmal durchgemacht haben, sind anderer Ansicht geworden und erkennen in derselben auch eine traurige und bedauernswürdige

*) Wir geben diesem Ausdruck um so bereitwilliger an dieser Stelle Raum, als auch wir der Ansicht unseres oben erwähnten Berliner Korrespondenten, welcher den Beschluß des Landtags billigte, nicht beipflichten können. A. d. R.

Interesse daran war erlahmt, das Verständniß aus dem Publikum verschwunden; man sah in der kaiserlichen Anstalt nur die Konkurrenzfabrik der Privaten, die sie längere Zeit in der That auch gewesen war, und sprach ihr als solcher mit allem Fug das Recht der Existenz ab. Sie selbst hatte schließlich das Geschäft, nicht die Kunst auf ihre Fahne geschrieben und mußte sich die Konsequenzen dieser falschen Richtung gefallen lassen. Die leisen Versuche, die sie in letzter Zeit zu künstlerischer Hebung gemacht hatte, wurden noch nicht beachtet; sie fanden noch die entsprechende Empfänglichkeit der Gemüther nicht vor. Als bald darnach nahmen die Bemühungen, welche zunächst zur Gründung des österreichischen Museums führten, ihren Anfang; sie konnten aber die Anstalt nicht mehr retten und nur eben noch ihre künstlerische Verlassenschaft vor Zerstreuung und Verschleuderung bewahren.

In Berlin aber faßt man den Beschluß, die königliche Anstalt aufzuheben, gerade wie die kunstindustriellen Reformbestrebungen erwacht sind und das neue Leben auf diesem Gebiet in Flammen empor schlägt. Eine Anstalt, die, festen Rufes, wohlbegründet, einer thatenvollen Existenz sich erfreut, die berufen wäre, einen höchstbedeutenden Faktor in dieser Reformation abzugeben: man löscht sie aus wie eine abgebrannte Kerze. Es ist gar leicht, mit einem Federstrich eine blühende Anstalt dieser Art zu zerstören, aber gar schwer, eine solche Schöpfung wieder in das Leben zu rufen. Die Wiener Fabrik ist auf immer dahin, und binnen kurzem wird es auch um die Berliner für ewig geschehen sein.

Freilich sagt man: der Staat ist kein Fabrikant, der Staat hat den Unternehmungen der Privaten keine Konkurrenz zu schaffen, und als Kunstanstalten leisten diese Fabriken nicht dasjenige, was sie sollten. Der erste Satz ist im Princip ohne alle Frage richtig, und leider enthält der zweite faktisch auch viel Wahres. Wären diese Fabriken nichts als Konkurrenten der Privatthätigkeit, wäre ihre Bestimmung, für den Staat Geld zu machen, wir hätten sie ohne Weiteres fallen zu lassen und würden nicht ein Wort weiter darüber verlieren. Sie sind aber, die großen Fabriken von Meissen, Sèvres, Wien, Berlin, mehr als das gewesen. Begründet allerdings, eine Einnahmequelle für den fürstlichen Besitzer zu bilden, haben sie sich alsbald über den Zweck des Ursprungs erhoben und einen außerordentlichen Einfluß auf die Kunstindustrie, auf den Geschmack des Publikums, auf die Ausstattung des Hauses gewonnen. Die Liebhaberei der Großen und Vornehmen am Porzellan, die mit diesen Staatsfabriken und ihren Leistungen heranwuchs, hat den Stoff veredelt, idealisirt und dem gemeinen Geschirre den Stempel der Kunst aufgedrückt. Das wäre aber nicht geschehen, und sicherlich nicht in dem Grade, wenn die Fabriken lediglich auf den Zweck des Gelderwerbes hätten ausgehen müssen und die Sicherheit ihrer Existenz

davon abhängig gewesen wäre. Gerade weil sie in dieser Beziehung sorgenlos waren, konnten sie sich edlere und höhere Ziele stellen und sie rissen das Publikum mit hinauf. Es hat sich dabei das gewiß bemerkenswerthe Resultat gezeigt, daß bei diesen Fabriken die Zeiten ihrer blühendsten Kunstperiode auch zugleich die einträglichsten waren.

Es fällt uns nicht ein, die Leistungen der verschiedenen königlichen oder kaiserlichen Porzellanfabriken in den letzten Jahrzehnten tadellos oder gar ausgezeichnet zu finden. Sie sind gesunken mit dem allgemeinen Sinken der Kunstindustrie im neunzehnten Jahrhundert: der Geschmack, das heißt der echte und wahre künstlerische Geschmack, ist aus dem Publikum wie aus der Privatthätigkeit verschwunden gewesen, und jene unter gouvernementaler Leitung stehenden Fabriken hatten kein Patent darauf und bildeten keine Ausnahme; sie konnten sich wohl die Ueberschüsse garantiren lassen, aber nicht den Geschmack: auch sie haben ihn verloren. Sie theilten das allgemeine Schicksal der Zeit, und man konnte von ihnen nicht erwarten und verlangen, was es überhaupt nicht gab. Es wäre ungerecht, sie deshalb zu verurtheilen.

Das aber hätte ihr Urtheil gebildet, wenn sie völlig in das Gemeine, in das ordinäre Geschäft hinabgesunken wären. Und gerade das ist durchaus nicht der Fall. Sehen wir nur die Fabriken an, wie sie auf der Pariser Ausstellung vertreten waren, wie sie sich dort vor den anderen Privatunternehmungen auszeichneten, wenn auch nicht durch die größere Reinheit des Geschmackes, durch die Mustergültigkeit der Gegenstände, so doch entschieden durch die Tendenz, durch den guten Willen, künstlerisch Schönes, Vorragendes und Bedeutendes zu leisten und sich energisch hoch über dem Niveau des gewöhnlichen Geschäfts zu halten. Die Meißener Anstalt hat mit wahrer Pietät unverdrossen ihre alten Meißener Traditionen gepflegt, die einst ihren Ruhm und ihren Charakter bildeten, und dies vielleicht allein hat sie vor dem Versinken bewahrt, welches im neunzehnten Jahrhundert über die Porzellanfabrikation hereingebrochen war. Was diese Fabrik daneben ausgestellt hatte, zumal Malereien nach den ersten lebenden Künstlern der Dresdener Schule, sowie nach Raffael und anderen Meistern, zeigte wenigstens das Bestreben, das Höchste und Vollendetste zu leisten, wenn es auch, nach unserem Ermessen, zu hoch greift und sich auf falscher Fährte bewegt. Höher noch hatte die kaiserliche Fabrik zu Sèvres gegriffen, sie hatte gar, mit Hilfe ihrer überaus reichen, verschwenderisch gewährten Dotation, die ersten Künstlerkräfte Frankreichs zur Arbeit selbst herangezogen; sie hatte selbst allen Werth einzig und allein auf die künstlerische Seite gelegt und darüber die technische Vollendung in einer Weise vernachlässigt, wie es in der Kunstindustrie nie und nimmer gestattet ist. Wie endlich die Berliner Fabrik zu den übrigen, den privaten Fabriken

Deutschlands stand: klarer konnte der große Abstand, die künstlerische Beziehung zwischen ihnen kaum ausgesprochen werden, so groß war die Klust. Wir billigen durchaus nicht die Richtung, welche die königliche Anstalt eingeschlagen hat. Wie Sevres mit der Malerei, so hat sie mit der Plastik zu viel hohe Kunst getrieben; es war Kunst am unrechten Orte verwendet. Ihre Leistungen gingen über die Grenzen der Kunstindustrie hinaus und waren doch nicht reine Kunst geworden. Man konnte und mußte ihre Arbeiten in gewisser Weise schätzen, aber sie erfreuten und erwärmten nicht; manche waren sogar durchaus verfehlt. Nichtsdestoweniger waltete mit edler Entschiedenheit das Bestreben ob, sich auf künstlerischer Höhe zu halten.

In dieser Beziehung sind die Staatsfabriken keineswegs weder ihren Traditionen noch ihrer Bestimmung untreu geworden, und sie haben auch darin sicherlich ihren Zweck erfüllt, durch ihr Beispiel die Privatthätigkeit in gewisser Höhe zu halten und die Porzellanfabrikation überhaupt vor dem völligen Versinken in das Gemeine zu bewahren. Ihre Geschmacksbildung, ihr künstlerischer Charakter sind allerdings verfehlt oder verschoben, aber wir sind ja eben drauf und dran, diese zu bessern, und hätten mit den Staatsfabriken den Anfang machen können. Unabhängig von den Wechselfällen des Geschäfts, unabhängig vom Modegeschmack der Menge und doch, von jeher und auch jetzt noch, von großem Einfluß auf die private Fabrikation, wären sie eines der wirksamsten Mittel in unseren Händen gewesen, den gewünschten Umschwung herbeizuführen. Museen und Schulen errichten wir zu diesem Zweck, aber die Werkzeuge, die schon fertig sind und die nur einer Umänderung und Verbesserung bedürfen, die zerstören wir selber und lassen durch ihre Zerstörung die Industrie, die wir heben wollen, erst um einige Schritte tiefer sinken. Hier in Oesterreich hört man schon klagen, daß man seit Aufhebung der kaiserlichen Fabrik nicht einmal mehr stofflich einen feinen Porzellanteller erhalten könne.

Die Franzosen haben noch einen andern Grund, warum sie ihre Staatsfabriken, selbst mit den größten Opfern, aufrecht erhalten, und dieser Grund hat auch anderswo seine Gültigkeit. Diese Fabriken schaffen dem Lande fortwährend einen Stock der ausgezeichnetsten Arbeiter, der gewohnt ist, an dem Besten und Schönsten, an den größten Aufgaben, die dem Industriezweige gestellt werden, seine Kräfte zu üben, der, unter die Privatfabrikation sich vertheilend, diese selbst erhebt und zu höheren Leistungen befähigt. Nehmt diese praktischen Schulen hinweg, und ihr werdet alsbald die Lücke fühlen und sehen, die entsteht! Jetzt wollen wir in Deutschland aller Orten die Kunstindustrie aus ihrer Versunkenheit erheben, den Geschmack umbilden, die Schöpfungen veredeln, verschönern, verfeinern, aber überall fehlen uns die Künstler, die zur Ausführung dienen, die zur Stütze solcher Bestrebungen

unentbehrlich sind. Wir brauchen Jahre, sie durch künstliche Hebelmittel aller Art uns zu schaffen; sollten wir da nicht vor allem bedacht sein, bereits bestehende Anstalten, wenn sie dem gleichen Zwecke dienen können, zu erhalten und darnach einzurichten, zumal wir sie nur mit größten Opfern neu errichten könnten? Unsere Aufgabe ist nur, sie in zweckmäßige Kunstanstalten umzuwandeln, sie auf den rechten Weg zu bringen, und das ist nach den Ergebnissen und Erfahrungen der letzten Jahre nicht mehr so schwer.

Wien.

Jacob Falke.

Aus dem Wiener Belvedere.

Der neue Oberstkämmerer. — Eine Restaurir-Schule. — Das Depot der Galerie. — Der Katalog. — Ein interessanter Fund. — Herausgabe eines photographischen Werkes. — Die Restauration des Kogier van der Weyden vollendet, die der So bevorstehend.

Ihrer freundlichen Aufforderung, den Lesern der Zeitschrift etwas aus dem schönen Hause zu erzählen, welches seit Kaiser Joseph's II. Zeiten die herrliche Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm beherbergt, entspreche ich um so lieber, da es den Anschein gewinnen will, als käme in diesen sonst so stillen Organismus ein neues Leben. Der neue Chef der Hof-Behörde, zu deren Ressort die k. k. Galerie gehört, geht nach Allem, was wir wahrnehmen, energisch daran, frisches Blut in die mattgewordenen Glieder dieser Anstalt zu leiten und bereits sind einige Dinge im Werke, welche den lebhafteren Pulsschlag der verjüngten Säfte deutlich merken lassen.

Als ich den Namen des neuen Oberstkämmerers zum ersten Male nennen hörte, erinnerte ich mich, wie oft in unserer berühmten Albertina Bände mit Kupferstichen gefehlt hatten, von denen die Custoden, wenn man sie verlangte, als Entleiher denselben Namen nannten, der jetzt an der Spitze der Kunst-Sammlungen unserer Residenz steht. Sie können sich vorstellen, daß mir diese Erinnerung aus der Albertina als ein gutes Omen für die neue Verwaltung der Kunstsammlungen des Hofes erschien, und besonders für das Belvedere, dessen Schätze gewissermaßen wie Dornröschens süße Schönheit im verzauberten Schlosse schlummern.

Zu den erfreulichen Zeichen einer kommenden besseren Zeit gehört vor Allem die jetzt in's Leben tretende Idee einer im Belvedere einzurichtenden Restaurir-Schule. Es giebt wohl kein Fach, in welchem durch Pfuscheri ärgeres Unheil angerichtet wurde und wird, als das des „Restaurirens“, mit welchem Ausdrucke für erfahrene Kenner jene höchst sichere und qualvolle Hinrichtungs-Methode bezeichnet wird, durch welche bereits unzählbare Meisterwerke der Malerei, besonders die mit Lasuren gesegneten, vom Leben zum Tode befördert worden sind, und

zwar zu einem Tode, von dem es hier auch für den Gläubigsten keine Auferstehung giebt. Man weiß, wie z. B. das Strahover Dürer-Bild, eine kunstgeschichtlich so hochwichtige Schöpfung, durch „Restauriren“ aus der Reihe der Lebenden gestrichen worden; wie oft beklagt Reynolds auf seiner Reise durch Flandern die Vernichtung herrlicher Malereien „by cleaning“; auch bei Smith, in seinem berühmten „Catalogue“ ist die Anzahl dieser Klagen Legion. Was leisten, wie jeder Fachmann weiß, die Italiener im gewissenlos fabrikmäßigen Restauriren! Das wahre Restauriren ist eine Fertigkeit, welche die Vereinigung der äußersten Gewissenhaftigkeit, Hingebung, der gründlichsten Kenntniß und Erfahrung, der größten Vorsicht und Geduld in der Person desjenigen fordert, dem ein beschädigtes Kunstwerk zur Wiederherstellung anvertraut werden soll. Wie steht es aber mit diesen Eigenschaften bei den meisten Restauratoren? Was diejenigen unter den Künstlern, die mit produktiven Leistungen Erfolg gehabt, gewöhnlich unter ihrer Würde halten, die Wiederherstellung eines Kunstwerkes zu übernehmen, darnach greifen meist solche Kräfte, die mit ihren Produktionen im wogenden Meere der öffentlichen Meinung Schiffbruch gelitten. Sagen wir es gerade heraus — die zu Grunde gegangenen Maler „restauriren“ die Tiziane und Rubens. Die Kenntniß, welche zur Restauration allein befähigen sollte, fehlt dann meistens auch denen, die nun solche Prozedur überwachen sollen. Diese Wächter der Güter, welche der ganzen gebildeten Welt gehören, begnügen sich, und mit ihnen das ganze Publikum, mit dem neuen und frischen Aussehen der Bilder — für das Auge der wenigen Unterrichteten sind diese aber für ewig ihrer feinsten Schönheiten beraubt. Was nützt es, daß das Blaubuch des englischen Parlaments, welches die Debatten über die Bilder-Restaurationen in der Nationalgalerie enthält, 965 Folio-Seiten mit 10,410 Fragen und Antworten umfaßt? Den Blinden wird man nie die Farben, dem Laien nie die Schönheiten eines intakten Claude oder Rubens begreiflich machen und trotz der 10,410 Fragen und Antworten bleiben die Bilder in der Nationalgalerie verpußt, darunter zwei Claude der größten und herrlichsten Gattung, der berühmte Rubens: Streit des Krieges mit dem Frieden, u. m. A. Stumm und geistlos sehen die geschundenen Werke herab von den Wänden, und erzählen, wie Lavinia, nur durch ihr klägliches Aussehen von den an ihnen begangenen Freveln.*)

Die Erinnerung an den Schmerz, den mir der Anblick der Opfer in der National-Galerie bereitete, hat mich vom Schlosse des Prinzen Eugen nach Trafalgar-Square geführt, doch ich kehre zum Belvedere zurück,

*) Referent hat diese unglücklichen Gemälde im September 1867 selbst gesehen und die Angaben derer, welche gegen diese „Restaurationen“ aufgetreten sind, vollkommen bestätigt gefunden; darüber gelegentlich Näheres.

um von der neuen Restaurir-Schule zu reden. Dieser liegt in jedem Betracht eine vortreffliche Idee zum Grunde, denn selbst Solche, welche das Zeug zum guten Restaurator haben, beginnen ihre Laufbahn aus Mangel an der nöthigen Erfahrung stets mit einigen Opfern. Man sende den jungen Arzt hinaus in die Welt, ohne daß er sich im Krankenhause unter tüchtiger Leitung praktisch gebildet hat und wehe denen, an deren Leiden er die ersten Erfahrungen machte! Die Restaurir-Kunst hat allerdings auch ihre Theorie; es sind recht gute Bücher darüber geschrieben worden, in denen alle Mittel aufgezählt, ihre Anwendung haarklein erklärt wird — was der Restaurator aber eigentlich braucht, die Kenntniß, wie die verschiedenen Schulen gemalt haben, die praktische Erfahrung über die Wirkungen der Mittel in allen Fällen und die Uebung und Sicherheit der Hand, das Alles kann ihm kein Buch geben. Denn das Buch giebt ihm furchtbare Mittel in die Hand. Da ist einmal der Weingeist, der auf einen feinen Niederländer so wirkt, wie die Blausäure auf den animalischen Organismus, und doch gab es einen „Restaurator“ der, wie mir Direktor Engert einmal erzählte, die Gewohnheit hatte, aus einer eigenen Kanne den puren Spiritus vini auf die Bilder zu gießen und diese dann mit Berg abzureiben. Wehe, dreimal Wehe allen Lafuren in den Händen solcher Barbaren! Da hilft kein Beten mehr, sagt Falstaff. So geht es auch mit den andern Arcanis des Restaurators — ist er nicht Kenner und erfahrener Meister, so stiftet sie in seiner Hand nur Unheil.

Die Einrichtung, Leitung und Wahl der Schüler für die neue Schule ist dem Galeriedirektor Engert übertragen worden. Kein Fähigerer konnte hierzu erlesen werden, als der Mann, der in seiner schwierigen Kunst durch die größte Gewissenhaftigkeit und die solideste Kenntniß sich Schritt für Schritt das Terrain erobert und seit der Herstellung der Tizian'schen Madonna sich einen weit über die Grenzen Oesterreichs hinausgehenden wohlverdienten Ruf in seinem Fache erworben hat. Seine Kenntnisse, die man jetzt einer jüngeren Generation und für die Zukunft der Belvedere-Galerie nutzbar zu machen gedenkt, sind es auch gewesen, welche an maßgebender Stelle zur Idee der Restaurir-Schule den ersten Anstoß gegeben haben. Er hat einige tüchtige jüngere Kräfte ausgewählt, die sich unter seiner Leitung praktisch in dem Fache ausbilden werden. Das Material zu den Versuchen werden die schlechteren Bilder der Depôts der k. k. Galerie abgeben.

Zugleich geht man mit der Idee um, diese Kumpelkammer einer eingehenden Revision zu unterwerfen, welche ebenfalls unter Engert's Leitung, wie wir hören, im nächsten Sommer in Scene gehen soll. Dabei werden dann jene besseren Bilder, die freilich einen sehr kleinen Bruchtheil des Vorrathes bilden, nach und nach

restaurirt werden, um bei der zu erwartenden Uebertragung der Galerie in ein für dieselbe zu erbauendes neues Museum verwendet zu werden. Es befinden sich unter diesen, freilich meist ziemlich stark beschädigt, einige Tintoretto's (ritratti), einige echte Bauernbreughel, ein sehr verdorbener, aber echter Bellino, etliche Bassano, u. A. auch die Skizzen zu unseren großen Bildern von A. Janssens u. A. m. Die Restaurirung der herrlichen Kartons von Vermeheu scheint vorläufig ad graecas calendas vertagt zu sein. Schmachten doch auch die großen Veronese-Bilder auf der Akademie im aufgerollten Zustande!

Aus der großen Sammlung von Familien-Bildern des Kaiserhauses, welche das Depôt ebenfalls enthält, denkt man mit der Zeit eine Porträt-Galerie zusammenzustellen. Unter diesen befinden sich ebenfalls, wie wir aus eigener Anschauung wissen, unter einer Masse gewöhnlicher Malereien und Kopien, einige wenige bessere Bilder, u. A. der spanischen Schule.

Auch in Hinsicht auf den Katalog soll dem Vernehmen nach eine Wendung zum Besseren bevorstehen, wobei ebenfalls der neue Chef als Inventor genannt wird, — wir nehmen den Ausdruck von irgend einem alten Kupferstich der Albertina. Engert's Katalog ist kurz und bündig, auch ist er nicht theuer, und es verdient die Ehrlichkeit seiner Benennungen in Hinsicht der Meister alle Anerkennung. So sehr man bei der Vergleichung von Engert's Katalog mit manchen des Auslandes im Recht gewesen war, diese letzteren vorzuziehen, wenn sie, wie der des Louvre, wissenschaftlich gründlich und geschmackvoll arrangirt sind, so sehr staunte ich z. B. im Louvre über die Kühheit, mit welcher dort, um nur ein Beispiel zu erwähnen, eine sehr slauere, namentlich im Charakter sehr gewöhnliche Kopie nach einem prachtvollen Tizian des Belvedere, einer Santa conversazione, als Original angeführt wird. Auch ein solcher Fall, wo ein sehr elendes Bild als Terburg ausgegeben wird, wie dies im Amsterdamer Museum mit einer offenbar nach dem bekannten Kupferstich gemachten Darstellung des Münster'schen Kongresses geschieht, wäre, wie ich behaupten darf, im Belvedere nicht möglich. Zählt man bei uns etwa 40 Rubens, so sind sie alle echt, anderwärts zählen sie 80 — 90, nehmen aber zur Kompletirung dieser allerdings blendenden Zahl alle Schulbilder und Schulkopien zu Hilfe, wenn sie nur die Färbung und die Manier der Schule haben. Seit diesen Erfahrungen schätze ich Engert's Katalog viel höher, denn die Eigenschaften der Ehrlichkeit und Selbstverleugnung sind gewiß viel werth und würden, auf die So in Berlin und die Rubens'-Söhne in Dresden angewendet, zur Steuer der Wahrheit viel beitragen. Diese Ehrlichkeit darf aber nicht das einzige Pöbliche an einem Buche sein, welches eine Galerie ersten Ranges der ganzen Welt

gegenüber zu vertreten hat. Das Publikum, dem man nun von allen Seiten predigt, in der Kunst gelte nicht ein vager „Geschmack“, sondern das auf dem Wege des Studiums zu erwerbende Wissen, will für sein Geld nicht ein bloßes Inventar einer Sammlung, es will einige Notizen über die Meister, nicht überlange aber gute Beschreibungen, welche auf das Beste an den Bildern aufmerksam machen, auch ist es neugierig genug sich für die Herkunft dieses oder jenes Kunstschates zu interessieren. Fast alle Kataloge der Welt sind diesem Bedürfnisse entgegenkommen; endlich soll dies, wie ich vernehme, auch bei uns geschehen. Sind ja doch selbst dem Fachmann bei Meistern, mit denen er weniger vertraut ist, biographische Notizen erwünscht. Auch kann es nicht gutgeheissen werden, daß man der leidigen Kürze Dinge, wie eine lateinische Inschrift auf einem Bilde von Dürer, opfert. Von einem höhern Standpunkte aus betrachtet, bietet ein Galerie-Katalog eine unschätzbare Gelegenheit, zur Vermehrung der künstlerischen Bildung des Publikums beizutragen. Die Provenienz unserer schönen Bilder ist zwar nicht oft zu eruiren, doch haben wir über manche, wie z. B. über unseren herrlichen Aldefonso sehr pikante Geschichtchen zu erzählen; zwar nicht, daß Helene Jourment darauf abgebildet sei, (wie Herr Lavice in seinem Buch über die Deutschen Museen fabelt), denn diese lebte noch nicht, da das Bild gemalt wurde; wohl aber wissen wir z. B., daß der geschickte Mann, der die Flügel des Bildes zersägte, dafür von dem damaligen Generalkathaller der Niederlande, Max Emanuel, Kurfürsten von Bayern 210 Brabantische Gulden als Lohn erhielt — ist das nicht eine prächtige Geschichte für uns Kunst-Enthusiasten? Auch die großen Jesuitenbilder desselben Meisters, die ehrwürdigen Ueberreste der herrlichen Dekoration, mit welcher er sein Werk, die prachtvolle Jesuitenkirche in Antwerpen, geschmückt hatte, haben ihre besondere Geschichte — doch die soll der neue Katalog erzählen. Mit der Ermittlung der Provenienz hat es übrigens bei unserer Galerie große Schwierigkeiten, indem die altentmässigen Aufzeichnungen darüber sehr spärlich sich vorfinden, und diese wenigen Spuren überdies in ungeheuren Altkenshausen der verschiedenen Archive zerstreut sind. Regierungsrath Dr. Birk, der neueruante erste Kustos der k. k. Hofbibliothek, beschäftigt sich seit Jahren damit, diesen Wust durchzuarbeiten, um die Grundlage zu einer altentmässigen Geschichte der k. k. Galerie zu legen; doch beklagt er sich sehr über die geringe Ausbeute oft wochenlanger Mühen und darüber, daß nicht selten die Altken über wichtige Zeitabschnitte fehlen, da man sie hat in die Stampfe wandern lassen. Dennoch ist es diesem eifrigen Forscher gelungen, nebst einer Anzahl sehr werthvoller Notizen, das Original-Inventar der Sammlungen des Erzherzogs Leopold Wilhelm aufzufinden, bei welchem auch die Maaße der

Bilder angegeben sind, ein Fund, der die Kunstfreunde in den weitesten Kreisen auf das lebhafteste interessiren dürfte. Die Herausgabe dieses Inventars gilt als bevorstehend.

Die Kunsthändler Miethke und Wawra geben, wie Ihre Leser schon wissen, ein photographisches Werk heraus, in welchem Zeichnungen hiesiger Künstler (man wählte dazu die besten Kräfte) nach den Perlen der k. k. Galerie vereinigt werden sollen. Es ist zu hoffen, daß das Unternehmen in durchaus künstlerischer Weise angefaßt und durchgeführt werden wird; ist ein solches Werk nicht sehr gut, so ist es sehr schlecht; im ersteren Falle kann es aber sicher sein, einerseits seine Rechnung zu finden, andererseits einer reichen Galerie Ehre zu machen. So fragt man sich z. B., wie denn die „Justina“ wohl in dieser neuen Reproduktion gelingen wird, und da haben wir mit Freude gehört, daß Bitterlich, ein Schüler Nahl's, der namentlich als trefflicher Zeichner hier in hoher Achtung steht, sich für diese schöne Aufgabe lebhaft interessirt. Mögen die dem Unternehmen gewidmeten Kräfte, Arbeiten und Kosten ein schönes Resultat zu Stande bringen!

Unser bekanntes Altarbild von Rogier van der Weyden, von Waagen zuerst mit Recht diesem edlen Schüler der van Eyck zugeschrieben, hat im abgelaufenen Jahre eine durchgreifende Restauration erfahren. Wie manche kostbaren Gemälde unserer Galerie, war es in Folge der Meißner'schen Aufheizung „aufgestanden“, d. h. es hatte sich an zahllosen Stellen die Farbe blasenförmig vom Grunde abgehoben. Engert unterzog sich der schwierigen Aufgabe, das Bild wieder auf seiner Unterlage festzumachen, mit der größten Sorgfalt; auch wurden bei dieser Gelegenheit jene Schäden, welche theils die Zeit, theils eine frühere Restauration (unter Krafft) demselben zugefügt hatten, nach Möglichkeit gutgemacht, und zwar mit dem besten Erfolge, so daß es wohl eines sehr scharfen Auges bedarf, um dem Bilde die überstandene Kur anzusehen; es ist auf lange Zeiten hinaus gerettet und läßt ohne alle Störung die gediegenste Vollendung aller Theile, den tiefen seelischen Ausdruck, die satte, klare und mildleuchtende Färbung genießen, durch welche Vorzüge dieser edle Meister in so hohem Grade ausgezeichnet ist. — Dem Vernehmen nach steht auch die „So“ von Correggio auf der Liste der Gemälde, welche demnächst restaurirt werden sollen. Dieses bewundernswerthe Bild, dem man endlich auch im Auslande die Ehre des Originals geben zu wollen scheint (wenigstens hat ihn Waagen in seinem Buche über das Belvedere diesen Tribut gezollt) ist an mehrfachen Stellen barbarisch übermalt, besonders in der Lust; auch ist es theilweise sehr schmutzig; es steht nun zu erwarten, ob sich nach Abnahme der Uebermalungen und des Schmutzes guterhaltene Originalstellen oder doch solche Anhaltspunkte finden werden, welche die Herstellung im Geiste der (noch sehr beträchtlichen) gut erhaltenen Theile ermöglichen werden. Der noch mehr in derselben

Weise verunstaltete Ganymed, das Gegenstück der So, wird dann hoffentlich auch nicht mehr gar zu lange auf Erlösung zu hoffen haben.

Wien, Anfang Januar 1868.

W. Wj.

Korrespondenzen.

Berlin, Anfang Januar.

+ Böse Beispiele verderben gute Sitten, nicht minder in der ästhetischen als in der moralischen Welt. Das wurde ich jüngst mit einem gewissen Entsetzen gewahr, als ich bei Lepke's Salon vorbeigehend ein kleines Bildchen am Fenster erblickte, das von keinem Geringeren, als von Wilhelm Geng herrührte, und das von Gerôme in dem letzten Pariser Salon mit frivoler Liebe behandelte Thema wieder auf's Tapet brachte, einen orientalischen Sclavinnenmarkt, auf dem ein roher Serailmakler einer jungen nackten Sklavin in gleichgültiger Brutalität mit ein paar in den Mund gesteckten Fingern die Zähne untersucht. Ein Künstler von so originellem Werthe, wie Geng, ist schwerer als ein anderer minder begabter dafür verantwortlich, wenn er sich von einem künstlerischen Repräsentanten modern-französischer moralischer Verkehrtheit in's Schlepptau nehmen läßt und nun gar in seiner gesund-realistischen Kunstart die tiefste Herabwürdigung der menschlichen Natur darstellt, über deren bodenlose Traurigkeit der Franzose echt charakteristisch durch äußerliche Glätte wenigstens vorübergehend zu täuschen weiß. — Von Paul Meyerheim waren bei Lepke Rüche auf einem Waldwege zu sehen, ein Bild, das die volle Einkehr des Künstlers in die schlichte Natur in erfreulicher Weise konstatirt, und in technischer, besonders aber in coloristischer Hinsicht einen überraschend günstigen Einfluß seiner Studien in Frankreich gewahren läßt, wie ihn einige in Paris selbst gemalte Bilder kaum in Aussicht stellten. Es wird freilich wohl eine Weile währen, bis das durch seine „geistvollen“ Affen entzückte und überreizte „große“ Publikum in solchen Bildern seinen Liebling auf derselben, ja noch höherer Höhe stehend erkennen wird, als ehemals; aber die Zeit wird kommen, und die Geschmacksklänerung des Künstlers auch seinen Verehrern zu gute kommen. Dies alles sagen wir im Entferntesten nicht, als ob wir in grämlicher Pedanterie in jenen früheren Bildern die sprudelnde Frische eines höchst genialen jungen Künstlers verkannt hätten; nur haben wir stets, wie noch jetzt, die sinnvollen Thiere höchstens für eine Domäne der Illustration halten können, und nicht ohne Grund Gefahr vom Mißbrauch gefürchtet. — Auch einige andere Bilder, wie Landschaften von Oswald und Andreas Achenbach, eine kleine höchst feine und duftige von Bernhard Fries und besonders ein Thierstück von Auguste Bonheur dürfen nicht unerwähnt bleiben. — Von Adolph Schreyer aus Frankfurt a. M.,

der durch seine Erfolge in Paris der Heimat fast entfremdet ist, erregt ein schönes Bild allgemeine Bewunderung. Ein Araber auf einem Schimmel reitet hart an einer schroffen Felswand einen schmalen, unwegsamen Pfad entlang, wie es scheint auf der Flucht vor Verfolgern. Die Bewegung des Pferdes auf der ungleichen, unsicheren Basis ist in ihrer scharf verkürzten Hinteransicht meisterhaft gezeichnet, kaum minder vorzüglich der Reiter, der sich im Sattel umwendet. Die Malerei bringt das ungebrochene Sonnenlicht, das die Silhouette des Reiters gegen den fahlen Felsen wirft, zu herrlicher Wirkung, und ist in der freien, leicht hinversendenden Behandlung, besonders der landschaftlichen Partien eben so erstaunlich, wie in der pastosen klar detailirenden Ausführung der Figur.

Im Kunstverein introducirte sich Karl Scherres, bisher in Danzig, bei seiner Uebersiedelung hierher durch eine Ausstellung von Velskizzen und ein ausgeführtes Bild. Die ersteren waren unter sich sehr ungleich und bekundeten zum Theil eine so schroffe Wendung zum groben Naturalismus, daß man begierig sein kann, zu erfahren, ob der Künstler auch bei ausgeführten Sachen damit Ernst machen, und ob diese Richtung seiner künstlerischen Eigenart besonders günstig sein wird. Nach dem, was man bisher von ihm kennt, läßt sich letzteres kaum erwarten. Das landschaftliche Bild tritt bereits unter der Einwirkung einiger Besonderheiten, die sich auf den Studien bemerklich machten. Es war zwar ein höchst glückliches, trauliches Motiv: ein Knabe lehnt träumerisch im Kahn unter einer überhängenden Weide, und angelt; eine Hütte blickt hinter einem Fliederbusch hervor. Was man aber ungern vermisse, war jene seine Luftperspective, die selbst bei hellem Sonnenlicht noch in ihren Wirkungen sichtbar bleibt; ferner trübte eine manieristische Behandlung der Stoffe die reine Wirkung. Ein arg verzeichneter schwarzer Kater, der unter den Bäumen schlief, erschien lediglich wie ein Fleck oder wie ein Loch. Scherres ist ein Künstler von bedeutender Begabung und scharf ausgeprägter Individualität; er wird schon wieder zu dem Rechten und für ihn Passenden zurückfinden. — Auch unter den übrigen ausgestellten Bildern führte die Landschaft das große Wort, jedoch dürften nur zwei besondere Berücksichtigung verdienen: Max Schmidt's ganz herrliche „Angler im Schilf“ und Eduard Pape's „An der Elbe“, eine Flachlandschaft mit allem Reiz einer solchen, und besonders interessant, da dieser Charakter dem Künstler sonst wenig geläufig ist. — Louis Donzette's „Mondschein im Hafen“ und Eduard Hallag's „Feuerte bei aufsteigendem Gewitter“, mit frappanten Lichteffekten, aber zu dicker schwerer Farbe, bekunden Geschmack und Geschick, wie man es bei beiden gewohnt ist. — Hugo v. Blomberg stellt eine größere Skizze aus: König Wilhelm in der Schlacht bei Königsgrätz, die Begrüßung des Königs

durch die Offiziere nach dem Moment der Entscheidung, während der Kampf noch forttobt. Die Skizze war zur Konkurrenz für ein der Nationalgalerie einzureihendes Bild der denkwürdigen Schlacht eingeschickt. Leben (aber unheimliches) und Bewegung (aber excentrische) kann man dem Entwurf nicht absprechen, auch ist die Komposition, so weit sie erkennbar wird (und so weit ist sie sehr einfach), geschickt und klar. Aber das Ganze sieht mehr aus wie eine Episode aus Dante's Inferno, als wie ein Moment einer Schlacht des neunzehnten Jahrhunderts. Blomberg leidet sichtlich darunter, daß er zwischen Kunst und Kritik nicht zur Wahl kommen kann, und liefert in der Zwischenzeit des Schwankens auf beiden Gebieten Arbeiten, die den ganzen Mann fordern, und die, da er ihnen nur höchstens den halben widmen kann, so ausfallen, daß sie schwerlich ihn selbst, keinesfalls andere erfreuen und befriedigen können. — Am Schlusse muß noch von sieben kleinen Gypsgruppen von Otto König, zur Zeit in Rom, Notiz genommen werden, die mit liebenswürdigem Humor und großem Geschick für Komposition und Charakteristik genrehafte Scenen aus dem Leben des Amor darstellen. Bei einigen stört jedoch eine allzu malerische Auffassung. — Letztere charakterisirt auch eine übrigens sehr ansprechende Statuette Rembrandt's von dem talentvollen D. Büchting. Allerdings scheint jener malerischste aller Maler, dessen anziehende Persönlichkeit uns zumeist nur durch seine eigene, im höchsten Grade malerische Darstellung bekannt ist, der plastischen Gestaltung schwer zugänglich zu sein, oder ihr gar zu widerstreben; und die vorhandenen plastischen Darstellungen, in erster Linie das Standbild in Amsterdam, sind nicht geeignet, diese Vorstellung als grundlos auszuweisen. Dennoch kann man sich nicht damit einverstanden erklären, wenn ein Bildhauer bei dieser Ausgabe das Wesen seiner Kunst einfach aufgibt. Die kleine Statuette wirkt als solche nichts desto weniger recht angenehm. Als große Statue dürfte sie jedoch mit dieser Auffassung leicht — komisch werden.

Auch von Sachsse's permanenter Gemäldeausstellung muß noch gesprochen werden. Hier bildet den Hauptziehungspunkt eine Landschaft von Ed. Hildebrandt: ein heiliger See in Birma. Es gelingt Hildebrandt in der Regel, was er in erster Linie zu wollen scheint, uns Bewunderung von den überraschenden Phänomenen südlicher Natur abzunöthigen; so auch hier. Hinter schmalem flachem Vorgrunde breitet sich der See aus. Glende Häuschen, halb versteckt, erheben sich am jenseitigen Ufer; hinter ihnen ragt ein Palmenhain auf, aus dessen Grün eine hohe Pagode mit vier schlanken Ecktürmen majestätisch in die Luft steigt. Rechts im Hintergrunde ist die Sonne eben hinter den Horizont gesunken, und ihre Strahlen beherrschen noch die rechte Hälfte des Himmels. Hoch aber in der Mitte der klaren, tiefblauen linken steht die Sichel

des zunehmenden Mondes in falbem hartem Glanze, umgeben von einem weiten grünlichen Hof. In der Mitte verschmelzen sich die beiden Theile in schnellen und doch sanften Uebergängen unmerklich und wunderbar mit einander, und im ruhigen Wasser wiederholt sich in abgetönrter Pracht das Farbenspiel der Atmosphäre. Am diesseitigen Ufer kauert ein brauner Mann, in's Anschauen des hehren Naturschauspiels versunken. Vor allen Bildern Hildebrandt's, die seit langer Zeit bekannt geworden sind, gebührt diesem der Vorzug. Wenn man dennoch dem Bilde gegenüber nicht zu wirklichem Kunstgenuß durchdringt, so liegt der Grund offenbar in dem Gegenstande selbst. Diese unvermittelte Theilung des Himmels zwischen Sonne und Mond ist als Naturphänomen gewiß interessant; als Kunstobjekt aber ermangelt sie der künstlerischen Einheit. So wenig die vollkommenste Abbildung in einem anatomischen Atlas ein erfreuliches Kunstwerk wird, so wenig wird jede bloß interessante Naturerscheinung selbst durch bewundernswerthe Virtuosität des Darstellers zu einem Kunstwerk. Das Feuerwerk überrascht, blendet, und — wird vergessen. — Ferner sind zwei interessante englische Bilder ausgestellt, ein älteres und ein neues. Jenes ist der Trunkenbold von Wilkie und Kidd. Die englische Kritik war ihrer Zeit galant genug, Wilkie dem Ostade zu vergleichen. Man wird jetzt an dem Vergleich die allgemeine Eigenschaft solcher Vergleiche wahrnehmen, nämlich, daß er hinkt. Der Humor ist der echt englische, gezwungene, trockene Hogarth's, von der Sucht angekränkt, durch die Kunst direkt moralisch zu wirken. Die sorgfältige Ausführung ist jedenfalls das Löblichste an dem Bilde. — Als eine höchst achtbare Leistung muß dagegen die Verhaftung des Reformers John Brown von Alex. Johnson verzeichnet werden. Die Handlung tritt klar und mit bedeutendem Gewicht dem Beschauer entgegen. Auch in koloristischer Hinsicht empfiehlt sich das Bild trotz einer gewissen Sprödigkeit der Farben durch Kraft und Harmonie, besonders in der linken Hälfte, wo der Konstable Chilton den Reformier gefangen nimmt, während auf der andern Seite die im weißen Gewande von ihrem Kirchengänge heimgekehrte Gattin des Brown einen zu großen harten Farbensleck bildet. Bewegung und Ausdruck aller Figuren ist wohl abgewogen, nur schade, daß die gleichfalls echt englische überall, bis zur Pedanterie getriebene Vorliebe für gemessene Würde wahre dramatische Leidenschaft nicht aufkommen läßt, und in den für englische Kunst charakteristischen weit aufgerissenen, aber im Ausdruck unlebendigen Augen einen nur sehr ungenügenden Ersatz dafür findet. In den meisten Köpfen erscheinen überdies die Unrisse zu hart und die Modellirung nicht plastisch genug. Doch ist die Totalwirkung auch nach längerer und wiederholter Betrachtung eine würdige und wohlthuende. — Zu den Leistungen der heimischen Künstler

übergehend, habe ich von einem allerdings trockenen, aber sonst recht guten Bilde des Herrn Vorsig von Oskar Vegas zu berichten. Ferd. Schauf hat ein gutes Herrenporträt und zwei noch viel bessere Studientöpfe ausgestellt. A. Sebens, der sich bisher nur im Porträtfach und oft recht vortheilhaft gezeigt, und dessen soeben bekannt gewordenes Porträt des Prinzen August von Württemberg seinen Ruf nach dieser Seite hin vollständig aufrecht erhält, hat sich einmal in das historische Genre gewagt, und malt Katharina v. Bora in Lucas Kranach's Werkstatt vor dem Bilde Luther's sitzend; Reichenbach hinter ihrem Stuhl, im Hintergrunde rechts der eintretende Luther, links der Farbenreiber vervollständigen die Komposition. Dieselbe ist offenbar geschickt abgewogen, besonders in den drei Personen der Mittel- und Hauptgruppe. Doch verleugnet sich in dem Ganzen der Porträtmaler nicht, der gewohnt ist, die Scenerie als Nebensache zu behandeln, und die Gestalten im ruhigen Moment möglichster Konzentration ihres geistigen Wesens zu erfassen. Es gelingt ihm nicht, die Personen in das spezifische Leben des Momentes eingehen zu lassen: alle Figuren posiren, jede in ihrer klug erdachten Stellung, wie in leidlichen Familienporträtbildern. Doch ist das Bild jedenfalls dadurch erfreulich, daß es bei dem Künstler ein gutes Streben und doch immerhin erfolgreiches Bemühen auf einem andern Gebiete bekundet, wo es gilt, noch mannichfaltigeres inneres und äußeres Können zu bethätigen, als im bloßen Porträt. — Hermann Kreßschmer endlich hat, wie vor drei Jahren die Hauptaffäre des Dänenkrieges, so jetzt die des österreichischen in einem größeren zwischen Historie und Genre mitten inne stehenden Bilde behandelt: der Prinz Albrecht (Water) von Preußen wird von seinem Stabe begrüßt nach dem großen Meiterkampf am Schluß der Schlacht von Königgrätz. Das Bild steht dem bekannten Düppelsturm weit nach. Weder ist die Gesamtanordnung so klar und malerisch, noch sind so viele und so anziehende Einzel motive eingeflochten; noch ist die Farbe, wie dort, ohne schreiende Buntheit freudig hell. Die bluttriefenden Carrasse der Herren Generale neben den blanken Uniformen und dem parademäßigen Eindrud des Ganzen wirken hochkomisch. Auch die Porträts waren auf dem Düppelsturm pikanter und treffender. Vielleicht thut man Unrecht, also vergleichende Kritik zu üben, und vielleicht besser, anzuerkennen, daß aus diesem Momente schwerlich sehr viel mehr gemacht werden könnte; aber Ähnlichkeit des Motivs und der Auffassung, gleiche Größe und gleiche Hand drängen fast unwillkürlich denjenigen, der das frühere Bild im frischen Gedächtnisse bewahrt, auf den hier betretenen Weg; und selbst auf dem der Einzelbetrachtung würde man es über das obige, immerhin sehr bedingte Lob hinaus nicht füglich bringen können.

Düsseldorf, 14. Januar.

○ Die hiesige Kunst-Akademie hat durch den Tod des Professors C. Schu und durch den mit Jahreschluß erfolgten Austritt des Direktors V�ndemann so wesentliche Stützen ihres bisherigen Bestehens verloren, daß sich gegenwärtig die Künstlerwelt lebhaft mit der bevorstehenden Reorganisation der Anstalt beschäftigt.

Das Ausscheiden des verdienstvollen Direktors V�ndemann erfolgte namentlich mit Rücksicht auf seine in den letzten Jahren sehr geschwächte Gesundheit, welche es diesen hochgeschätzten Künstler zur Pflicht machte, sich alle Schonung angeeignet zu lassen. Indessen ist nicht zu leugnen, daß sein Ausscheiden mit auf Veranlassung der in der letzten Zeit im Schooße des Kollegiums entstandenen Differenzen wegen projektirter Veränderungen in der Organisation der Lehrkräfte geschehen, mindestens durch dieselben beschleunigt worden sein mag. Sei dem wie ihm wolle, die Anstalt verlor in ihm eine tüchtige Kraft und es muß Sorge der Regierung sein, diese vollkräftig zu ersetzen.

Mit der in diesen Tagen erfolgten Ernennung des Geh. Regierungsraths Altgelt, Mitglied des Kuratoriums der Kunst-Akademie, zum Komissär unter der Anordnung, den Vorsitz in den Lehrer-Konferenzen und die höhere Leitung der Verwaltungsgeschäfte provisorisch zu übernehmen, hat denn auch das Ministerium einen bedeutsamen Schritt vorwärts gethan, welcher nun zu einer Veränderung der Organisation der Anstalt, die segensreich werden kann, fñhren wird. Es scheint sich damit die von mehreren Mitgliedern des Kollegiums der Akademie begründete Ansicht Geltung zu verschaffen, daß es für die Anstalt von großem Vortheil sein würde, die Verwaltungsgeschäfte nicht wieder einem Künstler, als Direktor der Akademie, sondern einem höheren Verwaltungsbeamten zu übergeben, die Stellungen für die Lehrfächer aber getrennt von allen Verwaltungspflichten zu halten. Es darf deshalb auch nicht ohne Grund die sicher bevorstehende Zerstreung jener Gerüchte garantirt werden, welche der Zukunft unserer Akademie Unheil verkündend entgegentreten wollten; im Gegentheil darf man erwarten, daß dieselbe mit ihren jetzigen, tüchtigen Lehrern und den hoffentlich in nächster Zeit ergänzten Lehrkräften einer sicheren Zukunft entgegengehen und ihren bisherigen glänzenden Ruf erhalten werde.

Der vor Kurzem in unseren Mauern weilende Geh. Regierungsrath Pinder aus Berlin war dem Vernehmen nach als außerordentlicher Kommissär hierher gesandt, um namentlich die Besetzung der Vacanzen zu berathen.

Es steht zu erwarten, daß das Referat des Geh. Rathes mit Zugrundelegung eingehender Besprechungen, welche derselbe Gelegenheit hatte, mit Mitgliedern des Kuratoriums und des Lehrerkollegiums zu halten, der Kunst-Akademie kräftige neue Stützen zufñhren werde.

Außer dieser besonderen Angelegenheit sind dem Herrn

III.

Geh. Rath Pinder vorläufige Vorschläge unterbreitet worden, welche sich auf die Wahl der in nächster Zeit der außerordentlichen Kommission für den Ankauf von Kunstwerken für das National Museum vorzulegenden Bilder bezogen, worüber wir ausführlicher zu berichten uns vorbehalten.

New-York, im November 1867.

Die Eröffnung unserer Winteraison bildeten zwei Auktionen, darunter eine von Bedeutung, in welcher die Privatgalerie des französischen Viceconsuls, des Herrn Louis Borg, unter dem Hammer kam. In dieser Galerie sollen sich Originale von Tizian, Raffael, Caravaggio und anderen alten Meistern befunden haben. Daß die erzielten Preise trotzdem, wie die Blätter berichten, sehr schlecht waren, versteht sich bei der allgemeinen Geschäftsmisere von selbst.

Die kürzlich eröffnete Ausstellung zum Besten des Künstlerunterstützungsvereins legt ein trauriges Zeugniß ab für die Urtheilslosigkeit der Künstler, welche die Ausstellung veranstalteten — unter denen sich übrigens Leute finden, die doch schon ihres Rufes wegen sich scheuen sollten, eine solche Blamage mit tragen zu helfen — und für die Gleichgültigkeit des Publikums, das sich eine solche Ausstellung bieten läßt. Es sind Bilder darunter, die ein angehender Dilettant von mäßigem Verstande sich schämen würde, als sein Werk anzuerkennen. Das beste Bildchen ist eine Landschaft, New-Hampshire Scenerie, von David Johnson. Es ist von kräftigem, tiefem Kolorit. Noch zwei kleine Bildchen von J. G. Brown, ein Mädchen seine Puppe schaukelnd, ein anderes einen Apfel pflückend, naturwahr in der Bewegung und gut gezeichnet, dabei aber echt amerikanisch im Kolorit, d. h. unangenehm kalt und grell (so hat z. B. das apfelpflückende Mädchen, welches mitten auf einer Wiese steht, ein arsenikgrünes Kleid und ein rosafarbenes Säckchen an) — und ich habe alles genannt, was unter den 94 Nummern des Rennens werth ist.

Die National Academy hat dieses Jahr eine Winterausstellung veranstaltet. Abgesehen aber von einigen alten Bekannten, die schon auf unzähligen Ausstellungen haben herhalten müssen (unter andern einem schönen Achenbach vom Jahre 1859: ein Dampfschiff im Sturm bei Ostende) ist wenig Bemerkenswerthes da. Das Beste der Ausstellung ist das Bild einer Indianerin, einer Trofesin, von Constant Mayer. Herr Mayer, ein hier eingebürgerter Elsässer, hat viel produziert, meist einzelne Gestalten, wie seine „Melancholie der Liebe“ und „poetische Gedanken“, zwei Frauengestalten, welche vor einiger Zeit bei Schauff ausgestellt waren, oder höchstens Gruppen von zwei Figuren, wie „die Genefende“, ein Bild von großen Dimensionen, das letzten Winter hier von sich reden machte, seine „Straßenmusikanten“ auf der Früh-

lingsausstellung, seine „verwundeten Krieger“ (zwei Freunde, die sich als Nord- und Südländer auf dem Schlachtfelde wieder treffen) u. s. w. Alle diese Bilder, obwohl gediegen in der Technik, machten einen nicht sehr angenehmen Eindruck. Entschiedene Vorliebe für einen graulichen Ton, ein derber, unschöner Typus in den Gesichtern der Frauengestalten, der vielleicht der Natur entnommen sein mag und eine übermäßige Gedrungenheit der Figuren charakterisirten sie. In dem gegenwärtigen Bilde ist nun aber der graue Ton nicht störend, der derbe harte Gesichtstypus geboten; die Gestalt ist hoch und schlank und die gebiegene Technik macht dasselbe zu einem Werke, welches sich überall Achtung erzwingen würde. Das Porträtsach ist gut vertreten durch Arbeiten von Huntington und Manson Fisher.

Der Landschaftsmaler F. A. Butman hat eine Specialausstellung von Netto 100 — sage geschrieben hundert — Stück Landschaften veranstaltet, wie der Katalog besagt, die Frucht eines zehnjährigen Aufenthaltes an der pacifischen Küste. Es sind lauter „schöne Gegenden“ aus Kalifornien, Oregon u. s. w., nach an Ort und Stelle gemachten Skizzen rasch und geschäftsmäßig mit groben Strichen auf die Leinwand gesetzt, alles in grellem Mittagssonnenlicht, ohne irgend einen Anklang von Stimmung, alle in einer und derselben bunten Farbenskala gemalt und daher tödtlich langweilig. Da hört denn doch die Kunst auf; höchstens sind es in Del ausgeführte Illustrationen zu einem Reisewerke.

Ein wahres Kuriosum aber ist eine andere Specialausstellung, welche ein hiesiger Künstler, Herr William Page, kürzlich eröffnet hat. Herr Page hat sich, wie aus dem von ihm selbst verfaßten erklärenden Katalog hervorgeht, darauf geworfen „die Zeichnung Raffael's mit dem Kolorit Tizian's“ zu verbinden. Er hat deswegen manches nach Raffael und Tizian kopirt, und dies ist gewiß sehr löblich. Aber er hat sich dabei etwas erlaubt, was er in seinen eigenen Worten beichten soll. In seiner Erklärung zur Madonna della Sedia heißt es nämlich: „Im Kolorit soll diese Kopie kein Facsimile des Raffael'schen Bildes sein. In diesem ist das Hemdchen unangenehm gelb, obgleich vielleicht die ursprüngliche Absicht war, es weiß zu malen. Die römische Schule dieses Zeitalters beschäftigte sich fast nur mit der Zeichnung der Linien, anstatt mit der Verbindung von Linie, Hell Dunkel und Farbe. Das Kolorit der andern Draperien gleicht, außer in der Kraft, dem des Originals. Im Fleisch habe ich versucht, die Zeichnung und den Ausdruck genau wieder zu geben, diese aber in getreuer Karnation zu verkörpern“ u. s. w.

Vielleicht interessirt es Sie, noch etwas Weiteres von des Künstlers Phantasien über dieses Bild zu erfahren, z. B. folgenden Passus: „Wiederum, wenn wir es geometrisch betrachten, so sehen wir nicht nur ein rundes

Bild, sondern eine runde Komposition in diesem äußeren Rund, in welcher die Linien sich ringsum bewegen, die inneren Linien bogenförmig einhüllend, als wollten sie diese binden, schützen und beschirmen, bis wir fast vergessen müßten, welches das obere Ende, welches die Seite und welches das untere Ende des Bildes ist, wäre nicht die gerade Linie des Stuhlssofens und die senkrechte des kleinen emblematischen Kreuzes da, welches St. Johannes gegen die Brust drückt. Diese unterbrechen den Wirbelwind der Linien und geben der sonst haltlosen Komposition Stabilität Obgleich der Charakter dieser Komposition vertikal oder senkrecht vor dem Auge erscheint, so könnte ich mir sie doch mit Kohle oder irgend einem andern leicht verwischbaren Material gezeichnet denken und dann, wie man durch gewandtes Wegwischen aller jener Linien, welche die verschiedenen Naturobjekte, aus denen das Bild besteht, sichtbar machen, bis alle die nachahmenden Besonderheiten der Gestalten verschwunden wären, wie man durch diesen Proceß endlich die Grundzüge eines Kranzes, einer Rosette oder eines ornamentalen Mittelstückes von großer Schönheit und Originalität erhalten würde.“ Und über diese Absurbitäten geräth ein hiesiger Kritiker in Ekstase und wünscht, daß es mehr Künstler unter uns geben möchte, welche solch' eine Feder zu führen im Stande wären!

Herr Page ist übrigens dadurch bemerkenswerth, daß er die Zeichnung des Nackten fleißig kultivirt, eine Richtung, durch die er, zumal in früheren Jahren, hier vielfach Anstoß gegeben hat. Die Nacktheiten der französischen Schule, die trotz der sie begleitenden Lüsterheit, doch hier und da ihren Weg zu uns finden, fangen jedoch an, das hiesige Publikum seiner Prüderie zu entwöhnen. Das eine der beiden von Herrn Page ausgestellten Venusbilder ist in Zeichnung und Kolorit des Körpers recht tüchtig, dagegen im Kopf häßlich und nichtsagend. Venus ist aufgefaßt als auf einer von Tauben gezogenen Muschel stehend, wie sie dem Aeneas den Weg nach Italien zeigt. Das zweite, eine Wiederholung, und nicht, wie das erste, unter dem unmittelbaren Einflusse der italienischen Meister gemalt, zeigt einen bedeutenden Abfall, zumal im Colorit. Sehr achtbar sind zwei derb realistisch gehaltene Porträts, welche auf der Londoner Ausstellung von 1862 die Ehre der amerikanischen Kunst gerettet haben sollen. Absolut schauerhaft sind dagegen zwei Landschaften und eine italienische Hirtenfamilie.

Das hiesige Institut der Architekten geht damit um, eine großartige Unterrichtsanstalt zu gründen. Die Anstalt soll sowohl Polytechnikum als Kunstakademie sein; Kunstgeschichte und Aesthetik soll neben dem Praktischen der Baukunst in ihren Bereich gezogen werden; eine anderweitige gründliche Bildung ist erste Bedingung der Aufnahme; Abendunterricht für Handwerker gehört mit zu ihren Bestrebungen. Zu diesem Zwecke will man

500,000 Doll. durch freiwillige Kontributionen aufbringen (angefichts gemachter Erfahrungen sehr sanguinisch); 200,000 Doll. sollen auf Gebäude, die Interessen vom Rest des Kapitals auf Salairs und laufende Unkosten verwandt werden. Uebersteigen die Einnahmen die Ausgaben um 20%, so sollen weitere 200,000 Doll. auf Bibliothek und Apparate verwandt werden. Die Ausgaben werden auf 100,000 bis 110,000 Doll. jährlich veranschlagt, davon 90,000 Doll. für Lehrer, deren 30 mit je 3000 Doll. Gehalt angestellt werden sollen. K.

Florenz, im Dezember 1867.

Selten gewährt ein Erzeugniß der neuesten Geschichtsmalerei in Italien einen vollkommen befriedigenden Eindruck, meist weniger aus Mangel an Talent als wegen der Richtung des Künstlers: um so erfreulicher ist es, diesmal ein Werk besprechen zu können, das, frei von opernhafter Effekthascherei wie von Ideenjagd, blos der einfache Ausdruck der erleuchteten Hingebung des Künstlers an seinen Gegenstand ist.

Mit glücklichem Griff, der die Liebe zu seiner Arbeit erhöhen mußte, hat Herr Dattoli aus Neapel den vielgefeierten Dante uns in einer minder bekannten Episode seines Lebens vorgeschührt, welche ihn uns recht lebendig nahe rückt. In dem Gemälde: „Dante's Rückkehr nach Florenz nach der Schlacht bei Campaldino“ sehen wir nämlich den Dichter als wehrhaften Jüngling auftreten. Dante focht in der Schlacht bei Campaldino im Jahre 1289 als Guelfe (der er bekanntlich in seiner Jugend war) gegen die ghibellinischen Aretiner, die eine blutige Niederlage erlitten. Wie aus Leonardo d'Arezzo's Biographie hervorzugehen scheint, besand er sich wahrscheinlich sogar in den Reihen der verlorenen Schaar, die sich in dieser Schlacht durch freiwilligen Zusammentritt bildete und den ersten Stoß auf den Feind führte. Den Empfang, der den heimkehrenden Siegern von Florenz bereitet wurde, schildert uns der Chronist Bellani, wie nachfolgt: „Und es kehrten die Krieger am 23. Juli nach Florenz zurück unter großem Jubel und Triumph. Der Klerus ging ihnen in Prozeßion entgegen, die Edelleute in Waffen, das Volk mit den Abzeichen und Fahnen der Künste (Zünfte) und nach diesen geschaart, und Messer Ugolino Rossi von Parma, damals Podesta von Florenz, überdacht von einem goldenen Baldachin, den Edelleute auf Stützen trugen.“ An diese Schilderung des Chronisten hat Herr Dattoli bei der Konzeption seines Kunstwerkes angeknüpft und dasselbe meisterhaft durchgeführt, in Anordnung, in Farbe, wie in sorgfältiger Charakteristik der einzelnen Personen.

Dem Hintergrunde von sanften Hügeln, umschimmert vom klaren florentinischen Abendhimmel, der links oben im Bild über den Häuptern der Krieger sichtbar ist und vom Stadthor rechts abgeschnitten wird, entspricht in

diagonaler Richtung nach rechts unten die blumenbestreute Erde, die vor den Füßen der Bürger aus dem Bilde heraustritt. Diese Diagonale lichter Naturfarben wird durchkreuzt durch die dunkler und wärmer getönte Masse, welche links von den Kriegern mit den Gefangenen, rechts von dem festlich geschmücktem Stadthor gebildet wird, aus welchem der Podesta im oben geschilderten Aufzug den Siegern entgegengeht, umgeben von Priestern mit den Sakramenten einerseits, von den Edelleuten, Handwerkern und blumenstreuenden Mädchen andererseits. Das genaue Centrum des Bildes nehmen Dante und der Schaarenführer zu Pferde ein. Durch helles und leuchtendes Kolorit sind sie als die Hauptpersonen des Ganzen bezeichnet. Dante trägt einen Schuppenpanzer über purpurothem Waffenrocke, die Satteldede ist glänzendgrün, das Pferd isabellenfarbig mit rothem Samzeug. Der weißliche Staub, der an den leuchtenden Farben aufwirbelt, erhöht die Wirkung.

Die geschilderte streng architektonische Anordnung ist auf's schönste vereinigt mit dem zufälligen und lebendigen Durcheinander eines solchen Volksfestes, indem sich hinter den offiziellen Empfängern überall Schaaren von Schaulustigen vorzudrängen suchen.

Ebenso ist für die Einzelwirkung der individuellen Charaktere im reichen Maße gesorgt. Dante mit seinem Profil, das als Urtypus der florentinischen Gesichtszüge bezeichnet werden kann, sitzt etwas nachlässig genial rückwärtsgebogen auf seinem Pferd, während der Anführer neben ihm ritterlich straff sein Roß anfeuert. Einzelne Krieger und Handwerker sind wunderbar individuell und miniaturartig fein charakterisirt. Alle Stellungen und Bewegungen sind einfach, geschmeidig und wahr.

Nicht oft findet man ein modernes Kunstwerk, das so harmonisch anregend und besänftigend wirkt wie dieses, dessen Anspruchslosigkeit auch durch seine im Verhältniß zum Gegenstande mäßige Größe unterstützt wird. Das Gemälde mißt 2,50 M. in der Breite und 1,50 M. in der Höhe.

Der Künstler gedenkt das Bild auf eine deutsche Ausstellung zu senden. Als Preis hat er 6000 Fres. angesetzt. Wir möchten hiermit dieses schöne Kunstwerk der Aufmerksamkeit des deutschen Publikums empfohlen haben.

J. Semper.

Bamberg im Januar.

— 2 — Wie wohl manchem unserer Leser bekannt, besitzen wir in der St. Jakobskirche dahier eine höchst interessante Säulenbasilika, welche im Jahre 1073 begonnen und 1109 vollendet wurde. Leider ist auch ihr Anfangs des vorigen Jahrhunderts der allgemein herrschende Pöpp in einem solchen Umfange angehängt worden, daß ihre architektonischen Eigenthümlichkeiten beinahe gänzlich verschwanden. Man muß es daher den Franziskaner Mönchen, welchen die Kirche zu ihrem Gottesdienste überlassen ist, hoch anrechnen, daß sie die Restau-

ration derselben unternahmen und mit einer ihrem Orden ganz besonderen Eigenschaft auch einen Theil der Geldmittel dazu rasch anzubringen wußten. Bis jetzt ist das Innere des Langhauses soweit hergestellt, daß daselbe in seinen streng romanischen Formen sich wieder vollständig präsentirt. Die Verkleidung der Decken ist verschwunden, die drei Schiffe sind mit flachen, hübsch kassettirten Holzdecken in natürlicher Färbung überdeckt, und die vierzehn schlanken Säulen mit ihren Würfelskapitälern und ihren höchst eigenthümlich konstruirten attischen Sockeln ohne Eckblatt, abwechselnd aus weißen und rothen Sandsteinen aufgeführt, von der Plinthe befreit. Leider sind die Seitenwände mit einem den Quaderbau imitirenden Muster neu bemalt worden! Es hat aber noch sehr viel zu geschehen, insbesondere ist noch die ganze innere stil-entsprechende Einrichtung zu beschaffen; die Mittel hierzu werden die frommen Väter bei ihrem Einflusse in der Stadt wohl aufreiben, aber zu wünschen wäre, daß mit dem guten Willen auch das Kunstverständniß und der gute Geschmack gleichen Schritt halte. Seitdem sich unser tüchtiger Architekt, Herr Schmidtfriedrich von der Leitung zurückgezogen hat, ist so manches vorgenommen worden, was besser unterblieben wäre, z. B. der grell blaue Anstrich der Gewölbflächen in dem einfachen gothischen Chore.

Noch einer anderen Restauration sei hier erwähnt. Im verflossenen Sommer nämlich wurde das Innere der bekannten Wallfahrtskirche zu Vierzehnheiligen, einige Stunden von hier entfernt, eines Prachtbaues des Obersten und Architekten Neumann, unter Leitung des Kreisbaubeamten Frank von Bayreuth vollständig restaurirt. Der gewählte blaße Farbenton in verschiedenen Abstufungen mit der matten Vergoldung der Kapitälern und Sockel der Pfeiler stimmt ganz harmonisch zu dem prächtig heiteren Rokokostil des Gotteshauses. Die Deckengemälde, drei von bedeutendem Umfange, sind von dem Münchener Heiligenmaler Palme. Es ließe sich Vieles über sie bemerken; im Allgemeinen aber ist doch ihre Wirkung eine günstige, und da sie den frommen Seelen, für die sie zunächst gemalt sind, recht gut gefallen, so wollen wir uns auch nicht weiter darüber auslassen.

Ein trauriges Bild gewähren jetzt die Räume des Pemmersfeldener Schlosses. Die Perlen der Galerie sind verschwunden, und mit ihnen der hohe Ruhm, welcher seit dem Churfürsten Lothar Franz dieses Schönborn'sche Palais als erhabene Kunststätte umstrahlte. Die noch vorhandenen Bilder sind seit dem Verstriche in einer kleineren Anzahl von Zimmern zusammengedrängt, und die sogenannte große Galerie, in welcher die meisten der besten Bilder hingen, vollständig geräumt. Es hat mir bei meinem letzten Besuche unendlich weh gethan, wenn ich auf einen meiner Lieblinge zuilen wollte, und statt des gesuchten Meisterwerkes eine leere, schmutzige

Mauerfläche fand. — Die Galerie selbst wurde Anfangs des 18. Jahrhunderts von Lothar Franz von Schönborn Churfürsten von Mainz und Fürstbischof von Bamberg gegründet, und von seinen Nachfolgern vermehrt. Während des französischen Krieges wurde sie auf die Güter der Familie geflüchtet, nach dem Frieden aber nur zum Theil wieder aufgestellt. Man spricht sehr viel davon, daß noch bedeutende Kunstschätze aufgerollt und eingepackt auf den Schloßböden lagern, ich habe aber noch Niemanden gefunden, der sich von dem behaupteten großen Werthe dieser Bilder mit eigenen Augen überzeugt hatte. Die Wahrheit des Gerüchtes vorausgesetzt, wäre hier eine passende Gelegenheit gegeben, die entstandenen Lücken zu ersetzen, wenn nicht die Bilder selbst inzwischen vollständig ruiniert worden sind. — Die Galerie erfreute sich seit des Todes des Grafen Erwein Damian Joseph keiner besonderen Pflege mehr von Seiten der Familie und es ist der Verkauf, wenn auch nach anderen Richtungen hin höchst bedauerlich, doch in dieser einen Beziehung erfreulich gewesen, daß dadurch viele Bilder ersten Ranges dem sicheren Verderben in den ungesunden Räumen entzissen wurden.

Von unserem Kunstvereine kann ich nur Gutes mittheilen. Im verflossenen Kalenderjahre kamen gegen 400 Kunstwerke zur Ausstellung, darunter 191 aus dem Turnus der südwestlichen Kunstvereine. Dieser Verband, dem endlich auch der Nürnberger Albrecht-Dürer-Verein beigetreten ist, entwickelt unter der thätigen Leitung seines Vorstandes, Hrn. Sauer zu Regensburg, schöne Früchte. Nur wäre dringend zu wünschen, daß auf seinen Ausstellungen sich auch größere Kunstwerke, nicht allein sogenannte Kunstvereins-Waare, einstellen möchten. Zum Ankauf von Gemälden wurden gegen 1800 Fl. verwendet. Unter den angekauften Bildern erwähne ich besonders eine Madonna von Heß und ein Genrebild von Enhuber. Hervorragenden Antheil an der Ausstellung nahm wieder das bekannte Schmid'sche Institut mit seinen vortrefflichen Porzellanbildern, und es freut uns, hier konstatiren zu können, daß dieselben auf der Pariser Ausstellung die gebührende Auszeichnung fanden, und der bejahrte hochverdiente Gründer der Anstalt, Hr. Carl Schmidt, vom Könige von Bayern durch Verleihung des Verdienstordens vom heiligen Michael geehrt wurde.

Durch einen neuen Brückenbau und eine wahrhaft imposante Straßenanlage sind in neuester Zeit hier lohnende Aufgaben für die Privatarchitektur geschaffen worden. Wollen wir hoffen, daß dieselben auch künstlerisch gelöst werden! Vielleicht kann ich Ihnen mit nächstem Briefe Eingehenderes über unsere werthvolle — wenn auch kleine — städtische Galerie mittheilen, welche einem Gerüchte nach neu geordnet werden soll.

Nekrologe und Todesfälle.

Adolph Eug. Gabriel Köhn, Vater des im Jahre 1864 verstorbenen Malers Alphons Köhn, geb. in Paris 1780, starb in Vanves am 19. Okt. 1867. Köhn gehörte der ältesten Generation der neufranzösischen Genremaler an und erfreute sich im Anfange dieses Jahrhunderts einer sich durch die zahlreichen Vervielfältigungen seiner Kompositionen in Stich und Lithographie bekundenden Popularität. Er begann seine Laufbahn auf dem Salon des Jahres 1799 mit einer Marktscene und einem Hatt spanischer Soldaten. Seine künstlerische Thätigkeit währte bis kurz vor seinem Tode. Noch im Jahre 1866 sah man von ihm einen Varentanz ausgestellt. Er bekleidete am Kollegium Louis-le-Grand eine Stelle als Professor des Zeichenunterrichts.

Jean Bernard Inseigneur, ein angesehenes Bildhauer Frankreichs, geboren in Paris Anfangs des Jahrhunderts, Schüler von Bosio und Cortot, starb im November 1867 in seiner Vaterstadt. Er wandte sich der romantischen Richtung zu und erzielte mit seinem ersten größern Werke „der rasende Roland“ (Salon 1831) einen durchschlagenden Erfolg. Von seinen sonstigen Werken sind die bemerkenswertesten: St. Michael im Kampf mit dem Satan (preisgekrönt in der Londoner Ausstellung von 1851), das Standbild König Dagoberts in Versailles, ein Hirt im Louvre, die Kanzel in St. Vincent und Paul in Paris und das Grabmal des General De Bire auf dem Pere la Chaise.

James Trout Walton, Landschaftsmaler, geboren in York, wegen seiner Landschaften nach Schweizerischen und algerischen Motiven geschätzt, starb in seiner Vaterstadt im Oktober 1867.

Preis-Bewerbungen.

Der Preis Bordin, welcher im vorigen Jahre dem Schriftsteller Achille Hermant zuerkannt wurde, ist für 1868 auf die Lösung folgender Aufgaben gesetzt:

Es sollen die Unterschiede und die Vergleichspunkte zwischen der griechischen und der römischen Architektur einem Studium unterworfen und dargelegt werden.

Es soll nachgewiesen werden, sei es durch Thatsachen oder durch Schlussfolgerungen, welche Künstler und Kunsthandwerker an dem Bau und der Verzierung der öffentlichen und privaten Gebäude, sei es in Griechenland oder in Italien oder in anderen Gebieten des Kaiserreichs Theil hatten und welcher Art die bürgerliche und sociale Stellung dieser Künstler war.

Für das Jahr 1869 hat die französische Akademie für denselben Preis folgende Aufgabe bestimmt:

Es soll die Kunst, Medaillen zu graviren, in Frankreich von der Regierung Ludwig XII. bis zur Herrschaft Ludwig XIV., inklusive, von dem Gesichtspunkte aus untersucht werden, welche Veränderungen bezüglich der Bestellungen, der Komposition und der Ausführung von Medaillen während dieser Periode stattgefunden haben.

Der jedesmalige Preis besteht in einer Medaille im Werthe von 3000 Frs. Die betreffenden Arbeiten, die französisch geschrieben sein müssen, auch wenn sie von Nichtfranzosen eingekauft werden, sind bis zum 15. Juni 1868 resp. 1869 an das Sekretariat des Instituts, mit einer Devise unter Couvert versehen, einzusenden.

Der Preis Lamey, von der Akademie zu Straßburg alle fünf Jahre zu vergeben, ist im vorigen Jahre einem deutschen Bewerber, Adolph Horwicz in Magdeburg, zuerkannt worden. Die Aufgabe verlangte eine Untersuchung der Regeln, denen die Kunst unterworfen ist, und des Verhältnisses in welchem die Freiheit der künstlerischen Inspiration zu diesen Regeln steht.

Die Belgische Akademie, Abtheilung der schönen Künste, hat für 1868 folgende Preisaufgaben gestellt:

1. Darstellung der Geschichte des Medaillenschnitts in Belgien vom 16. Jahrhundert bis 1794. Diese Geschichte muß auf sämtliche Landestheile Bezug nehmen, aus welchen Belgien gegenwärtig besteht, und außerdem die Biographie der Künstler und eine kritische Würdigung ihrer Arbeiten enthalten.

2. Es soll die Epoche, in welcher die Architektur der Niederlande dem italienischen Einfluß unterworfen wurde, untersucht, die Meister, welchen dieser Einfluß zuschreiben ist, namhaft gemacht und ihre Werke aufgezählt werden.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

* **Der österreichische Kunstverein** hatte mit seiner Decemberr-Ausstellung speciell auf das für den Weihnachtstisch kaufende Publikum abgezielt, aber der gutgemeinte Versuch war ziemlich mager ausgefallen: man führte uns zwar eine große Menge kleiner, überraschend billiger Objekte vor, daß aber viele davon auch ihre Liebhaber gefunden, ist sehr zu bezweifeln. Um gleich mit einem der preiswürdigsten und besten anzufangen, sei hier unter den zahlreichen Aquarellen das meisterlich durchgeführte kleine Schlachtbild von Alois Greil in Einz rühmlichst erwähnt. In derselben Gattung zeichneten sich aus: Joh. B. Göstl's Kopien nach zwei berühmten Rembrandt's in der Galerie des Grafen Pandorovskí und ein männlicher Studienkopf von Joh. Kriehuber. Die Studentköpfe waren auch unter den Delbildern mit am besten vertreten; so durch Eug. Felix, Gust. Gaul und J. M. Aigner. Das vorzreffliche Delbild einer „Römischen Bäuerin“ von Friedr. Amerling repräsentirte das Porträtsach in erfreulicherer Weise als die durch ihren kalten, violetten Ton abstoßenden „Stifterbilder“ für das Künstlerhaus von dem eben genannten Aigner. Im Genrefach begegneten uns einige sehr ansprechende Bildchen: zunächst J. Danhauser's „Maler in seinem Atelier“, ein feines Bild von frischer, klarer Farbe, deren Reiz nur durch die auffallende Gleichmäßigkeit der Behandlung herabgemindert wird. Von specifisch koloristischem Werth ist Franz Ruben's „Tasso“, ein erfreulicher Beleg für den rüstigen Fortschritt des begabten jungen Künstlers, dem wir auf seinem gegenwärtigen Studiengange durch Florenz und Rom nur ein immer noch sorgiameres Durcharbeiten der Zeichnung anempfehlen. A. v. Neuzell's „Bilderhändler in einem Tiroler Dorfe“ ist allerliebft gedacht, aber ohne den entsprechenden Reiz und die gehörige Sorgfalt der Behandlung. Im Fache der Historienmalerei haben wir es mit zwei Extremen zu thun: mit B. v. Szekely's „Verteidigung Erlaus's gegen die Türken, dem entschiedenen Zeugniß eines noch unabhklärten, aber heijungsvollen Talents, und Rustige's „Kaiser Friedrich II. in Palermo“, einem geschickt zusammengestellten Tableau, dem es aber an gesunder Kraft und Größe, ja selbst an dem nöthigen Fleiß in der Durchbildung mangelt. Aus dem Gebiete der Landschafts-, Thier- und Blumen-Malerei seien Galauka's „Bucht eines Gebirgssee's“, M. Fritsch's „Waldlandschaft“, E. v. Bommel's: „Stilles Wasser vor Amsterdamb“, W. Klein's „Apollinariskirche“, Emel's „Aus dem Wienerwald“ und Lauer's „Alpenblumen“ hervorgehoben. Weit gehaltvoller war die Januar-Ausstellung. Ihr Zugkück, das große historische Gemalde von Matejko in Krakau: „Der Reichstag zu Warschau im Jahre 1773“, welches von der Jury der letzten Weltausstellung durch die große goldene Medaille ausgezeichnet und vom Kaiser von Oesterreich um 50,000 Franken angekauft wurde, hatte schon in der ersten Monatshälfte über 20,000 Personen angeleckt und muß jedenfalls als Zeugniß ungewöhlicher Begabung und einer höchst energischen künstlerischen Potenz begrüßt werden. Die großen Mängel der Komposition, das Unklare in der dargestellten Situation und eine gewisse nervöse Erregtheit des Ausdrucks wird der Künstler hoffentlich zu überwinden wissen. Soviel wir hören begiebt er sich, mit einem kaiserlichen Stipendium ausgestattet, demnächst auf eine Studienreise nach Italien. Auch das reizende Bild von Eugen Vlaas: „Introduktion zum Decameron des Boccaccio“, auf welches wir bereits vor seiner Ausstellung im Weltindustrialpalaste als auf eine der erfreulichsten Erscheinungen auf dem Gebiete der neueren österreichischen Malerei hingewiesen haben, zierte diesmal die Räume des Vereins. Mehrere kleinere Genrebildchen von derselben Hand können daneben auf keine besondere Beachtung Anspruch machen, obwohl z. B. der Scherz: „Ein lustiger Tischgenosse“ namentlich in einzelnen Nebenbingen ganz meisterliche Züge aufweist. Zu den in ihrer Art vollendeten Leistungen gehört ferner die mit unübertrefflicher Feinheit und Lebendigkeit ausgeführte Zeichnung von Theodor Horwiczelt: „Belgisches

Kriegsvolk im Didegebirge". Aus der beträchtlichen Anzahl der übrigen Genre- und Thierbilder müssen wir uns aus Mangel an Raum begnügen, folgende namhaft zu machen: Friedr. Volz: „Ein Hirtenjunge mit Kühen“, F. Danhauser: „Kirchenessen“, F. Weingartner: „das Tischgebet“, R. S. Tischaner: „Wildziele in der Schenke“. Von G. L. Ricard war ein treffliches Porträt, von A. Hansch ein schöner „Buchenwald" ausgestellt, beide in Privatbesitz. Der von S. von Angeli ausgeführte sonderbare Gedanke vier Porträts von Mitgliedern einer bekannten österreichischen Adelsfamilie durch Kostüm und landschaftliche Umgebung zu einer Art von Allegorien der „Vier Jahreszeiten" anzuspindeln, kommt natürlich auf Rechnung der Besteller. Heroisch war dabei jedenfalls der Entschluß der Frau Gräfin, die es übernahm — freilich in sehr anmutigem Kostüm, als Schüttschuhläuferin — die Allegorie des „Winters" zu spielen.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Grimm, Herman, Rede auf Schinkel, gehalten vor der Festsammlung des Architektenvereins zu Berlin den 13. März 1867. Berlin, Dümmler. 32 S. 8.

▽ Der Verfasser spricht — und zwar glücklicherweise mit einer einfachen Wärme, ohne allzuviel Anwendung von den Eigenthümlichkeiten seines originalen Stils zu machen — nach zwei Richtungen hin über Schinkel: einmal über die Entstehung der modernen Kunst, unter deren vollem Einflusse Schinkel's eigene Entwicklung sich gestaltete, und über die moderne Kunst im Zusammenhange mit der allgemeinen geistigen Kultur, wie Schinkel sie erfasste. Er schildert mit treffenden Zügen die so ganz eigenthümlich moderne Gestaltung des Verhältnisses von künstlerischer Ueberproduktion und unausführbaren Projekten gegenüber einem winzigen Bedürfnis, will aber bei Schinkel nicht bedauern, daß er nicht mehr ausgeführt hat, als ihm vergönnt war und alles übrige der Nachwelt als Entwürfe hinterlassen; ja er faßt ihn als eine so universale Natur, daß seine architektonischen Bestrebungen fast als ein Nebensächliches erscheinen neben seiner eigentlichen Aufgabe: „als ein großer Mensch, Großes zu schaffen; und darin: was vor ihm von Andern Großes geschaffen worden war, zu erklären. Einerlei an welchen Stoffe seine Größe sich erprobt und wie sie sichtbar ward.“ Was Schinkel in letzterer Beziehung theils angeregt und in's Werk gesetzt, theils geschrieben, das stelle ihn „als den Begründer der modernen Kunstgeschichte" dar und nachdrücklich wiederholt der Verf. seine Behauptung, die Regeneration unserer Kunst müsse aus dem wissenschaftlichen Kunstgeschichts-Studium der Künstler selbst hervorgehen, ein Gedanke, den wir für einen Irrthum halten, trotz der Berufung auf das „Resultat von Beobachtungen, deren Wichtigkeit Jeder zugeben muß, der sich näher mit dem beschäftigt, was auf dem Gebiete der Kunst seit dem Anfange unseres Jahrhunderts geschehen ist.“ Nichts von dem geistigen Anschlusse unserer großen Meister an Werke der Vergangenheit hat — nach unsern Ueberzeugungen — etwas mit der kunstwissenschaftlichen Erkenntniß gemein, welche Grimm als ein nothwendiges Glied in die Studien der Künstler eingeführt wissen will.

Eine neue kunstwissenschaftliche Zeitschrift wird unter dem Titel „Jahrbücher für Kunstwissenschaft" unter der Leitung von Dr. A. von Zahn, künftos des städtischen Museums zu Leipzig, im Verlage von C. A. Scenamann erscheinen. Der Hauptzweck derselben soll sein, den archaischen Studien über Künstler und Kunstwerke, und der exakten Denkmälerforschung zum Organ zu dienen, die nengewonnenen

Materialien zum Ausbau der Kunstwissenschaft zu verzeichnen und zu sammeln. Die Jahrbücher, welche vierteljährlich ein Heft bringen sollen, werden somit die „Zeitschrift für bildende Kunst" nach der Richtung hin ergänzen, welche diese nur ausnahmsweise zu beschreiten Veranlassung nehmen kann. Das erste, im Februar erscheinende Heft wird u. A. den noch nicht publicirten Theil der im Britischen Museum bewahrten Handschriften Dürer's veröffentlichen.

Vermischte Kunstnachrichten.

Der Bildhauer Fuchs in Köln hat das Modell zu dem Brunnen vollendet, welcher den Platz am Fusse der Terrasse, die zum Chore des Kölner Domes hinaufführt, zieren soll. Der Aufbau ist einfach in den durch den Dom selbst vorgeschriebenen streng gothischen Formen gehalten. Die Spitze des Brunnens krönt eine Figur des h. Petrus.

+ **Das Opernhaus in Berlin** hat zum Beginn des neuen Jahres einen neuen Vorhang erhalten. Das Bild, Arion auf dem Delphin, ist von August von Heyden gemalt, die ornamentale Einfassung von Prof. Gropius entworfen.

Der Schweizer Historienmaler C. Boffhardt, welcher seit längeren Jahren in München lebt, hat im Auftrage der Direction des Baseler Museums ein Selbstbild gemalt, welches den Moment vor der Schlacht bei Murten (22. Juni 1476), da Hans Hallwyl von Bern, der Kommandant der Vorhut, die Seinigen zum Angriff auf das burgundische Heer anfeuert, zum Gegenstande hat. Ein Münchener Korrespondent der Augsb. Allg. Ztg. rühmt die Darstellung als sehr lebendig, die Zeichnung verrathe ernste und gründliche Studien, und der Gesamtmeindruck sei auch in malerischer Beziehung ein durchaus befriedigender, obwohl Boffhardt mit seiner Kunstfeinrichtung noch der Schule angehöre, die den Hauptwerth auf Composition, Form und Zeichnung lege.

* **Professor Louis Jacoby** in Wien legt soeben die letzte Hand an ein von ihm nach eigener Zeichnung in Kupfer gestochenes Porträt des berühmten Physiologen Brücke, welches durch Aehnlichkeit und geistvolle Auffassung sich auszeichnet. Die Publikation dieses meisterhaften Stiches wird besonders den Kollegen und zahlreichen Schülern Brücke's gewiß willkommen sein.

Neuigkeiten der Kunstliteratur.

Album Autographique. L'Art à Paris en 1867. Exposition universelle. 368 gravures. Peinture-Sculpture-Architecture. Paris, Armand Le Chevalier, 1867. Querfol.

Cathédrale d'Albi, La. Description naive et sensible de la fameuse église Sainte-Cécile d'Albi. Edition nouvelle publiée par M. Eug. d'Auriac 16. Paris, Académie des bibliophiles.

Das Manuscript zu diesem Werke rührt vom Jahre 1651 her und hat einen Advokaten, Namens Bern. de Boissonade, zum Verfasser.

Darcel, A., L'art architectural en France depuis François I. jusqu'à Louis XIV, motifs de décoration intérieure et extérieure dessinés d'après des modèles exécutés et inédits des principales époques de la Renaissance, comprenant: lambris, plafonds, voûtes, cheminées, portes, etc., par E. Rouyer. Texte par A. Darcel. Tome 1. In-4., 112 p. et 100 pl. Paris, Baudry.

v. **Eye, A.** und **Jak. Falke.** Kunst und Leben der Vorzeit vom Beginn des Mittelalters bis zu Anfang des 19. Jahrh. Dritte nach chronolog. Reihenfolge zusammengestellte u. verbesserte Aufl. 4. I. Heft. (16 Kupferst. mit Text) Nürnberg, Bauer u. R.

Die neue Aufl. wird aus 3 Bänden zu je 6 Heften bestehen.

Fouquet, Jehan, Heures de Maistre Etienne Chevalier, trésorier des rois Charles VII. et Louis XI. Miniatures appartenantes à MM. L. Brentano, Feuillet de Conches, Lady Springlet et A. F. Didot. Texte rétabli par M. l'Abbé Delaunay. Paris, L. Curmer. gr. 8.

Friederichs, Karl, Bausteine zur Geschichte der griechisch-römischen Plastik oder Berlins antike Bildwerke. I. Band. VIII, 568 S. 8. Düsseldorf, Buddeus.

Golden Verses from the New Testament. With illuminations and illustrations from celebrated missals and books of stories of the 14. and 15. centuries. 4. London, Hotten.

Hamerton, Ph. G., Contemporary french painters, an essay. With 16 photogr. illustrations. roy. S. London, Seeley.

Heinigkeiten des Kunsthandels.

Genelli, Bonaventura. Aus dem Leben eines Künstlers. 24 Kompositionen in Kupfer gest. von J. Burger, K. v. Gonzenbach, H. Merz und H. Schütz. Text von Dr. Max Jordan. Roy. fol. Leipzig, A. Dürr.

Hosemann, Theod. Die ersten Störche. Nach einer Aquarelle in lithogr. Farbendruck ausgeführt. fol. Berlin, Winckelmann & Söhne.

Kaulbach, Wilhelm von. Wandgemälde im Treppeuhause des neuen Museums zu Berlin. 10 Lfg. (Enth. Blatt 1. Die Wissenschaft, gest. von G. Eilers. Bl. 2. Das Zeitalter der Reformation, gest. von E. Eichens. gr. qu. Fol. u. qu. Imp.-Fol. Berlin. A. Dunker.

Zeitschriften.

Grenzboten, 1867, 2. Nr. 48.

Das Mausoleum zu Salinarua. — Nr. 50. zu Winkelmann's 150. Geburtstag. — 1868. Nr. 3. Heilige Kunst und Poesie unter Augustus: Eine Kaiserfame. Von Otto Jabu. —

Christliches Kunstblatt. 1868. Nr. 2.

Von der Wartburg. (Mit Abb.) — Cornelius, eine kunstgeschichtliche Studie von W. Lübke.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. 1867.

September — Oktober.

Der Hausaltar der sel. Margaretha, Tochter Königs Bela IV. Von Dr. Flor. Römer. (Mit Abb.) — Ueber Rundbauten mit besonderer Berücksichtigung der Dreikönigs-Kapelle zu Tulln in Niederösterreich. Von Dr. K. Lind. (Mit 5 Holzschn.) — Ueber kirchl. Denkmale Armeniens. (Mit 4 Holzschn.) — Die Todtenleuchte in Hof bei Straden. (Mit Abb.) — Die goth. Brunnen in der Ambraser Sammlung. (Mit Abb.) — Ein alter Brunnen und römischer Votivstein in der Festung Belgrad. — Spätgoth. Reliquar in der Marienkirche in Krakau. (Mit Abb.)

Chronique des Arts. Nr. 204. 205.

Séance publique annuelle: Eloge de M. Ingres par M. Beulé. — Nécrologie (Le duc de Luynes. — Th. Rousseau).

The Art-Journal. 1867. Januar.

Memorials of Flaxman. By G. F. Tenniswood. (Mit Abb.) — Frescoes of the S. Maria Novella at Florence. — E. M. Ward's mural paintings in the houses of parliament. — The freedom-monument to Abraham Lincoln. (Mit Abb.) — Obituary (Du Seigneur; Seurre; Walton; Jevons). — Life of Sir Charles Barry. — Paris international exhibition. Nr. 8. French school of painting. — Exhumation of artistic treasures at Jerusalem. — The Roy. Academy.

Gewerbefalle. 1868. Heft 1.

Eine Augenwendung der Pariser Ausstellung Von Jac. Falke. — Griechisch-dorisches Kreuzgestirn. — Gemalte Kassetten des Dachstubs der Kathedrale von Messina. — Frühgothisches Gurtgestirn aus Moret. — Zwätzgerische Gurte aus Algerie. — Renaissance-Fries am Louvre. — Verzierte Dachrinne von der neuen großen Oper zu Paris. — Entwürfe zu Grabsteinen, zu einem Ruffet, zu Papiermessern und Werkzeuge, zu einem modernen maurischen Teppich, einer Studdecke für ein Speisezimmer, zu schmückeren Gütern mit Ornamenten. — Moderne Goldwaaren. — Aus der Pariser Ausstellung: Tafelaufsatz und Wafe im griechischen Stil von J. und L. Kohnmeyer in Wien; einfache Holz-Zägearbeiten.

+ Berlin. Am Freitag den 10. Januar brachten die hauptsächlichsten Berliner Zeitungen in der schon kurz erwähnten skandalösen Restaurationsangelegenheit folgende

Erklärung:

Da mir, als Direktor der Bildergalerie des königl. Museums, im hiesigen kunstliebenden Publikum mit Recht die Verantwortung wegen der Restauration des berühmten Altargemäldes des Andrea del Sarto in jener Galerie aufgebürdet wird, und die Entrüstung darüber stets im Wachsen ist, sehe ich mich zu der Erklärung genöthigt, daß diese Restauration während meiner Abwesenheit auf einer officiellen Reise nach Paris, und, wie schon in anderen ähnlichen Fällen, ohne mein Wissen und ganz gegen meinen Willen gemacht worden ist.

G. F. Waagen.

Briefkasten.

Frau Anna St. in Br. Wir raten Ihnen, sich mit Ihrer Bitte an Herrn Tessaro, Herausgeber des Journal des Beaux-Arts in Antwerpen zu wenden.

Inserate.

[51]

August Schleich's Rauchbilderkabinet.

Jagdliebhaber und Thierfreunde

machen wir auf ein neues Jagdalbum aufmerksam, welches soeben in Photographien in unterzeichneter Buchhandlung erschienen ist. Nach den sogenannten Rauchbildern des bekannten und berühmten Münchener Malers August Schleich wurden die nachstehenden Bilder photographisch vervielfältigt und sind somit diese originellen Kunstschöpfungen dem Publikum zugänglich gemacht.

Für diejenigen Leser, welche das geniale Verfahren des vereinigten Meisters nicht kennen, führen wir an daß Schleich einen Teller oder einen Bogen Papier über einer Flamme schwärzte und dann mit vollendeter Künstlerkraft auf der geschwärzten Rauchfläche mittelst einer Nadel oder eines Stifchens die reizendsten Thiergruppen zeichnete. Seine Vorbilder belauschte er Tage lang im Walde und malte sie treu nach dem Leben. — Bis jetzt erschienen nachstehende Blätter in groß Quartformat; sie sind ein prächtiger Zimmerschmuck und durch alle Buch- und Kunsthandlungen zum Preise von nur 1 fl. = 18 ugr. pr. Blatt zu beziehen.

I. Reihe.

(Je zwei Blatt gehören als Pendants zusammen.)

Nr. 1 u. 2: Hirsch u. Rehbock. — Nr. 3 u. 4: Brauner Hirsch u. Hirschfuh, ruhend. — Nr. 5 u. 6; Hirsch am Wasser u. Kitzchen, ruhend. — Nr. 7 u. 8: Schwarzer Damhirsch u. Damhirschfuh. — Nr. 9 u. 10: Weißer Damhirsch u. Damhirschfuh. — Nr. 11 u. 12: Gemsoock u. Gemse, ruhend. — Nr. 13 u. 14; Fuchs mit Wildente u. Fuchs mit todtter Ente. — Nr. 15 u. 16: Füchse am Wasser u. Füchse auf der Lauer. — Nr. 17 u. 18: Zunge Füchse u. Fuchs mit Rehkuhn. — Nr. 19 u. 20: Wildsau u. Schnepfen. — Nr. 21 u. 22: Jagdhund u. Luruschund. — Nr. 24 u. 24; Hasen u. Kaninchen. — Nr. 25 u. 26: Ente u. Katze. — Nr. 27: Ziegenbock. Münchener Bockbild. (Perfisslage auf das Münchener Bockbier.)

Weitere Bilder erscheinen demnächst.

E. A. Fleischmann's Buch- und Kunsthandlung, München.

Sachse's permanente Gemälde-Ausstellung in Berlin.

Nun ausgestellt: N. Lebens (Berlin): Porträts S. K. S. des Prinzen August von Württemberg. — J. Cowen (Berlin): Italienerin. — Ferd. Schauf (Berlin): 1. Herrnporträt; 2. Studentopf; 3. desgl. — A. Hähnisch (Berlin); 4 Kinderporträts. — E. Biermann (Berlin): Herrnporträt. — v. Reigenstein (Berlin): 1. Herrnporträt; 2. Damen-

porträt; 3. desgl. — Afinger (Berlin); Gypsbüste. — J. Dunze (Düsseldorf): Schweizerlandschaft. — J. Choulaant (Dresden): Die Piazzetta in Venedig. — E. v. Ernst (Düsseldorf): 1. Motiv von den römischen Bädern bei Trier; 2. Landschaft. — J. Wiedebusch (Dresden): 2 Landschaften. [52]

Im Verlage von Hermann Costenoble in Jena erschien und ist in allen Buchhandlungen zu beziehen: [53]

Aus **Welt und Kunst.** Studien und Bilder

von
Ludwig Pietsch.
2 Bände. 8°. eleg. broch.
Preis 3 Thlr.

Ein geistvolles Buch von dem Illustrator **Fritz Reuter's.**

Preis-Ermäßigung.

Von **Eduard Kummer** in Leipzig ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

- | | | |
|--|----|---|
| Eckhel, J. , Choix des pierres gravées du cabinet impérial des antiques, représentées en 40 planches décrites et expliquées. gr. Fol. Wien 1788. 18 Thlr. | 6 | — |
| Kopp, C. , Beitrag zur Darstellung eines reinen einfachen Baustyls. 2. Heft, enthaltend Entwürfe zu 4 Synagogen, so wie deren theilweisen Umarbeitung zu evangel. und kathol. Kirchen (6 Tafeln und 1 Blatt Text). gr. Fol. 1837. 2 Thlr. | 12 | — |
| — desselben 3. Heft, enthaltend Entwürfe zu einem Museum und einer Gemäldegalerie. (6 Tafeln und 1 Bogen Text.) gr. Fol. 1837. 2 Thlr. | 12 | — |
| — desselben 4. Heft, enthaltend den Nachtrag zu der im 3. Heft befindlichen Kritik über das Berliner Museum. (2 Tafeln und 1 Blatt Text.) gr. Fol. 1837. 1 Thlr. | 6 | — |
| Ferretti, Fr. , Unterricht im Zeichnen nach der Natur. Aus dem Italienischen übersetzt und mit Anmerkungen berühmter Künstler vermehrt. Mit 8 illum. Kupfertafeln. gr. 8. 1816. 25 Ngr. | 6 | — |
| Passeri , Leben der Maler, Bildhauer und Baumeister, welche in Rom gearbeitet haben und zwischen 1641—1673 gestorben sind. gr. 8. 1786. 1 Thlr. | 8 | — |

Erm. Preis
16 Ngr.

Kunst - Auktion.

Montag den 2. März a. c. und folgende Tage, Versteigerung der reichen und werthvollen

Kunst-Sammlung

des Herrn **Rudolph Weigel.**

I. Abtheilung, 1. Hälfte enthaltend **Galerie- und Handzeichnungenwerke, Holzschnitt - Bildwerke, Illustrierte Bücher etc.**

Kataloge à 10 Ngr. sind durch jede Buch- & Kunsthandlung sowie vom Unterzeichneten zu beziehen.

Leipzig, im Januar 1868.

[55] **Rud. Weigel.**

Bücher - Auktion in Wien. [56]

Am 3. Februar und die folgenden Tage bringen wir die von Herrn **Franz Stauffert**, Architekten und Mitredacteur der allgemeinen Bauzeitung, hinterlassene Bibliothek welche vorwiegend Werke über **Architektur, Archäologie, Bauwerke, Hoch-Strassen- und Wasserbau, chemische und mechanische Technologie** etc. enthält, zur öffentlichen Versteigerung.

Mit Katalogen sind die bekannten Buch- und Kunsthandlungen versehen, die auch Aufträge übernehmen.

Wien, Januar 1868.

Mietzke & Wawra,
Kunsthändler.

Fz. Hanke in Büchh.

[57]

hat so eben Katalog Nr. 74 seines antiquarischen Lagers ausgegeben. Derselbe enthält:

Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte, Sandzeichnungen, Kupferwerke etc.

Gleichzeitig mache auf meinen Katalog Nr. 72 aufmerksam, welcher, ca. 5200 Nummern stark, gleichen Inhalt wie Nr. 74 ist, und außerdem eine große Sammlung **Porträts und Zeichnungsvorlagen** umfaßt.

Kataloge sind sowohl von mir, als auch durch jede Buchhandlung gratis zu beziehen.

Auf Kat. 77 (Schöne Wissenschaften, neuere Klassiker etc.), welcher demnächst die Presse verläßt, erlaube ich mir, auch hier aufmerksam zu machen; namentlich ist die Literatur von und über **Goethe, Schiller, Shakespeare** sehr reichlich darin vertreten.

Gemäldekäufer bietet die **Permanente Gemälde-Ausstellung** von **L. Sachse & Co.** in Berlin stets eine reiche Auswahl **bedeutender Galeriebilder**, sowie auch anmuthige kleinere Kunstwerke von gutem Geschmack zum Kauf. [58]

Nr. 9 der „Kunstchronik“ wird mit dem vierten Hefte der Zeitschrift für bildende Kunst Freitag den 14. Februar ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von **C. Grumbach** in Leipzig.

Hierzu eine Beilage die „Gewerbehalle“ betreffend.

Beiträge

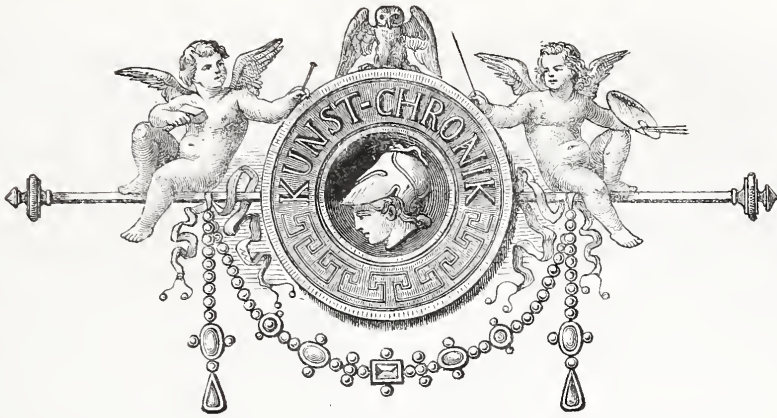
sind an Dr. C. v. Lütjow
(Wien, Theresianumg.
25) od. an die Verlagsh.
(Leipzig, Königsstr. 3)
zu richten.

14. Februar.

Inserate

à 2 Sgr. für die drei
Mal gespaltene Petit-
zeile werden von jeder
Buch- und Kunsthand-
lung angenommen.

1868.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Scermann in Leipzig.

Am zweiten und letzten Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten dies Blatt gratis. Auart bezogen kostet dasselbe 1½ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in Berlin: F. Sachs & Co., Hofkunsthandlung; in Wien: P. Haasler, Gerold & Co.; in München: E. A. Fleischmann.

Inhalt: Die Restauration des Andrea del Sarto im Berliner Museum. — Korrespondenzen (Wien; Weimar; Gassel; Minden). — Preis-Vererbungen. — Kunstvereine, Sammlungen, Ausstellungen. — Kunsliteratur und Kunsthandel. — Vermisste Kunstnachrichten. — Neuigkeiten der Kunsliteratur. — Neuigkeiten des Kunsthandels. — Zeitschriften. — Inserate.

Die Restauration des Andrea del Sarto im Berliner Museum.

Durch eine kurze Notiz und durch die Erklärung des Herrn Direktor Waagen ist den Lesern der Chronik bereits Kunde von dem traurigen Ereignisse zugekommen, welches sich in dem Berliner Museum zugetragen hat, und das noch immer das Interesse in kunstliebenden und selbst in weiteren Kreisen in Anspruch nimmt; auch von dem dadurch erregten heftigen Streit wird Mancher wenigstens oberflächliche Kenntniß genommen haben. Nichtsdestoweniger ist es Pflicht, die Thatsachen und die Hauptpunkte des Streites hier kurz zu resumiren.

Zu den im Berliner Museum spärlichen Bildern aus der Blüthezeit der italienischen Kunst, welche durch reine Schönheit in gleich hohem Grade die Bewunderung der Kenner wie der Laien erregen und die Glanzpunkte der Sammlung bilden, gehörte bis zum verwichenen Sommer ohne Frage ein herrliches Altarbild von Andrea del Sarto: Maria mit dem Kinde auf einem von Wolken umgebenen Throne in einer Nische, verehrt von acht Heiligen. Das Bild, von dem Meister auf der Höhe seiner Kunst 1528 (inschriftlich), zwei Jahre vor seinem Tode gemalt, wird bei Vasari ausführlich beschrieben und seinen besten Arbeiten ebenbürtig an die Seite gestellt. In der That zeichnete sich dasselbe außer durch seine klare und wirkungsvolle Gruppierung durch die Schönheit seiner Köpfe, durch die Beseelung seiner Gestalten und durch die seltene Trefflichkeit des Kolorits im höchsten Grade aus und übertraf in letzterer Beziehung die gepriesenen Dresdener und

Pariser Bilder des Meisters bei Weitem. Darüber ist zu allen Zeiten nur eine Stimme gewesen: Lanzi, Neumont, Waagen, Förster, Rugler, Schnaase (neuerdings in einer brieflichen Aeußerung) haben sich dem Urtheil des Vasari ausdrücklich angeschlossen. Auch war das Bild verhältnißmäßig sehr gut erhalten: nur ein schmaler Streifen des Hintergrundes war oben abgeschnitten worden, die erhaltene Bildfläche zeigte zur Zeit des Ankaufes (aus der Sammlung Lafitte im Jahre 1836) und, da hier nichts daran gerührt wurde, bisher nur unwesentliche gut ausgeführte ältere Retouchen, die ganz mit dem Bilde verwachsen waren.

Auf dieser Tafel hoben sich im vorigen Frühjahr einige Farbenbläschen, die alsbald niedergelegt wurden, worauf das Bild seinen Platz in der Galerie wieder einnahm. Bald darauf aber, in den heißen Sommermonaten, gingen die bei der erwähnten Operation nothwendig gewordenen leichten Retouchen an flüßig zu werden, was natürlich nur in unsolider Arbeit seinen Grund haben konnte. Der Galeriedirektor Waagen befand sich zur Zeit in Paris und wurde durch Herrn Professor Hotho, den Direktor des Kupferstichkabinetts, vertreten. Anstatt sich nun auf Entfernung der schlechten Retouchen und bessere Wiederholung derselben zu beschränken, wurde, da der alte Firniß an einigen Stellen „abgestorben“ erschien, zugleich die Veranlassung benutzt, den Firniß zu „erwecken“, was durch Waschen mit Weingeist geschah. Bei diesem Verfahren nun ereignete es sich, daß plötzlich die Farben sich auflösten und tropfenförmig herabrannen. Man hielt alles, was dem Angriff wich, für das Werk älterer Restauratoren, das man, da es doch einmal zerstört war, gänzlich zu beseitigen sich entschloß. Daß ebenso leicht wie die mit dem Bilde bereits verwachsenen alten Retouchen auch die obersten Farbensichten von Andrea's Hand, zumal seine feinen Lafuren aufgelöst und entfernt werden

könnten, scheint nicht einmal in Erwägung gezogen zu sein, und es wurde gepust bis auf eine Farbenlage, die vermuthlich „auch dem scharfsten Puzwasser widerstanden hätte“, — nämlich die Untermalung. Handgroße Stücke der Farbe lösten sich und wurden beseitigt als Flickarbeit früherer Restauratoren, die Lücken mit Kreidegrund (sehr lüderlich und ungleich) ausgefüllt und überwält, und da es natürlich viel leichter ist, die alten Stücke mit den neuen in Uebereinstimmung zu setzen, als umgekehrt, die Uebermalung auch in weiterem Umkreise sortgesetzt, wozu wohl auch der rohe unfertige Anblick der aus Tageslicht gerissenen Untermalung verlockt haben mag. Die Beamten des Ateliers und die beaufsichtigenden höchsten Verwaltungsbeamten des Museums erkannten, daß nach diesen Preceduren die ureigene Schönheit der wirklich echten Arbeit des Meisters nun erst recht „herausgekommen“ sei, und das Bild wurde wieder aufgestellt.

Einige Zeit darauf — es war in der Weihnachtszeit — erhob sich der Kunstreferent der Voss'schen Zeitung, Ludwig Vietzsch, in einem meisterhaft geschriebenen Artikel „Eine unfühnbare That“ gegen diese Verunglimpfung eines Meisterwerkes, und da die wenigen, welche ihn anfangs beachteten, nicht umhin konnten, einzustimmen, so begann bald eine förmliche Wallfahrt nach dem geschundenen Bilde, vor dem man Worte vernahm, die kaum in Amerika öffentlich wiederzugeben erlaubt sein möchte.

Erst als die Aufregung im Wachsen war, erfuhr man, daß bereits vor der ersten öffentlichen Kundgebung die Akademie der Künste unmittelbar beim Ministerium Beschwerde über die „That“ erhoben und ihre Entrüstung darüber ausgesprochen hatte. Wer die Schwerfälligkeit der Akademien kennt und sich vergegenwärtigt, wird zugeben, daß das Gewicht dieser Thatsache gar nicht überschätzt werden kann.

Es ist darauf, wie man erfährt, ein amtlicher Bericht von der Generaldirektion der Museen eingefordert worden, welcher von den Herren Professoren Hotho und Keller (letzterer ist Vorstand des Restaurationsateliers) mitunterzeichnet, ansühren soll, daß nur alte Kettenchen abgehoben seien, die alten Theile, so weit dieselben noch erhalten, nicht gelitten haben, und das Bild jetzt erst zwar nicht in seinem ursprünglichen Glanze, aber doch, so weit dies nach früher erlittenen Unbilden überhaupt möglich sei, in seiner originalen Erscheinung wieder dastehe.

Das Ministerium, hierdurch scheinbar doch noch nicht ganz beruhigt, forderte durch die Generaldirektion ein Gutachten des Galeriedirektors Waagen ein. Derselbe erklärte unumwunden seine mit der unsrigen in allem Wesentlichen vollkommen übereinstimmende Ansicht, und sein Bericht ging auf wiederholte Anfrage nach einiger Zeit mit einem begleitenden Exposé des Herrn Generaldirektors an das Ministerium ab.

Während dies geschah, gab auch Dr. Alfred Wolt-

mann in der Nationalzeitung — Anfangs Januar — unter der harten Ueberschrift: „Der im Museum begangene Frevel“ sein Urtheil ab und wälzte die Schuld dieses und ähnlicher früherer Ereignisse auf die zu weit ausgedehnte Machtbefugniß des Generaldirektors. Er schlug die Bildung einer unabhängigen Kommission vor, welche über Ankäufe, Restaurationen, Aufstellung und alle wichtigen Angelegenheiten gehört werden müsse und endgültig zu entscheiden habe.

Wenige Tage später versammelte sich der Berliner Künstlerverein in corpore vor dem Bilde, und die Wirkung der gemeinsamen Betrachtung war der Beschluß, eine Petition gleichzeitig an das Ministerium und an das Abgeordnetenhaus zu richten. Dieselbe ist, mit den achtbarsten Berliner Künstlernamen unterzeichnet, bald darauf abgegangen.

Eben war der Unterzeichnete im Begriff, sich in ähnlichem Sinne in der Spener'schen Zeitung vernehmen zu lassen, als ihm ein durch zwei Nummern der „Post“ gehendes Feuilleton zu Gesichte kam, welches ohne Unterschrift unter dem Titel „Einige sachliche Bemerkungen zu der angeblichen Zerstörung des Andrea del Sarto“ eine Rechtfertigung der Restauration versuchte. Nach einer Reihe gehässiger Persönlichkeiten und wegwerfender Urtheile (die bis da aufgetretenen, sehr geachteten Herren Kritiker werden u. a. als „Halb- und Viertellener“ bezeichnet) wurde der frühere Zustand des Bildes möglichst herabgesetzt: es sollte schon beim Ankauf als neuerdings sehr restaurirt erkannt sein, rundherum Verkleinerungen erfahren haben und jenen vielbewunderten „goldigen Ton“ einer „braunen Sauce“ schuldig gewesen sein, mit der die früheren Restauratoren ihre ungeschickte Arbeit verborgen hätten. Von dem Gange der gegenwärtigen Restauration wurde sodann eine lange romanhafte Lebensgeschichte berichtet, die von Wunderlichkeiten strotzte und darauf hinauslief, daß Alles mit größter Vorsicht und Gewissenhaftigkeit gemacht worden sei; was man jetzt sehe, sei wirklich Andrea's Werk, und zwar alles, was davon unter der „braunen Sauce“ noch übrig gewesen, ohne daß etwas davon oder dazu gethan sei; und so ergebe sich „das (wahrlich!) überraschende Resultat“, daß die Restauration, weit entfernt zu weit getrieben zu sein, vielmehr nicht weit genug geführt sei; jedoch könne sie von dem gewonnenen Punkte aus jederzeit ohne Schaden zu dem gewünschten Ende gebracht werden. Zugleich wurde das Urtheil des Herrn M. Unger (Verf. von: „Das Wesen der Malerei“ u. s. w.) als eines der wenigen Berliner Kunstgelehrten, die etwas von der Technik der alten Maler und dem Restauriren alter Bilder verständen, provocirt.

Ich hatte keine Veranlassung, mich in Vermuthungen über den Anonymus zu ergehen, und behandelte ihn in einem Aufsatze in der Spener'schen Zeitung: „Die Verpöschung des schönsten Andrea del Sarto im Berliner

Museum“ als unbekannt. Ich wies nochmals, gestützt auf die eigene Erinnerung und mehr noch die früheren unbefangenen Berichte über unser Gemälde, den Zustand des Bildes vor der Restauration nach und verglich damit das gewonnene Resultat, welches an sich — wohl gemerkt — selbst die Rechtfertigung nicht einmal mit Nebenarten zu bemänteln magt. Es ergab sich dabei, daß das Bild alle und jede künstlerische Farbenhaltung verloren hat und jetzt nur noch die Konkurrenz der Nuppiner Bilderbogen zu fürchten braucht; daß ferner die Zeichnung in den Köpfen bis zur Unkenntlichkeit entstellt ist (die Madonna trug, wie oft, die Züge der Frau des Künstlers und auch in den beiden anderen weiblichen Figuren, der h. Katharina und besonders der h. Julia war dasselbe Vorbild in manchen Theilen hindurchzufühlen, es war hier also ein Maßstab in der vollendeten Porträtskizze der Frau von dem Meister selbst im Museum geblieben); und daß endlich Uebermalungen der gräßlichsten und ungeschicktesten Art unbestreitbar vorhanden sind. Sodann wurde der Restaurationsbericht einer näheren Betrachtung unterworfen, wobei er sich als durchaus unzuverlässig und unbefriedigend herausstellte.

Wer konnte ahnen, daß an dem Tage nach der Veröffentlichung der Artikel in der „Post“, an demselben Tage, an dem ich meinen Bericht abschloß, ein jenen fast gleichlautender von — Dr. Max Schasler in den „Dioskuren“ (die ich zu lesen keine Veranlassung habe), erschien! Auch Herr Pietsch ignorirte denselben, als er in einem dem meinigen gleichzeitigen zweiten Artikel der Vossischen „Die bisherigen Folgen einer unsühnbaren That“ betrachtete. Herr Unger aber täuschte die Erwartungen des kühnen Retters, indem er, obwohl krank, durch Herrn Prof. Lucae eine „Erklärung“ in der „Post“ abgab, daß er zwar nie Gelegenheit gehabt habe, das Bild einer ganz genauen Prüfung auf seine Restaurationsbedürftigkeit hin zu unterwerfen; „nach dem Eindrucke, den dasselbe an Ort und Stelle, ohne es herabzunehmen, auf ihn gemacht habe, könne er sich aber von den vom Verfasser angeführten Gründen für die Nothwendigkeit einer Restauration nicht überzeugen. halten. Er glaube vielmehr, daß ein gründliches Studium des Gemäldes ihn nur wieder in seinem Satze bestärkt haben würde, daß man Meisterwerken ersten Ranges gegenüber das Gute, das man hat, nicht in Frage stellen darf, wenn es sich um die Alternative handelt, dafür vielleicht etwas Besseres zu bekommen, vielleicht aber auch Alles zu verlieren. Jedenfalls beklage er tief die jetzige Erscheinung des Bildes.“

Dies stimmte auf's Wunderbarste mit dem Endurtheil überein, das sich in meinem Aufsatz aus der Würdigung der Rettung nach den Kriterien der innern Wahrscheinlichkeit und Glaubwürdigkeit festgestellt hatte, daß nämlich, alles in derselben Berichtete für wahr angenommen, lediglich dieser kurze Inhalt als der ungeschminkte Kern der

langen Ausrede übrig bleibt: Unter dem Druck unvorhergesehener Ereignisse haben die Restauratoren das vorhandene Gute an ein sehr problematisches Besseres gewagt, um dann des bekannten zweifellos schlechten Erfolges sich zu erfreuen.

Mit einem gewandten Fechtersprunge parirte in einer Anmerkung zu Unger's Erklärung „d. Verf.“ dessen ihn bloßstellende Aussprüche, deren Klarheit und Wahrheit Jedem einleuchten muß, indem er den Schwerpunkt der Entscheidung dahin legte, wo er naturgemäß gar nicht liegt, nämlich in die Frage nach der Nothwendigkeit der Restauration, zugleich aber den eignen Rückzug zu bewerkstelligen und der persönlichen Verantwortung ledig zu werden versuchte, da er „seine eigne Inkompetenz in dieser Frage ausdrücklich betonend, lediglich die faktischen Motive dargelegt habe, welche die an der Restauration Beteiligten für ihre Ueberzeugung von der Nothwendigkeit einer Restauration gehabt haben.“ Damit wurde die ganze Rettung gegenstands- und gewichtlos, denn dieselbe lief nun darauf hinaus, daß, wie derselbe „Verf.“ später noch einmal aussprach, die Restauration „in gutem Glauben“ unternommen und ausgeführt sei; Niemand aber hatte das bestritten, sondern Jeder hatte behauptet, daß eine Hand, „die Unverstand und Selbstüberschätzung leiteten,“ das Stück Arbeit zu Wege gebracht, daß eine solche Hand von ihrem verderblichen Wirken abgehalten werden müsse, und daß Einrichtungen, die das Wirthschaften einer solchen Hand ermöglichen oder gar begünstigen, in dem Museum nicht zu dulden seien.

Der Tag der Unger'schen Erklärung führte auch die interessante Verhandlung im Abgeordnetenhaus herauf, wo bei Durchberathung des Stats der Kunstabtheilung im Kultusministerium der Abgeordnete Twisten in gewohnter feiner und schlagender Weise, mit Beherrschung des gesammten vorliegenden Materials und geschickter Auswahl und Benutzung desselben, die Mißstände in der Museumsverwaltung an's Licht zog, und den — später fast einstimmig angenommenen — Antrag stellte: „In Wiederholung des Beschlusses vom 7. Dezember 1866 die Regierung aufzufordern, die Bestimmung über Neuankäufe für die Kunstmuseen innerhalb der dazu bestimmten Summen, sowie die Anordnung und Ueberwachung von Restaurationen der vorhandenen Kunstwerke und die Entscheidung über die Aufstellung der Kunstwerke einer nach Mehrheit der Stimmen beschließenden Kommission von Sachverständigen zu übertragen.“ Der Regierungskommissär gab im Wesentlichen Alles zu und versprach Abhilfe, wußte aber als geschickter Diplomat die Schwere der dem Generaldirektor aufgebürdeten Verantwortungslast dadurch etwas erträglicher zu machen, daß er im Vorbeigehen ganz unmotivirt einen handlichen Stein auf den Galeriedirektor Waagen warf, der sich auch

werthlose Bilder um bedeutenden Preis habe „anschmieren“ lassen.

Der „Verf.“ der Rettung konnte dieses köstlichen Winkes nicht verfehlen, und spann seitdem, glücklich die Restaurationsangelegenheit los zu sein, das angesagene Thema in einer Reihe von Feuilletons der „Post“ unter der Ueberschrift: „Die Museumsfrage im Abgeordneten=haufe“ in verschiedenen Schattirungen weiter, wobei er mit wunderbarer Annäherung und Selbstgefälligkeit vom hohen Pferde seiner untrüglichen und vor Alters schon bewährten Weisheit herab plumpe Streiche ohne Wahl nach allen Seiten austheilte.

Ehe er das heiklige Restaurationssthemma aber ganz verließ, hielt er es für nöthig, mich seinen ganzen Zorn empfinden zu lassen, indem er es besonders empörend fand, daß ich aus der (faktischen) Anonymität seines Artikels für mich die Berechtigung abgeleitet hatte, „Zweifeln und Bedenken willig Raum zu geben,“ und mich dafür mit einer Blüthenlese aus einem noch ungedruckten Wörterbuche zu seinen „Dioskuren“ überschüttete, dadurch seinerseits den Beweis liefernd, daß er den Streit aus dem Gebiet des Sachlichen in's Persönliche hinüberzuführen gesonnen sei, was er bis da allen seinen Gegnern — versteht sich mit Unrecht — vorgeworfen hatte, um den eignen Mangel sachlicher Argumente zu verstecken.

Unter solchen Umständen mußte ich mir leider in einem Artikel der Spener'schen Zeitung „Andrea del Sarto und sein Ende“ die Mühe nehmen, ihm den Unterschied zwischen Sache und Person an diesem speciellen Fall als Beispiel etwas zu verdeutlichen und ihm die bis dahin vorgebrachten, die Sache als solche recht scharf treffenden Argumentationen seiner Gegner in's Deutsche zu übersetzen, indem ich zugleich am Schlusse meine Bereitwilligkeit zu ferneren ähnlichen Auseinandersetzungen, falls sie gewünscht würden, aussprach. Der Herr hat sich indessen mit einer „letzten Erklärung“ klüglich aus der Affaire gezogen, in der er als Mohr seine Schuldigkeit, — gewiß mit Recht, — gethan zu haben glaubt.

Dies der äußere Gang einer Angelegenheit, die, wenn es nach menschlicher Berechnung geht, leider um einen bedauerlichen Preis, den Verlust eines der edelsten Kunstwerke, für unsere Kunstzustände epochemachend werden muß. Es ist diese famose Restauration eben nur ein für Jedem augenfälliges und begreifliches Specimen von der Art und Weise, wie in unseren Kunstinstituten geschaltet wird; und nur die Menge von Mißgriffen der verschiedensten Art, die sich die Generaldirektion kraft ihrer unverantwortlichen Machtvollkommenheit während dreier Decennien ungeahndet hat dürfen zu Schulden kommen lassen, und die bei dieser eklatauten Gelegenheit wieder insgesammt frisch in die Erinnerung treten, giebt dem Ereigniß eine solche Tragweite und rechtfertigt einen solchen Sturm der öffentlichen Meinung, wie er sich

jetzt erhoben hat. Es scheint kaum glaublich, und wäre wenigstens trost= und hoffnungslos, wenn die alten Zustände diese ihre schlimmste Ausgeburt sollten alt und vergessen werden sehen.

Berlin, im Februar.

Bruno Meyer.

Korrespondenzen.

Wien, Anfang Februar.

F. P. Seit ich Ihnen zuletzt geschrieben, ist ein Umschwung im politischen Leben Oesterreichs eingetreten, wie er in den Annalen der modernen Staatengeschichte kaum ein zweites Mal verzeichnet steht. Wie natürlich, knüpfen sich an das folgenschwere Ereigniß auch auf künstlerischem Gebiet Hoffnung und Zuversicht aller derer, die mit den öffentlichen Zuständen unseres Kunstlebens vertraut, aber davon nicht eben in jeder Beziehung sehr erbaut sind.

Vor Allem gilt dies von einigen Fragen, welche die Architekturwelt der Kaiserstadt in letzter Zeit so lebhaft bewegt haben. Das Ministerium des Innern, in dessen Machtsphäre die Angelegenheit der vielbesprochenen beiden kaiserlichen Museen hineinfällt, hat einen neuen, durch reiche und vielseitige Bildung wie durch einen entschieden fortschrittlichen Geist ausgezeichneten Chef erhalten. Wird er — so fragt man sich gespannt — nun auch diese gründlich verfahrenre Sache dem Einfluß einer beschränkten Bürokratie zu entziehen und vor das einzig kompetente Forum, nämlich vor das der Kunst und ihrer bewährten Vertreter zu bringen wissen? Wir wollen es hoffen. Durch nichts könnte sich das neue parlamentarische Régime in den Augen der Welt mehr schaden, als wenn es unsre höchsten und wichtigsten künstlerischen Interessen mit Gleichgültigkeit behandelte. Es gilt jetzt, zu zeigen, daß nicht mehr der sogenannte aufgeklärte Absolutismus, sondern gerade die wahre Volksregierung Boden und Bürgerschaft für eine gesunde Blüthe des geistigen und künstlerischen Lebens darbiete.

Auch der dritte Museumsbau, der sich für die allernächste Zeit als ein dringendes Bedürfniß herausgestellt hat, der des österreichischen Museums für Kunst und Industrie, *) harret noch immer der definitiven Entscheidung. Hier ist es nicht die Regierung, sondern die Gemeinde, welcher der schleppende Gang der Sache in ihrem jüngsten Stadium zu verdanken ist. Unsere Väter der Stadt sind wahre Meister der parlamentarischen Verschleppungskunst. Sie haben jetzt auch ein Mittel gesun=

*) In auswärtigen Blättern habe ich diesen Bau wiederholt mit dem zuvor erwähnten Neubau für die beiden kaiserlichen Museen verwechselt gefunden. Diese letzteren sollen die Galerien und naturwissenschaftlichen Sammlungen des Hofes in sich aufnehmen, während das österreichische Museum eine bekanntlich erst vor wenigen Jahren begründete, zur Hebung der Kunstindustrie bestimmte Staatsanstalt ist.

den, um der wegen ihrer ungemeinen Mühigkeit und der entschieden glücklichen Führung ihrer Unternehmungen allgemein anerkannten und von hoch und niedrig aufs kräftigste unterstützten Direktion des österreichischen Museums einen Stein zwischen die Füße zu werfen. Dem Museum war für seinen Neubau der Platz an der verlängerten Wollzeil und dem Ring unweit vom Stadtpark angewiesen, und die Museumsleitung mußte damit um so mehr einverstanden sein, als es leider für ausgemacht gelten kann, daß dieser Platz unter den zur Wahl gelassenen Rayons der einzige ist, welcher die vom Museum zu fordernden Bedingungen in sich vereinigt. Namentlich ist dieser Platz der einzige, der eine entsprechende spätere Erweiterung des Museums oder eine Verbindung desselben mit der ebenfalls dringend nothwendigen Kunstgewerbeschule zulassen würde. Nun hat sich aber — unbegreiflicher Weise lange post festum! — plötzlich herausgestellt, daß der Boden dieses Platzes einen vor Jahren angelegten ominösen Kanal, nämlich den sogenannten Cholera Kanal, in sich birgt, und obwohl sich der Architekt des Museums, Prof. Ferstel, im Stande und bereit erklärte, dieses Hinderniß durch eine doppelte Ueberwölbung und durch eine etwas modifizierte Führung der Baulinien zu beseitigen, wurde daraus von der Bankommission des Gemeindefolkollegiums Anlaß genommen, gegen die Bewilligung des Platzes nachträglich einzuschreiten. Es wäre sehr schlimm, wenn diesem Streben an entscheidender Stelle Folge geleistet würde. Abgesehen davon, daß der Widerstand des Gemeinderathes auf keinem sichhaltigen Grunde ruht, würde dadurch der Thätigkeit des Museums vermuthlich auf längere Zeit hinaus ein unangenehmer Hemmschuh angelegt werden. Die Lokalitäten des Museums, ohnehin von einer höchst primitiven und „provisorischen“ Schönheit, sind bereits von einem wahren Chaos der verschiedensten Kunst- und Industriegegenstände bis an das Dach vollgestopft. Nur ein einziger Saal, der der keramischen Sammlung, trägt einen einheitlichen Charakter und bietet in seinen, überdies in besonderer Mannigfaltigkeit vorliegenden, Schätzen einen ungemein lehrreichen Ueberblick über die Entwicklung dieses Kunstzweiges von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Wie schön würde es sein und in wie nachhaltiger Weise könnte das Museum auf die Besucher wirken, wenn auch den übrigen Hauptzweigen der Kunstindustrie, vorzugsweise der Weberei und Stickerie, dann der Glasarbeit und Goldschmiedekunst ähnliche für sich bestehende, planmäßig geordnete Sammlungen gewidmet wären! In noch höherem Grade macht sich die Unzulänglichkeit der Aufstellungsräume des Museums den zahlreichen Gypsabgüssen gegenüber geltend, welche jetzt in buntem Durcheinander zwischen Glaskästen, Rüstungen und auf Schränken und Konsolen herumstehen. Wie sehr die Wirkung einer plastischen Sammlung und jedes einzelnen

Kunstwerks in ihr von der Aufstellung bedingt ist, und wie wichtig es namentlich für die richtige Beurtheilung der hohen Kunst des Alterthums ist, daß ihre Werke der monumentalen Würde ihres Stils entsprechend aufgestellt werden, weiß Jedermann. In Wien haben wir durch das ebenso schön wie zweckentsprechend aufgestellte plastische Museum der Akademie der bildenden Künste davon erst kürzlich einen neuen Beweis erhalten. Endlich aber drängen auch die alljährlichen Vorlesungen im österreichischen Museum immer gebieterischer auf einen Neubau hin. Auch dieses Jahr werden diese Vorlesungen, die sich bekanntlich über die verschiedensten, mit dem Kunstleben in Berührung stehenden Wissenskreise ausdehnen, von durchschnittlich 300 Personen aller Berufs- und Altersklassen besucht, und noch etwa die Hälfte der angegebenen Zahl mußte ans Mangel an Raum ohne Einlaß bleiben. Auch ist es für das Museumspersonal eine nicht eben sehr angenehme und den Kunstgegenständen förderliche Aufgabe, eine der drei Ausstellungslokalitäten jeden Donnerstags zum Behufe der Vorlesungen auszuräumen und wieder neu zu ordnen. Allen diesen Uebelständen kann nur durch einen schleunigen Neubau gesteuert werden. Die Vorbereitungen dazu sind getroffen, die Pläne des Prof. Ferstel, auf einen schlichten, durch Haussteingliederung und Sgraffitodekoration belebten Hochbau berechnet, haben die Genehmigung des Kaisers erhalten, — es fehlt nur der Platz. Und die Bewilligung desselben hat in diesem Fall einen um so höheren Werth, als sonst am Ende auch das Geld zur Ausführung des Gebäudes nicht so willig, oder wenigstens nicht so schnell zur Verfügung gestellt werden dürfte, als es ohne die Platzverweigerung des Gemeinderathes geschehen wäre.

Von den Hauptverschleppungsgegenständen dieses Kollegiums, nämlich der famosen Wasserleitung und dem neuen Rathhausbau, an dem wir vermuthlich nächstens wieder ein Beispiel der beliebten allgemeinen Konkurrenz erleben werden, erzähle ich Ihnen das nächste Mal. Es ist Zeit, daß ich heute auf ein anderes Kunstgebiet, auf das unsrer neuesten Plastik übergehe, welches leider an verfehlten und unnütz hingezögerten Unternehmungen noch weit reicher ist als das der Architektur.

Schon vor ungefähr drei Jahren sahen wir die Skizzen des auf der hiesigen und der Dresdener Akademie gebildeten talentvollen Kundtmann zu den für die Schwarzenbergbrücke bestimmten allegorischen Figuren hier öffentlich ausgestellt. Die Entwürfe gefielen, und Kundtmann begab sich alsbald im Auftrage des Gemeinderathes nach Rom, um dort die Lehrmodelle anzufertigen und sich zur Ausführung der Werke im Großen zu rüsten. Die Brücke ist inzwischen längst fertig geworden, der anstoßende Platz hat durch die Enthüllung der Schwarzenbergstatue seinen monumentalen Schmuck erhalten, an die Vollendung der umliegenden Baulichkeit wird Hand an-

herzogin befundlichen reichen Schätze von Werken dieses Meisters entnommen sind.

Die Originale umfassen zwei starke Bände mit Köpfen, Kompositionen und Studien, welche sich früher in der Sammlung des Sir Th. Lawrence befanden und von welchen in Woodburn's Katalog angegeben wird, sie seien die Ueberreste der von der Nonne Plantilla Nelli besessenen Zeichnungen. Nach dem Tode derselben hätten die unwissenden Nonnen diese Schätze so wenig geachtet, daß sie einen Theil derselben zum Feueranzünden verbraucht, bis durch einen Zufall der Ueberrest gerettet und an den Herzog von Toskana verkauft worden sei. Aus dessen Bibliothek gelangten sie später nach England in die Hände des Sir Benj. West, aus dessen Verlassenschaft sie von Sir Th. Lawrence gekauft wurden. Später im Besitze des Königs der Niederlande, gelangten sie aus diesem in den der Fran Großherzogin von Sachsen-Weimar. Sie beziehen sich zum größten Theile auf die späteren Werke des Frate und bieten, wie schon Waagen (Kunstw. und Künstler I.) hervorhebt, höchst merkwürdige Belege für den Natursinn und den großen Fleiß des Künstlers. Die hier in so vorzüglicher Weise gebotene Wiedergabe einer glücklichen Auswahl derselben wird ohne Zweifel allseitig willkommen sein.

Cassel, 10. Januar. 1868.

W. Wer die Erzeugnisse der modernen Kunst, wie sie sich in den Kunstausstellungen aller Orten periodisch ansammeln, aufmerksam beobachtet, kann sich der Wahrnehmung nicht verschließen, daß sich seit geraumer Zeit unter einem großen Theil zumal der jüngeren Künstler eine auffallende Verlegenheit um darzustellende Gegenstände bemerklich macht. So sehr jene in Rücksicht auf die technische Ausführungsart, je nach Richtung und Schule, unter sich verschieden sein mögen: das Gemeinsame haben bei weitem die meisten der modernen Kunstprodukte, daß sie hinsichtlich der Wahl des dargestellten Gegenstandes einen gewissen Zwang verrathen, der sich dem Beschauer sofort in höchst empfindlicher Weise fühlbar macht und, wie sich von selbst versteht, auch für die Darstellung vom ungünstigsten Einfluß ist. Wollen wir aber im Allgemeinen die Pole bezeichnen, zwischen denen Wahl und Darstellung hin und her zu schwanken pflegen, so ist es einerseits das hohle Pathos, andererseits aber das nüchtern Triviale, nicht selten auch das Häßliche und Gräßliche. Allerdings dürfte es wohl nur wenige Gegenstände auf dieser Erde oder im Leben der Menschen geben, die sich nicht von irgend einer Seite künstlerisch gestalten ließen — man kann, wie das Sprichwort treffend sagt, auch aus einem Radnagel eine gute Suppe kochen, wenn man nur noch etwas hinzuthut — nicht minder aber ist es wahr, daß man, zu Zeiten wenigstens, den Künstler schon an

der Wahl seiner Stoffe erkennen kann, und es wäre zu wünschen, daß bei vielen unserer Kunstjünger endlich doch einmal etwas mehr Stoffwechsel in diesem Sinne eintreten möchte. Ist es doch wahrlich, als sei die Welt des Schönen, wie sie unzähligen Geschlechtern vor uns offen stand und unzählige nachfolgende noch erfreuen wird, unseren jugendlichen Künstlern beinahe gänzlich verschlossen! Es soll hier — wiewohl es nicht schwierig wäre — nicht untersucht werden, wie diese unerfreuliche Erscheinung zu erklären sei; wir begnügen uns damit, sie nur zu konstatiren.

Um so mehr aber ist es Pflicht, auf diejenigen Kunstwerke hinzuweisen, die nicht im Bereiche jener Anschauungen entstanden, eine rühmliche Ausnahme von der oben bezeichneten Regel bilden. So haben wir hier eines Bildes zu gedenken, welches vor nicht langer Zeit in den Räumen des hiesigen Vereines für bild. Kunst ausgestellt und als Ingeborg, eine Studie von Hans Herterich in München, bezeichnet war. Der Künstler entlehnte den Gegenstand seiner tief empfundenen, anmuthigen Darstellung dem IX. Gesang der Frithjofsage; es ist Ingeborg am Meer trauernd ob des Abschiedes ihres Frithjof, eine Charakterstudie, wenn wir die Bezeichnung wollen gelten lassen. Was aber diese Studie zugleich als Bild charakterisirt und sie zum Rang des Kunstwerkes erhebt, ist die — heute so seltene — wahrhaft naive und schöne Auffassung des Gegenstandes, sowie die harmonisch reine Stimmung, die der Darstellung durchweg zu Grunde liegt. Und eben in Bezug hierauf können wir, im Anschluß an die vorangeschickten Betrachtungen, dem Bilde besondere Anerkennung nicht versagen.

Was die technische Ausführung desselben betrifft, so zeigte sich zwar noch ein gewisser Einfluß akademischer Normen, zugleich aber ein entschiedenes Talent für die koloristische Behandlung und es ist zu hoffen, daß der junge, auch für das Porträtsach sehr begabte Künstler, unseres Wissens gegenwärtig Schüler von Carl Piloty, die besten Fortschritte hierin machen werde.

Auf dem Gebiete der künstlerischen Reproduktion haben wir auf ein sehr zeitgemäßes Unternehmen hinzuweisen, welches die durch Herstellung vortrefflicher Silberwerke naturwissenschaftlicher Art rühmlichst bekannte Verlags- handlung und artistische Anstalt von Theodor Fischer dachier vor Kurzem eröffnet hat. Dieselbe beabsichtigt, die plastischen Werke der seltenen Künstlertriade Caner, deren schönes Band nun leider durch den Tod des Vaters zer- rissen ward, in photographischen Nachbildungen und ge- ordneter Reihenfolge herauszugeben. Wenngleich die in der Natur der Sache liegenden Mängel bei derartigen Nachbildungen plastischer Werke niemals gänzlich zu be- seitigen sind, so wäre es doch überflüssig, auf den Werth hinzudeuten, den solche Publikationen immerhin behalten, und es ist zumal erfreulich, daß in einer Zeit, wo die

naive Kunst im Gauzen so wenige Vertreter aufzuweisen hat, die weithin zerstreuten und zum großen Theil der bezeichneten Kunststrichtung angehörenden Werke dieser ausgezeichneten Künstler in geordneter und solider Vielfältigung auch einem größeren Publikum zugänglich gemacht werden. Von diesem Caner-Album ist bereits Sektion I, Märchengestalten enthaltend, erschienen und wir wollen dem Unternehmen besten Fortgang wünschen.*)

München, Anfangs Februar.

S—t. Da der Schluß unseres Kunstvereins herannahte, so haben sich in den letzten Wochen noch eine ganze Masse Bilder in seinen Schooß geflüchtet. Könnte man nur auch sagen, daß diese quantitative Steigerung auch von einer gleichen qualitativen begleitet sei; aber davon war wenig zu entdecken. Zwei größere Bilder hatten sich vorzüglichlicher Achtung zu erfreuen. Wir nennen zuvörderst Piloty's „Nach der Sitzung“. Eine Anzahl Rathsherren im Popskostüm hat sich nach den Anstrengungen der Geschäfte in den Weinkeller geflüchtet. Drei sitzen am Tisch; einer hat sich über den letzteren vorgebeugt und sieht aus einem Glase noch erwartungsvoller als die anderen nach dem goldgelben Raß, das ein Burische aus dem Faß laufen läßt und ein Mädchen bringt. Der fünfte steht links von der Tischgruppe, ein sechster kommt rechts die Treppe herunter. Es ist ergötzlich zu sehen, wie in der Gesellschaft die richterliche Würde der Begierde nach dem bevorstehenden Weingenuß gewichen ist; die Weisheit haben sie ausgezogen, um wieder nach altgermanischer Sitte Menschen zu sein. Das Bild gehört jedenfalls zu den besten des Künstlers. Auch Geyer's (Hugsburg) umfangreicher Festschmaus bewegte sich in den Formen der Popszeit, welche dem Künstler ein malerisches Vorbild gewähren und zum Humor wie geschaffen sind. Das Gemälde war tüchtig modellirt und ohne breitmalende Präension ausgeführt; etwas mehr Humor hätte ihm aber nicht schaden können. Bodenmüller's Amor war hübsch in der Erfindung, aber schwach in Zeichnung und Farbe. „Die Mutter mit ihrem Kinde“ von Gugel hätte von dem lebensgroßen Femat auf das eines Kabinetbildes zurückgeführt werden müssen. Makart's großes Frauenporträt war etwas unwahr und mangelhaft in der Zeichnung. Ein lobenswerthes Bildniß war das weibliche von H. Correns, das mit frischen Farben und lebendigem Ausdruck prangte.

Von Landschaften und kleinen Genrebildern eine Masse! Wir sind in Verlegenheit, was da eigentlich anzuführen

ist, denn es hält sich Alles so ziemlich auf dem gleichen Niveau, und nennt man eines, so läuft man Gefahr dem anderen Unrecht zu thun. Wir fassen uns daher kurz und nennen nur den Knochensee von Heinlein, Ansicht bei München von Max Zimmermann, Landschaften von Schertel und Pier, ein Reiterbild von Behringer, Architekturstücke von Mecklenburg, Mali, Kirchner u. j. f. Die Bleistiftskizzen und den in Del gemalten „Tartarus“ von Steinfurth in Hamburg stellen wir außerhalb der anderen Arbeiten, weil sie uns eine Expectoration abnöthigen. Bekanntlich sind auch die altgriechischen Dichter vor der neuen Illustrationswuth nicht mehr sicher, weshalb auch Steinfurth dem Prometheus des Aeschylus sechs Skizzen gewidmet hat, welche aber von der Kraft des alten Dichters keine Spur haben. Noch mehr werden wir von seinem Tartarus abgestoßen, wo zur Mangelhaftigkeit der Composition auch noch die schlechte Farbe kommt. Möchten unsere Maler bedenken, daß sie vor Allem malen lernen sollen! Schon bei solchen Künstlern, denen die Phantasie reichhaltige Compositionen verleiht, ist der Mangel einer echten Malertechnik von Uebel, wie viel mehr aber da, wo auch jene Gabe fehlt.

Im Gebiete der Plastik erwähnen wir einer weiblichen Büste von Zumbusch und zweier Genien und einer großen Anzahl von Büsten, mit welchen Elisabeth Ney das Parterrelokal des Gebäudes gefüllt hatte.

Die Kunsthandlung von Montmorillon dahier ver steigert am 25. Februar die Kupferstichsammlung des Marchese N. von Padua, der Katalog enthält 1225 Nummern von durchgängig ausgezeichneten Werken. Besonders trefflich sind die Maler-Stiche und Radirungen vertreten. Aldegrevet findet sich mit 45 Nummern, Aldorfer mit 30, Martin Schongauer, Barthel Beham mit 16, H. S. Beham mit 87, Dürer mit 173, darunter der kleine Cardinal, Georg Penz, Lucas von Leyden, Ostade, Rembrandt mit 98, Everdingen, van Dyck, Swanesfeld, Joan Andrea (dabei eine noch unbeschriebene Karte von Italien mit Namensbezeichnung), Beccafumi, Ugo da Carpi, Ag. und Ann. Carracci, Parmegianino, verschiedenen Meilen, Monogrammisten, Müller's Sirtina, Desnoyers, Toschi u. v. A. Auch eine Reihe interessanter alter Druckwerke mit Arbeiten von Dürer, Vaccio Baldini und Anderen kommt zum Aufwurfe.

Preis-Bewerbungen.

Für die Errichtung eines Justizpalastes ist von der permanenten Deputation des Provinzialraths von Antwerpen eine Konkurrenz ausgeschrieben, an welcher sich sowohl Belgische wie auch ausländische Architekten betheiligen können. Das Programm nebst Terrainzeichnung ist in dem Bureaus der Provinzialregierungen Belgiens zu erhalten.

*) Den vielen unrechtmäßigen Vielfältigungen der Caner'schen Werke gegenüber muß noch bemerkt werden, daß die oben bezeichnete Verlagehandlung gegenwärtig die zur Herausgabe photographischer Abbildungen derselben einzig berechnete ist.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

+ **Verein für Kunst des Mittelalters und der Neuzeit in Berlin.** (Sitzung vom 28 Januar.) — Der Konservator der Kunstdenkmäler im preussischen Staate, Herr Geheimrath von Quast zeigte eine interessante Kollektion von kleiner Bronzen, welche den gesammten Nachlaß in dieser Gattung von dem, vor drei Jahren verstorbenen Medaillieur Johann A. Fischer repräsentirte. Der Künstler pflegte derartige Arbeiten zu seinem Vergnügen zu machen, dieselben sind sonst aber nicht bekannt geworden. Es fanden sich theils einzelne Kompositionen, theils Kopien darunter, alle höchst geschickt und sorgfältig gearbeitet. — Herr Dr. Alfred Woltmann legte drei große Photographien vor, die eine nach der Solothurner Madonna des Holbein, die anderen beiden nach dem Darmstädter Exemplar der Madonna des Bürgermeisters Meier; dieselben, nach einer sehr vorzüglichen Zeichnung von Felsing aufgenommen, zeigten das ganze Bild und sodann das Brustbild der Madonna mit dem Kinde. Redner erläuterte an der Vorlage die dem Dresdener Bilde überlegene Ökonomie des Raumes, da nämlich hier die knienenden Figuren den ihnen zugewiesenen Raum ganz ausfüllen, und zumal die Büste der Madonna mit dem Kinde in die Mitte hinein komponirt ist, während in dem Dresdener Bilde eine die Aufleger des Muschelgewölbes verbindende Linie den Kopf des Kindes durchschneidet, der obere Theil der Nische aber nicht genügend ausgefüllt erscheint. Herr Geheimrath Waagen wies noch auf den entsetzlichen lächelnden Ausdruck des Kindes auf den Armen der heiligen Jungfrau hin, der zur Genüge die Unmöglichkeit der Annahme darthue, daß hier ein krankes Kind des Bürgermeisters dargestellt sein sollte. — Herr Geheimrath Waagen theilte alsdann die neuesten bei der photographischen Gesellschaft erschienenen Blätter nach Bildern des Berliner Museums und der Nationalgalerie zu London mit, und ließ die jüngsten Lieferungen des Archive des monuments historiques de la France circuliren. — Herrn Dr. Alfred von Sallet ist es gelungen, ein Blatt aus der Folge von Marc Anton's Stichen nach Dürer's Leben der Maria vor der Kummer in einem schönen wohl erhaltenen Abdruck zu erwerben. Er brachte das Blatt nebst dem Originale zur Ansicht. — Herr Geheimrath Waagen berichtete am Schluß über die Sammlung des Großherzogs von Oldenburg, die jetzt seit Kurzem in einem passenden Lokal eröffnet und mit einem guten Kataloge versehen ist. Unter der großen Anzahl werthvoller Bilder in derselben hob er mehrere einzeln hervor.

Die **westlich der Elbe verbundenen Kunstvereine** haben ihren Ausstellungscyclus für 1868 in folgender Reihenfolge festgestellt: 1. Hannover, letzter Termin der Einsegnung 12. Februar; 2. Magdeburg (3. April); 3. Halberstadt (10. Mai); 4. Braunschweig, (20. Juni); 5. Dessau, (4. August); 6. Nordhausen, (10. September).

Der **Gesammtcyclus der norddeutschen Kunstvereine** hat seine Ausstellungen in folgender Weise für das laufende Jahr geordnet: Vom 1. bis 31. März: Bremen, vom 12. April bis 1. Juni: Hamburg, vom 15. Juni bis 13. Juli: Lübeck, vom 27. Juli bis 24. August: Kiel, vom 7. September bis 5. Oktober: Rostock, vom 19. Oktober bis 16. November: Stralsund.

* **Düsseldorf-Münchener Galerie.** Im preussischen Abgeordneten Hause regte kürzlich der Abg. v. Sybel die schon im vorigen Jahre mehrfach ventilirte Frage wieder an: ob die jetzt in der Münchener Pinakothek befindliche frühere Düsseldorf'sche Galerie nicht für Preußen zu reklamiren sei. Der Regierungskommissär lehnete erwiderte: daß die Düsseldorf'sche Regierung mit der sehr mühsamen Arbeit beschäftigt sei, das zur Substantirung der Frage nöthige Material zu beschaffen, daß der Erfolg bei solchen Fragen jedoch zweifelhaft sei. Wir glauben auch!

* **Der Münchener Kunstverein** hat seinen Rechenschaftsbericht für das Jahr 1867 abgelegt. Danach hat sich die Mitgliederzahl abermals vermehrt und beträgt jetzt über 3500. Die Jahreseinnahmen beliefen sich auf 42,443 Gulden, die Ausgaben auf 42,162 Gulden. Von letzteren wurde 29,414 Gulden für den Ankauf von Verlosungsgegenständen — 139 Haupt- und 15 Nebengewinnen — und 5000 Gulden für das Vereinsgeschenk verwendet.

Kunsliteratur und Kunsthandel.

Gereimte und ungereimte Geschichten mit Bildern. Ein Schan- und Lesebuch für Kinder von 20 — 60 Jahren. Von H. Reinhart. Wien, Beck'sche Universitäts-Buchhandlung, 4.

W. Wy. Der Autor, den Lesern durch zwei Aufsätze als gebildeter und feinführender Kenner der alten Kunst bekannt, zeigt in diesem Werke, daß er auch für das Leben der Gegenwart ein sinnig beobachtendes Auge besitzt, ihre Freude und ihren Schmerz poetisch auszuliegen und mit dem Stifte künstlerisch zu deuten versteht. Das oben genannte Werk besteht aus 36 Blättern, von denen jedes ein von Reinhart verfaßtes und illustriertes Gedicht enthält. Je 12 Blätter bilden eine Abtheilung; die erste derselben behandelt „beschauliche“, die zweite „schmurrige“, die dritte „trübseelige“ Geschichten. Für diese ganze Gattung illustrirter Poesie ist bekanntlich L. Richter's Weise durch ihren tiefpoetischen Gehalt und durch die keusche, anmuthige und empfindungsvolle Zeichnung unustergiltig geworden. Mochte daher auch Reinhart durch sie zu der Anlage seines Werkes angeregt worden sein, so ist er deshalb doch keineswegs als ihr geistloser Nachbeter anzusehen. Reinhart giebt uns in diesen Bildern und Reimen gleichsam Blätter aus seinem Tagebuche, Formen und Worte, in welche sich die Empfindungen eines künstlerischen Gemüthes im Laufe der Jahre absichtslos eingekleidet haben. Und diese Echtheit und frische Ursprünglichkeit giebt den Blättern in den Augen des Betrachters ihren eigenthümlichen Werth. Sie läßt auch vergessen, daß wir uns hier in einem Ideenkreise bewegen, der unserer gewöhnlichen Anschauung freilich täglich fremder und fremder wird. „Weihnachten“, „Frühling“, „Die Liebe des Jägers“, „Der Wald“, „Woher die Kinder kommen“, „Waldbögeln Bericht“, „Am Allerseeentag“ diese Titel genügen, um die Sphäre zu bezeichnen.

Die Ausführung der Bilder in Steindruck, anstatt des in diesem Fache mit Recht beliebten Holzschnitts, macht bei dem Mangel einer kräftigeren Vortragsweise und der dem Holzschnitt eigenen satten Töne und des Hellbunkels einen etwas mageren Eindruck. Die tüchtige, feine und sichere Zeichnung, welche dem Künstler eigen ist, muß uns Ersatz dafür bieten. — Damit möge denn das anspruchlose Werk allen „Kindern von 20 — 60 Jahren“ empfohlen sein!

B. W. **Der Lampenschirm mit der Prometheusfage** nach dem Entwurf von Max Lohde, dessen Erscheinen jüngst schon an dieser Stelle angekündigt wurde, ist soeben durch die Stobwasser'sche Fabrik in Berlin in den Handel gebracht und verdient der Berücksichtigung aller derer empfohlen zu werden, die auf gebiegene künstlerische Durchbildung ihres Hausrathes Werth legen. Durch Kandelaber wird der Raum in fünf Felder getheilt. Blumengehänge verbinden oben und unten die Kandelaber und tragen mit ihnen vereint die als ausgepannte Teppiche gedachten fünf figürlichen Kompositionen. In der ersten sitzt Prometheus, sinnend und grollend, zwischen seinen Geschöpfen, die noch des belebenden Funken harren; die Figur des lauernden Mannes erscheint hier als eine auffallende, aber für die Stelle sehr passende Reminiscenz einer großen Studie von Hippolyte Flandrin im Luxemburg zu Paris, ist jedoch merkwürdigerweise so entworfen, bevor der Künstler das angeführte Bild gesehen. In der zweiten Komposition raubt der Menschenbildner dem Allvater Zeus, während dieser mit seinem schönen Lieblinge Ganymed scherzt, das göttliche Feuer. Zeus, ergrimmt, will den Frevler mit dem Blitzstrahl vernichten, aber Ganymed hält den schon nach der furchtbaren Götterwaffe greifenden Arm zurück; das ist

die dritte Gruppe. Doch entgeht der Uebermüthige nicht der Strafe: an den Felsen geschmiedet, leidet er im vierten Bilde die unendliche, ewig sich erneuernde Qual durch den Adler, der ihm die Leber zerfleischt; bis endlich im fünften Felde der eigene Sohn seines Peinigers, Herakles, den Adler erlegt und den duldbenden Wohlthäter der Menschheit befreit. — So ist durch geschickte freie Zwischenbildung von verständlichen und sich eng an einander schließenden Momenten ein erzählender Bilderzyklus entstanden, der sich ebenso als Ganzes klar und faßlich anspricht, wie jedes einzelne Glied zu geistiger Selbstständigkeit und künstlerischer Abgeschlossenheit gelangt ist. Die Kompositionen sind einfach, übersichtlich und von rhythmischem Fluß. Die Zeichnung weist manche Härten und selbst Unkorrektheiten auf, die man aber kaum wegwünschen möchte, um nicht mit ihnen jene erfreuliche und wohlthuende Großartigkeit und Freiheit der Formgebung einzubüßen, die dem Künstler eigenthümlich und dem heroischen Genre unentbehrlich ist. — An den Füßen der Kandelaber deuten kleine Thiere den Erdboden an; über den Bildern erscheint der gestirnte Himmel; unter den Kompositionen stehen in sein berechneter Beziehung zu dem Inhalte der Bilder die Mondphasen. — Die Gesamthaltung in der Farbe hat vielleicht dadurch etwas gelitten, daß wegen der zu großen Herstellungskosten die Figurengruppen nicht, wie ursprünglich beabsichtigt, farbig, sondern ganz wie in des Künstlers Sgraffito-malereien im Sophienhymnasium gelblich auf tiefrothem Grunde ausgeführt sind. Die Uebersetzung auf den Stein rührt von dem Lithographen C. Becker her, die Ausführung im Farbendruck wurde in der lithographischen Anstalt von Winkelmann und Schöner besorgt. Beide haben das Ihrige gethan, dem Werke seinen Werth zu erhalten. Der Preis (25 Sgr.) ist für ein derartiges Kunstwerk mäßig.

Neue Photographien nach Bildern alter Meister.

Ich halte es für meine Pflicht, alle Freunde von Bildern der größten Meister der verschiedenen Schulen des 15., 16. und 17. Jahrhunderts auf die Photographien aufmerksam zu machen, welche von der photographischen Gesellschaft in Berlin nach Bildern des Berliner Museums, wie der National-Galerie in London, veröffentlicht werden. Wer die großen Schwierigkeiten kennt, welche das Photographiren un-mittelbar nach Gemälden hat, wobei bekanntlich eine helle Farbe, wie das Gelb, dunkel kommt, kann das seltene Gelingen dieser Photographien nach seinem vollen Werthe schätzen. Es ist hier nicht allein gelungen, die Originale bis zu ihren feinsten Einzelheiten in der größten Treue und Klarheit wiederzugeben, in manchen Fällen findet sich auch die ganze Haltung vor. Von allen mir sonst bekannten Photographien nach Bildern sind nur verschiedene, welche der rühmlich bekannte Photograph Hierlants in Brüssel gemacht hat, damit zu vergleichen *). Der Kunstfreund sieht sich hierdurch in der glücklichsten, früher nicht gekannten Lage, sich mit einem mäßigen Aufwande (der Preis für eine Photographie aus dem Berliner Museum beträgt 1 Thlr., aus der National-Galerie 1½ Thaler), vollendete Reproduktionen derjenigen Meisterwerke anzueignen, welche ihn besonders ansprechen. So befinden sich unter den 35 bisher aus dem Berliner Museum photographirten Bildern aus der italienischen Schule treffliche Werke des Sandro Botticelli, des Fra Filippo Lippi, des Lorenzo di Crebi, des Andrea Mantegna, des Raffael, des Tizian, des Correggio, aus der niederländischen Schule Bilder des älteren Rogier van der Weyden, des Rubens und des Teniers, unter den 40 aus der National-Galerie außer Werken fast aller dieser Künstler Bilder des Perugino, des Francesco Francia, des Andrea del Sarto, des Memling, des Quintyn Massys, des van Dyck, des Rembrandt, des Velasquez. Die Leichtigkeit, womit auf solche Weise die Kenntniß aller dieser und anderer Meisterwerke in den weitesten Kreisen verbreitet werden kann, muß nothwendig dazu beitragen, die Theilnahme für Kunst im Publikum zu steigern und den Geschmack zu veredeln.

G. F. Waagen.

Das South-Kensington-Museum ist mit seinem Unternehmen, einen Universal-Katalog sämtlicher alter und neuer Druckchriften, welche über bildende Kunst handeln, herauszu-

geben, soweit vorgeschritten, daß mit Anfang dieses Jahres die ersten Proben desselben in den „Notes and Queries“ veröffentlicht werden konnten. Die Leiter dieses Unternehmens, welche Anfangs die „Times“ zur Veröffentlichung der Proben aussersehen hatten, aber wegen der enormen Inseratgebühren davon Abstand nehmen mußten, hoffen auch auf diese Weise ihre Absicht erreicht zu sehen, nämlich durch Berichtigungen und Ergänzungen von Seiten der mit der Kunstliteratur vertrauten Personen unterstützt, die größtmögliche Vollständigkeit und Genauigkeit des Kataloges zu erzielen. Bemerkungen und Verbesserungen zu den ersten und folgenden Proben erwartet das Museum von allen denen, die sich für das Gelingen des Unternehmens interessieren, in unfrankirten Briefen, welche an den Sekretär der Abtheilung für Wissenschaften und Künste mit der Bemerkung „für die Redaktion des Universal-Kunst-Katalogs“, Southkensington, London, zu richten sind.

* Die berühmte Kunstsammlung des Herrn J. D. Entres in München kommt dort am 16. März und folgenden Tagen in der Wohnung des Besitzers (Salzstraße 20) durch den Kunsthändler J. Anmüller zur Versteigerung. Schon die bloße Durchsicht des gegen 4000 Nummern umfassenden Katalogs, welcher von dem Auktionator soeben ausgegeben ist, läßt erwarten, daß diese Versteigerung für München ein Ereigniß von ähnlicher Bedeutung werden wird, wie es die Böhmische Kunstauktion vor zwei Jahren für Wien war. Entres, bekanntlich auch als Bildhauer ein verdienstvoller Mann, hat fast sein ganzes, rastlos thätiges Leben auf den Erwerb dieser Schätze verwendet und besonders in den Gebieten der christlichen Bildnerei und Malerei des Mittelalters und der Renaissance, vorzugsweise der deutschen Schulen, eine Sammlung zu Stande gebracht, wie sie jedenfalls im deutschen Privatbesitz kaum ihres Gleichen finden dürfte. Auch die außerdeutschen Malerschulen und die Kunst unseres Jahrhunderts finden darin ihre gebiegene Vertretung. Dazu kommen Pergamentminiaturen, Handzeichnungen alter und moderner Meister, Holzschnitte, Radirungen, Kupferstiche u. s. w.; der letzteren sind 480 Meister und Monogrammisten, von A. Dürer allein 262 Nummern in größtentheils prächtvollen Abdrücken verzeichnet.

* In Wien kommt im Laufe des April die prachtvolle Galerie des verstorbenen Arthaber durch den Kunsthändler P. Raefser zur Versteigerung. Der Hauptwerth dieser mit feinstem Sinn und bedeutenden Mitteln geschaffenen Sammlung besteht bekanntlich in Meisterwerken der neueren deutschen und speciell österreichischen Kunst. Führich, Lessing, Waldmüller, Gauer mann, Marko, Danhauser, Kottmann und von ausländischen Künstlern u. A. Leys und Wilke sind darin durch ausgezeichnete Werke, der Erstgenannte vielleicht geradezu durch seine zwei schönsten Delgemälde vertreten. Bei dem spezifischen Werth der Sammlung für die Geschichte der modernen österreichischen Kunst darf man wohl erwarten, daß von Seiten des Hofes und der Regierung Alles geschehen werde, was dazu dienen kann, die Perlen der Galerie für Wien zu erhalten. Ein darauf hinielender Antrag ist von der Akademie der Künste bereits ausgegangen. Auch die städtischen Behörden, die ja mit der Gründung eines Wiener Kommunal-Museums umgehen, sollten sich in dieser Angelegenheit nicht müßig zeigen. Der genaue Termin der Auktion wird später bekannt gegeben werden.

Vermischte Kunstnachrichten.

Der Erzgießerei der Herren Lenz und Gerold sind nun auch die vier Figuren übergeben worden, welche das Piedestal des Kepler-Monuments zieren werden. Sie sind von dem Schöpfer des Modells zu diesem kolossalen Denkmale, Direktor v. Kreling, mit trefflicher Charakteristik aufgefaßt und stellen die vier Mathematiker und Astronomen: Michael Mästlin (Keplers Lehrer in Tübingen), Tycho de Brahe, Copernicus und Jost Burgius, dar. Die Hauptfigur des Denkmals, der sitzende Kepler selbst, wird in wenigen Wochen in der Erzgießerei aufgestellt werden können.

* Zur Erhaltung der Kunstdenkmale und Alterthümer Bayerns wurde von der dortigen Regierung eine Kommission

*) Auch der Photograph Kava in Breda hat einzelne Photographien nach vorigen Selbstbildern und Wandgemälden von bewundernswerther Treue der malerischen Wirkung hergestellt. N. d. S.

von Sachverständigen unter unmittelbarer Leitung des Kultusministers eingesetzt und derselben in der Person des rühmlich bekannten Prof. Dr. Hejner von Alteneck ein Generalkonservator als Mitglied beigegeben, welcher alljährlich einzelne Theile des Königreichs zu bereisen, die im Gebiete der Kunst und Kunstindustrie denkwürdigen Werke zu verzeichnen und in Betreff deren Erhaltung oder Ausbarmachung Vorschläge zu machen hat. Gleichzeitig wurden die Landesbehörden zur thatkräftigen Unterstützung der Kommission und der Arbeiten des Generalkonservators angewiesen. Öffentlich wird diese nachahmungswürdige Maßregel, welche übrigens in ähnlichen französischen, preussischen und württembergischen Einrichtungen ihre bewährten Muster besitzt, der seit Jahren im großen Stile betriebenen Verschleppung werthvoller Kunstwerke aus Bayern ein Ziel setzen.

Der Jahresbericht der Kunststätte zu Chemnitz für 1867 konstatiert ein erfreuliches Wachstum des Vereins im Bezug sowohl auf die Mitgliederzahl als auch auf das Vermögen und die Hilfsquellen desselben. Auch der Besuch der Ausstellungen war im vergangenen Jahre bedeutend gestiegen. Für das monumentale Unternehmen des Vereins, das Denkmal für Chemnitz, sind die auf 3500 Thaler veranschlagten Kosten bis auf einen kleinen Rest zusammengebracht. Der Entwurf zu diesem Denkmal rührt von dem Bildhauer Händler in Chemnitz her, mit der Ausführung der Bronzeplatte über die Erzgießerei von Lenz und Herold in Nürnberg beauftragt worden. — Durch Schenkung und Ankauf sind die ersten Schritte zur Gründung einer Vereinsgalerie geschehen.

Das von Robert Dorer ausgeführte Denkmal für Genf, die Vereinigung dieses Kantons mit der Schweiz verherrlichend, ist von dem Künstler in Dresden vollendet worden. Das Monument wird von zwei zur Gruppe verbundenen Frauengestalten gebildet, deren eine, mit der Mauerfrau auf dem Haupte, die Geneva darstellt, während die andere als Helvetia sich zu erkennen giebt.

Neuigkeiten der Kunstliteratur.

Hamerton, Phil. Gilb., Contemporary French painters. With 16 photogr. illustrations. London, Seeley, Jackson and Halliday.

Harvest, The, of a quiet life. With numerous engravings by N. Humphreys, H. Weir and other eminent artists. Imp. 8 London, Rel. Fr. Soc. 6 sh. 6 d.

Gefele, Prof. Dr., Das Abendmahl von Leonardo da Vinci. Nebst einer lithogr. Abbildung. (Abdruck aus der Theol. Quartalschrift. 1867. Heft 1.) Tübingen, Druck von H. Laupp. 1867. 8.

Humphreys, H. Noel, A History of the Art of Printing, preceded by a short account of the Origin of the Alphabet. With one hundred illustrations. London, Bernhard Quaritch. 1867. 4.

Jacquemart, A., Les merveilles de la céramique, orné de vignettes dessinées sur bois par Jul. Jacquemart; Vol. II. L'Occident. Paris, Hachette.

Knight, William, The arch of Titus and the spoils of the Temple. London, Longmans. 1867. 8.

Layard, H. A., Niniveh and Babylon, a narrative of a second expedition to Assyria during the years 1849, 1850 and 1851. Abridged by the author from his larger work. 8. London, Murray. 7 sh. 6 d.

Le Faust de Goethe, suivi du second Faust, traduction de Gérard de Nerval, édition illustrée par Tony Johannot. Paris, Michel Lévy frères. 1868. gr. 8°.

Loze, Herm., Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München, Cotta. 1868. 8.

Masterpieces of Italian Art. 26 photogr. from drawings and engravings after the most celebrated painters of Italy from the 13. to the 16. centuries with memoirs of the painters. 4. London. Bell & D. 42 sh.

Smith, R. S., Expositions of Raphael's Bible, with photographs. Quer- 8. London, Miall. 5. sh.

Statz, Vinc., Gothische Einzelheiten. Leipzig & Lüttich. C. Clacsen. 1867. 4.

Urlichs, Ludw., Die Glyptothek S. Maj. des Königs Ludwig I. von Bayern. Nach ihrer Geschichte und ihrem Bestande. München, Theod. Ackermann. 1867. 8.

Villot, Freder., Hall, le célèbre miniaturiste du XVIII. siècle, sa vie, sa correspondance, suivie d'observations sur la technique de la miniature en France et en Angleterre. Paris, Libr. française et étrangère. 1867.

Wilkie, D. The great work of Sir Dav. Wilkie. 26 photogr. from the celebrated engravings of his most important paintings, with a descriptive account of the pictures and a memoir of the artist by Mrs. Ch. Heaton. 4. London, Bell & D. 42 sh.

Wood-Carving, Original Designs for, with practical instructions in the art by A. F. B. London, Longmans, Green & Co. 1867. 4.

Neuigkeiten des Kunsthandels.

Lindemann-Frommel, K. Die Insel Capri, von F. Gregorovius. Mit Bildern und Skizzen von K. Lindemann-Frommel. (Enth.: 8 Bl. Ansichten und 10 eingedruckte Holzschnitte, nebst IV und 55 S. Text.) kl. Fol. 1868. Leipzig, A. Dürr.

Pausch, C., Wellhorn, Schweizerlandschaft in lithogr. Oelfarndruck. Stuttgart, Hochdanz.

Raffael, La Bella Visconti. (Im Besitz des Obersten E. Rothpletz in Aarau), gez. u. gest. von Friedr. Weber. Fol. Berlin, Schröder's Verlag.

Waagen, Ad., Lago maggiore mit der Isola dei Pescatori (in Morgenbeleuchtung). In lithogr. Oelfarndruck. gr. qu. Fol. Olmütz, Hölzel.

— Lago di Como von Cadenabbia aus (in Abendbeleuchtung). In lithogr. Oelfarndruck. gr. qu. Fol. (Pendant zu Vorigem.) Ebenda.

Zeitschriften.

Archiv für die zeichnenden Künste 1867. 3. u. 4. Heft. Pet. Joh. Nep. Geiger's Werke, beschrieben [von C. L. Wiesböck. (Hrtd.). — Deutscher Künstlernekrolog 1867. J. Fr. Falkner; Cam. Genelli; Jos. Wintergerst; Emilie Lindner; Joh. Ludw. Lund; Pet. von Cornelius (Hrtd. an Görres 1814); Chr. Morgenstern; Casp. Kaltenmoser; Therese aus dem Winckell; Carl Kreul; Herm. Schievelbein. Von A. Andresen. — Die Geschichte der Pöbstin Johanna. (Selbstmord von Kerker), mitgetheilt von A. Sollmann. — Der holländische Peintre-Graveur des I. Ph. van der Kellen. — Kunstliteratur Nr. 2.

H. Troschel's Monatsblätter. 1868. Nr. 1. Paris und die allgemeine Ausstellung. Vom Herausgeber. — Die Pariser Zeichenschulen für das Volk, Bericht des Prof. F. W. Exner an die Handels- und Gewerbekammer in Wien. — Ueber Wesen und Bedeutung der Perspektive (III.) Dr. Jul. Scholz. — Albr. Dürer als Festungsbaumeister (Schluss). Von H. Weisse. —

Journal des Beaux-arts. 1868. Nr. 1. La bataille de Calloo, objets d'art et souvenirs qui s'y rattachent. — Theodore Rousseau.

Gazette des Beaux-arts. 1868. Januar u. Februar. Ingres, sa vie et ses oeuvres (V.). Par M. Ch. Blanc. (Mit Abb.) — Le mobilier moderne. Par M. Ph. Burty. (Mit Abb.) — De l'enseignement du dessin. Par M. I. Grangedor. (Mit Abb.) — L'emallierie moderne. Par Alfr. Darcel. — David Wilkie. Par Jacques Desrosiers. — Les deux Breughel de Velours et leurs élèves. Par M. Alfr. Michiels. — L'orfèverie française en 1867. Par M. P. Mantz. (Mit Abb.) — M. Gérôme, peintre ethnographe. Par Em. Galichon. (Mit Abb.) — Gravelot. Par MM. Edm. et Jules Goncourt. — Essai d'un catalogue raisonné de l'oeuvre gravé et lithogr. de Francisco Goya. Par Paul Lefort. (Mit Abb.) — Le vieux Vendôme. Eaux-fortes de M. Queyroy. (Mit Abb.) — Correspondance de Londres.

Chronique des Arts Nr.1 — 4. Le testament d'Anne d'Autriche. — Le Cardinal de Bérulle par J. Sarazin. — Pacheco et Velazquez, documents inédits relatifs à la vie de ces deux maîtres. — Nécrologie (Grenier de Saint-Martin; Naigeon). — L'hôtel Carnevalet. — Collection P. Demidoff.

Insertate.

Münchener Kunst-Auktion.

[62]

Dienstag, den 25. Februar 1868 und folgende Tage wird durch die Unterzeichnete die ganz vorzügliche Sammlung von Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten, illustrierten Büchern etc. des Marquis P... in Padua gegen Baarzahlung öffentlich versteigert.

Diese Sammlung, eine der schönsten und kostbarsten, welche je in München versteigert wurde, enthält größtentheils Arbeiten deutscher und italienischer Meister aus der ersten Epoche der Kupferstecherkunst, darunter viele außerordentlich seltene, zum Theil ganz unbekannt und von keinem Kunstkritiker beschriebene Blätter; Arbeiten vom Meister C. S. 1466, M. Schongauer, J. van Mecken, A. Dürer, Barth und H. S. Beham, Vaccio Baldini, Sandro Boticelli, Mantegna, Raimondi, Rembrandt etc. sowie auch Grabstichelblätter neuerer Künstler meist in avant la lettre-Abdrücken.

Der Katalog dieser interessanten Sammlung wird auf Verlangen gratis und franco zugesandt von der

Montmorillon'schen

Kunsthandlung u. Auktions-Anstalt.

Der Unterzeichnete offerirt aus seinem Kunstlager nachstehende Prachtwerke und bittet hinsichtlich der Bezugsbedingungen um gef. direkte Anfragen:

- 1. Roberts's Sketches in the Holy Land, Syria Idumea, Arabia, Egypte and Nubia. Lithographed by Louis Haghe, with historical descriptions. compl. 41 parts. —
2. Maxime Ducamp, Egypte, Nubie, Palestine & Syrie, 125 Photographies d'après nature accompagnées d'un texte explicatif. —
3. Niccolini, Le case ed i monumenti di Pompei disegnati e descritti, fasc. 1 à 38. —
4. Archives de la commission des Monuments historiques, publiés par ordre de Son Excellence M. Achille Fould. livr: 1 à 120.
5. Cesar Daly, L'architecture privée au 19ème siècle. Nouvelles maisons de Paris et des environs. 238 planches gravées et un texte illustré. —

[63] Hofkunsthdlgung von J. Velten in Carlsruhe

Nachricht für Kunstfreunde.

[64]

Soeben erschien und ist durch alle Buch-, Kunst- und Antiquitätenhandlungen und vom Unterzeichneten zu beziehen:

Katalog der am 16. März d. J. zur Versteigerung kommenden kostbaren Kunstsammlung des Herrn D. Entres, Bildhauer in München, bestehend in vorzüglichen alten Oelgemälden, mittelalterlichen Antiquitäten aller Art, Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten, Handzeichnungen, Miniaturen, Büchern und Werken etc.

Gr. 8°. Mit Holzschnitten illustirt. Preis 18 Ngr.

München, Februar 1868.

Jos. Dumüller.

So eben ist erschienen:

[65]

Ueber die Gemälde-Gallerie des königl. Museums in Berlin.

Ein Beitrag zur langjährigen Verwaltung desselben unter der General-Direktion des wirkl. Geh. Reg. R. Herrn v. Olfers etc., mit Ergänzungen zu dem hingedruckten großen Meisterwerke, dem schönen Altarbilde des Andrea del Sarto. — Von J. Kuhn. Preis 5 Sgr.

Verlag von Heint. Müller in Berlin.

Kunst-Ausstellungen.

[59]

Die vereinigten Kunst-Vereine in Augsburg, Stuttgart (Württembergischer Kunstverein), Wiesbaden (Rassauischer Kunstverein), Würzburg, Fürth, Nürnberg (Albrecht-Dürer-Verein), Bamberg, Hof und Regensburg, veranstalten in den Monaten Januar bis Dezember 1868 inkl. gemeinschaftliche, permanente Ausstellungen unter den bekannten Bedingungen für die Einsendungen, von welchen nur diejenigen hervorgehoben werden:

- a. daß alle Kunstwerke von Nord- und West-Deutschland nach Wiesbaden, von Oesterreich nach Regensburg, vom Süden und aus München nach Augsburg einzusenden sind, und vorstehenden Turnus vor- oder rückwärts zu durchlaufen haben; dann
b. daß für die Sicherheit der Kunstwerke während der Ausstellungen, sowie auf dem Transporte zwischen den Vereinen, durch gegenseitige Uebereinkunft derselben, nach Möglichkeit gesorgt ist.

Die verehrlichen Herrn Künstler werden zu zahlreicher Einsendung ihrer Kunstwerke eingeladen.

Regensburg im Dezember 1867.

Im Namen der verbundenen Vereine: der Kunstverein Regensburg.

Sachse's permanente Gemälde-Ausstellung in Berlin.

Neu ausgestellt: Cl. v. Wille (Düsseldorf): 1. Im Grünen. 2. Spielende Dachshunde. — Bertha Froriep (Weimar): Herrenporträt. — E. Seibels (Düsseldorf): Anfang des Frühjahrs. — C. Freyberg (Berlin): das 2. Marenregiment begagirt das 3. Drag. Regt. bei Königgrätz. — A. Holzheimer (Düsseldorf): junger Hund mit Hühnern. — E. Ehrich (Berlin): Kopie nach Rubens. — R. Gleich (Berlin): Vor dem Gewitter. — G. Becker (Frankfurt a. M.): 3 Aquarellen. — Melbye: Marine. — Hallas (Berlin): Bauernhof. — Wrike Laar (Berlin): 1. Botschaft; 2. Zigennerin. — Graef (Berlin): Damenporträt. [60]

In Carl Dunker's Verlag in Berlin erschien: [61]

Der Teufel und seine Gesellen in der bildenden Kunst.

Von

Sugo Freiherrn von Blomberg.

Preis 2 1/2 Sgr.

Der Verfasser hat mit seinem Verstande das Gebiet des Dämonischen in der gesammten Kunstgeschichte in der anziehendsten Weise beleuchtet.

Gemäldekäufern bietet die Permanente Gemälde-Ausstellung von L. Sachse & Co. in Berlin stets eine reiche Auswahl bedeutender Galleriebilder, sowie auch anmuthige kleinere Kunstwerke von gutem Geschmaek zum Kauf.

[66]

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lischow
Wien, Theresianumg.
25) od. an die Verlagsch.
(Leipzig, Königsstr. 3)
zu richten.



Inserate

à 2 Egr. für die drei
Mal gespaltene Petit-
zeile werden von jeder
Buch- und Kunsthand-
lung angenommen.

28. Februar.

1868.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am zweiten und letzten Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe 1/3 Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in Berlin: F. Sachse & Co., Hofbuchhandlung; in Wien: P. Hafer, Gerold & Co.; in München: E. A. Fleischmann.

Inhalt: Korrespondenzen (Wien (Schluß), Berlin; Grefeld). — Nekrologe und Todesnachrichten. — Preis-Bewerbungen. — Kunstvereine, Sammlungen, Ausstellungen. — Kunstliteratur und Kunsthandel. — Kunstunterricht. — Vermischte Kunstnachrichten. — Zeitschriften. — Warnung. — Inserate.

Herzog Heinrich Jasomirgott bis auf Sonnenfels — Männer, deren Verdienste, Leistungen und Heldenthaten uns aus der Geschichte bekannt sind, nun auch menschlich so interessant zu machen, daß wir uns an ihrem bloßen Anblick erfreuen, uns dadurch begeistert und erwärmt fühlen. Oder vielmehr das war keine Schwierigkeit, das war ihre Aufgabe, eine Aufgabe, die aber nur dem Genius gelingt; und wir müssen leider gleich hinzufügen: die keiner der acht Künstler auch nur von fern gelöst hat. Die meisten der Figuren sind Werke von höchstens dekorativem Werth, auch Pilz's Bischof Kolonitsch, der in der Skizze mehr versprach, kam zu keiner glücklichen Wirkung, und Leistungen wie der Sonnenfels von Hans Gasser müssen geradezu kümmerlich genannt werden. Zu bedauern ist freilich, daß diese erste künstlerische Schöpfung, welche in Wien auf dem Wege der Association, nämlich durch den sogenannten älteren Kunstverein, zu Stande gebracht worden ist, keine besseren Früchte getragen hat. Aber an rechtzeitigen Warnungen hat es nicht gefehlt; der Verein hat den Mißerfolg nur seiner eigenen Wahl zuzuschreiben.

Korrespondenzen.

Wien, Anfang Februar. (Schluß.)

F. P. Auch bei der plastischen Ausstattung der neuen Äspernbrücke und der Elisabethbrücke ist nicht alles gegangen, wie es die Wichtigkeit der Aufgaben erfordert hätte. Für die Äspernbrücke hat der Bildhauer Melniky vier allegorische Kolossalfiguren komponirt, welche schon vor Jahr und Tag in den Gypsmodellen auf der Brücke probeweise aufgestellt wurden. Dabei ergab sich — was man freilich vorhersehen konnte — daß der wahre Platz für die Figuren nicht auf den niedrigen sogenannten Kettenkammern der Brücke, sondern auf den Pfeilern derselben zu suchen sei, und es wird nun nichts übrig bleiben, als die Figuren an diese Stelle zu übertragen, obwohl sie für dieselbe ursprünglich nicht komponirt sind. Auf den Kettenkammern dagegen sollen, anstatt der Allegorien, ruhende Löwengestalten mit Inschrifttafeln angebracht werden. Bei der Elisabethbrücke liegt die Ursache des Mißerfolgs, über den sich nach der Enthüllung der Statuen wohl Niemand mehr täuscht, vor Allem in der Wahl der Stoffe selbst. Acht Porträtstatuen auf einer Brücke, zu vier und vier einander gegenüber, das ist zuviel, um jeder einzelnen eine monumentale Wirkung möglich zu machen. Und nun vollends acht Porträtstatuen von Männern aus den verschiedensten Zeitaltern, vom Harnisch bis zum Frack, vom Herzogshut bis zur Allongeperrücke! Wie sollte da wohl Harmonie in das Ganze zu bringen sein? Aber auch damit waren die Schwierigkeiten noch lange nicht erschöpft. Die Hauptschwierigkeit für die Künstler lag darin, uns diese acht berühmten Männer — vom

Vor kurzem ist denn endlich auch die Angelegenheit des Schubert-Monuments einer Entscheidung zugeführt worden. Der oben erwähnte Kundtman erhielt nach der ersten fruchtlos geliebten Konkurrenz den Auftrag, eine neue Skizze anzufertigen. Er hat gleich mehrere zur Wahl vorgelegt, und von diesen ist jetzt eine durch Beschluß des Männergesangsvereins zur Ausführung bestimmt. Sie stellt Schubert sitzend dar auf einem mit Reliefs verzierten Postament. In letzteren schildert der Künstler die Musik des Meisters in ihren Hauptgattungen und deren Wirkung auf das Volk. Das Ganze baut sich ansprechend auf und dürfte namentlich, wenn dem Künstler die plastische Bewältigung der Porträtgestalt selbst gelingt, einen würdigen monumentalen Eindruck

machen. Die Belebung desselben durch eine sinnige und fein angeführte Behandlung der Eckreliefs legen wir dem Künstler noch besonders an's Herz. In diesen Reliefs liegt offenbar der Schwerpunkt des Ganzen, da uns die Musik Schubert's denn doch weit mehr interessirt als seine Persönlichkeit und, richtig aufgefaßt, auch der plastischen Darstellung viel günstigere Chancen bietet.

Unter den zahlreichen plastischen Arbeiten kleinerer Gattung, welche das oesterreichische Museum in der letzteren Zeit zur Ausstellung brachte, haben vornehmlich einige auf der Pariser Ausstellung angekaufte Werke von Carrier-Belleuse die Aufmerksamkeit der hiesigen Kunstfreunde in hohem Grade beschäftigt. Es war einerseits eine Porträtbüste Theophile Gautier's in gebranntem Thon von einem geistvollen Naturalismus der Behandlung, welcher an die Werke eines Alessandro Vittoria oder der alten Florentiner erinnert; andererseits eine kleine Gruppe (Knabe und Mädchen) in Metallguss, etwas geziert und süßlich in der Empfindung, aber merkwürdig wegen der ganz meisterlichen Technik des Metallgusses und namentlich der Eiselirung, aus der Anstalt von Denière in Paris. Wie viele unserer deutschen Bronzewerke sind nicht durch schlechte Eiselirung, insbesondere durch das ganz verkehrte Mattmachen der Oberfläche schon verdorben worden! Wir empfehlen deshalb diese vortrefflichen Leistungen Denière's dem Studium unserer Metallgießer und Eiseleure auf's Eindringlichste.

Berlin, im Februar.

+ Obgleich man eigentlich nicht erwarten durfte, auf dem Bazar zum Besten der Nothleidenden in Ostpreußen in der Bildergalerie des königlichen Schlosses Neues von besonderem Kunstwerth anzutreffen, bot derselbe doch einige Kunstwerke zur Ansicht und zum Kaufe, von denen es sich recht sehr verlohnt zu berichten.

In erster Linie sind zwei Rundreliefs (Pendants) von Reinhold Vegas zu nennen, deren Originale gleich in den Privatbesitz übergegangen und daher nicht zu Vielen Kenntniß gekommen sind; auch wir sahen sie zum ersten Male. Das eine stellte den Adonis dar, welcher dem Amor zu trinken giebt; das andere Venus auf ihrem Taubenwagen, während Amor das beschwingte Gespann füttert. Diese Reliefarbeiten sind in Reinheit und feiner Schönheit der Form den meisten seiner charakteristischsten statuarischen Werke überlegen; dabei verläugnen sie den kräftig naturalistischen Sinn des Künstlers nicht im mindesten, ohne doch über die Gränzen des Reliefstiles sich hinanzuführen zu lassen. Im Verein mit dem frischen Schwung der Linien und der lieblichen Grazie der Motive drücken diese Eigenschaften den beiden Reliefs den Stempel seltener Kunstvollendung auf.

Eine besonders reiche und sinnige Gabe hatte der

Bazar in dem sogenannten „Kiosk“ erhalten. Es war dies ein vom Zimmermeister Richter in Charlottenburg entworfener und unter seiner Leitung ausgeführter Holzbau, der in seiner Form an die Apfis der Basiliken erinnerte. Von gekuppelten Säulen getragen, erhob sich eine Art von Triumphbogen, von etwa zehn Fuß lichter Breite, oben giebelförmig abgeschlossen, mit dem königlichen Wappen und zu beiden Seiten dem Namenszuge der Königin Augusta als der hohen Protectorin des Bazars. An den Bogen schloß sich eine Nische, deren Grundriß aus fünf Seiten eines Zehnecks bestand. In den Ecken stand immer eine Säule, von der seine Gewölberippen hinaufstiegen. Zwischen diesen waren die Füllungen der Kuppel eingespannt. Das Innere war in Weiß, Hellgrün und Gold reich decorirt, jedoch leider nicht farbenkräftig genug behandelt.

Den Hauptschmuck der fünf geraden Wände aber bildeten fünf Panneauz eingelassene Gemälde, deren Kunstwerth in gar keinem Verhältniß zu der Kürze der Zeit steht, die ihrer Herstellung gewidmet werden konnte (der ganze „Kiosk“ ist in drei Wochen vollendet worden). Der Grundgedanke war, die sämtlichen Provinzen Preußens — zum ersten Male sind hierbei die jüngst einverleibten Gebietstheile als solche neben den alten Stammprovinsen dargestellt — der durch die Noth bedrängten Borussia zur Hülfe bereit an die Seite zu setzen.

Adolph Menzel hatte sich der Aufgabe unterzogen, die schwergeprüfte Provinz zu schildern, und schon bei der Wahl des Gegenstandes hatte er das Glücksloos gegriffen. Im königlichen Schmucke, als Stammland des Königreichs, beugt sich die edle Gestalt zu den Nothleidenden nieder, deren mannichfache Gestalten zu ihren Füßen erscheinen. Liebevoll erbarnt sie sich ihrer, und in königlicher Großmuth ergreift sie das kostbare Geschmeide um ihren Hals, um es dem Wohl ihrer geprüften Kinder zu opfern. In eine fröhliche Farbe konnte der Meister seinen Pinsel nicht tauchen, der dies Bild des Jammers mit packender Gewalt uns vor die Seele führen wollte; düstere Töne von geheimnißvollem Zauber klingen durch die Darstellung, und ein tiefes Weh dringt daraus überwältigend und zum Mitgefühl erweckend an das Herz des Beschauers. Das Gewollte ist so einfach, die Mittel zur Wirkung so natürlich, daß es scheint, es könne gar nicht anders sein, und doch, wie erschüttert und ergriffen fühlen wir uns vor dieser grandiosen Scene! Menzel war hier in seinem Element: der schwermüthige Accord der Empfindung ist seiner Natur besonders sympathisch, und vom Leben und tiefem Gefühl innig durchtränkte Allegorien gelingen ihm stets herrlich; seine Begabung ist hervorragender für die geistvollen Aperçus in den kleineren Genres (man denke an seine Gouachemalereien!) und in der Illustration, als für die große Historie, und besonders die leere Haupt- und Staatsaktion der Krönung von

1862 konnte ihm daher nicht besser gelingen, als es der Fall gewesen. Mit um so größerer Freude muß man ihn sich mit so günstigem Erfolg in seinem rechten Jahrwasser bewegen sehen. Das Bild war, wie der Idee und der räumlichen Stellung, so auch der Ausführung und der künstlerischen Bedeutung nach der Kernpunkt des Ganzen.

Doch hatten ihm die vier Künstler, die sich in die anderen Aufgaben getheilt, wacker sekundirt. Sie durften die glücklicheren Schwestern in hellerem Glanze und leuchtenderen Farben auftreten lassen, und sie haben ihr koloristisches Können an denselben glänzend bewiesen. Fritz Kraus malte Pommern und Posen frisch und selbst mit Humor; Wilhelm Amberg gab Brandenburg im Kurornate zwischen Sachsen und Schlesien stolz und würdig. Weit überlegen waren indessen die beiden Bilder zur Linken mit den westlichen Provinzen des Reiches: zunächst der Mitte ließ Gustav Richter das Rheinland mit Nassau und Hessen zum Werke der Hülfe herantreten; weiter nach vorn folgte Westphalen mit Hannover und Schleswig-Holstein. In der Komposition herrschte bei Beiden Freiheit und gewandte Sicherheit, in den Formen Fülle und Schönheit, in der Farbe leuchtende Kraft und feine Harmonie. An Noblesse kam nichts der Hannovera auf dem letzten Bilde von Karl Becker nahe, nichts der Rhemania an blühender Ueppigkeit.

Die fünf trefflichen Bilder, die leider von ihrem architektonischen Rahmen losgelöst werden, hat der geschmackvolle Sammler, Herr Geheimrath Wendelssohn, wie man erfährt für 2000 Thaler, angekauft.

Grefeld, im Februar 1868.

W. B. Zur Ausschmückung unseres Rathhaussaales mit Darstellungen aus der Geschichte der Stadt hat Eingang vorigen Jahres der Verwaltungsrath des Rheinischen Kunstvereins eine Konkurrenz ausgeschrieben. Trotz der Nähe von Düsseldorf und trotz des zugesagten ansehnlichen Honorares von 6000 Thlr. wurden Herbst 1867 bloß drei Skizzenreihen eingereicht, von denen indeß keine der Ausführung würdig befunden war. Die Erklärung liegt sehr nahe: wie soll der Künstler aus der keineswegs interessanten Geschichte einer Fabrikstadt, die erst in jüngster Zeit sich blühender entwickelt hat, die bedeutungsvollsten Momente herausfinden? So gingen die gewählten Stoffe auf das Wunderlichste auseinander. Das Eingang dieses Jahres ergangene zweite Konkurrenz-Ausschreiben hat ebenfalls die Aufgabe in keiner Weise näher präcisirt, so daß die doppelte Gefahr vorliegt, die Künstler möchten entweder dieselben Mißgriffe in der Wahl des Stoffes begehen, oder ganz und gar von weiterer Betheiligung abgeschreckt werden.

So traten im Interesse der Sache einige Bürger unserer Stadt, welchen eine nähere Kenntniß der Special-

geschichte von Grefeld zur Seite stand, zur Berathung zusammen, um den Künstlern wenigstens das Nächste zu ersparen, die Wahl des Stoffes. Der Saal hat vier elf Fuß hohe Wandflächen, je zwei von 14 resp. 9 Fuß Breite, außerdem vier Felder über den Thüren, 6 Fuß breit auf 5 Fuß Höhe. Als bedeutungsvollste Momente unserer städtischen Geschichte wurden zur Ausführung empfohlen:

1. Erste Schmalseite. Die Verkündigung des von Karl IV. erteilten Stadtrechts und Stadtwappens durch den Grafen Friedrich von Mörs 1373. Scene Markt vor dem Rathhause.

2. Erste Breitseite. Einzug der vertriebenen Mennoniten, als Träger der Seidenindustrie 1654. Scene vor der Stadt, die im Hintergrund sichtbar ist.

3. Zweite Breitseite. Friedrich's des Großen Besuch in den Seidenwerkstätten der Familie von der Leyen 1763. Der König betrachtet den Webstuhl und Proben kunstreicher Gewebe.

4. Zweite Schmalseite. Einzug der Preußen, Februar 1814, Braunschweigische Husaren werden vom Volke freudig empfangen. Abreißung des französischen Adlers, Aufspflanzung der preußischen Fahne.

Bezüglich der vier Felder über den Thüren waren die zur Berathung Zusammengetretenen der Ansicht, daß dieselben nicht in die historische Reihenfolge einzufügen seien, überhaupt nicht geschichtliche Vorgänge darzustellen, sondern durch Kindergruppen auf die verschiedenartige Thätigkeit der Stadt (Seidenindustrie, Ackerbau, Kunst und Wissenschaft) hinweisen möchten. Doch ward dem Urtheile der Künstler anheingeegeben, auch Kindergruppen mit den Wappen der verschiedenen Herrscherhäuser zu wählen, welchen die Stadt unterthan war.

Der Verwaltungsrath des Kunstvereins, welchem das diese Vorschläge entwickelnde Gutachten mitgetheilt wurde, glaubte eine nachträgliche Beschränkung seines Ausschreibens sich nicht gestatten zu dürfen, aber er erkannte zugleich die erwähnten Vorschläge als sehr praktisch und als werthvolles Material für die Künstler an, und erklärte eine anderweite Veröffentlichung derselben für sehr wünschenswerth. Von künstlerischer Seite aus sind bereits die erwähnten Vorschläge als malerischer Ausführung durchaus günstig anerkannt worden.

Die Gemälde sollen mit nicht glänzenden Oelfarben auf Leinwand ausgeführt werden. Die Farbenskizzen, in $\frac{1}{12}$ der wirklichen Größe, sind bis zum 1. Juli d. J. an den Sekretär des Rheinischen Kunstvereins, Herrn Dr. Hausmann zu Düsseldorf, einzusenden, welcher den Situationsplan des Saales mittheilt.

Hoffentlich werden diese Zeilen dazu dienen, der nächsten Konkurrenz auch aus weiteren Kreisen recht tüchtige Bewerber zuzuführen.

Anekrologe und Todesnachrichten.

Grenier de Saint-Martin, François, geboren in Paris 1793, beschloß seine Laufbahn in seiner Vaterstadt am 21. Dezember vorigen Jahres. Ein Schüler David's und später Guerin's, erhielt er 1810, wo er sein erstes Gemälde, Atala, zur Ausstellung brachte, eine Medaille zweiter Klasse. Er verließ bald die klassische Richtung, um sich der Genremalerei zuzuwenden. In seinen Darstellungen, welche er aufangs den soldatischen, später vornehmlich den Kreisen des niederen Volkslebens entnahm, liebte er es vorzugsweise, auf den Eindruck des Rührenden anzugehen. Seine Richtung war der des Deshoulières nahe verwandt, doch übertrifft er diesen durch größere Naivetät des Ausdrucks. Mit seinen „kleinen Holzdieben“ erwarb er sich 1834 eine Medaille erster Klasse. Schon vorher (1831) hatte sein „alter Bagabund“ (durch Beranger's Lied angeregt), einen durchschlagenden Erfolg gehabt. In späteren Jahren malte er auch Jagdstücke und für die Galerie zu Versailles eine Scene aus der Schlacht von Austerlitz (1840). Manche seiner Compositionen sind durch den Stich vervielfältigt, er selbst hat auch eine Reihe eigenhändiger Lithographien herausgegeben.

Caron, Adolph, Alexander, Joseph, Kupferstecher, geb. zu Lille 1797, Schüler von Verbie, ist am 22. December v. J. in Clemart gestorben.

Maignon, Elsidore, Ehrenkonservator des Museums in Luxemburg zu Paris, Historien- und Porträtmaler, in der Schule David's und Gros' gebildet, geboren 1797 in Paris, starb am 31. December v. J. in seiner Vaterstadt.

Leon Lagrange, der als eifriger Mitarbeiter der Gazette des Beaux-arts bekannte Kunsthistoriker, ist am 14. Januar in Niiza gestorben. Lagrange wurde 1828 in Marseille geboren. Durch zwei umfassende, mit großem Fleiß gearbeitete Monographien über Joseph Veruet und Pierre Puget *) hat er sich ein bleibendes Verdienst erworben.

Preis-Bewerbungen.

Für die Ausmalung des Rathhaussaales zu Crefeld ist eine neue Konkurrenz ausgeschrieben, bezüglich welcher auf die Correspondenz aus Crefeld in der vorliegenden Nr. des Bl. verwiesen wird.

Festbanten für das deutsche Bundeseschießen. Das Preisgericht, welches über die bis zum 6. Februar abgelieferten Konkurrenzprojekte zu den Bauten für das dritte deutsche Bundeseschießen in Wien sein Gutachten abzugeben hatte, erkannte, daß keines der eingelangten 19 Projekte den gestellten Anforderungen vollkommen entspreche, was von der Preisjury durch die Kürze der Konkurrenzfrist und durch die Neuheit des Gegenstandes erklärt wird. Das Preisgericht hat demnach seine Aufgabe darin gesehen, diejenigen Projekte namhaft zu machen, welche durch gelungene Anlage einzelner Objekte in Bezug auf Grundform, zweckmäßige Raumvertheilung, Konstruktion und künstlerische Durchbildung die Fähigkeit des Projektanten nachgewiesen haben, die gestellte Aufgabe durch entsprechende Abänderungen seinerzeit lösen zu können. Von diesen Grundrissen geleitet, hat das Preisgericht sechs Entwürfe als die am meisten zu berücksichtigenden ausgewählt und mit Einstimmigkeit für die Zuerkennung der Preise folgende Rangordnung festgestellt: Der erste Preis von 600 fl. in Silber dem Projekte Nr. 4, verfaßt von Moriz Hinträger; der zweite Preis von 400 fl. in Silber dem Projekte Nr. 3, verfaßt von Gustav Karompay; der dritte Preis von 300 fl. in Silber dem Projekte Nr. 13, verfaßt von Heinrich und Emil v. Förster.

*) Der letzte Band dieses Werkes ist vorben bei Dibler & Co. in Paris erschienen.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

+ **Verein für Kunst des Mittelalters und der Neuzeit in Berlin.** (Sitzung vom 18. Februar). Herr Buchhändler Quass brachte ein Selbstbild der Nürnberger Schule, das eine gewisse Aehnlichkeit mit Hans von Culmbach zeigt; es ist ein männliches Porträt und erinnert an das vortreffliche Bildniß des Sebastian Münster von Christoph Amberger im Berliner Museum. — Herr Dr. Alfred Wolkmann zeigte eine Photographie nach der Zeichnung, welche Herr Max Lohde zum Verlus eines Holzschnittes in seinem Buche nach dem Holbeinschen Karton zu dem untergegangenen Wandbilde in Whitehall mit dem Bildnissen Heinrich VII. und VIII. angefertigt hat; alsdann unter eingehenden Bemerkungen im Separat-Abdruck aus Erbkam's „Zeitschrift für das Bauwesen“ die Publikation des chemischen Laboratoriums in Berlin von Cremer; endlich höchst fein ausgeführte und zum Theil wenigstens sehr gelungene Originalfederzeichnungen von Otto Försterling zum Ankreuzen. — Herr Dr. Bruno Meyer besprach einige neuere kunsthistorische Erscheinungen und berichtete unter Vorlegung der Kataloge über die im September zu Brügge abgehaltene Leihausstellung von Werken der altflandrischen Kunst und von kunstgewerblichen Erzeugnissen des Mittelalters und der Renaissance. — Der Maler Herr August von Heyden machte auf die moderne französische Maleradrirung aufmerksam, die sich, besonders gefördert durch den Klub der Aquafortisten, der größten Verbreitung und erfolgreichsten Pflege erfreue. Sie beabsichtige nicht, vollendete Werke der reproducirenden oder der vervielfältigenden Kunst zu geben, sondern diene den Malern nur, um ihren Aperçus und selbst ihren Studien eine größere Dauer und, wenn auch beschränkte, Verbreitung zu verschaffen. Daher sei es gar nichts Ungewöhnliches, daß unmitttelbar nach der Natur auf die Platte radirt werde, worin besonders Lalanne sich auszeichne. Diesem Gebrauche entspreche auch die Behandlung in technischer Beziehung: die Platten würden in kürzester Frist mit dem kräftigsten Aetzwasser geätzt, dem man sie nicht in einem Wachsrande, sondern, unter Anwendung härterer Platten, im vollen Bade aussetze. Auch gekrönte Häupter, wie die Könige von Portugal und von Schweden, schloßen sich den Bestrebungen der Aquafortisten an. Von anderen wurden die Tiermaler Jacque und Brendel hervorgehoben. Mit dem schonungshafsten Vertriebe der Radirung hat denn aber auch die Kupferdruckkunst einen hohen Grad der Vollendung und Virtuosität erreicht, wie darin besonders Delâtre in Paris unübertroffen ist. Er geht von dem Grundsatz aus, daß nur ein guter Radirer ein guter Drucker sein könne, und pflegt als Beweis seines Sazes und der eigenen Gewandtheit seinen Auftraggebern eine Probe seiner Kunst in einer Landschaft zu überreichen, in der nur das Terrain radirt ist, der Himmel aber durch die jedesmal neue Behandlung der Platte beim Putzen hervorgebracht wird. Das ihm selbst dedicirte Blatt dieser Art legte der Vortragende vor, wie er denn überhaupt seinen Worten durch zwei starke Bände mit Radirungen volle Anschaulichkeit gab. — Am Schluß brachte Herr Geh.-Rath Waagen eine reiche Kollektion neuer Photographien nach Gemälden der Eremitage zu St. Petersburg zur Anschauung, die sich eben so wohl durch den künstlerischen und kunsthistorischen Werth ihrer Originale wie durch die bedeutende Vollendung der photographischen Technik auszeichnen. Sie sind unmitttelbar nach den Originalen aufgenommen und geben in überraschender Weise die malerische Gesamthaltung und natürliche Zeichnung in vollster Treue wieder. An die einzelnen Blätter knüpfte der Vortragende kunsthistorische und andere Bemerkungen, von deren Reichthum bei ihrem aphoristischen Charakter dieser Bericht keine Anschauung gewähren kann.

* Die Februar-Ausstellung des österreichischen Kunstvereins gestaltete sich noch glänzender und reichhaltiger als die vorausgegangene, aus der unter Anderem J. Matejko's großes Bild hinübergenommen war. Dazu kam ein stattliches Contingent neuer Werke, manche davon seit der Pariser Ausstellung bekannt, und unter diesen besonders das vortreffliche Bild Prof. B. Horschelt's aus dem Tscherschenriege, welches jedenfalls zu den ausgezeichnetsten Schöpfungen der deutschen Schlachtmalerei neuester Zeit zu rechnen ist. Es schildert in ungemein lebendiger, auf genauester Kenntnis der Dertlichkeit, der Volkscharaktere und aller Neufertlichkeiten

einer derartigen Darstellung beruhender Weise den letzten verzweifelten Widerstand der Mürben, eines kaukasischen Bergvolkes, vor der Gefangennahme Schamyl's gegen die anstürmenden Russen. Es ist uns, als wären wir mitten in dem wilden Handgemenge darin, welches dort oben an den Felswänden des Berges Gumib am 6. September 1859 entbrannte und dem Freiheitskampfe der kaukasischen Helden nach dreißigjährigen Kämpfen ein Ende machte. Daß es ein sehr begabliches Gefühl sei, welches diese dramatische Darstellung einer verzweifelten Mehelei unserer Bewunderung für den Künstler beimischt, wollen wir eben nicht sagen, glauben vielmehr, der Meister hätte noch eine größere Wirkung und mehr Gelegenheit zur Entfaltung seines eminenten Talentes erzielt, wenn er auf unsere persönliche Gegenwart bei dem Kampfe verzichtet und uns auf größere Distanz, das heißt in einer mehr geistigen Weise für seinen Gegenstand erwärmt hätte. Dazu wäre namentlich auch eine feinere koloristische Durchbildung des Bildes erforderlich gewesen, welches im Gesamttönen der trockenen, blaffen, präfallischen Farbe der neueren deutschen Historienmalerei leider starke Koncessionen macht. — Unmittelbar neben Horfchelt hing in der zweiten Monatshälfte ein treffliches Genrebild von Fr. Friedländer, zu welchem wir dem Künstler von Herzen Glück wünschen. Es ist „Die Rückkehr in's Vaterhaus“ betitelt und schildert mit ebenso echt und innig empfundenen wie schön und klar ausgesprochenen Zügen eine jener Szenen aus dem großen Drama des Volks- und Familienlebens, welche für Jedermann verständlich und eben deshalb so ergiebig für den Künstler sind: ein Mädchen, von einem lockeren Zeisig entführt, kehrt als Mutter zweier blühender Kinder in Begleitung des in's Elend gekommenen Geliebten ruhig und Ebdach erbittend in das Elternhaus zurück. Die alte Mutter ist schon erweicht und stürzt auch den biederen Schmiedemeister, der noch unwirsch zu Seite steht, herumzubringen; stehend blickt die Tochter den Säugling an der Brust, zu ihm empor, während sich ihr landreicherischer Herr Gemahl vorlegen den blonden Schurzbart dreht. Die Zeichnung ist ebenso fleißig wie die Charakteristik wahr und glücklich, und auch die Farbe des Künstlers hat nun, wie es scheint, jenen falschen, starbgrauen Ton überwunden, an welchem Friedländer's Bilder zuweilen litten. — Nicht so erbannt sind wir von Alois Schön's „Heimkehr aus dem Weingarten“, obwohl auch darin ein Fortschritt gegen manche frühere Leistungen des Künstlers nicht zu verkennen ist. Die Scene spielt wieder im Orient, dessen farbenhelle Natur und Menschenwelt aber immer noch mehr koloristische Harmonie besitzt als die Schön'schen Bilder. — Ein in seinem feinen goldigen Tone höchst anziehendes, zwischen Porträt und Allegorie die Mitte haltendes Bild hatte Canon in seinem „Wein, Wein und Gesang“ zur Ausstellung gebracht. — Auffallend schwer in der Farbe und hölzern in der Zeichnung ist dagegen M. Than's „Fata Morgana“, nach einer ungarischen Volkslage. — Das Extrem genialer Farbewohnerei zeigt ein Studienkopf von Couture im Besitze des Grafen D'Euclivan; er ist wie auf die Palette selbst mit dem Finger hingeschmiert, aber von frapperanter Wirkung. Die Zahl der kleineren Genrebilder war Legion, darunter besonders viele „Liebeserklärungen“, wahrscheinlich als Koncession an den Fasching. — Unter den Landschaften fanden sich einige der schöngezeichneten, aber etwas zahm gemalten italienischen Kompositionen von B. Fries, ferner tüchtige Leistungen von Seelos, Novopady, F. Brunner, H. Oude, C. Krüger, W. Wey, B. Rutz u. A. Unter den Porträts heben wir den interessanten Kopf des bekannten Wiener Industriellen Phil. Haas von Aigner, eines der Stifterbilder für das Künstlerhaus hervor. Die Ausstellung wurde auch in diesem Monat wieder von e. 40,000 Personen besucht.

Der allgemeine Schweizerische Kunstverein hat den Cyklus seiner diesjährigen Ausstellungen folgendermaßen eingerichtet: In Genf wird die Ausstellung am 22. April, in Bern am 18. Juni, in Luzern am 13. August, in Freiburg am 9. September eröffnet. Der Schluß erfolgt am 4. Oktober. Die Einfindungen sind bis zum 10. April an das Comité der schweizerischen Ausstellungen in Genf zu richten.

Die Ausstellung des Kunstvereins für Böhmen wird dieses Jahr am 15. April in Prag eröffnet. Der letzte Termin für die Beschickung der Ausstellung, welche am 15. Juni geschlossen wird, ist der 12. April.

Der neugebildete Lemberger Kunstverein hat am 23. Februar seine erste Ausstellung eröffnet.

Der Kunstverein zu Hannover hat am 24. Februar seine sechsunddreißigste Ausstellung eröffnet. Der Katalog zählt 535 ausgestellte Kunstwerke.

Kunsliteratur und Kunsthandel.

Sn. Wilhelm Engelhard's plastische Darstellungen aus dem Sagentriebe der Edda sind vor Kurzem in einer prächtigen photographischen Ausgabe bei Th. Schulze in Hannover erschienen*). Der jedenfalls gewagte Versuch, die unplastischen, nebelhaften Gebilde der nordischen Mythie zu lebhaftigen Wesen zu verdichten, konnte nur gelingen durch eine Abmilderung des wild Phantastischen und Ungeheuerlichen, welches der nordischen Göttergötze eigenbüchlich ist. Damit aber trat die Gefahr nahe, daß das Geschlecht der Asen in der plastischen Darstellung viel von dem Großartigen und Gewaltigen einbüßen würde, was ihm die richterische Phantasie geliehen. Der Künstler mag auch selbst wohl die Schwierigkeit empfunden haben, aus der eigenen Phantasie heraus einen nordischen Olymp zu erschaffen und der einzelnen im Volksbewußtsein gänzlich abgestorbenen, nur von der gelehrten Forschung künstlich präservirten Göttergestalt eine lebenswarme Existenz zu geben, bei der wir auf den ersten Anblick — wie etwa bei einem antiken oder antik gedachten Apollo- oder Venusbilde — uns sagen können: das ist Odin, Thor, Baldr, Frigga. Engelhard ist deshalb auch den Götterindividualitäten soviel wie möglich aus dem Wege gegangen und hat auf die Massenercheinung, in der nur die allgemeinen Züge der Gattung zur Beachtung kommen, den künstlerischen Accent gelegt. Der Skalde, der nordische Kriegsheld, hier im Kampf gegen irdische Feinde, dort in Walhalla den geselligen Freunden der Tafel hingegeben, auch noch die Valkyre und dann die Niesen und Zwerge sind uns verständlich in ihrer Erscheinung und in ihrem Handeln. Aber Odin und Thor verstehen wir kaum, und im Verhältniß zu der übrigen Gestaltenwelt erscheinen sie unbedeutend. In der un bequemsten Lage aber befindet sich das plastische Gestaltungsvermögen gegenüber der Midgardsschlange und dem Wolf Fenrir, die wie jene Götter nur kolossal gedacht werden können, wenn man überhaupt die dunklen Vorstellungen von dem Weltuntergange zu klarer Anschauung aufhellen will. Daß die nordischen Götter den Begriff des kolossalen nicht abgestreift, daß sie in der Titanenzeit stehen geliebt sind, verwehrt ihnen eben den Eingang in die bildnerische Phantasie. Sieht man von diesem Widerspruch und den daraus entpringenden Mängeln ab, so wird man in der Schöpfung Engelhard's eine originelle, höchst lebendige Schilderung der Vorgänge und viele fesselnde Züge einer anmutigen — und mehr noch einer wilden Schönheit bewundern, die auch dem nicht entgehen dürften, dem das den Inhalt erklärende Wort nicht zu Hülfe kommt. — Die photographische Wiebergabe der achtzehn, im Schlosse Marienberg als Fries ausgeführten Darstellungen, von C. Alpers unter Anleitung des Künstlers ausgeführt, ist als eine ganz vorzügliche zu rühmen.

Die letzte Rud. Weigel'sche Kunstauktion vom 3. Februar war eine sehr lebhaft und erzielte zum Theil ungewöhnlich hohe Preise. Besonders war es das Werk des Malers Dietrich, aus dem berühmten Otto'schen Kabinete, das einen lebhaftesten Kampf hervorrief. Einzelne Nummern, allerdings die seltensten Blätter im Werke, gingen zu Preisen weg, wie sie nie jetzt kaum bezahlt worden sind. Die Beschneidung (Kint 11) erzielte 30 Thlr., die Ruhe in Aegypten (Kint 15), im zweiten Druck, 27 Thlr. 25 Ngr., Christus im Tempel lehrend (Kint 18) 39 Thlr. 15 Ngr., Jupiter und Antiope (Kint 36), im zweiten Druck, 40 Thlr. 15 Ngr., die Frau mit den Kindern im Fenster (Kint 73) 39 Thlr., die ruhenden Reisenden (Kint 116) 30 Thlr. 15 Ngr., die Bauernfamilie auf dem Felde (Kint 119) 50 Thlr. 15 Ngr., die Windmühle (Kint 120) 35 Thlr. 20. Das ganze Werk hat die verhältnißmäßig sehr hohe Summe von fast 2000 Thlrn. eingebracht.

*) Nordisches Heldentleben, Entlus plastischer Darstellungen nach der Edda von Wilhelm Engelhard. Achtehn Photographien auf elf Kartons in Großfolio.

Kunstunterricht, Lehranstalten und Vorlesungen.

Öffentliche Vorlesungen in Wien. Der Unterstützungsverein der philosophischen Fakultät an der Wiener Hochschule veranstaltet in der eben beginnenden Fastenzeit eine Reihe von öffentlichen Vorlesungen, welche jeden Dienstag und Freitag Abends von 7—8 Uhr im Saale der Handelsakademie stattfinden. Von kunswissenschaftlicher Seite nehmen daran Theil: Prof. v. Citelberger (3. März) mit einem Vortrag über Tizian und Prof. v. Pittow (24. März) mit einem Vortrag über Erythros. Auch der bekannnte Aesthetiker Ludwig Eckardt wird in der nächsten Zeit in seiner Vaterstadt Wien einen Cyklus von Vorlesungen halten.

* **Ein neues Gewerbemuseum in Wien.** Seit einigen Wochen ist in den Kreisen der Wiener Industriellen eine Agitation eingeleitet, welche die Gründung eines neuen gewerblichen Museums bezweckt. Die Anstalt soll zur Ergänzung des österreichischen Museums für Kunst und Industrie nach der technischen und mechanischen Seite hin dienen. Während letzteres das Band zwischen der Industrie und der Kunst durch kunswissenschaftlichen und künstlerischen Unterricht besonders in den Gebieten der höheren Luxusindustrie und des Kunstgewerbes wieder herstellen helfen soll, ist das Gewerbemuseum zur Bildung der arbeitenden Klasse namentlich auf Grundlage der Naturwissenschaft und der Technologie berufen. Anschauung und Wort sollen sich dabei die Hände reichen. Das in einer Vorversammlung am 22. d. M. berathene Programm bestimmt hierüber des Näheren Folgendes: 1) Sollen Sammlungen von Rohprodukten und Fabrikaten, von Zeichnungen, Apparaten und Maschinen ein Bild des Betriebes der einzelnen Industriezweige und des Grades ihrer Entwicklung geben. 2) In einer besonderen Abtheilung, einer Art Musterlager, sollen neue Maschinen, Rohprodukte und Fabrikate, ferner Muster von Waaren, welche an einzelnen Plätzen vorzugsweise gangbar sind, vorübergehend ausgestellt werden. 3) Systematische Vorträge über chemische und mechanische Technologie, Pyrotechnik und Mechanik, ferner nach Thunlichkeit über Physik, Maschinenzeichnen sollen durch die Beamten des Gewerbemuseums und honorirte Dozenten in einer der Vorbildung unseres Gewerbestandes entsprechenden Weise gehalten, durch reichliche Demonstrationen illustriert werden. 4) Besondere Vorträge sollen die Fortschritte der Naturwissenschaft und Industrie weiteren Kreisen vorführen und die Theilnahme des Publikums für die letzteren und das Gewerbemuseum erhöhen. 5. Eine Bibliothek mit Les- und Zeichenzimmer hätte sowohl dem Fachmanne die Materialien zu einem eingehenden Studium als auch dem Gewerbetreibenden die Hilfsmittel zu seiner allgemeinen und speziellen Bildung zu bieten. 6) Ein chemisches Laboratorium soll zur Unterstützung der Vorträge, zu selbständigen Untersuchungen neuer Verfabrungsweisen und technischen Proben dienen. 7) Eine mechanische Versuchswerkstätte soll zur Prüfung neuer Werkzeuge und Maschinen, mit besonderer Berücksichtigung der Bedürfnisse der Kleingewerbe, eingerichtet werden. 8) Zur gehörigen Benützung der Sammlungen sollen reisende Kataloge, nach Bedürfnis auch Monographien herausgegeben und an die Besucher zu einem eben nur den Herstellungskosten entsprechenden Preise abgegeben werden. Zur Leitung des Gewerbemuseums sollen ein Kuratorium von 15 Mitgliedern, ein Direktor, Kustoden u. s. w. bestellt werden. Die Gründungskosten sind — vorausgesetzt, daß der Baugrund unentgeltlich überlassen wird — auf 400,000 Gulden veranschlagt und sollen durch Subskription aufgebracht werden. Die Erhaltungskosten sind mit 40,000 fl. jährlich berechnet und sollen durch Renten, Stiftungen, Beiträge des Staates, des Landes und der Kommune gedeckt werden. Das Gründungskomitee besteht aus den Herren Adam Freiherr v. Burg, Gustav Graf Chorinsky, R. Ditmar, Dr. E. Hornig, Eugen Graf Kinsky, Dr. Emano Depretis, J. Redensfuß, Alexander Ritter v. Schöller, Simon Winterstein, Dr. Andreas Zelinka.

Vermischte Kunstnachrichten.

+ Die Aufhebung der königlichen Porzellanmanufaktur zu Berlin, die bei der Vorberatung des Etats im Abgeordnetenause beschloffen war, ist bei der Schlußberatung widerrufen worden. In der Sitzung vom 15. Febr. wurden 100,000 Thaler als erste von vier gleichen jährlichen Raten zur Bestreitung der Kosten für die Verlegung des In-

stitutes nach Charlottenburg bewilligt, und alsdann mit noch größerer Majorität die früher angenommene Resolution verworfen, durch welche die Regierung aufgefordert wurde, die Auflösung der Manufaktur so bald wie möglich zu bewirken.* Der Herr Handelsminister sprach bei dieser Gelegenheit aus, daß man durch die Verlegung zugleich einen Bauplatz für ein großes Parlamentsgebäude gewinnen wolle. Ob man die Gelegenheit zur Errichtung eines im eminenten Sinne monumentalen Baues kräftigst ergreifen wolle, davon sagte er nichts; doch wollen wir es hoffen.

B. M. Die famose Restauration des Andrea del Sarto im Berliner Museum ruht noch immer nicht, was in gewissem Sinne ganz günstig ist, denn eine solche Sache darf nicht eher vom Repertoire verschwinden, als bis sie ausreichend nach allen Seiten hin gewirkt hat. Nicht in gleichem Grade günstig aber ist es, wenn die gute Sache unberufene Federn in Bewegung setzt, die sie mit ihrem Dintenflusse nur verunreinigen können. Das ist leider ganz neuerlich geschehen durch eine läberliche Flugchrift von Julius Kuhr, einem ehemaligen Berliner Kunstbändler, unter dem Titel: „Ueber die Gemäldegallerie des Königl. Museums. Ein Beitrag zu der langjährigen Verwaltung desselben unter der General-Direction des wirklichen Geh. Reg.-Raths Herrn v. Diers, Excellenz, mit Ergänzungen zu dem hingedruckten großen Meisterwerke, dem schönen Altarbilde des Andrea del Sarto.“ Wir würden die Mühe gespart haben, den langen Titel zu reproduciren, wäre er nicht durchaus charakteristisch. Zwar daß er geschnadlos und marktchreierisch ist, wie das ganze Nachwerk, das ist noch das Wenigste; aber er giebt vor allem einen Begriff von der Laizität und dem Bildungsstande des Verfassers. Man denke nur: ein Beitrag zur Verwaltung! mit Ergänzungen zu dem hingedruckten Meisterwerke! Andrea wird sich vor diesen Ergänzungen nicht minder bekreuzen, als vor denen seines „Restaurators“ Stülbe. In ähnlichem Stile geht es dann fort. Es handelt sich hauptsächlich um veräußerte Bilderankäufe, wobei dem Verfasser nicht einmal ganz leise die Einsicht dämmert, daß ein Museum noch mehr als ein Privatsammler mit Plan und Auswahl anschaffen muß; und zudem fallen die meisten, ja fast alle Sachen, von denen gesprochen wird, vor den Amtsantritt des Herrn von Diers, von welchem letzteren überhaupt in der Broschüre so gut wie nichts zu lesen ist. Eigenthümliche Annahmen kommen natürlich auch vor, wie der Verfasser der Erste gewesen sein will, der nach dem Tode des Prinzen Wilhelm von Preußen (1851) den Werth der jetzt in Darmstadt befindlichen Holbein'schen Madonna erkannt hat, während Waagen beiläufig ein Vierteljahrhundert früher die Originalität dieses Bildes behauptet hatte. Dieser Nestor der Kunswissenschaft soll auch, da ihm des Verfassers Meinung „nicht unbekannt geblieben“, Raffael's Madonna aus dem Hause Alba zu St. Petersburg, zu der jener das wahre Original aufgefunden (!), und zwar in einer heiligen Familie auf der Flucht nach Aegypten (!), „ängstlich vermeiden beobachtend“ behandelt haben, und zwar in seinem zweiten Katalog über die Cremitage, von dem unter allen Sterblichen, Waagen mit eingeschlossen, einzig Herr Kuhr Kenntniß hat! In Entdeckung von unbekanntem Originalwerken Raffael's, die aus Stumpfsinn der sich der Kunstkennerchaft Anmaßenden zu Spottpreisen verschleubert worden, ist unser Verfasser wie alle Kenner dieses Schlags überhaupt wunderbar glücklich. Endlich, auf der 26. Seite, nachdem von allem Müßigen, zuletzt von einem untergeschobenen Ary Schaffer, die Rede gewesen, führt der seine Uebergang: „Was unsere eigene Meinung über den Andrea del Sarto in seiner jetzigen Gestalt anbetrißt“ zu dem Restaurationsthema hinüber, und in knapp anderthalb Seiten stimmt er nun, ohne irgend etwas Selbständiges oder überhaupt etwas Positives zu bringen, einfach in „die erhabenen und pflichtgemäßen Uebernise“ der Anderen ein und versichert, daß durch häufige Betrachtung seine „sittliche Entrüstung und der Schmerz über die unsühnbare That progressiv gesteigert (!) wurde“. Schließlich hält er es für nöthig und sich für berufen, Herrn Direktor Waagen zu meistern, daß er „nicht schon früher seine Autorität mit aller Energie zur Geltung gebracht hat“. Es ist nach alledem mehr als klar, daß uns hier ein ungeschicktes Pamphlet vorliegt, das unter dem Deckmantel eines gerechten Krieges der Selbstverherrlichung des Verfassers dienen

* Wir können diesen Beschluß unter Hinweisung auf den Artikel S. Falke's in Nr. 7 d. Bl., welcher für die Erhaltung der Anstalt warm plädierte, nur mit besonderer Gemüthung begrüßen. A. d. R.

sollte, aber bei gänzlicher Unfähigkeit desselben nicht einmal die Absicht verwirklichte, seine wahren Intentionen zu verdecken.

Inzwischen hat sich aber auch noch ein zweiter natürlich wieder anonymer Ketter gefunden, dessen einem Plus-Minus-Zeichen ähnliche Chiffre die Nullität seines Standpunktes treffend besichnet. Der sehr lange Artikel steht unter der Ueberschrift: „Die Berliner Museumsverwaltung“ in Nr. 41 der Augsburger Allgemeinen Zeitung vom 10. Februar. Er richtet sich gegen „die Maßlosigkeit und Leidenschaft“ der Angriffe gegen die Museumsverwaltung in der Presse und in der Landesvertretung und erhebt der „beklagenswerthen Folge“ wegen, welche dieselben bereits gehabt, (! Beschlus des Abgeordnetenhauses ?) ernstest Protest wider Geist und Form eines solchen Verfahrens. Die Presse freilich läßt der unbekannte Verfasser gütigst auf sich beruhen, dagegen muß es die Volksvertretung entgelten, und Herr Twesken als „der Kunst und Kunstgeschichte wie der Administration von Kunstanstalten völlig fremd“, muß seiner Ueberhebung wegen schwere Streiche erleiden. Jeder Besonnene fragt natürlich: hat sich Herr Twesken bei seinen Aeußerungen kompromittirt? oder, wenn sein Material zwar nicht sein Eigenthum, aber vorurtheilsfrei gesammelt und geschickt verwendet war, trifft ihn ein Vorwurf? Denn sollte etwa, weil zufällig kein Anton Springer u. s. w. in der Kammer sitzt, eine so wichtige Sache unerörtert bleiben? Jeder Unbefangene antwortet auf alle diese Fragen mit Nein! Man ist daher gespannt auf die Streiche des Ritters mit dem geschlossenen Visier. Da tritt denn der eigenthümliche Umstand zu Tage, daß alles von entgegen gesetzter Seite Behauptete bereitwillig zugestanden wird: das Bild war „gut erhalten und vollkommen harmonisch“, „zu einer sogenannten gründlichen Restauration war somit kein Anlaß da“. Der Verfasser ist „durchaus nicht willens, das dem schönen Andrea del Sarto widerfahrne Unrecht zu verneinen oder zu beschönigen“. Auch er ist „der Ansicht, daß auf untergeordnete Fächer (bei den Erwerbungen) verhältnismäßig zu viel verwendet worden ist“, „daß die immer seltener werdenden Gelegenheiten verloren gingen, abgesehen von dem mehrmals wiederholten leidigen Zuspätkommen“. Bei der Erwägung über den möglichen Nutzen einer Kommission läuft der Satz mit unter: „für den Generaldirektor, ist er nicht ein Autokrat in russischem Sinne, wäre ein Rath von Sachverständigen eine Veruhigung und eine Gewährleistung“. Wem muß dabei nicht einfallen, daß Herr von Olfers eine solche Kommission am Anfange seiner Amtsführung beseitigt, eine seit wenigen Jahren wieder eingesetzte mit Hilfe elastischer Bestimmungen in Unthätigkeit und absoluter Abhängigkeit zu erhalten gewußt hat? Schärfer ist noch kein Gegner dieser Museumsverwaltung zu Leibe gegangen als dieser Ketter; worauf läuft nun der Rettungsveruch hinaus? „Das Restauriren ist einmal zu einem entsetzlichen Unheil geworden“. „Man gehe nach Paris und München, nach Florenz und Rom, man gebe, wohin man will, man wird mutatis mutandis dieselbe Erfahrung machen“. Wir danken schön für diesen süßen Trost! Dann aber soll man die Verdienste des Herrn von Olfers auch mit mehr Billigkeit in Rechnung ziehen; und da wird auf die kolossale Arbeit der Klassificirung und innern Einrichtung bei der Begründung des neuen Museums hingewiesen. Das Verdienst soll nicht geschmädert werden; es mag auch auf sich beruhen, wie viel davon auf Rechnung der obersten Museumsverwaltung zu setzen ist; keinesfalls aber verbinden große Vorzüge zur Bindetheit gegen große Fehler, um so mehr, wenn diese nicht einmal als die gewissermaßen notwendigen Schatten jener glänzenden Lichter erscheinen; und warum man dem Schöpfer einer neuen großen Sammlung geruhig zuschauen soll, wie er eine ältere systematisch vernichtet, bleibt trotz der Rettung unerfindlich. Dieser hoffentlich letzte Versuch hat die persönliche Stellung des Herrn von Olfers zu der Frage durch seine Ungeschicklichkeit offenbar erst recht kompromittirt, wäre es auch nur im Sinne des Göthe'schen: „getreter Quark wird breit, nicht stark“; und die kürzeste und vielleicht treffendste Kritik der beiden heute besprochenen Schriftstücken von den entgegen gesetzten Standpunkten aus dürfte jenes ewig wahre Wort sein, mit dem wir schließen wollen: der Himmel behüte uns vor unseren Freunden!

Zeitschriften.

Deutsche Bauzeitung. Nr. 6—8.
 Adolph Lohse (Hetrolog). — Restauration des Münsters zu Ulm. — Zur Beurtheilung alter Dekorationsmalereien.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. 1867.
 November—December.

Die Ornamentirung der Deckenwölbung am Karlshofe zu Prag. Von J. E. Woel. (Mit Abb.). — Die Siegel der österr. Regenten. Von Karl von Sava (Mit 35 Holzschnitten). — Beiträge zum Studium mittelalterlicher Plastik in Nieder-Oesterreich. Von A. Ritter v. Perger. (Mit Abb.). — Die Bedeutung der Eisenbahnen für historische und archäologische Interessen. — Ueber zwei Handsehriften der k. k. Hofbibliothek. — Ueber die Werke des Veit Stwosz, welche mit dem Monogramme des Meisters versehen sind.

Journal des Beaux-arts. 1868. Nr. 2.

Les Belges jugés par M. Taine. — Etudes sur l'art à l'étranger; le palais Pitti à propos d'une question.

Chronique des Arts. Nr. 5.

Léon Lagrange.

Art Journal. 1867. Februar.

Paris international exhibition; French pictures. — Royal scottish academy. — Exhibition of pictures by Gustave Doré. — The exploration of Palestine. — Photographs from the seven churches of Asia. — The art of the armourer. (Mit Abb.). — Obituary (Baron Marochetti; Th. Rousseau; Claudet; Bowness). — Notabilia of the universal exhibition: the court of designers. — Painted glass. — South Kensington. — Parkesine.
 Begebenen und zwei Establishen nach G. Gromé, Gremisid und Geodas, sowie die Fortsetzung des Pariser Ausstellungskataloges.

Warnung.

Seit Jahren ist das Kopiren von Delgemälden ein Industriezweig geworden, und der Handel mit solchen, theilweise mit den Namen der Meister der Originale versehenen Kopien hat in so unfaßbarer Weise um sich gegriffen, daß es nothwendig geworden ist, diesem Schwindel ein Ziel zu setzen. Es wird durch denselben nicht nur die Existenz der Künstler beeinträchtigt, die Künstlerethere und das an den Namen gekettete Renommé untergraben, die Thätigkeit der Kunstvereine und aller soliden Kunsthändler gelähmt, sondern auch das Publikum mit schlechten und werthlosen Bildern betrogen. Im Allgemeinen können wir, gestützt auf eine Reihe von Thatfachen, die Wirksamkeit solcher Händler in folgender Weise charakterisiren: Dieselben wissen sich Originalbilder anerkannter Meister zu verschaffen und lassen sie fabrikmäßig von heruntergekommenen oder talentlosen Leuten im Tagelohne kopiren. Die Monogramme werden entweder unleserlich oder mit Abänderung des einen oder anderen Buchstabens geschrieben, oft auch das Wort „nach“ vor den Namen gesetzt, jedoch so, daß dasselbe hinter den Goldrahmen verborgen wird. Diese Kopien werden dann in großer Anzahl unter allerlei Kunstgriffen den Liebhabern in's Haus gebracht oder unter eigenen oder fremden Namen in Auktionen präsentiert und zu relativ guten Preisen verkauft, nachdem die Auktionen vorher von den Händlern in marktshreierischen Annoncen als „Werke der berühmtesten Meister der hüsseldorfer Schule“ zu Spottpreisen empfohlen worden. Mitunter werden bei Auktionen die Originalwerke zuerst vorgezeigt, um später aus dem Rahmen genommen und mit gleich großen Kopien vertauscht zu werden, auch wohl Quittungen und Briefe von Künstlern gezeigt, namentlich aber erfundene Schilderungen von der Noth einzelner Maler und Malerwitwen vorgebracht und mit den Richtkennern endlich ein Handel oder Tausch ermöglicht. Einer der thätigsten dieser sogenannten Kunsthändler, welcher wegen Betrugs in Untersuchung war, hatte nach eigener Angabe vor Gericht unter anderen ein Bild eines hiesigen Meisters 1mal kopiren lassen. Die Auslagen der in dieser Sache eiblich vernommenen Zeugen gestatteten einen tiefen Blick in jenes verwerfliche Treiben, insbesondere wurde die fabrikmäßige Anfertigung von Kopien gegen Tagelohn von 25 Sgr. bis 1 Thlr. und die Verwerthung jener Kopien mit allen Variationen und Details zur öffentlichen Kenntniß gebracht. Da einestheils die über das geistige Eigenthumsrecht bestehenden Gesetze sehr unvollkommen sind, anderentheils in den meisten Fällen das zu einem gerichtlichen Einschreiten nöthige juristische Material schwer zu beschaffen ist, so glauben wir, das Interesse des dem Betrüge ausge setzten Publikums am besten dadurch wahren zu können, wenn wir vor dem Verkehre mit dieser Sorte von Kunsthändlern warnen und die Behörden bitten, auf diesen verwerflichen Geschäftsbetrieb ein wachsames Auge zu haben.

Düsseldors, im Januar 1868.
 Der Vorstand des Vereins hüsseldorfer Künstler zu gegenseitiger Unterstützung und Hilfe.

I n s e r a t e .

**Dringulin's [67]
Kunst-Auktionen. XLIV.**

Den 30. März und folgende Tage mehrere wertvolle Sammlungen von **Kupferstichen und Radirungen.**

Kataloge durch die bekannten Buch- und Kunsthandlungen, oder auf frankirte Anfragen direkt, portofrei, von

W. Dringulin in Leipzig.

**Sachse's permanente Gemälde-
Ausstellung in Berlin.**

Neu ausgestellt: Rud. Koller (Zürich): Bauernhaus aus dem Berner Oberland. — Aug. Kessler (Düsseldorf): Brienzsee. — Rob. Adam (Stuttgart): Küstler auf der Ostsee bei Mondschein. — Adalb. Wegas (Berlin): Auferstehung Christi. — A. Häbnisch (Berlin): Porträt. — G. Richter (Berlin): Landschaft. — A. Stegmann (Berlin): Motiv aus Königsutter bei Braunschweig. — C. Wilberg (Berlin): Kaiserkapelle zu Goslar. — Emil Thiele (Berlin): Abend am Strande. — Rud. v. Deutsch (Berlin): 2 Porträts. — [68]

In Carl Duncker's Verlag in Berlin erschien: [69]

**Vier Vorträge
aus der
neueren Kunstgeschichte.**

Von Prof. Dr. Fr. Eggers.

Preis 20 Sgr.

Diese Vorträge führen die leuchtenden Helden der modernen Kunst Carstens, Thorwaldsen, Schinkel, Rauch in einer Formvollendung der Darstellung vor, die, von den Zuhörern bewundert, dem Gefühl für das Schöne auch bei der Verküre einen nachhaltigen Genuß gewährt.

Gemäldekäufern

bietet die **Permanente Gemälde-Ausstellung von L. Sachse & Co. in Berlin** stets eine reiche Auswahl bedeutender Galeriebilder, sowie auch anmuthige kleinere Kunstwerke von gutem Geschmaek zum Kauf. [70]

Nr. 11 der „Kunstchronik“ wird mit dem sechsten Hefte der Zeitschrift für bildende Kunst Freitag den 13. März ausgegeben.

Kunsthütte zu Chemnitz.

[71]

Die Ausstellung von Werken der bildenden Kunst ist wöchentlich 2 Mal geöffnet. Anmeldungen haben beim unterzeichneten Vorstand zu geschehen und trägt der Verein die Kosten der Zu- und Rücksendung. Derselbe kauft an und vermittelt Privatkäufe.

Der Vorstand des Ausstellungs-Ausschusses.

So eben erschien in der Literar.-artist. Anstalt der F. G. Cotta'schen Buchhandlung in München: [72]

Geschichte der Aesthetik

in Deutschland

von Herrmann Lohé.

42 1/2 Bogen gr. 8. 2 Thlr. 24 Sgr. oder 4 fl. 48 kr.

Verein für religiöse Kunst in der evangelischen Kirche.

Um einer, zu unserer Kenntniß gelangten, irrthümlichen Auffassung in dem von uns erlassenen Preis-Ausschreiben vom 10. Dezember v. J. — betreffend die Komposition einer Zeichnung von Christi Heilung des 38 Jahre krank Gelegenen in den Hallen des Reiches Bethesda — entgegenzutreten, erklären wir hierdurch ausdrücklich, daß es keineswegs in unserer Absicht gelegen hat, die Konkurrenz lediglich auf die jüngeren Künstler zu beschränken, vielmehr eine möglichst allgemeine Beteiligung, auch der älteren, unseren Wünschen vollkommen gemäß ist.

Berlin, den 12. Februar 1868.

[73]

Im Namen des Vorstandes

von Meyerind

als Vorsitzender.

Erbkam

als Schriftführer.

In der C. F. Winter'schen Verlagshandlung in Leipzig und Heidelberg ist soeben erschienen: [74]

Zur Anatomie des weiblichen Torso.

Zwölf Tafeln in geometrischen Aufrissen

für Künstler und Anatomen.

Von

Dr. Joh. Christn. Gustav Lucae,

Professor der Anatomie.

gr. Folio. In Mappe. Preis 8 Thlr.

Bei Ebner & Seubert in Stuttgart ist soeben erschienen und durch jede Buchhandlung zu beziehen: [75]

Die Darstellungen

des

troischen Sagenkreises

auf

etruskischen Aschenkisten

beschrieben und nach den poetischen Quellen untersucht von Dr. Friedrich Schlie. Mit einem Vorworte von H. Brunn.

gr. 8. Geheftet 28 Sgr.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Süssow
 (Wien, Theresianung.
 25) od. an die Verlaggeb.
 (Leipzig, Königsstr. 3)
 zu richten.

13. März.



Inserate

à 2 Egr. für die drei
 Mal gespaltene Seite
 werden von jeder
 Buch- und Kunsthand-
 lung angenommen.

1868.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am zweiten und letzten Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten dies Blatt gratis. Quart bezogen kostet dasselbe 1½ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nebmen Bestellungen an. Expeditionen: in Berlin: J. Sachs & Co., Hofkunsthandlung; in Wien: P. Haeser, Gerold & Co.; in München: E. A. Fleischmann.

Inhalt: König Ludwig †. — Korrespondenz (Berlin). — Nekrologe und Todesnachrichten. — Personalmeldungen. — Preis-Bewerbungen. — Kunstvereine, Sammlungen, Ausstellungen. — Kunsthandel. — Kunstunterricht. — Vermischte Kunstnachrichten. — Zeitschriften. — Beilage.

König Ludwig †.

C. v. L. Der gekrönte Genosse des deutschen Künstlerfürsten, der im vorigen Jahr um die nämliche Zeit aus dem Leben schied, ist nun ebenfalls dahingegangen: König Ludwig I. von Bayern starb zu Nizza am 29. Februar, 81 Jahre alt. Als Monarch der Vertreter einer überwundenen Epoche, und seit nahezu zwei Decennien des Thrones verlustig, auf dem ihm zwei erlauchte Nachkommen folgten, blieb er gleichwohl bis an seinen Tod an geistigem Ansehen der erste Mann seines Volks. Dieses und vornehmlich seine Hauptstadt München verdankt ihm das beste Theil seines europäischen Ruhmes. Die gesammte Kunstwelt Deutschlands trauert an seinem Grabe als an dem ihres hochsinnigsten und freigebigsten königlichen Beschützers.

Man nennt es wohl mit Recht ein eigenes Geschick, daß dieser Mann, dessen Herz und Sinn so durchaus deutsch war, auf französisch gewordenem Boden (zu Straßburg am 25. August 1786) geboren werden und auch sterben mußte. Wie schon wiederholt in den letzten Jahren, hatte sich König Ludwig im vorigen Spätherbst nach Nizza begeben, um dort den Winter zuzubringen. Aber seine Reise ging diesmal nicht direkt, sondern über Paris, — er die letzten Tage der Weltausstellung benutzen wollte, um einiges früher Versäumte nachzuholen. Eine nachhaltige Ermüdung war die Folge der außerordentlichen Strapazen, denen er sich, von ungefülltem Wissensdrang angetrieben, bei seinen Wanderungen durch die Hallen des Weltausstellungspalastes unterzog. Aber obwohl dadurch die gewohnte Rüstigkeit seiner Natur eine Störung erlitt

und bald auch bestimmte Krankheitserscheinungen ein tieferes Leiden ankündigten, mochte doch der König selbst und wer ihn sah, an eine ernstliche Gefahr nicht glauben. Er setzte ununterbrochen seine täglichen Spazierfahrten, kurze Spaziergänge und selbst Besuche von Abendgesellschaften fort, bis ihn die Krankheit, etwa seit Mitte des Februar, dauernd an das Lager fesselte. Da zeigte es sich, daß der sehnige, hochgewachsene Körper dem Greisenalter seinen Tribut gezollt habe. Die schon früher wiederholt angeschwollenen Füße und Unterschenkel des Kranken waren einer bereits weit vorgeschrittenen Wassersucht anheimgefallen. Mehrere schmerzliche Operationen, welchen sich der König unterziehen mußte und die er mit Standhaftigkeit ertrug, konnten das kostbare Leben wohl um einige Tage fristen. Aber eine dauernde Heilung war bei dem hohen Alter des Kranken trotz der ungewöhnlichen Stärke seines Organismus nicht zu hoffen. So hauchte er denn, umgeben von seinen beiden Söhnen, den Prinzen Luitpold und Adalbert, und einer Anzahl treuer Freunde und Diener, bei klarem Bewußtsein und unter Dankesgrüssen an sein Volk, die edle Seele aus.

Der Leichnam des Verewigten wurde durch eine vom Könige Ludwig II. abgesandte Hofkommission unter Führung des Oberhofmeisters Grafen Castell von Nizza nach München überbracht, um hier am Montag den 9. März mit allen königlichen Ehren, unter Ausführung der von dem Verbliebenen selbst getroffenen Anordnungen beigesetzt zu werden. Die Beisetzung geschah demgemäß in der von Ludwig I. gegründeten S. Bonifacius-Basilika, in deren einem Seitenschiffe schon seit langen Jahren ein einfacher kolossaler Steinarkophag seines nunmehrigen Inwohners harrte. In diesen Sarkophag wurden jedoch das Herz und die Eingeweide der Königsleiche nicht mit aufgenommen. Ersteres kommt nach Alt-Deiting in die Wallfahrtskirche, die auch die Herzen der früh-

heren bayrischen Herrscher bewahrt; letztere in die Gruft der S. Bonifacius-Basilika neben den Sarg der Königin Theresia. Eine der letzten Bestimmungen des verbliebenen Königs ging dahin, daß sein Ehering auf den Leichnam an die Stelle des Herzens gelegt werden sollte. Ueber die Eröffnung des im künigl. Hausarchiv zu München deponirten Testaments wird ein Befehl des regierenden Königs erwartet. Es sollen zu den schon in früherer Zeit abgefaßten Verfügungen zehn bis zwölf Kodizille vorhanden sein. Acht Kistchen wurden besonders versiegelt gefunden, mit der Bestimmung, einen Theil derselben erst nach 25 Jahren, den anderen nach 50 Jahren zu öffnen. Man verimuthet darin wichtige Dokumente und Memoiren. Mit besonderer Spannung sieht man selbstverständlich den Verfügungen des Entschlafenen über die von ihm geschaffenen Kunstsammlungen, die ja zum großen Theil aus seinen privaten Mitteln bestritten wurden, und über seine sonstige reiche künstlerische Hinterlassenschaft entgegen. Wir zweifeln nicht daran, daß sie von demselben erhabenen Geiste zungen werden, den der Verewigte bei ihrer Gründung bethätigt hat.

Ueber den inneren Zusammenhang dieser Thätigkeit, über den Aufwand materieller Mittel, welcher so Großes möglich machte, über die Ziele und die Folgen des umfassenden Strebens, das nun sein Ende gefunden hat, liegen bisher außer den monumentalen Zeugnissen selbst nur ungenügende Nachrichten vor. Die ruhige geschichtliche Betrachtung einer kommenden Zeit wird sich dieses Königslebens zu bemächtigen haben. Und mag dieselbe auch, wenn sie sich des politischen Nichtmaßes der Jetztzeit bedient, an dieser streng monarchischen, von einem starken Eigenwillen beherrschten Natur Manches uneben und wenig behaglich finden, die Größe der Erscheinung, die innere Konsequenz und weise Dekonomie des Schaffens, dem das Leben König Ludwig's galt, wird unverdunkelt bleiben bis auf die fernsten Geschlechter.

Korrespondenz.

Berlin, im März.

+ Bei Sachsse & Co. steht seit einigen Tagen ein großes Altarbild von Adalbert Begas, Christi Auferstehung. Mit dem Werke ist es nicht leicht, in's Kleine zu kommen, weil, wie es scheint, dies dem Künstler selber nicht mit seinem Gegenstande gelungen ist. Ein gewisser kräftiger, lebenswarmer Realismus läßt sich bis zu einem gewissen Grade mit religiösen Vorwürfen vereinigen, aber nicht mit allen gleich gut. Die Auferstehung scheint von allen möglichen Momenten für diese Auffassung der allersprödeste zu sein. Sie verhält sich zum Realismus wie zu den natürlichen Erklärungen: sie kann sich mit beiden nicht vertragen. Ihr gegenüber heißt es leugnen oder glauben, das heißt für die Malerei

aufgeben oder als Wunder darstellen mit allem mythischen und mystischen Reiz und Zauber. Aber eine herkulische Gestalt mit fanatischem, himmelstürmendem Haupt, mit über Nacht zu kaum sichtbaren rothen Strichen vernarbten Wundenmalen, wie nach abgeschütteltem Starrkrampfe aus der Grabeshöhle hervorstürmend, das ist kein Christus, auch kein Jesus, d. h. keine mögliche und berechtigte Auffassung dieser historischen Erscheinung. Das Bild hat aber wieder sehr viel bestechende Eigenschaften, die es der Technik seines Urhebers dankt. Zwar in dem Nackten verräth sich eine Schwäche der Zeichnung, der der kolossale Maßstab jeden bergenden Schutz versagte. Aber in der Farbe ist vieles sehr schön; freilich nicht der unmotivirt hochauflatternde Mantel, der die Ruhe des Bildes nicht nur im Aufbau, sondern auch im Kolorit stört. Aber das Frühlucht, das durch die Oeffnung der Höhle bricht, die drei schlafenden Hüter und einzelne Theile des Christus sind sehr schön. Begas hat den Auftrag zu diesem Bilde im Wege einer Konkurrenz erhalten (das Bild gehört einer großen Kirche Schlesiens); wenn wir aber dem Künstler, für den wir nicht ableugnen, eine gewisse Vorliebe zu haben, rathen dürften, so würden wir den Wunsch aussprechen, daß es ihm gefallen möge, bei Porträts, zumal weiblichen, und bei poetischen, mehr genrehaften Motiven zu bleiben, und seine Hand nicht nach einem Kranze auszustrecken, der ihm nicht werden wird und der ihm nicht steht.

Eine recht heitere Viertelstunde war uns neulich im Lokale des preussischen Kunstvereins (nicht zu verwechseln mit dem Verein der Kunstfreunde im preussischen Staate) beschieden. Zum Besten der Ostpreußen hatte der ja wohl in der ganzen Welt bekannte künigl. Kommissionsrath, Hoflieferant, Ritter pp. Johann Hoff, der Malzertrakt bereitende Wohlthäter der Menschheit, wie es in einer von ihm unterzeichneten gedruckten Einladungsschrift lautet, „eine Anzahl vorzüglichster Meisterwerke der Malerkunst, größtentheils aus der holländischen und italienischen Schule vom 16. und 17. Jahrhundert“, die es ihm gelungen in Paris zu erwerben, öffentlich gegen Entrée ausgestellt. Die „Anzahl“ belief sich, bei der pomphaften Ankündigung etwas befremdlich, auf neun; mehr aber hätte man auch nicht gut vertragen, die vorhandenen wirkten schon zu erheiternd. Mit Ausnahme eines „Albani“ und eines „Snyders“, die mit den beiden Malern nie etwas zu thun gehabt haben, gehörten die übrigen Namen gelinde gesagt zu den minder klangreichen, und die Bilder derselben boten ein so ergötzliches Bild von der Geschmacksrichtung des menschenfreundlichen Besitzers, daß man die Mühe des Besuches reichlich belohnt fand.

Nekrologe und Todesnachrichten.

O. v. S. Alexander Michelis, Landschaftsmaler, Professor an der Großherzoglichen Kunstschule zu Weimar,

wurde am 23. Januar d. J. seiner Wirksamkeit durch den Tod entrißen. In ihm verliert die Anstalt einen vorzüglichen Lehrer, aus dessen Schule bereits eine größere Anzahl tüchtiger junger Künstler hervorgegangen ist. Zu Münster 1823 geboren, trat er, nachdem er eine gute Gymnasial-Bildung genossen, in die Düsseldorfer Akademie ein und widmete sich nach Vollendung seiner künstlerischen Vorstudien unter J. W. Schirmer's specieller Leitung der Landschaftsmalerei. Das erste Werk, mit dem er 1845 in die Öffentlichkeit trat, war eine „Westfälische Landschaft.“ Ihm folgte im Laufe der folgenden Jahre eine Reihe von Bildern, welchen eine immer steigende Anerkennung zu Theil wurde. Unter ihnen sind hervorzuheben: „Waldweg mit Kühen“, westfälisches Motiv, (im Besitze der Königin von Hannover); „Ungarische Pferde bei Sonnenanfang“ (im Besitze des Herrn Ed. Schulte in Düsseldorf); „Haidebild“ (im Besitze des Prager Museums); „Schlachtfeld in Gewitterstimmung“, „Schafwäzche“ und „Sonnenbild in einen Urwald“, Motiv aus Ungarn. — In dem 1856 erschienenen Werke H. Wiegmann's über die Düsseldorfer Akademie wird auch Michelis eine kurze Charakteristik gewidmet, in der es u. A. heißt: „Seine Werke zeigen in der Composition wie in der Malerei jene mit echter Naturempfindung gepaarte Frische und Männlichkeit, welche das sicherste Kennzeichen des angeborenen Berufes sind.“ Wolfgang Müller sagt in seinem 1854 erschienenen Buche bei der Schilderung des Düsseldorfer Künstlerkreises von ihm: „Nicht nur seiner Geburt, sondern auch seinem Charakter nach ist er ein edler Sohn der rothen Erde. In all seinen Bildern lebt und athmet sein Heimatland in unverkennbarer drastischer Weise. Bald führt er den Beschauer in die braune Haide hinaus, deren Herz man pochen zu hören glaubt, bald zeigt er uns den grünen Wald mit seinen herrlichen Eichenstämmen und gehauenen Lichtungen, bald bringt er uns zu einem einsamen Gehäfte oder Dorfe, an welches sich der Klump mit seinen grünen Wiesen lehnt, bald stehen wir vor einem stillen Weiher, in dessen tiefem Wasser sich das Schilf und die Bäume spiegeln, bald sehen wir von einem erhabenen Punkte in ein auf- und absteigendes Hüggelland, bald auch führt er uns an still dahinziehende Flüsse, von deren Ufer wir ferne Wälder und blaue Berge gewahren. Der Storch, die Ziege, das Schaf und das Hind sind seine Staffagen.“ Das große Gemälde „Urwald“, welches Michelis später in Metz die Ehrenmedaille eintrug, war im Herbst 1857 vollendet worden. Schon damals hatte er eine Anzahl Schüler, unter denen hauptsächlich Deiters, Contelle und Staedler zu nennen sind. Die in diese Epoche fallenden Bilder sind in Bezug auf die Durcharbeitung meist nicht von so bedeutendem Werthe, als seine früheren, doch zeigen sie alle eine großartige Conception. Es sind dies einige Darstellungen aus Kroatien und mehrere westfälische Landschaften. — Im Jahre 1858 begann Michelis jenes eigenthümliche Experimentiren in der Behandlung der Malerei, das ihm bis an sein Ende als charakteristische Eigenthümlichkeit geblieben ist. Manche derartige Versuche fielen nicht eben sehr glücklich aus, doch wurden sie auch bisweilen Veranlassung zu schönen, im Effekte höchst gelungenen Stimmungsbildern. Es ist in dieser Beziehung ein „Aller-Seelen-Abend“, ein trefflich gedachtes und gestimmtes Gemälde und vornehmlich ein prächtiger „Sonnen-Untergang im Winter“ (Waldmotiv) zu nennen. Letzteres ist,

nachdem es in Deutschland eine gewisse Sensation erregt, in England geblieben. Der glückliche Erfolg dieses Versuches auf einem neuen Gebiete wurde die Veranlassung für mehrere folgende Winterbilder, von denen zwei sich in Hamburg befinden. Von dieser Zeit an zeigen auch Michelis' andere Gemälde einen helleren, in's Graue gehenden Ton, wie er dem ganze Bilder grau in grau zu untermalen versuchte. Während seiner ganzen Künstlerlaufbahn hat sich Michelis bei aller Thätigkeit niemals eines entschieden bedeutenden materiellen Erfolges zu erfreuen gehabt. Schon damals wurde ihm dadurch bisweilen die Lust und Freude am Schaffen verleidet. Hatte er den Gedanken eines Bildes auf der Leinwand ausgesprochen, und dies that er mit einer unglaublichen Leichtigkeit, so erlahmte nicht selten seine Kraft an der Durchbildung des Einzelnen, und auf diese Weise sind seine trefflichen Ideen nicht zur Vollendung gekommen. In seinem Nachlasse befinden sich nicht weniger als dreinundzwanzig auf großen Leinwandflächen entworfene, halbfertig untermalte Bilder, die Anfänge meist vorzüglich komponirter Werke, welche der weiteren Ausführung vergeblich harrten. — Im Sommer 1861 wurde seine künstlerische Thätigkeit für längere Zeit vollständig unterbrochen. Er hatte das Amt eines Sekretärs der „Deutschen Kunstgenossenschaft“ zur Zeit der Kölner allgemeinen Ausstellung übernommen und nur mit großen persönlichen Opfern war er im Stande, die eingegangenen Verpflichtungen allseitig zu erfüllen. Trotzdem hat er das Begonnene bis zum Schlusse durchgeführt und sich die deutsche Kunstgenossenschaft dadurch zu dauerndem Danke verbunden. — Im Winter 1861 auf 62 vollendete er vier größere Kohlenzeichnungen mit Aquarellfarben colorirt, die Jahreszeiten darstellend. Sie befinden sich in seinem Nachlasse. Von dreien sind die Untermalungen auf großer Leinwand, erst im Laufe der letzten Jahre in Angriff genommen, vorhanden, und es haben sich zwei seiner Schüler, J. Arndt und E. Weichberger bereit erklärt, die Ausführung des Cyklus zu übernehmen. Ein anderes größeres Gemälde vollendete Michelis im Jahre 1862 für die Londoner Ausstellung, eine Eichenallee vor einem westfälischen Dorfe, durch welche eine Viehherde heimgetrieben wird. Es ist ein Bild von überaus schönen Formen und in der Farbe gesättigter als alle letzten vor demselben vollendeten. — Nach dem Abgang des Professors Gude von der Düsseldorfer Akademie wurde Michelis, welcher damals wieder eine größere Anzahl von Schülern und Schülerinnen (darunter die Erbprinzessin von Hohenzollern und die jetzige Gräfin von Flandern) um sich versammelt hatte, für dieselbe Stelle in Vorschlag gebracht, für welche ihn bereits früher sein Lehrer, Professor Schirmer, empfohlen hatte. Die Wahl traf Oswald Achenbach, aber bald darauf erhielt Michelis den Antrag, die Professur der Landschaftsmalerei an der Großherzoglichen Kunstschule in Weimar zu übernehmen, dem er zu Ostern 1863 Folge leistete. Nur höchst ungern sahen ihn die Düsseldorfer Freunde scheiden, für ihn aber begann nunmehr eine neue, ebenso anregende, als, wie sich bald herausstellte, erfolgreiche Thätigkeit. In der Heranbildung seiner Schüler hatte er sich der glücklichsten Resultate zu erfreuen und sie alle verehrten in ihm nicht nur ihren Meister, sondern auch ihren Freund, der ihnen fördernd mit Rath und That zur Seite stand. Auch als schaffender Künstler hat er im Laufe der letzten Jahre, ob schon

häufig durch Kränklichkeit in der Arbeit unterbrochen, eine Reihe größerer und anerkannter Werke vollendet, von denen mehrere in den Besitz J. A. S. der Frau Großherzogin von Weimar übergegangen sind. Auch das im vorigen Jahre vollendete große Aquarellbild, „Erinnerung an die Wartburg“, erst kürzlich in Farbendruck erschienen, wurde von der kunstsinigen Fürstin erworben. — Ein besonderes Verdienst erwarb sich Michelis noch in den letzten Jahren durch die Gründung eines „Nadir-Vereins“, aus welchem manche tüchtige Leistung jüngerer Künstler hervorgegangen ist. Ein stimmungsvolles Werk dieser Art von seiner eigenen Hand haben wir den Lesern im vorigen Jahrgange der Zeitschrift vorgeführt. Daß er von jeher auch den äußeren Interessen der Kunst und ihrer Angehörigen eine warme Theilnahme widmete, wurde bereits hervorgehoben. Schon im Jahre 1844 war er unter den Gründern des „Vereins der Düsseldorfer Künstler zu gegenseitiger Unterstützung und Hülfe“, und in dessen Vorstand von Periode zu Periode wiedergewählt, bis zu seinem Abgange nach Weimar (siehe oben als Sekretär) mit größter Aufopferung thätig. Ebenso war er Mitbegründer des in Düsseldorf zu geselligen Zwecken geschaffenen Künstler-Vereins „Malkasten“, sowie der „Deutschen Kunstgenossenschaft“. Ausgestattet mit einer vielseitigen Bildung widmete er der Entwicklung der Kunst aus den Denkmälern ihrer Geschichte seine besondere Vorliebe. Die zahlreichen Sammlungen an Antiquitäten, (darunter viele seltene Exemplare), an trefflichen Kupferstichen und Handzeichnungen alter Meister, welche sich in seinem Nachlasse befinden, sind hierfür ein thatsächlicher Beweis. Die allgemeinste Theilnahme an seinem frühen Hinscheiden gab sich bei der am 26. Januar stattgefundenen Beerdigung zu erkennen. Der Großherzog war durch einen seiner Adjutanten vertreten, eine Anzahl Schüler des Verstorbenen schritten als Marschälle zu Seiten des mit Lorbeerkränzen, Palmen und Blumen reichgeschmückten Sarges, dem sich die nächsten Anverwandten, das Kollegium der Großherzoglichen Kunstschule nebst den Schülern derselben, alle übrigen hier lebenden Künstler und seine zahlreichen Freunde anschlossen. Michelis hatte sich im Jahre 1862 verheirathet und hinterläßt eine Witwe mit drei Kindern.

Personal-Nachrichten.

Theophil Hansen wurde vom akademischen Rath der Wiener Akademie der bildenden Künste zum Professor an der Architekturschule dieser Anstalt erwählt.

Der Landschaftsmaler Hansch in Wien wurde von der dortigen Akademie an Stelle des verstorbenen Dobiaschowsky zum akademischen Rath erwählt.

Die Wiener Künstlergenossenschaft ernaunte den Landschaftsmaler Seikeny zu ihrem diesjährigen Vorstaude.

Preis-Bewerbungen.

Der preussische Staatspreis, welchen die Berliner Kunstakademie zu ertheilen hat, (750 Thlr. jährlich auf zwei hintereinander folgende Jahre zu einer Studienreise nach Italien), ist in diesem Jahre für die Geschichtsmalerei bestimmt. Die Bewerber müssen an einer preussischen Kunstakademie in vorschriftsmäßiger Weise ihre Studien gemacht und diesen das 30. Lebensjahr nicht überschritten haben. Anmeldungen sind bis zum 21. März, 12 Uhr Mittags, bei dem Professor Daeye, als interimistischem Direktor, zu machen. Die

Prüfungsarbeiten beginnen am 23. März, die Hauptaufgabe wird am 30. März gestellt.

Der Preis Michael Beer, erster Stiftung, für Maler und Bildhauer jüdischer Religion, ist im laufenden Jahre für Geschichtsmalerei bestimmt. Die Wahl des Gegenstandes ist freigegeben; die Bilder müssen ganze Figuren enthalten, aus denen akademische Studien ersichtlich sind, in Del ausgeführt sein und in der Höhe nicht unter 3 Fuß, in der Breite nicht unter $2\frac{1}{3}$ — $2\frac{1}{2}$ Fuß, oder umgekehrt, betragen. Außerdem ist zu liefern eine Oelfarbenstizze, darstellend David's Erntephzug (1. Buch Samuelis 18, Vers 5—9), ferner mehrere Studien nach der Natur, sowie Kompositionsskizzen eigener Erfindung.

Derselbe Preis, zweiter Stiftung, für Bewerber ohne Ansehung der Konfession ausgesetzt, ist in diesem Jahre für Bildhauer bestimmt, die eine Rundfigur oder Gruppe oder ein Relief mit freier Wahl des Gegenstandes zu liefern haben. Runde Werke dürfen nicht unter 3 Fuß hoch sein, Reliefs nicht unter $2\frac{1}{2}$ Fuß Höhe und 3 Fuß Breite messen. Außerdem wird eine in Relief modellirte Skizze, darstellend „Noah's Opfer“ (1. Buch Mose, Kap. 8, 18—20), verlangt, sowie einige Studien nach der Natur.

Der Ablieferungstermin für beide Gattungen von Bewerbern ist der 11. Juli. Bezüglich der Zeugnisse, des Alters der Bewerber und sonstiger Bedingungen hat es bei den bekanteten Bestimmungen sein Bewenden.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Der Kunstverein zu Gotha hat seinen Rechenschaftsbericht für die Jahre 1866 und 1867 ausgegeben. Wir entnehmen demselben die Mittheilung, daß der Verein 558 Aktien ausgegeben und auf der letzten Ausstellung im Sommer 1867 gegen 500 Kunstwerke zur Schau brachte. Die Summe, welche auf den Anlauf von Seiten des Vereins verwandt wurde, belief sich auf 2591 Thaler, während die Privatankäufe nur 450 Thaler ergaben.

Die National-Galerie in London hat im Jahre 1867 u. A. die nachfolgenden Gemälde aus der Castlake'schen Sammlung erworben: Bildniß einer alten Frau in schwarzer Tracht von Rembrandt, bezeichnet mit der Jahreszahl 1634. — Der heil. Hieronymus in der Wüste von Bona da Ferrara, welcher sich auf der Inschrift als Schüler des Pisano (Vitt. Pisanello) bezeichnet. — Der heil. Michael mit dem Drachen von Fra Carnovale, auch Bartolommeo Corradini genannt. — Bildniß des Leouello von Este, in schriftlich das Werk eines sonst unbekanteten Meisters, Namens Oriolo. — Der heil. Antonius und der heil. Georg von Vitt. Pisanello. — Zwei Tafeln von Cosimo Tura, aus der Certosa zu Ferrara stammend und darstellend: 1. die Madonna mit dem Kinde, umgeben von sechs musizirenden Engeln; 2. den heil. Hieronymus in der Wüste knieend. — Madonna mit dem Kinde von Hugo v. d. Goes. — Zwei Köpfe von Heiligen von Domenico Veneziano.

Der Haupt-Vorstand der deutschen Kunstgenossenschaft in Wien erläßt soeben folgende Einladung zur dritten allgemeinen deutschen Kunstausstellung in Wien:

Die letzte Künstlerversammlung in Kassel hat beschlossen; daß die nächste „Allgemeine deutsche Ausstellung“ von Kunstwerken im Jahre 1868 in Wien stattfinden soll.

Die Genossenschaft der Künstler Wien's, der dadurch die Ehre zufällt, Vorort und Hauptvorstand der gesamtdeutschen Kunstgenossenschaften zu sein, sieht mit der Ehre auch den Ernst der Aufgabe, welche ihr geworden; der Aufgabe, daß diese erhabene nationale Sache — zum Ruhme des großen Vaterlandes, zur Freude seines Volkes am selbstgeschaffenen Schönen — gelingen möge.

Für die Ausstellung der gesamtdeutschen Kunstwerke sind die Räume des Hauses der Genossenschaft bestimmt, die bereits vollendet, in kurzer Zeit zu diesem Zwecke eingerichtet sein werden. Das Haus selbst wird mit dieser Ausstellung eröffnet und die Künstlerschaft Wien's betrachtet es als ein besonders glückliches Omen ihrer Zukunft, mit solcher Feier das Warten in ihrem Hause beginnen zu können.

Zur praktischen Durchführung wurde aus unserer Lokalgenossenschaft ein Comité gewählt, welches die nachfolgenden Bestimmungen berathen und beschlossen hat, um dann gemein

schaftlich mit den Delegirten das Unternehmen einem glücklichen Gelingen zuzuführen.

Lasset uns alle einig mit unserem Besten zusammenwirken, um nicht nur eine Ausstellung von Bildern deutscher Künstler, sondern ein treues, würdiges Bild deutscher Kunst zu geben.

Bestimmungen.

1. Die dritte deutsche allgemeine Ausstellung beginnt am 1. September und endigt mit 31. Oktober 1868.

2. Die Ausstellung findet statt in den Räumen des neu erbauten Künstlerhauses und umfaßt Werke der bildenden Kunst, welche seit der zweiten deutschen Ausstellung in Köln 1861 geschaffen wurden. Ausnahmen hiervon müssen besonders beim Hauptvorstände angemeldet werden, welcher sich die Entscheidung vorbehält.

3. Nur Werke von Künstlern deutscher Nation, oder solchen, welche ihre künstlerische Ausbildung auf deutschen Kunstschulen empfangen haben, oder sonst thätlich solchen Schulen angehörend, werden aufgenommen.

4. Die Vorstände der Lokalvereine werden dieses Programm nicht nur in ihren Kreisen verbreiten, sondern auch Sorge tragen, die betreffenden Kunstwerke aus Galerien und Privatsammlungen aufzuspüren und deren Einsegnung nach Wien zu vermitteln.

5. Die Ausstellung und Alles, was dazu gehört, wird vom Hauptvorstände mit dem hiezu in Verbindung gesetzten Ausstellungskomite geleitet. Dieselben übernehmen alle Vorarbeiten für die Ausstellung und berufen, sobald der geeignete Zeitpunkt eingetreten ist, die Deputirten der Lokalvereine, um als Gesamtkomite die Schlußarbeiten der Ausstellung zu vollziehen.

6. Solche Künstlergesellschaften, welche zur geeigneten Zeit keine Bevollmächtigten senden, werden als mit den Beschlüssen des Gesamt-Ausstellungskomite's einverstanden betrachtet.

7. Bezüglich der Juris verweisen wir auf die Bestimmungen der deutschen Kunstgenossenschaft.

8. Es wird ein Eintrittsgeld erhoben; die Einnahme wird zur Dedung der Transportkosten und der übrigen durch die Ausstellung verursachten Auslagen verwendet; ergeben sich Ueberschüsse, so werden dieselben den Beschlüssen der Künstlerversammlung gemäß verwendet.

9. Nur für solche Kunstwerke, welche bis zum 31. Juli einlaufen, und welche von einem legalen Schiedsgericht begutachtet sind, übernimmt das Ausstellungskomite die Frachtspeisen der Her- und Rücksendung.

10. Die Einsegnung von Kunstwerken, welche über 3 Centner Gewicht haben, kann nur nach vorhergehender Anfrage beim Hauptvorstände geschehen.

11. Sendungen als Eilgut oder durch die Post werden nur frankirt angenommen.

12. Die Anmeldungen der einzusendenden Kunstwerke unter Angabe der Größe und des Gegenstandes haben bis längstens 15. Mai loco Wien zu erfolgen.

13. Alle Kunstwerke sind mit einem Zettel zu versehen, auf welchem der Gegenstand, Name und Wohnort des Autors oder Besizers, und, im Falle der Veräußerlichkeit, der Preis verzeichnet ist, welche Bestimmungen auch im Kataloge angeführt werden.

14. Ein Zettel mit denselben Bestimmungen ist im Innern der Kiste zu befestigen.

15. Aus- und Einpacken der Kunstwerke geschieht unter Aufsicht des Ausstellungskomite's.

16. Zuschriften werden unter der Adresse des Hauptvorstandes erbeten.

Die dritte englische National-Porträtausstellung wird im South-Kensington-Museum eröffnet. Sie wird Bildnisse solcher Personen vereinigen, welche in dem Zeitraum von 1800 bis 1868 am Leben waren, aber die noch Lebenden ausschließen. Außerdem soll eine Ergänzungsansstellung von 1800 rückwärts hinzutreten, um solche Bildnisse zur Schau zu bringen, welche an den vorhergehenden beiden Ausstellungen nicht Theil genommen haben.

Die königliche Akademie der Künste zu Berlin hat ihr Programm für die große Kunstausstellung von Werken lebender Künstler des In- und Auslandes für 1868 veröffentlicht. Die Ausstellung wird vom 30. August bis 31. Oktober währen; die zur Ausstellung bestimmten Kunstwerke sind bis Freitag den 7. August Abends 6 Uhr bei dem In-

spektor der Akademie abzuliefern. Die näheren Bedingungen, an welche die Zulassung von Kunstwerken zur Ausstellung geknüpft ist, sind dieselben wie in früheren Jahren. Das Programm ist von dem Sekretär der Akademie, Prof. D. F. Gruppe, in Berlin zu beziehen.

+ Die Verwaltung der Museen in Berlin ist während der Krankheit des Herrn von Diers in die Hände einer Kommission gelegt, bestehend aus den vier Abtheilungsdirektoren v. Ledebur, Waagen, Gothe und Lepsius und dem Sekretär der Museen Geh.-Rath Dietly.

Kunsliteratur und Kunsthandel.

Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker.

Photographische Darstellungen mit Text herausg. von Dr. Alexander Freiherrn von Minutoli mit Erläuterungen von Dr. Justus Brindmann. Zweite sehr vermehrte und verb. Auflage. 800 Tafeln mit mehr als 5000 Abbildungen. Liegnitz, Minutoli'sches Institut der Vorbilderammlung zur Beförderung der Gewerbe und Künste. Ausgabe in Fol. 800 Thlr.; Ausg. in 4. 466²/₃ Thlr.

Das unter obigem Titel erschienene umfangreiche Bilderwerk, über welches der dieser Nummer der Kunstchronik beigelegte Prospekt eine Inhaltsangabe sowie die Bezugsbedingungen für einzelne Blätter, einzelne Abtheilungen, Parthien u. s. w. enthält, ist nunmehr vollständig abgeschlossen. Von der Bedeutung und dem hohen Werthe der Minutoli'schen Sammlung, deren hervorragendste Gegenstände in vorzüglichen Photographien durch die vorliegende Publikation den gewerblichen Unterrichtsanstalten zugänglich gemacht werden, ist schon zu wiederholten Malen in der Presse und auch in diesen Blättern die Rede gewesen, so daß wir uns füglich mit einem Hinweis auf die ausführliche Anzeige, die unserer heutigen Nummer beiliegt, bescheiden können. Wir wollen bei dieser Gelegenheit nicht unterlassen, auch das Werk von J. Chr. Matthias „Kunstgewerbliches Modell- und Musterbuch“ in Erinnerung zu bringen, welches auf 24 in prächtigem Farbendruck ausgeführten Blättern eine Auswahl der interessantesten Gegenstände des Minutoli'schen Museums publicirt hat und der großen photographischen Publikation mit seinen farbigen Darstellungen zur Ergänzung dient.

Die nächste H. Weigel'sche Kunstauktion beginnt am 16. April. Sie bringt die reiche Kupferstichsammlung eines holländischen Kunstfreundes unter den Hammer. Der Katalog umfaßt 2400 Nummern, darunter das Werk des Ploos van Amstel in 51 Blättern, welche fast alle eigenhändig gezeichnet und mit dem Wappen des Künstlers versehen sind, ferner 61 zum größern Theile seltene Radirungen von Joh. Chr. Erhard.

Die Versteigerung der Kupferstichsammlung des Bildhauers Marochetti, welche Ende März von Sotheby Wilkinson und Hoage in London veranstaltet wird, bietet Sammlern und Liebhabern Gelegenheit, seltene und schöne Drucke älterer Meister zu erwerben. Namentlich ist Marc-Anton durch eine große Anzahl Blätter in guten Abdrücken vertreten, ferner Martin Schongauer (u. a. durch eine vollständige Reihe der Flugen und thrichten Jungfrauen) sodann Andrea Mantegna, die beiden Campagnola, Dürer, Lucas van Leyden, Rembrandt, Israel oder Meckenen 2c. 2c.

Raffaell's Madonna della Casa Terra nuova im Berliner Museum wird, von Mezmacher in Linienmanier gezeichnet, binnen Kurzem bei E. P. Christmann in Berlin erscheinen.

Kunstunterricht, Lehranstalten und Vorlesungen.

© Die Düsseldorfener Kunst-Akademie hat mit der in diesen Tagen durch den Ressort-Minister erfolgten Ernennung des Malers Julius Köting als Lehrer und Professor der technischen Malklasse, an Stelle des verstorbenen Professor Carl Sobn eine neue, tüchtige Lehrkraft gewonnen. Julius Köting gilt in der Düsseldorfener Künstlerwelt als Forträtsache als das hervorragendste Talent und man begrüßt seine Wahl einstimmig als die geeignetste zu vollem Ersatz des ertretlichen, als Lehrer und schaffenden Künstler gleich bedeutenden Vorgängers. — Hoffen wir, daß in gleichem Sinne und mit nicht minderem Glück die Wahl des an Stelle des ausgeschiedenen Direktor Bendemann anzutretenden Historienmalers als Lehrer der ersten Malklasse getroffen werde, damit der altbewährte Ruf der Düsseldorfener Akademie sich neu befestige.

Vermischte Kunstnachrichten.

Eine industrielle Bildhauergesellschaft wird sich demnächst in Paris konstituieren. Hauptzweck derselben soll sein, mit Hilfe der Association jungen Talenten, denen es an Geldmitteln fehlt, den Weg zu bahnen und zu verhindern, daß dieselben von Kunsthändlern und Fabrikanten in gewissenloser Weise ausgebeutet werden. Es handelt sich dabei vornehmlich um Bronzegaß-Werke, welche bekanntlich in Paris einen großen Markt haben, deren Urheber aber zum großen Theile nicht nur schlecht bezahlt werden, sondern auch ganz unbekannt bleiben, da Händler und Fabrikanten es nicht vortheilhaft finden, die Namen der Urheber zu nennen und in Ruf zu bringen. Das Gründungskapital der Gesellschaft ist auf 100.000 Francs festgesetzt. Dasselbe soll durch 2000 Aktien à 50 Frs. (in monatlichen Raten à 5 Frs. zahlbar) beschafft werden und hauptsächlich zur Errichtung eines Verkaufsortes dienen, in welchem die Kunst-Gegenstände entweder für Rechnung der Gesellschaft oder für Rechnung der Urheber gegen eine Provision verkauft werden sollen. Ueber den Ankauf der für Rechnung der Gesellschaft zur Ausführung in Guß bestimmten Modelle soll eine Kommission entscheiden, welche von den Mitgliedern gewählt wird. Das Projekt erweckt sich einer lebhaften Theilnahme seitens der dabei interessirten Kreise, und mehrere der angesehensten Bildhauer, u. A. auch Barze, haben ihre Theilnahme zugesagt.

Rudolph Henneberg's großes Oelgemälde „der Glücksritter vom Tode ereilt“, die jüngste Schöpfung eines Künstlers, der vor mehreren Jahren zuerst durch seinen „wilden Jäger“ als ein nicht gewöhnliches Talent die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf sich zog, hat bei ihrer Ausstellung im Kunstvereinslokale zu Leipzig, man darf wohl sagen, Sensation erregt. Das Gemälde zog nicht bloß viele Beschauer an, sondern seßelte auch zu andauernder und wiederholter Betrachtung im Ganzen wie im Einzelnen. Das „Leipziger Tageblatt“ widmet dem Gemälde eine Besprechung, welcher wir das Nachfolgende entnehmen:

„Der Gegenstand selbst ist originell und neu, aber dentic nach der Seite der handelnden Gestalten, wie nach seinem poetischen Grundgedanken. Die antike „Fortuna“ ist mit so vielen anderen Gestalten der griechisch-römischen Mythologie in den Darstellungskreis des christlichen Mittelalters übergegangen und hat seit dem 16. Jahrhundert viele Verkörperungen erlebt; Henneberg's Gestalt ist offenbar inspirirt von der Fortuna des Guido Reni, die, in mehrfachen Exemplaren (Paris, Berlin, Schleisheim) vorhanden, dieselbe Wendung des Körpers, das zierliche Halten der Krone, das Wehen des Goldhaars vorgebildet hat. Ebenso ist der „Tod“ seit den Todtentänzen des 14. Jahrhunderts's eine bekannte Gestalt in der deutschen Kunst, und das sable Pferd des Todes in der Offenbarung Johannis hat schon oft die Phantasie der Künstler zu geistesreichen Schilderungen reichend dahinlaufender Gerippe angeregt. So mutet Henneberg — und wir rechnen ihm dieses hoch an — dem Beschauer nicht die Übung eines Nüßfels zu, indem er die neugeschaffene Gestalt des „Glücksritters“ nicht im Harnisch, sondern im schwarzgelb gestrichelten Wamme eines altdeutschen Junkers, dem zauberischen Gebilde nachgehend dicht vor dem Abgrunde auf der halbverbraunten Brücke malt. Strahlend im bestrickenden Reiz des schönen Leibes läßt die schwebende Göttin Schleiter

und Gewand fallen, wie sie die letzte Hand blinkender Goldstücke verstreut, und die durchsichtige Kugel rollt tanzend auf den schmalen verkohlten Balken hinaus, den der Kesselschuf zum Verberben des Reiters schon berührt. Aber hier sieht nur die schimmernde Krone, nach welcher er gierig die Rechte ausstreckt; die zügelnde Linke läßt dem Falben freies Spiel und mit nervigem Druck (man merkt, daß der Maler selbst reiten kann!) spornet er ihn zum letzten verhängnißvollen Satz — dem letzten, denn der Knochenmann hat ihn eben ereilt auf dem tollen Wettritte, Geflüpp und Dorn hängt um den Fuß des Gerippes, der Rappe wirft sich bäumend zurück mit lechzender Zunge — nun ist es genug und der grause Reiter darf die rothe Fahne als Siegeszeichen wehen lassen. Stand das schöne junge Weib im weißen Gewande, das unter den Hufen auf der Brücke niedergesunken liegt, warnend vor dem Abgrund, als der Glücksritter heranbraute? Der Künstler läßt uns im Zweifel, ob sie es mit dem Leben zahlte, und hat die Bedeutung dieser anmutigen schlanken Gestalt der Einbildungskraft des Beschauers überlassen.“

„Unwillkürlich denken wir bei dieser Betrachtung eines eigentümlichen malerischen Stoffes: wie hätte das Alstred Kethel, der unglückliche früh gebrochene Meister des „Todes als Freund und Bürger“ gesagt, — und wenn wir in manchen Zügen von Henneberg's Komposition die stilvolle Zeichnung Kethel's wiederfinden, so bedauern wir schließlich, daß der Glücksritter so unendlich viel besser gemalt ist, als das Kethel jemals konnte, und daß nicht eine mehr andeutende, phantastisch gestimmte Färbung uns den geistesreichen Vorgang weniger als wirklich und desto mehr als wahr erscheinen läßt. Hat sich der Künstler denn nicht selbst vor seinem Bilde geirrt, daß auf solchen frappant hölzernen Balken keine Fortuna-Kugeln rollen können? daß der gestickte Mantel mit seinem Lufte des Stoffes so schwer ist für das schwebende Zaubergebilde und die Fortuna selbst zu sehr wirkliches Fleisch und Bein für das Schweben? Nicht eine verblaffende Farbe, eine matte Körperlosigkeit soll die „Gestalten einer anderen Welt“ im Bilde auszeichnen; — so wie sie ihre poetische Wahrheit haben, können sie auch ihre malerische volle Wirkung gewinnen, aber dann fordern wir auch das Geprägte jenes gesteigerten Lebens, dem das zauberische Hell Dunkel des Correggio, die Farbenhuth der Venetianer oder die überquellende Freudigkeit der Farbe des Rubens, jeber in seiner Weise zum Ausdruck wird — und etwas Entsprechendes vermissen wir in dem Kolorit Henneberg's, so schön, so kräftig und harmonisch es ist.“

„Henneberg ist kein Realist der Farbe im gewöhnlichen Sinne des Wortes, das heißt: er malt nicht die bürre, profaische, stereoskopische Naturwahrheit, wie sie das Sonnen- oder Atelierlicht vor Augen stellt, er hat auch nichts von eigentlicher französischer Manier, namentlich von den braunen Tönen seines Meisters Couture an sich, sondern seine eigene Anschauung von koloristischer Schönheit. Er giebt vermittelt eines sehr dicken Farbenauftrags auf ganz harziger Leinwand ungemein leuchtende klare Lokaltöne und besogt auf das Strengste Dürer's Mahnung, „daß keine Farbe aus ihrer Art schlage“; — man vergleiche nur einmal die älteren französischen und deutschen, namentlich düsseldorfener Bilder mit Henneberg, um gewahr zu werden, wie schwarz und braun dort die Schatten aussehen, während wir hier die Farben auch in der Tiefe noch voller Klarheit sehen. So ist denn seine harmonische Nebeneinanderstellung von den kräftigsten und immer wahren Farben allerdings künstlerisch im hohen Grade — aber freilich ohne die ausgesprochene Stimmung, die wir einmal für die freien Erfindungen der Phantasie, wie es der Glücksritter ist, verlangen. Wären es Gestalten der Dichtung, aber doch rein menschlicher Natur, wir würden die künstlerische Kraft Henneberg's sicherlich viel mehr genießen, — am Glücksritter erreicht sie uns im Widerspruch mit den Forderungen des phantastischen Motivs.“

„Alles was man an der künstlerischen Ausführung übrigens vermisst: ein freieres Aufschweben der Fortuna, eine lebendigere Zeichnung des Pferdes, welches mit seinem wunderbarlich misfarbigen Kopfe und der leberartigen Haut offenbar die schwächste Partie des Bildes und auch von löblicher Größe ist, erscheint uns gegenüber den berühmten malerischen Vorbildern nicht schwer wiegend.“

Rumpf einer Napoleons-Statue von Canova. Aus Kassel schreibt man der Augsb. Allg. Ztg.: „Zur Zeit des Königreichs Westfalen besaß Kassel eine Marmorstatue des

Kaisers Napoleon von Canova's Hand. Sie stand im Ständehaus, in welches das Museum damals verwandelt worden war. Wenn ihr bei der Rückkehr des Kurfürsten ein bescheidener Platz angewiesen worden wäre, so würde das in der Ordnung gewesen sein; allein es wurden der Statue auf allerhöchsten Befehl die Beine abgesägt und der Torso dem Vandalismus des Pöbels preisgegeben. Der arg zugerichtete Rumpf befindet sich gegenwärtig in dem Winkel eines Schuppens in der Nähe des Garnisons-Heumagazins; aber der französische Generalkonsul in Frankfurt a. M. unterhandelt mit den preussischen Behörden um Auslieferung des traurigen Restes von einem bedeutenden Kunstwerk". Unseres Wissens war bisher von dieser Statue nichts bekannt. Ist sie vielleicht eine dritte Wiederholung des kolossalen Napoleon bei Lord Wellington und in der Brera zu Mailand?

Zeitschriften.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 29. Die Baufrage des österr. Museums. — Erläuterungen des Projekts für den Neubau des Museums. — Verzeichniss der im Museum käuflichen Gypsabgüsse. — Dazu eine Separatbeilage: das geistige Eigenthum mit Rücksicht auf die Kunst. Vortrag von Jul. Glaser.

Gewerbeblatte. II. Heft. Ueber Kandelaberbildungen. Von Joh. Durm (Mit Abbild.). — Ornamente und Motive: Bekrönung eines griech. Grabsteins; griech. Blumenverzierung vom Erechtheion; römische Kasette; frühgoth. Pfeilerkapitäl; franz. Renaissancefüllungen und Kassetten; moderner Fries und Wasserleiter. — Details zur Decoration eines Porzellan-Service's. — Aus der Pariser Ausstellung: Theile eines Dessert-Service's (Vobmer); Wandtisch aus der russischen Abtheilung. — Motener Ofen. Stechblätter, Nähnäh, Schmelz, Schreibstift. — Kasette eines Tonnens

gewölbes in der Kirche S. Spirito von Andrea Santovino, aufgenommen von Val. Tritsch.

Deutsche Bauzeitung. Nr. 9. 10. Deutsche Kirchenbaukunst und Zukunftsgothik vor der englischen Kritik. — Reisenotizen, gesammelt auf einer Studienreise der k. Bau-Akademie zu Berlin, im August 1867. — Der Einsturz der Kuppelkirche in Pest.

Chronique des Arts. Nr. 7. 8. Le buste du Benivieni. — Correspondance: Jerusalem. — L'hôtel Carnevalet. — Nécrologie (Fairve). — Anciennes manufactures de porcelaine et de fayence de l'Alsace et de la Lorraine.

Journal des Beaux-Arts. Nr. 3. Tableaux à l'église de St. Nicolas à Furnes. — Delacroix jugé par Couture. —

Art-Journal. Märzheft. Books and bookbinding in Syria and Palestine. By Mary E. Rogers (Mit Abb.). — Obituary (Doyle; Claudet; Hinchliff; Lynch.). — The fourth general exhibition of water-colours-drawings. — Picturesque cottage, garden and villa architecture. By C. J. Richardson (Mit Abb.). — Paris international exhibition: French pictures. — The society of arts' prices to art-workmen. — William Blake. — Swan's carbon process. — Reports of english artisans from the Paris universal exhibition. Beigegeben zwei Establishes nach Saed und Leslie und Jertih, des Pariser Ausstellungs-Katalogs.

H. Troschel's Monatsblätter. 1868. Nr. 2. Statut des Vereins deutscher Zeichenlehrer. — Paris und die allgemeine Ausstellung (II). — Die Pariser Zeichenschulen für das Volk; von Prof. F. W. Exner (II. Schluss.). — Die Sgraffittobilder im Treppenhause des Sophiengymnasiums zu Berlin; von Dr. Bruno Meycr.

Berichtigung.

In Heft IV u. V der Zeitschrift (in dem Aufsätze: Schmelz als Material) S. 95 Zeile 22 ist das Wort „jedem“ zu streichen.

I n s e r a t e.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Soeben wurde ausgegeben: [76]

Architektonische Motive

für den Ausbau und die Dekoration von Gebäuden aller Art nach beendetem Rohbau.

Mit besonderer Berücksichtigung der **Renaissance.**

Unter Mitwirkung von Prof. W. Lübke herausgegeben von

Ernst Lottermoser
und

Karl Weissbach,
Architekten in Dresden.

I. Band. 1. Heft.

Subscriptionspreis: 25 Sgr.

Inhalt des I. Heftes: Einleitung von W. Lübke. — Plafond im Convent der Beichtväter von S. Pietro in Rom (Reicher Farbendruck). — Marmorkamin in der Sala dell' Anticollegio des Dogenpalastes zu Venedig. — In Holz geschnitztes Ornament aus der Kirche Monte Oliveto zu Neapel. — Majolica-Fussbodenplatten aus der Kirche S. Catarina zu Siena (Farbendruck). — Friesornament aus der Kirche del Carmine zu Siena; Sgraffito-Ornament von einem Hause in Arco della Chiesa nuova zu Rom.

Jedes Heft wird 2—3 farbige und 2—3 schwarze Tafeln enthalten. Sechs Hefte bilden einen Band oder Jahrgang zum Preise von 5 Thlrn. Einzelne Hefte werden mit 1. Thlr. berechnet.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

[77]

Kunstgewerbliches

Modell- und Musterbuch.

Eine Sammlung charakteristischer Beispiele der decorativen und ornamentalen Kunst aller Völker und Zeiten.

Zum Gebrauch für Gewerbeschulen, Decorateure, Stuccateure, Eisenleure, Dessinateure, Kunstschüler, Kunstdrechsler, Architekten und Kunsthandwerker aller Art. 24 Blätter in Farbendruck. Zunächst im Anschluß an das **Museum Minutoli** zusammengestellt, gezeichnet und erläutert von

J. Ch. Matthias,

Lehrer an der königlichen Gewerbeschule zu Liegnitz.

Angabe A. in gr. Lex. 8. cart. 5 1/3 Thaler.

Angabe B. in hoch Quart mit breitem Rande. In Mappe. 6 2/3 Thaler.

Inhalt:

I. Persische Waffen. — II. Chinesisches Porzellan. — III. Florentinische Holzmasafel und Füllung. — IV. Florentinische Deckenbordüre. — V. Buchdeckel und gepresstes Leder aus dem 16. Jahrhundert. — VI. Schmiedearbeiten aus dem 16. und 17. Jahrhundert. — VII. Eingelegte Arbeiten aus dem 16. Jahrhundert. — VIII. Silberne Schlüssel (Renaissancezeit). — IX. Orientalische Waffen. — X. Chinesisches Porzellan. — XI. Persische und Florentinische Mosaikarbeiten. — XII. Arabische und spanische Sammt- und Seidenstoffe. — XIII. Bücherdeckel aus dem 16. Jahrhundert. — XIV. Thürgriffe, Schlüsselbild und Klingelgriff aus dem 16. Jahrhundert. — XV. Eingelegte Arbeiten aus der Renaissancezeit. — XVI. Bronzeverzierungen für Büchereinbände u. s. w. aus dem 16. Jahrhundert. — XVII. Verzerte Messergriffe aus dem 16. und 17. Jahrhundert. — XVIII. Griechische und etruskische Gefäße und Geräthschaften aus gebrauntem Thon. — XIX. Indische Gefäße. — XX. Goldschmiedearbeiten aus dem 16. und 17. Jahrhundert. — XXI. Füllungen mit Malerei, Augsburger Arbeit aus dem 16. Jahrhundert. — XXII. Silberne Schlüssel aus dem 16. Jahrhundert. — XXIII. Persische und indische Webstoffe. — XXIV. Griechische und römische Gefäße aus Thon. Im Ganzen sind auf den in dem saubersten Farbendruck ausgeführten Tafeln 67 verschiedene Gegenstände abgebildet.

Sachse's permanente Gemälde-Ausstellung in Berlin.

Neu ausgestellt: Vubliß (Berlin): Italienerin. — C. Heilmayer (München): Der Thurm der Vergessenheit im päpstlichen Palast zu Avignon. — Adalb. Wegas. (Berlin): Damenporträt. — H. Kay (Berlin): Die kleinen Diebe. — Alb. Schwarz (Berlin) Hafen von Tobule am Gardasee.

— Paul Händler (Berlin): Ein guter Sohn. — Ernst Hildebrand (Berlin): 1. Vertreibung der Hugenotten aus Metz. 2. Aufnahme derselben durch den großen Kurfürsten. 3. Römische Gastmahl. — N. de Swertschkow (Berlin): 2. Bilder: Russische Scenen. [78]

Rud. Weigel's [79]

Kunst - Auktion.

Donnerstag den 16. April a. e. Versteigerung der

Kupferstich-Sammlung

eines holländischen Kunstfreundes nebst mehreren anderen Sammlungen von **Kupferstichen, Radirungen und Handzeichnungen**, darunter das Werk des C. Ploos van Amstel, ein reiches Werk des Malers J. C. Erhard mit vielen Seltenheiten etc.

Kataloge sind durch jede Buch- & Kunsthandlung sowie vom Unterzeichneten gratis zu beziehen.

Leipzig, im März 1868.

Rud. Weigel.

Drugulin's [80]

Kunst-Auktionen. XLIV.

Den 30. März und folgende Tage mehrere werthvolle Sammlungen von

Kupferstichen und Radirungen.

Kataloge durch die bekannten Buch- und Kunsthandlungen, oder auf frankirte Anfragen direkt, portofrei, von

W. Drugulin in Leipzig.

Zwei Rauchbilder, Originale von August Schleich auf Porzellan colorirt:

Luchs und Schlange (in Quartgröße) 30 Fl.

Adler und todte Gemse (in Octavgröße) 50 Fl.

Zehn kleine Thierstücke in einem brillanten Goldrahmen, in Medaillonform eingefasste Originalölbilderei von August Schleich. Preis 50 Fl.

Zu haben in E. A. Fleischmann's Buch- und Kunsthandlung, Maximilianstraße Nr. 2 in München. [81]

Nr. 12 der Kunstchronik wird Freitag den 27. März ausgegeben.

Gemäldekäufern bietet die Permanente Gemälde-Ausstellung von L. Sachse & Co. in Berlin stets eine reiche Auswahl bedeutender Galleriebilder, sowie auch anmuthige kleinere Kunstwerke von gutem Geschmack zum Kauf. [85]

Verantwortlicher Redacteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Hierzu zwei Beilagen: 1. Die Museen Spaniens, Katalog der Laurent'schen Originalphotographien (Berlin, Eduard Duas). — 2. Prospekt über die Müntz'sche Vorbildersammlung in photographischen Darstellungen.

Verlag von F. A. Brockhaus in Leipzig.

[82]

Soeben erschien:

Die

Kunst im Zusammenhang der Culturentwicklung und die Ideale der Menschheit.

Von Moritz Carriere.

Dritter Band. Das Mittelalter. Erste Abtheilung.

Das christliche Alterthum und der Islam in Dichtung, Kunst und Wissenschaft. Ein Beitrag zur Geschichte des menschlichen Geistes.

8. Geh. 1 Thlr. 20 Ngr.

Carriere's Werk, die erste Geschichte aller Künste in ihrer Wechselwirkung und ihrem Zusammenhange mit der Lebensentwicklung der Menschheit, ist als eine Bereicherung unserer Nationalliteratur anerkannt.

Die soeben erschienene erste Abtheilung des dritten Bandes zeichnet die einflussreichsten Persönlichkeiten aller Cultur, Jesus und Muhammed, nach ihrer historischen Wirklichkeit wie nach der Gestaltung, die sie durch Phantasie und denkende Betrachtung gewonnen haben, und entwirft auch in der Darstellung des christlichen Alterthums wie der Literatur und Kunst des Islam eine Geschichte des Geistes vom ästhetischen Standpunkte.

Die (unter der Presse befindliche) zweite Abtheilung des dritten Bandes wird das europäische Mittelalter schildern.

Der erste und zweite Band haben folgende Specialtitel:

1. Band: Die Anfänge der Cultur und das orientalische Alterthum in Religion, Dichtung und Kunst. 3 Thlr.
2. Band: Hellas und Rom in Religion und Weisheit, Dichtung und Kunst. 3 Thlr.

So eben erschien in der literar.-artist. Anstalt der F. G. Cotta'schen Buchhandlung in München:

[83]

Geschichte der Aesthetik

in Deutschland

von Hermann Lohz.

42 1/2 Bogen gr. 8. 2 Thlr. 24 Sgr. oder 4 fl. 48 kr.

Permanente Ausstellung

[84]

der Kunstshütte zu Chemnitz.

Anmeldungen haben beim unterzeichneten Vorstande zu erfolgen. Ankäufe geschehen Seiten des Vereins, so wie solche von Privaten vermittelt werden. Die Kosten der Zu- und Rücksendungen von Kunstwerken trägt der Verein.

Der Vorstand des Ausstellungs-Ausschusses.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Süssow
(Wien, Theresianumg.
25) od. an die Verlagsch.
(Leipzig, Königsstr. 3)
zu richten.

27. März.



Inserate

à 2 Sgr. für die drei
Mal gespaltene Fett-
zeile werden von jeder
Buch- und Kunsthand-
lung angenommen.

1868.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am zweiten und letzten Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten dies Blatt gratis. Quart bezogen kostet dasselbe 1½ Tblr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in Berlin: F. Sasse & Co., Hofkunsthandlung; in Wien: P. Haesler, Gerold & Co.; in München: E. A. Fleischmann.

Inhalt: König Ludwig's Leichenbegängniß und Todtenfeier. — Korrespondenzen (Berlin; München). — Nekrologe und Todesnachrichten. — Personalnachrichten. — Preis-Werbungen. — Kunstvereine, Sammlungen, Ausstellungen. — Kunstliteratur und Kunsthandel. — Kunstunterricht. — Vermischte Kunstnachrichten. — Neuigkeiten der Kunstliteratur. — Neuigkeiten des Kunsthandels. — Zeitschriften. — Briefkasten. — Inserate.

König Ludwig's Leichenbegängniß und Todtenfeier.

* Es war nicht der übliche ceremonielle Pomp einer königlichen Leichenfeier, nicht der aus Neugier und Loyalität gemischte Drang der Masse, dem verstorbenen Fürsten die letzte Huldigung darzubringen, was den jüngst in der Hauptstadt Bayerns begangenen Trauerfesten ihre Weihe verlieh: das Bewußtsein, daß dieser gekrönte Leichenwagen einen der größten deutschen Männer unserer Zeit zu Grabe trug, ließ den dumpfen Klang der Trauerglocken weithin wiedertönen in den deutschen Landen und rief zu dem glänzenden Gefolge fürstlicher Leidträger und Abgesandten auch die Vertreter der deutschen Kunst von fern und nah zusammen, um in ernster Stunde das Andenken ihres Beschützers und seiner hohen Sendung zu feiern. Wir glauben unsern Lesern eine kurze Schilderung dieser bisher noch keinem deutschen Fürsten in gleicher Weise dargebrachten Ehrenbezeugungen schuldig zu sein.

Der Bestimmung des Verewigten zufolge mußte sich der Leichenzug an den Hauptschöpfungen des Königs vorüber der Basilika zu bewegen. So ging er denn, in einer Ausdehnung von mehr als einer Stunde Länge, von der Residenz aus am Odeonsplatz und der Ludwigsstraße vorbei, dann die Briennerstraße entlang, wo der König nach seiner Abdankung im Wittelsbacher Palast wohnte, über den Karolinenplatz mit dem Obelisken und über den schönen Königsplatz mit der Glyptothek, dem Kunstausstellungsgebäude und den Propyläen, durch deren rechtes Seitenthor der Zug in die Luisenstraße einbog, um end-

lich vor den Säulen der Bonifaciuskirche Halt zu machen. Hier empfing die Geistlichkeit die Hülle des entselkten Königs, welcher der Erzbischof von München-Freising den Segen erteilte. Dann wurde der Sarg zu dem Steinfarkophage hingetragen, in diesen eingesenkt und ein doppeltes Siegel darangelegt. Außer dem zahlreichen fürstlichen Geleite, dem Militär, den Hofchargen und Beauftragten, hatten sich Deputationen aus mehreren Städten des Landes, die Künstlerschaft, welche den Sarg reich mit Kränzen schmückte, und eine dichtgedrängte Volksmenge dem Trauerzuge angeschlossen.

Unter fast noch größerer Theilnahme der Bevölkerung Münchens ging die am 12. d. M. vollzogene specielle Todtenfeier der Künstlerschaft vor sich. Nicht bloß Künstler und die Mitglieder der Münchener Gesangvereine, sondern auch zahlreiche andere Teilnehmer aller Stände bildeten den Zug, der sich zwischen zwei Reihen von Spalier bildenden Fackelträgern von der Kunstakademie zur Glyptothek hin bewegte. Voraus ein Herold zu Pferde, dann das Musikcorps der Sänger und deren Fahne, darauf die Münchener Sängervereine, dann wieder ein Musikcorps und der Zug der Künstler; an deren Spitze unter Vorantragung einer Trauerfahne, die von vier Künstlern mit Palmzweigen umgeben war, die Münchener Akademie, dann in entsprechenden Abständen die Deputationen der deutschen Kunststädte: Düsseldorf (Professor Rötting, Historienmaler Albert Baur), Dresden (Maler Choulant), Wien (Maler Selleny, Architekt Kaiser), Weimar (Professor Blochhorst), Darmstadt (Galerie-Inspektor Hofmann), Stuttgart (Oberbaurath v. Egle, Historienmaler Haberlin), Nürnberg (Professor Mayer, Maler Nöhrig), Hamburg (Maler Bedmann) und Karlsruhe (Maler Roux)*. Jeder Deputation, welche von Mitgliedern der Münchener

* Berlin war nicht vertreten, wohl aber, wie nachträglich bekannt wurde, der Künstlerverein in Pest.

Künstlergenossenschaft begleitet war, wurde ihr Banner vorgetragen. Daran schloß sich ein Zug mit dem Künstlerwappen, dem zwei Jünglinge mit Immortellenkränzen folgten, dann in gewissem Abstand ein Jüngling, auf sammetenem Kissen einen Lorbeerkranz tragend, zur Seite vier Künstler mit Paluzweigen; darnach wieder ein Musikcorps, die vier bayerischen Kreisfahnen und endlich die sämtlichen Münchener Künstlerfahnen, von Trauerflören unumwallt.

Als der Zug auf dem Königsplatz ankam, fand er hier die nach der Glyptothek zu gelegene Seite für die Theilnehmer am Zuge freigelassen. Die übrigen Seiten und alle angrenzenden Straßen waren von dichtgebrängten Menschenmassen angefüllt. Die Fronte der Glyptothek und auch das gegenüberliegende Kunstausstellungsgebäude hatte man mit Grün prächtig ausgeschmückt. Das Thor der Glyptothek stand weit offen, und gerade in dasselbe hinein fielen die Strahlen eines in der gegenüberliegenden Säulenhalle des Kunstausstellungsgebäudes angebrachten Refraktors, die im Innern aufgestellte Büste des Königs beleuchtend. Nach einer kurzen Instrumental-Einleitung ertönte der alle Herzen ergreifende Choral: „Mitten im Leben sind wir vom Tod umfaßen“ über den weiten Platz, und hiernach sprach der Maler Max Stieler, als Schriftführer der Münchener Kunstgenossenschaft, folgende Worte:

„Ihr Künstler, die ihr unter den Trauerklängen mit umflorten Fahnen zu diesem stillen Tempel gezogen seid, klagt nicht, daß euch der Tod den edlen Hort und Schutzherrn, daß er den liebevollen Vater euch geraubt! — Des entschlafenen Fürsten Erdenwallen war ein langer, klarer, heiterer Tag, geschmückt mit Allem, was das Leben heut, vom Sonnenstrahl der Kunst beleuchtet und erwärmt. — Wehklagt nicht; der Tod, er ist der Freund der Menschen, er ist beglückend: ein schöner Jüngling, der den Erdenkindern befreiend ihre Schwingen löst, die Fadel löschend ihrer Lebenstage. So stellten ihn vergangene Zeiten dar; solch tröstend heiteres Bild mag unsern Schmerz verklären auf dieser kunstgeweihten Stätte, die ihr gewählt zur Königs-Todtenfeier. — Ihr stillen Marmortempel hier, durch deren stolze Säulenpracht des alten Hellas Geist neu auferstanden weht, ihr bleibt im Strom der Zeiten die schönen und herbeiten Zeugen seines Ruhmes! Der Künstlerfürst, der mächtig Wort in glühender Begeisterung euch schuf, der euch erstehen ließ in Marworschönheit, der König zog jetzt ein in andere Tempel, als Bürger der Unsterblichkeit! — Nimm hin, entschlafener Fürst, den Lorbeerkranz, den Deine treue Künstlerschaft Dir weihet, als Lieb- und Dankeszeichen. In dieser säulengetragenen Halle, Deiner ersten Schöpfung, verbleibe nun für alle Zeiten Dein Haupt mit ihm bekränzt! Von dem edlen Schlußstein Deiner Künstlerthaten aber, von jenem in die stille

Sternennacht aufragenden Säulenthor ertöne feierlich der Trauergesang! Verklärt sieh milde lächelnd auf unsere Huldigung herab; Dein Geist, er schwebe zu uns nieder und walte für immerdar auch unter unseren Enkeln, ewige Begeisterung zu wecken und zu schirmen die hohe Würde und den hohen Ernst der Kunst!“

Nachdem das letzte Wort der Rede verhallt war, begab sich unter den ernstesten Klängen des Trauergesanges, der von der Höhe der Prophäten herab ertönte, eine Deputation des Künstlerzuges in die Glyptothek und bekränzte die Büste des Verewigten. Dabei sprach der Bildhauer Knoll, Vorstand der Münchener Kunstgenossenschaft, auch noch einige kurze Worte zum Ruhme von „Bayerns Künstler-König Ludwig I.“ und dankte den auswärtigen Kunstgenossen für ihr Erscheinen bei dem Trauerfest. Bengalisches Licht beleuchtete den Platz fast bis zur Tageshelle. Dann traten die Fadelreihen zur Heimbewegung zusammen, die Trauerlieder verklangen, die Flammen der Kandelaber verlöschen und die auf dem Karolinenplatz am Fuße des Obeliskens zusammengehäuften Fadeln warfen den letzteren düsteren Flammenschein auf die vorüberwogende Menschenmenge. Ein bis zur Andacht gesteigerter Ernst lag auf der ganzen, ohne den leisesten Mißklang vor sich gegangenen Feier, in welcher die deutsche Kunst zugleich mit ihrem königlichen Beschützer sich selbst und ihre heutigen Jünger geehrt hat.

Korrespondenzen.

Berlin, Ende März.

+ Vier Bilder von Ernst Hildebrandt erregen in Sachs's Ausstellung Aufmerksamkeit. Das eine (1865 gemalt) stellt ein römisches Gastmahl in der Kaiserzeit vor. Eine Krotalistris tanzt vor den auf üppigen Polstern gelagerten Theilnehmern des Festes. Die Anordnung ist mehr malerisch als klar, indessen die einzelnen Figuren sind recht charakteristisch und gut gezeichnet, in welcher Beziehung besonders ein nur mit einem Pardelfell bekleideter Diener ausgezeichnet zu werden verdient, der ganz im Vordergrund, dem Beschauer entgegen gebeugt, den Wein nißcht. Die Farbe hat hier zum Theil etwas schwächlich Kühles. Weit vorzüglicher ist dieselbe in den beiden andern Bildern, die Vertreibung der Hugenotten aus Metz und die Aufnahme derselben durch den großen Kurfürsten darstellend. Die Komposition fügt sich geschickt in den Raum (flache Kreissegmente) und die Einzelheiten sind sehr schön und von großer Wahrheit. Der Vortrag ist bewußt und frei, ganz wie es dekorativen Arbeiten zukommt; denn die drei besprochenen Bilder sind bestimmt, als Panneauz in der Villa des Herrn Raveus zu dienen, der in den beiden letzten Vorwürfen der Vergangenheit seiner Familie ein Denkmal geschaffen hat. — Ein koloristisches Meisterstück von zarterster Vollendung der

Durchführung ist endlich das vierte Bild, Brustbild einer Dame mit einer rothen Kamelie in der Hand, welches mit seiner herrlichen Farbe einen seltenen Schmelz der Modellirung und höchste Anmuth der ganzen Erscheinung vereinigt, dabei aber so anspruchslos, so — man möchte sagen — naturnothwendig auftritt, daß man empfindet, einem wirklichen Kunstwerk gegenüber zu stehen. Ueberhaupt gehört Hildebrandt, mit dem in dieser Beziehung vornehmlich N. von Heyden und Ernst Ewald (der von einem früheren Bilde sogenannte Todstünden-Ewald) zusammen zu nennen sind, zu denjenigen Berliner Künstlern, die der Ausbildung des Kolorits eine besondere Sorgfalt zu Theil werden lassen und darin Bedeutendes leisten, wie der erstgenannte dies bereits in einem Bilde von bezaubernder Liebenswürdigkeit der Charakteristik auf der vorletzten Berliner Kunstausstellung, „Landleben“, dokumentirte, von dem wir dieser Tage eine Wiederholung sahen. — Ebenfalls bei Sachse befindet sich jetzt ein Bild, das in Paris bereits gerechte Anerkennung gefunden hat, der Tod Philipps II. von Spanien von F. Keller, einem Schüler C. F. Lessing's. Das Bild hat lebensgroße ganze Figuren, rechtfertigt aber vollkommen seinen Maßstab durch die nachdrückliche Kraft, mit der die Scene in erschütternder Wahrheit vor Augen gestellt wird. Der Ausdruck der Köpfe ist angemessen, Licht und Farbe in ihrem melancholischen Spiel versöhnen angenehm mit dem an sich nicht gerade anziehenden Vorgange. — Von den übrigen Bildern bei Sachse verdienen drei „Russische Scenen“ von N. de Swertschkow Erwähnung, jedesmal ein russisches Dreigespann im Schnee, unter denen besonders die größte, in der das Gespann im schärfsten Lauf über die von der scheidenden Abendsonne roth angeglühte Schneefläche auf den Beschauer zueilt, durch frappante Wahrheit und sichere Beherrschung der sehr einfachen Mittel imponirt. —

An andern Stellen fanden sich drei Bildchen von Ad. Menzel. Zwei, die für den Pariser Salon bestimmt waren, wohin auch das Krönungsbild gegangen ist, standen im Kunstverein kurze Zeit zur Ansicht: ein „Studienkopf“ und eine „Müstkammercene.“ Der erstere, in Aquarell, nur im Bart und an einigen anderen Stellen mit Deckfarbe fertig gemacht, zeigte einen ältlichen härtigen Mann in einem Kostüm, das den Morett Holbein's in Dresden in's Gedächtniß rief, im Begriff ein Kleinodienkästchen mit dem Schlüssel zu öffnen. Kopf und Hände waren von einer Vollendung der Ausführung ohne Gleichen und das Ganze von einer Wirkung, die des kleinen Maßstabes zu spotten schien. Das Zweite zeigte einen schwer gewappneten Ritter, dem ein lachendes junges Weib von hinten einen Blumenstrauß vor das geschlossene Visier hält, während sie ihr Köpfchen schelmisch über seine Schulter beugt; es war ganz in Gouache gemalt und bewies auf's Neue die Meisterschaft Menzel's in dieser

Technik, freilich auch, daß die feine Formensönheit ihm abgeht. Dafür entschädigt aber vollauf ein glücklicher Humor, der sich oft ungesucht und unbewußt in herberen Spott umsetzt. Das war der Fall mit dem dritten, gleichfalls einem Gouachebilde, das bei Lepke zu sehen war. Wir erblicken in einer Säulenvorhalle oder einer Art Balkon eine hocharistokratische Gesellschaft, die Herren in glänzenden Gala-Uniformen, die Damen in luxuriösen modischen Gesellschaftstoiletten, versammelt, um das Schauspiel irgend eines Aufzuges, vielleicht einer „Frühjahrsparade“, wie sie uns jetzt wieder bevorstehen, zu genießen. Das Bild ist wie aus dem Leben herausgeschnitten, ja es scheint dazu zu gehören, daß die eine Dame durch den Bildrand von oben bis unten halbirt wird; und man bedauert nur, in der fashionablen Welt nicht besser mit den Persönlichkeiten vertraut zu sein, um sogleich die Namen zu diesen typischen und doch so individuell gezeichneten Figuren bei der Hand zu haben. Kein Zug ist eigentlich chagirt, und doch wirkt das Ganze mit überwältigender Komik, jede Bewegung ist wie eine Karrikatur auf sich selbst und auf ihren Urheber und der geschäftsmäßige Ernst des Einen wie die gemachte höfliche Freundlichkeit des Andern erscheint in gleichem Grade ergötzlich. Die Technik aber ist geradezu erstaunlich, so sicher und wirkungsvoll, so frei und geistreich. — Bei Lepke muß noch eines vortrefflichen Bildes, Architekturvedute von C. Springer, einem Holländer, gedacht werden, dessen Licht- und Farbenhaltung an seinen alten berühmten Landsmann Jan van der Heyden erinnert. — Im Kunstverein war ein interessantes Delbild von Otto Försterling, „Heimkehr“, in antikem Kostüm, das von viel gefundem Sinn für stilvolle Komposition und schöne Lichtwirkung zeugte.

München, Anfang März.

S—t. Schon sehr unangenehm berührt waren wir, als wir in dem wieder geöffneten Kunstvereine verschiedene Bilder erblickten, die von Andrea del Sarto, Rembrandt, Luini, Francia u. s. f. sein sollten, aber noch unangenehmer, als wir einen Artikel der Augsburger Allgemeinen Zeitung (Beil. zum 29. Februar) lasen, in welchem diese Bilder als unbestreitbare Meisterwerke eingeführt sind. Es sind offenbar, mit Ausnahme eines Van der Meulen, Kopieen, und dazu noch ganz erbärmliche. Auch einige alte Bilder einer zu gleicher Zeit daselbst ausgestellten andern Sammlung sind Nachahmungen; eine Landschaft von Reich, zwei kleine fein kolorirte und gezeichnete von W. von Kobell und ein schönes Poppporträt von S. C. Edlinger erlauben wir uns auszunehmen.

Auch an modernen Arbeiten lieferten die Ausstellungen allerlei. Die in allzu bescheidenem Format gehaltenen Photographien nach Fresken, welche Thān

und Log im neuen Redoutengebäude zu Pesth ausgeführt haben, rechtfertigen in ihrer trefflichen Komposition und strebsamen Zeichnung das in diesen Blättern gespandete Lob. Prof. Piloty's Soldatenscene versammelte ein großes Publikum, ebenso W. Lindenschmitt's Luther, der als Currentschüler in Eisenach vor der Thür der Elisabeth Cotta um Brot singt, bei welcher letzterem Bilde wir nicht mit dem Titel, — denn Luther sieht aus wie jeder andere Bube, — wohl aber mit der Malerei zufrieden sind. Auch Knab's Opferaltar der Hekate wäre besser in eine einfache Landschaft verwandelt worden. Wir haben an und für sich gegen das Heroische nichts, möchten aber bemerken, daß man dann wie Poussin und Claude Lorrain auf eine direkte Naturnachahmung verzichten muß. Sucht man aber die Natur in ihrem Schaffen unmittelbar zu belauschen, dann läßt man lieber alles an Dekoration Er-innernde weg. Eine Perle war Schleich's norddeutsche Landschaftsskizze, die in dem warmbraunen Ton der Erde und dem duftigen Grau des Himmels trefflich gestimmt war. Die ruhende Amazone von E. Willich konnte es sich in der schönen landschaftlichen Umgebung allerdings wohl sein lassen. Franz Adam's Pferde müssen ebenfalls lobend erwähnt werden. Sonst bemerken wir noch Photographien nach W. Hauschild's kirchlichen Darstellungen, welche die griechische Kapelle zu Baden-Baden zieren, ferner solche nach W. Hausinger's Jagdbildern aus dem Salzkammergut, D. von Boyen's griechisch-mythologische Szenen (Neptun und seine Sippschaft im Sturm und bei Meeresstille und Hekate), E. Grünher's „Die wird nicht fertig“, J. Hofner's Thierstück und eine Landschaft von E. Steuinger.

Die Plastik zeigte sich mit einer Büste von Cornelius' welche A. Poffow nach dem Modelle Schwanthaler's auf Bestellung Ludwig's I. für die bayerische Ruhmeshalle gemacht hat.

Die alte Pinakothek wurde mit 9 Bildern bereichert, welche, mit Ausnahme von zwei Gelehrten (angeblich Ribera, aber eher Luca Giordano), der französischen Schule angehören. Zu den besseren sind Jos. de Champaigne's Madonna mit dem schlafenden Kind, Vargillière's vornehme Dame und J. Jouvenet's Pater Vordalour zu rechnen. P. Subleyras's Bischof ist sehr mittelmäßig; die Gesellschaft im Freien von Watteau und die Madonna mit dem Kind von Mignard aber können wir nicht einmal für Originale halten. Mittlerweise nehmen auch die Verhängung und die Restaurierung der Bilder ihren erfreulichen Fortgang.

Die von uns neulich erwähnte Versteigerung der Marquis N. von Kupferstiche durch die Handlung von Montmorillon dahier hat ein glänzendes Resultat geliefert. Wir erwähnen einzelner hervorragender Preise deshalb, weil man ersehen kann, daß auch in München die Sachen gut bezahlt werden, falls sie selbst nur gut sind. So erzielte

der h. Christoph von Hieronymus Bosch 460 Fl., Dürer's Crucifix (Maximilian's Degenknopf) 281 Fl., G. Longhi's Sposalizio 320, der Heiland vom Meister E. S. (B. 83) 494, das Duell von dem Meister zu Vaccaccio (noch unbeschrieben) 335, Marcanton's Kindermord 389, h. Jungfrau auf Wolken, beide nach Raffael 399, Schongauer's Geburt 553, die Anbetung der Könige 560, die Kreuztragung 460, der Tod Mariä 995 Fl.

Nekrologe und Todesnachrichten.

Carl Mayer, der Inhaber der durch ihre Massenproduktion bekannten Mayer'schen Kunstanstalt in Nürnberg, geboren 1798 am genannten Orte, beschloß daselbst am 5. Januar d. J. sein thätiges Leben. Ein Schüler von Friedr. Fleischmann und Desnoyers, wußte er sich durch elegante Führung des Grabstichels bald in Ruf zu bringen und brachte sein im Jahre 1828 gegründetes Atelier für Kupferstich und Kupferdruck in wenigen Jahren zu einer solchen Aufnahme, daß es fast ohne Konkurrenz in Deutschland dastand. Als praktischer Geschäftsmann nahm er seine Zeit richtig wahr und warf sich mit glücklichem Erfolge auf den in den dreißiger Jahren von England her eingeführten Stahlstich, der durch seinen bestechenden Silberton rasch die Gunst der eleganten Welt errang und zur Illustration der damals noch blühenden Taschenbuchliteratur außerdem den Vorzug der Ausgiebigkeit für große Auflagen mitbrachte. Bis zum Wiederaufblühen der Holzschnittillustration versorgten die Mayer'schen Pressen fast den gesammten deutschen Buchhandel mit Illustrationsmaterial für belletristische, historische und andere Werke. Seine Thätigkeit als Kunstverleger eröffnete Mayer mit dem Ankauf des klassischen Verlages der einst berühmten Frauenholz'schen Kunsthandlung in Nürnberg. In seinen späteren Jahren fügte er seinem Geschäfte noch eine Anstalt für Felfarbendruck hinzu, welche sich unter Leitung des Malers E. Hösch eines glücklichen Aufschwungs erfreute.

Adrien Dauzats, ein geschätzter Landschafts- und Architekturmalers Frankreichs, geboren in Bordeaux 1804, ist am 18. Februar in Paris gestorben. Er war ein Schüler von Michel Julien Gué und einer der ersten in der großen Reihe der Nachfolger Decamps', welche die malerischen Reize des Orients künstlerisch zu verwerthen suchten. Dauzats richtete dabei sein Hauptaugenmerk auf die Darstellung der Architektur. Er debütierte auf dem Salon von 1831 mit der „Mosee Esazar zu Cairo“ und erhielt auf sein „Türkisches Kaffeehaus in Alexandrien“ eine Medaille zweiter Klasse. Erstgenanntes gehört zu einer Reihe von Bildern, welche er für Baron Taylor's „Reise im Orient“ ausführte. Sodann malte er eine Anzahl von Aquarellen für die „Malerische Reise im alten Frankreich“ von Robier, Taylor und Cailleur. In der Galerie des Luxembourg sieht man von ihm „das Kloster der h. Katharina am Berge Sinai“ und eine Innenansicht der Kirche S. Juan de los Reyes zu Toledo, die ihm im Jahre 1855 eine Medaille erster Klasse eintrug.

Karl Christian Vogel von Vogelstein, Bildniß- und Historienmaler, geboren in Wittenfels im Jahre 1788, Schüler seines Vaters Christian Leberecht Vogel, starb am 4. März in München.

Der Bildhauer H. W. Bissen, geboren in der Nähe von Schleswig im Jahre 1798, ein Schüler Thorwaldsens und seit 1830 Direktor der Akademie zu Kopenhagen, starb daselbst am 10. März.

Personal-Nachrichten.

O. v. S. **Professor Mag Schmidt in Berlin** ist an Stelle des verstorbenen Professors A. Michelis als Lehrer der Landschaftsmalerei an die großherzogl. Kunstschule nach Weimar berufen worden und wird bereits am 1. Juli zum Beginn seiner Thätigkeit dort eintreffen.

Preis-Bewerbungen.

Subvention für österreichische Kupferstecher. Die Wiener Zeitung veröffentlicht vor Kurzem das Programm einer Subventions-Ausschreibung für österreichische Kupferstecher. Hiernach hat die Bewerbung um die vom Kaiser zur Förderung der einheimischen Kupferstechkunst angeordnete jährliche Subventionierung talentvoller und freibamer Kupferstecher zur Erleichterung der Ausführung größerer Stücke beim k. k. Oberstkämmerer-Amt zu geschehen. Das zum Kupferstich gewählte Originalwerk muß einen inländischen Autor zum Verfasser haben und der österreichischen Geschichte entnommen sein oder Porträts berühmter österreichischer Staatsmänner, Feldherren und Gelehrten zur Darstellung bringen. Nur Grabstich- und Radirnadel-Arbeiten kommen in Betracht. Die Bewerber haben das Werk, welches sie zu stechen gedenken, die Größe der Platte und die mutmaßliche Dauer ihrer Arbeit anzugeben und etwaige Proben vorzulegen. Ist ein Werk zur Ausführung zugelassen, so wird dem Kupferstecher eine Subvention für die Zeit der Arbeitsdauer (500—1000 Fl. jährlich) angewiesen. Eine mehr als ein halbes Jahr dauernde ungeschickte Unterbrechung der Arbeit zieht den Verlust der Subvention nach sich. Bei hervorragend gelungenen Arbeiten, worüber eine Jury von drei Fachmännern unter Vorsitz des Oberstkämmerers entscheidet, kann dem Stecher noch eine Geldprämie zugewendet werden. Der vollendete Kupferstich bleibt Eigentum des Künstlers, welcher jedoch verpflichtet ist, zehn Abdrücke vor der Schrift an das k. k. Oberstkämmerer-Amt abzugeben. Schüler der Kupferstichschule der Akademie der bildenden Künste, welche an der Bewerbung theilnehmen wollen, haben dies unter Vermittelung und Befürwortung ihres Professors zu thun.

Die belgische Akademie der Archäologie hat ihre Preisfragen für die Konkurrenz, i. J. 1870 veröffentlicht. Die erste betrifft die bildende Kunst und verlangt eine Darstellung der Geschichte der Plastik in Belgien von frühester Zeit bis zur Renaissance. Der Preis ist 500 Frs. und gewährt den Anspruch auf 50 Exemplare der gekrönten Schrift. Zeichnungen oder Photographien sollen, soviel wie möglich, den Text begleiten und citirte Stellen aus fremden Werken mit größter Genauigkeit nachgewiesen werden. Die Bewerber haben ihre Arbeiten, französisch oder flämisch abgefaßt, an den Sekretär der Akademie zu Antwerpen unter einer Devise mit covertirtem Namen bis zum 1. Februar 1870 einzusenden.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Die Administration des Städel'schen Instituts zu Frankfurt a/M., welches im März vorigen Jahres ein halbes Jahrhundert seines Daseins hinter sich liegen sah, hat ihrem jüngsthin ausgegebenen sechsten Berichte in dankbarer Erinnerung an den patriotischen Stifter die testamentarische Stiftungsurkunde d. d. 15. März 1815 hinzugefügt. Der Bericht erstreckt sich auf die Jahre 1864 bis 1867. Wir entnehmen denselben folgende Notizen. In die Administration ist, nach Ausscheiden des Herrn Hermann Mumm, Herr Moritz Gontard eingetreten. Die Lehranstalt hat für den wegen vorgerückten Alters in Ruhestand getretenen Lehrer der Bildhauerkunst, Prof. Joh. Nepomuk Zwirger, Ersatz gefunden an dem Bildhauer Jakob Gustav Kaupert, geblüht aus Kassel, über dessen Bildungsgang und bisherige künstlerische Thätigkeit der Bericht ausführliche Nachrichten beibringt. Die Sammlungen der Bücher, Kupferstiche, Gemälde, Handzeichnungen und plastischen Werke haben durch Ankauf und Schenkungen neuen Zuwachs erhalten. Aus der Pommersfelder Galerie erwarb die Anstalt sechs Gemälde: einen Brouwer, zwei Teniers und je einen De Heem, Hondeloeter und Rubens, aus der Galerie Salamanca einen Velasquez und einen Mantegna, außerdem die sieben Passionsbilder von Hans Holbein d. Aelt., das

Gleichniß von den Arbeitern im Weinberge des Herrn von Rembrandt, ein Küchensstück von Job. Fyt, einen Arent de Gelder und einen Sassoferrato. Durch Tausch wurden 23 Temperabilder aus der Sienerer Schule des 14. Jahrhunderts erworben, zu denen noch zwei andere derselben Schule angehörige Temperabilder als Geschenk hinzugezogen sind. Unter den übrigen Geschenken bemerkten wir je eine Landschaft von Olivier, Lessing, Calame und zwei von Karl Morgenstern, die „Sappho“ von François Gerard, Kapuzinerpredigt im Colosseum zu Rom von Rambour und einen h. Hubertus von J. D. Passavant. An Kartonzeichnungen wurden künstlich erworben zwei Landschaften von J. C. Reinhardt und die Hochzeit zu Cana von Schnorr. — Der mit Eintritt des Jahres 1866 lebhaft in Frage gekommene Neubau eines Institutsgebäudes ist in Folge der politischen Ereignisse, von denen die Stadt besonders hart betroffen wurde, nicht weiter in Betracht gezogen und, obwohl das Bedürfniß nach größeren Räumlichkeiten noch dringender geworden, einstweilen auf bessere Zeiten vertagt.

* **März-Ausstellung des österreichischen Kunstvereins.** Diesmal hatte man den Ehrenplatz in der ersten Hälfte des Monats, den früher Matejto und Horschelt eingenommen, der „Schlacht von Würzburg“ von W. Cemel angewiesen. — Wir haben über dieses tüchtige Bild schon im vorigen Jahrgang der Chronik berichtet und freuen uns constatiren zu können, daß das Werk bei Fachgenossen und Laien den verdienten Beifall fand. Auch über Liezenmayer's „Kaiserin Maria Theresia, das Kind einer armen kranken Frau singend“, ist bereits früher, von München aus, das hier wie in Paris besängte Urtheil gefällt, daß wir es darin wieder einmal mit einer koloristisch recht feinen und interessanten, aber im innersten Kern doch angekränkelten Leistung zu thun haben, wie sie die Schule des hochbegabten C. Piloty nun schon so manche hervorgebracht hat. Der Künstler macht aus der echt österreichisch gemüthlichen, liebenswürdigen Episode aus dem Leben der großen Kaiserin ein loquentes Kostümbild, das nur statt im Vondoir im Schönbrunner Garten spielt. — Ein vortreflich gezeichnetes, hell und frisch, nur in einzelnen Theilen etwas trocken gemaltes Bild ist Friedr. Amerling's „Taubenmädchen“; die Tauben gerade eines alten Niederländers würdig. — Auch G. S. Walbmüller war wieder einmal mit einem Bildchen aus seiner letzten Zeit vertreten, das zwar in den Figuren, Weichen pflichtenden Kindern, die bekannten Wunderlichkeiten der Greisenepoche des Meisters zeigt, aber dafür in der Landschaft den ganzen Zauber echterer Naturempfindung und feinerer Zeichnung entfaltet, wie ihn Walbmüller nur in seinen besten Werken je befehlen. Ueber dieser Wiese mit dem stillen Pfad im Hintergrunde, über diesen eben ins Knospen tretenden Bäumen, zu deren Füßen die Kinder sich herumtummeln, liegt ein so bestimmter und doch seiner Luston hingegossen, daß man unwillkürlich ausruft: Das muß im März sein, das ist Frühlingsluft! — G. Seelos hatte ebenfalls ein recht hübsch gestimmtes, sonntiges Landschaftchen: „Im Erstthale“ ausgestellt. — Von C. D. Belanachi in München sah man den Kampf des Linienchiffes „Kaiser“ bei Lissa trefflich und so lebensvoll dargestellt, daß wir vermuthen möchten, der Künstler sei Zeuge dieses glänzenden Sieges gewesen. — H. Eichler's „Episode aus dem deutschen Bauernkriege“ zeugt von Talent und einem gebildeten Sinn, der sich aber noch zu effectlich verhält, anstatt die Natur frisch und unbeirrt beim Fragen zu nehmen. — An Aug. Mantler's „Scene aus dem Burgetorio des Dante“ ist nichts gut als das Motiv der Hauptfigur, dieses aber ist entlehnt, und zwar aus dem bekannten reizenden Bildchen von Stabia im Museo Nazionale, welches ein sich umwendendes Mädchen darstellt, das eine Blume pflückt. — Auch Henri Lang's „Ungarische Pferde“ sind uns von Schmitson's Zeiten her alte Bekannte. — A. Schön hatte abermals ein Bild aus dem türkischen Leben ausgefellt: „Bazar in Konstantinopel“, gut gezeichnet, lebendig und mein treu in der Auffassung des äußeren Habitus der Türkenstadt, aber leider von einer falschen Bunttheit der Farbe, welche der Wirkung des Ganzen den größten Eintrag thut. Wird es dem trefflichen Künstler nicht endlich doch möglich sein, sich von diesem saffransarbenen Sonnenschein zu emancipiren? — Unter den Bildnissen heben wir das breit und goldig gemalte Selbstporträt von Canon, ein ebenfalls koloristisch recht feines, aber ungenügend gezeichnetes Porträt von Leibl in München, einen vorzüglichsten Studienkopf (Freide-

zeichnung) von Dauhauser und ein männliches Porträt von J. Chr. Mayr hervor. Dazu die Landschaften von A. Lutteroth in Düsseldorf: „Auf der Höhe“ und G. Busse's „Gegend bei Neapel“. Das Aquarell war durch Fr. Alt und Goebel, der Kupferstich durch K. B. Post würdig vertreten. Ein besonderes Interesse erwecken die nach des Hrn. v. Hanonnet Originalzeichnungen in Farbendruck ausgeführten „Sketches of Ceylon“ (aus einem größeren Reisewerke), namentlich wegen der darunter befindlichen unterseeischen Aufnahmen des Meeresgrundes und seiner phantastischen Gewächse.

Der Kunstverein für Rheinland und Westfalen hat als Prämienblatt für das Vereinsjahr 1867/68 einen Stich von Fr. Vogel nach dem in der städtischen Galerie zu Düsseldorf befindlichen Gemälde von Ludwig Knauts „Die Spieler“ bestimmt. Die bereits vorliegenden Probebrücke lassen erwarten, daß der Stich als ein hervorragendes Werk auf dem Gebiete der Kupferstecherkunst zu betrachten sein wird.

Der Barmer Kunstverein wird am 12. April die dritte seiner jährlichen Ausstellungen eröffnen, zu welcher Einwendungen zwischen den 1. und 8. April zu machen sind. In der kurzen Zeit seines Bestehens und trotz der ungünstigen Verhältnisse, mit denen er in seinem Gründungsjahre 1866 zu kämpfen hatte, ist es der umsichtigen Leitung des Vorstandes gelungen, über die Erwartung günstige Resultate zu erreichen. Der Verein zählt bereits 855 Mitglieder. Im Jahre 1866 wurden auf Verkäufe zur Verloosung 2422 Thaler und im folgenden Jahre 2337 Thaler verwandt, während die Privatverkäufe sich auf 2765 Thlr., bez. 2629 Thlr. beliefen, so daß in den zwei Jahren seines Bestehens für Werke der bildenden Kunst eine Summe von mehr als 10,000 Thlr. aufgewandt wurde.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Sn. Das „Neue allgemeine Künstlerlexikon“, welches von Dr. Jul. Meyer herausgegeben und im Verlage von Tendler & Comp. in Wien erscheinen wird, verspricht nach den Vorbereitungen, die zur Bearbeitung desselben getroffen sind, im vollsten Sinne des Wortes ein Nationalwerk von zugleich internationaler Bedeutung zu werden. Was wohl selten oder nie in gleicher Weise auf irgend einem Wissensgebiete gelungen ist, nämlich mit den vorzüglichsten nationalen Kräften auch eine große Anzahl der kompetenten Fachgelehrten des Auslandes zu einer encyclopädischen Publikation zu vereinen, hat der Herausgeber glücklich zu erreichen gewußt. Man muß es dankbar anerkennen, daß um der Sache willen namentlich französische Kunstgelehrte das traditionelle „Prestige“ aufzugeben und ihre Thätigkeit einem Unternehmen zu widmen geneigt waren, welches, in deutscher Sprache gedruckt, zunächst für Deutschland und seine Stammesgenossen bestimmt ist. Die uns mitgetheilte Liste der Mitarbeiter, welche sich in die vorliegende umfangreiche Arbeit nach Kategorien, Zeitabschnitten und Specialitäten getheilt haben, weist, alphabetisch geordnet, u. A. folgende Namen auf. A. Deutsche Mitarbeiter: Andresen, Bergau, Bergmann, Brindmann, Brunn (für sämmtliche Künstler des klassischen Alterthums), v. Eitelberger, Fat. Falke, Gwimmer, Hasler, Hotho, Kuhn, Jul. Lessing, Pippmann, Lübke, v. Lübow, Mitthoff, H. A. Müller, Mündler, Otte, Schnaase, Alw. Schult, Ant. Springer, Thausing, Teichlein, F. W. Unger, Waagen, Woltmann, A. v. Zahn. B. Ausländische Mitarbeiter: W. Bürger (Paris), Crowe und Cavalcasse (von deren neuen Forschungen gleich die ersten Lieferungen verschiedene bisher noch nicht veröffentlichte Ergebnisse aufweisen werden), Dietrichson (Stockholm), Guiffrey, (Continuateur des „Archives de l'art français“), Paul Lefort (Paris), Paul Mantz (Paris), Villot (Paris), Wanters (Brüssel), Westheene (Haag). Eine besonders schätzenswerthe Unterstützung gewähren dem Herausgeber die handschriftlichen Aufzeichnungen von Otto Mündler in Paris, welcher die Ergebnisse seiner langjährigen Forschungen und Studien, die er selber einem Künstlerlexikon zu Grunde zu legen beabsichtigte, der Redaktion zur freien Verfügung gestellt hat.

Der Umfang des ganzen Werkes, welches zwar dem Namen nach als zweite Auflage des Nagler'schen Künstlerlexikons erscheinen, in der That aber nicht viel mehr als den Titel und das alphabetische Skelet mit jenem gemein haben wird, ist auf etwa 12 Bände im Formate von Brockhaus' Conversationslexikon berechnet, deren jeder aus 10 Lieferungen von 4—5 Bogen bestehen soll. Die Ausgabe der ersten Lieferung steht im Mai d. J. zu erwarten.

Die architektonischen Denkmale des Rheins sind zum Zweck der Herausgabe eines großen Prachtwerkes von dem Architekten J. F. Seddon aufgenommen. Die Abbildungen, theils in Chromolithographie, theils in Photographie und Holzschnitt reproducirt, werden, von einem historisch-kritischen Texte begleitet, im Verlage von John Murray in London erscheinen.

Ueber Roger van der Weyden bringt die neueste Nummer des „Bulletin des commissions d'art et d'archéologie“ eine eingehende Studie von Pinchart, welche wegen der aus archivalischen Quellen geschöpften Aufschlüsse über die Malerschule von Tourmai besondere Beachtung verdient.

Kunstunterricht, Lehranstalten und Vorlesungen.

Organisation der Architekturschule der Wiener Akademie. Das in einer der letzten Sitzungen des akademischen Rathes der Wiener Akademie der bildenden Künste berathene Statut zur Reorganisation der dortigen Architekturschule hat die kaiserliche Sanction erhalten. Wir entnehmen demselben folgende Bestimmungen: Zu dem Zwecke, angehenden Architekten die Gelegenheit zur höheren künstlerischen Ausbildung zu bieten, werden an der Architektur-Schule Specialschulen eröffnet, in welchen die bedeutendsten Ausrichtungen auf dem Gebiete der Architektur, und zwar vorzugweise die antike Baukunst, sowie ihre Fortbildung in der Renaissance und die Baufälle des Mittelalters durch vom Staate bestellte Lehrer ihre Vertretung zu finden haben. Jeder Lehrer erteilt selbständig den Unterricht in der ihm anvertrauten Specialschule in der ihm geeignet erscheinenden Weise. Das im §. 15 des akademischen Statuts dem Rathe zugesprochene Recht der Ernennung von Docenten aus der Reihe der Mitglieder der Akademie hat auch hinsichtlich der Architektur-Schule Geltung. Zur Förderung der Zwecke der Specialschulen werden jährlich unter wechselnder Leitung der Vorstände dieser Schulen Studienreisen unternommen, an welchen sich die Zöglinge der einzelnen Schulen beteiligen können. Als ordentliche Schüler können diejenigen aufgenommen werden, welche den Nachweis liefern, daß sie die Bauschule eines der polytechnischen Institute des Kaiserstaates oder ähnlicher Institute des Auslandes mit genügendem Erfolge absolviert oder daß sie sich auf anderem Wege ein dem hier geforderten gleiches Ausmaß der Vorbildung angeeignet haben. Als außerordentliche Schüler können ausnahmsweise solche aufgenommen werden, welche zwar das volle Ausmaß der von ordentlichen Schülern geforderten Vorbildung nicht nachzuweisen vermögen, jedoch durch Vorlage von Proben ein hervorragendes, einer besonderen Berücksichtigung würdiges Talent befunden. Auch als Gäste können junge Architekten zur Vervollständigung ihrer Bildung vorübergehend an dem Unterrichte einer Specialschule teilnehmen. Der neu eintretenden Schülern ist die Wahl unter den bestehenden Specialschulen freigestellt. Der gleichzeitige Besuch mehrerer Specialklassen ist nicht gestattet. Der Uebertritt aus einer Specialschule in eine andere kann in der Regel nur am Schlusse eines Semesters, mit Einverständnis der betreffenden Professoren jedoch auch im Laufe des Semesters erfolgen. Die gesammte Studienzeit in der Architekturschule darf die Dauer von drei Jahren nicht überschreiten. Den ordentlichen und außerordentlichen Schülern der Specialschulen können am Schlusse eines in ihnen zugebrachten Jahres Frequentations-Zeugnisse, und wenn sie durch mindestens zwei Jahre die Specialschulen regelmäßig besucht und am Schlusse dieser Periode durch die selbständige Ausarbeitung eines größeren Entwurfes ihre höhere Befähigung an den Tag gelegt haben, Austrittszeugnisse als Belege des erlangten Bildungsgrades erteilt werden.

Vermischte Kunstnachrichten.

+ Berlin. Das Schinkelfest wurde am 13. März von dem Architektenverein in gewohnter Weise begangen. Ein Gypsabguß von Drake's Kolossalstatue Schinkel's, für den Platz an der Bauakademie bestimmt, schmückte den Festsaal. Der Preis im Land- und Schönbau (ein Parlamentsgebäude für Preußen an der Stelle der jetzigen Kunstakademie in Berlin) war dem Bauführer Franz Schwedten

zuerkannt, der im Wasserbau (ein Seehafen bei Arcona auf der Insel Rügen) dem Bauführer Edgar Stuerz. — Den Festvortrag hielt Herr Baumeister Blankenstein über protestantischen Kirchenbau. Anknüpfend an die große Aufgabe, die durch die Berliner Dombaufonturrenz an die deutschen Architekten herangetreten ist, wandte der Redner sich zu einer Betrachtung der bisherigen Leistungen im protestantischen Kirchenbau. Die Reformation brachte keine originellen Gestaltungen in ihrem Gefolge; man richtete die vorhandenen Tempel durch unorganisch eingebaute Emporen für die Bedürfnisse des neuen Kultus her. Die hier fehlende Verbindung bei Neubauten herzustellen, ist eine der Hauptaufgaben der heutigen Kirchenbaukunst. Schinkel beschäftigte sich viel mit dem protestantischen Kirchenbau, nur wenige seiner Entwürfe gelangten aber zur Ausführung; unter den ausgeführten ist die Potsdamer Nicolaitirche die großartigste. In dem Projekt zum Befreiungsdom griff Schinkel zur Gotik, von der er damals noch glaubte, daß sie einer Verschmelzung mit der Antike fähig und dadurch ihrer eigentlichen Vollendung entgegenzuführen sei. Die Trennung in Predigtkirche und Abendmahlkirche und die Anordnung verschiedener Festaltäre bei diesem phantastisch-kühnen Entwurf widersprach indeß dem Gedanken des evangelischen Gottesdienstes. In kleineren, zum Theil auch ausgeführten Kirchen strebt Schinkel danach, durch zweckmäßige Einrichtung der Emporen einer thunlichst großen Zahl von Zuhörern das Verstehen der Predigt zu ermöglichen. Für die neuesten Bestrebungen auf diesem Gebiet ist in dem Materiale des Eijens eine neue Macht entstanden, die auch im monumentalen Kunstbau nicht mehr von der Hand zu weisen ist, sondern für denselben benutzt werden muß. So großartige Aufgaben wie das neue Parlamentsgebäude und der protestantische Dom zu Berlin werden dazu Veranlassung und Gelegenheit bieten. Die Erfüllung der realen Bedürfnisse durch zweckmäßige Raumanordnung und solide Konstruktion muß dabei in erster Linie stehen, das Künstlerische erst in zweiter. Die neue Kirchenbaukunst wird mit großen Schwierigkeiten, ja mit Vorurtheilen zu kämpfen haben; aber das Volk wird einen neuen Stil verstehen, wenn er feste Wurzeln hat im Bewußtsein der Zeit. — Ein heiteres Festmahl, gewürzt durch einen Toast dem Andenken Schinkel's in schwingvollen Jamben vom Professor Eggers ausgebracht, und eine humoristische Erklärung der vom Baumeister Kolscher entworfenen Tischkarte durch den Baumeister Professor Lucae, sowie manchen anderen Vortrag beschloß das Fest.

Zur **Konservirung von Wandgemälden** hat man sich neuerdings in England des Paraffins mit dem besten Erfolge bedient. Der Chemiker Wright hat dasselbe in größerem Maßstabe zuerst bei der Restauration der Fresken des Parlamentsgebäudes angewendet; ebenso der Chemiker Church bei alten, noch aus römischer Zeit stammenden Wandmalereien, die man in Cirencester, dem alten Corinium, aufgefunden hat. Zur Lösung des Paraffins bedient man sich des Terpentins oder Benzins und setzt, um die Krystallisation des ersteren zu verhindern, eine Kleinigkeit von reinem Kopalack (nach Church) oder (nach Wright) amerikanischem Wachs, Blockean genannt, hinzu. Die Wandfläche wird mit dieser Flüssigkeit am besten durch Einsprengen getränkt, da durch Ueberpinselung sich leicht Theilchen der Oberfläche ablösen; der alsbald erhärtete Ueberzug giebt den Farben nicht nur neue Frische, sondern schützt sie auch dauernd gegen die Einflüsse der Atmosphäre.

König Wilhelm von Preußen hat auf die ihm vom Baron von Nothschild vorgetragene Bitte geruht, das Protektorat über den Frankfurter Dombauverein zu übernehmen. Die Sammlungen des Vereins nehmen einen erwünschten Fortgang.

Die **Ausgrabungen auf der Insel Rhodos**, von Salzman geleitet, haben unter Anderem zwei trefflich erhaltene antike Büsten zu Tage gefördert, welche in den Besitz eines Pariser Kunstfreundes, Namens Parent, übergegangen sind.

Neuigkeiten der Kunstliteratur.

Carriere, M., Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwicklung und die Ideale der Menschheit. 3. Band. Das Mittelalter. 1. Abth. Das christliche Alterthum und der Islam. gr. 8. Leipzig, F. A. Brockhaus.

Helbig, Wolfg., Zeuxis und Parrhasios. (Abdruck aus Fleckeisen's Jahrbüchern) gr. 8. 28 S. Leipzig, Teubner.

Jahn, O. Ueber Darstellungen des Handwerks und Handelsverkehrs auf antiken Wandgemälden. 4. Leipzig, Hirzel. 1 1/3 Thlr.

Lucae, Joh. Chr. Zur Anatomie des weiblichen Torso. 12 Tafeln in geometrischen Aufrissen für Künstler und Anatomen. Roy.-Fol. Leipzig, C. F. Winter. In Mappe 8 Thlr

Michiels, A. Histoire de la peinture flamande depuis ses débuts jusqu'en 1864. Tome V. 2. Edition. gr. 8. Brüssel, Lacroix Verboeckhoven & Co. 1 1/3 Thlr.

Salons de T. Thoré 1844. 1845. 1846. 1847. 1848 avec une préface de W. Bürger. 8. Brüssel, Lacroix Verboeckhoven & Co. 1 2/3 Thlr.

Verzeichniss der Gemälde und Gypsabgüsse in der Grossherzogl. Sammlung zu Oldenburg. Mit einem Anhang sämmtlicher auf den Gemälden befindlichen Monogramme, Bezeichnungen und Inschriften. 16. 87 S. und 4 lith. Tafeln. Oldenburg, Schulze. 10 Sgr.

Von den Arbeiten der Kunstgewerke des Mittelalters zu Hamburg. XI Blatt Abbildungen nebst Erläuterungen, herausg. vom Vereine für Hamburgische Geschichte. 4. Hamburg, W. Mauke & Söhne. 4 Thlr.

Neuigkeiten des Kunsthandels.

Arendt, H., Sammlung verschiedener, nach eigenen Entwürfen meist im apostolischen Vikariate Luxemburg ausgeführter Altäre, Kanzeln und sonstiger Kirchenmöbel im romanischen und gothischen Stile. (In 8 Lfgn. à 2 Zeichnungen in lith. Farbendruck nebst Text.) 1. Lfg. (Enth.: Blatt 1. Hochaltar der Pfarrkirche in Remich. Bl. 2. Hochaltar der St. Cunigundiskirche zu Luxemburg [Vorstadt Clausen], nebst 18 S. Text.) Fol. Luxemburg, P. Brück. 1 Thlr. 10 Ngr.

Cornelius. Goethe's Faust, nach Originalzeichnungen (im Besitz des Städel'schen Kunstinstituts in Frankfurt) von Peter v. Cornelius. Photogr. von Carl Abel. (Enth. Blatt 1. Titelblatt in Arabesken. 2. Vorspiel auf dem Theater. 3. Ostermontag. 4. Auerbach's Keller. 5. Ausgang aus der Kirche. 6. Faust und Gretchen im Garten. 7. Gretchen knieend vor der Mater dolorosa. 8. Valentin's Tod. 9. Gretchen in der Kirche. 10. Walpurgisnacht. 11. Faust und Mephistopheles zu Pferde. 12. Faust bei Gretchen im Kerker.) gr. Fol. (Grösse II.) Frankfurt, Keller. 9 Thlr.

Doré, G., Historical cartoons; or rough pencillings of the world's history from the 1. to the 19. Century. With descriptive Text by Th. Wright. Fol. London, Hotten.

Die Zeichnungen erschienen zuerst in dem Pariser Charivari.

Engelhard, Wilh., Nordisches Heldenleben. Cyklus plastischer Darstellungen nach der „Edda“. 18 Photographien (auf 11 Kartonbogen) nach den Originalen (als Fries) aufgenommen von C. Alpers. (Nebst 2 Bl. Text in 4.) Schmal qu. Roy.-Fol. 25 Thlr.; einzeln à Bl. 1 1/2 Thlr. und 3 Thlr.

Koken, E., Waldlandschaft mit Fluss und Mühle. In lithogr. Oelfarbenruck von Storch & Kramer. gr. Fol. Leipzig, R. Weigel. (Hannoversches Kunstvereinsblatt f. d. Jahr 1866/67.) 5 Thlr.

Künstler-Album, Münchener. Nach den Originalgemälden photogr. und herausg. von Franz Hanfstaengl 1. Sammlung. (Enth.: 12 Bl. als von: Hanno Rhombert, Der treue Gefährte. R. Beyschlag, Vaters Geburtstag. J. F. Hennings, Der Marienplatz in München bei Mondschein. Otto Gaebler, Eine Heerde. J. Gruenewald, Landleute nach einem Hagelschlage. R. Zimmermann, Winterlandschaft. F. Paulsen, Günstiger Moment zur Rache. L. Neustätter, Die Waisen. [Zwei junge Mädchen.] Benno Adam, Eine Familie. [Esel und Pferde im Stall.] Fritz Bamberger, An der Küste von Hastings. Fr. Lossow, Komödianten auf der Reise. Ludw. Volz, Kämpfende Hirsche. Nebst Titel und Inhalt.) qu. Fol. München, Fr. Hanfstaengl. 8 Thlr.; einzelne Bl. à 1 Thlr.

Raffael, Madonna della sedia, gez. von Georg Koch, photogr. von Fr. Bruckmann in München. gr. Fol. Cassel, Kay. (I. Ausg., 6 Thlr.)

Waffensammlung, die, des oesterreichischen Kaiserhauses im k. k. Artillerie-Arsenal-Museum in Wien. Herausg. von Quirin Leitner. 1. Bd. (in 20 Lfgn.) 1. Lfg. (Enth. incl. Titel 6 lithogr. Blätter zum Theil farbig gedruckt nebst 6 Seiten Text.) gr. Fol. Wien, Martin. 6 Thlr.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. 1868. Nr. 3.

Die deutsch-evangelische Kirche in Alexandrien. — Eine Berliner Künstlerin des 19. Jahrhunderts. — Gemelius, eine kunstgeschichtliche Studie von W. Lübke (Schluß).

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 30.

Die Kunstgewerbeschule und der Neubau des österr. Museums. — Programm für die Ausstellung des österr. Museums in Reichenberg. — Die Histoire du travail auf der Pariser Ausstellung. II. Portugal.

Mittheilungen der k. k. Central-Kommission. Januar — Februar.

Ein Porträt der Barbara Blomberg, der Mutter des Don Juan d'Autria. Von E. Freih. von Sacken. (Mit 2 Abb.) — Die Kathedrale von Fünfkirchen. Von E. Henszlmann. (Mit 28 Abb.) — Die Kirche zu Sierring. Von H. Petschnig. (Mit 5 Abb.) — Glasgemälde in der Marienkirche zu Wasen. — Reliquiar in Form einer Jufel. (Mit 1 Holzschnitt.) — Das Bürgerspital der Stadt Steyer. Von H. Riewel (Mit 4 Abb.)

Deutsche Bauzeitung. Nr. 11. 12.

Ueber architektonischen Unterricht in Frankreich. Von Hubert Stier. — Das Schinkelfest des Architekten-Vereins zu Berlin. — Preisaufgaben des Vereins zur Beförderung des Gewerflusses in Preussen.

Gazette des Beaux-arts 1868. Märzheft.

Les antiquités de l'Assyrie et de Babylone. I. Par M. François Lenormant (Mit 2 Abb.) — Frans Hals. I. Par W. Bürger (Mit 2 Abb.) — Vase grec, trouvé dans un tumulus de la Crimée. Par M. Louis Viardot. — Cochin. Par MM Edm. et J. Goncourt. — Un dessin de Poussin, Bacchus et Ariadne. Par M. Em. Galichon (Mit 2 Abb.) — De l'hommage d'un tableau de Paul Veronese que fit à Louis XIV la republique de Venise en 1664. Par Arm. Baschet. — Les merveilles de la céramique de M. A. Jacquemart. Par Alfr. Darcel. (Mit 2 Abb.) — Correspondance de Londres: lecture sur la sculpture à l'Académie royale.

Chronique des Arts. Nr. 9. 10.

Adrien Dauzats. — Exposition de 1868. — L'exposition du Cercle de la rue Choiseul. — Nécrologie (Dauzats). —

Journal des Beaux-Arts. Nr. 4.

Le musée Pitti (Suite). — Sur les Fabritius. — Exposition du Cercle de la rue Choiseul.

Briefkasten.

Herrn F. R. in Varnen. Wir konnten Ihre Correspondenz leider nur ausnahmsweise geben, da unser Raum für Mittheilungen solcher Art ein sehr beschränkter ist. Weitere Nachrichten sind stets willkommen.

Insertate.

Sachse's permanente Gemälde-Ausstellung in Berlin.

Neu ausgestellt: G. v. Boddien (Schwerin): 8 Bilder: Jagdszenen. — Eugen Blaas (Venedig): 1. Venetianische Fischerfrau; 2. Studienkopf; 3. Ein kleiner Geschäftsmann; 4. Edelknaube; 5. Genrebild. — F. Keller (Karlsruhe): Tod Philipps II., König von Spanien. — Lorenz Nitten (München): Wohnhaus Johann's von Leyden. — v. Reizenstein (Berlin): Portrait. — v. Peterleit (Königsberg): 5 Kartenzzeichnungen: Eine Reihe an der kurischen Hebrung. — Sebena (Berlin): 2 Porträts. — Jakob Hoff

(Frankfurt a. M.): Ein Gespräch durchs Fenster. — Ad. Burger (Berlin): 1. Der schöne Sonntag; 2. Die Erwartung. — Rud. Poeypel (München): Wildbach am Rothhorn im Vorarlberger Hochgeb. — Ernst Homcke (Berlin): Strickunterricht. — Adriana von Haamen (Nürnberg): Fruchtstück. — F. Tittenbach: Himmelskönigin. — Delmers (Berlin): Die Waise. — Robert Ruff (Wien): Motiv aus der Kammer in Bayern. —

[86]

Der Vorstand des Kunstvereins in Hamburg

fordert Künstler und Verleger auf, zu Vereinsblättern geeignete Kunstwerke bis zum 15. Mai 1868 zur Auswahl einzusenden. Bedarf 1170 Exemplare. [87]

Gemäldekäufern

bietet die Permanente Gemälde-Ausstellung von L. Sachse & Co. in Berlin stets eine reiche Auswahl bedeutender Galeriebilder, sowie auch anmuthige kleinere Kunstwerke von gutem Geschmack zum Kauf. [88]

Nr. 13 der „Kunstchronik“ wird mit dem siebenten Hefte der Zeitschrift für bildende Kunst Freitag den 10. April ausgegeben.

Im Verlage von Ebner & Seubert in Stuttgart ist soeben erschienen:

Leitfaden

[89]

für den Unterricht in der Kunstgeschichte, Baukunst, Bildnerei, Malerei & Musik.

Für höhere Lehranstalten und zum Selbstunterricht.

Mit einem Vorwort von Professor Dr. W. Lübke.

15 Bogen mit 86 Holzschnitten. Kl. 8. broch. St. 1. 20 oder 24 Sgr.

Seit mehreren Jahren ist die Nothwendigkeit auf den Philologenversammlungen nachdrücklich betont worden, die Kunstgeschichte außer auf Universitäten auch auf höheren Bürger- und Töchterschulen, Gymnasien, Realschulen und Seminarien als wichtiges ästhetisches Bildungsmittel einzuführen.

Diesem Bedürfnisse ist vorstehender Leitfaden entsprungen und wird derselbe bei seiner reichen Ausstattung und billigem Preise nicht verfehlen, sich in den bezeichneten Kreisen einzubürgern.

Im Verlage von Quandt & Händel in Leipzig ist neu erschienen: [90]

Die

Kunstindustrie der Gegenwart.

Studien auf der

Pariser Weltausstellung i. J. 1867.

Von

Jacob Falke,

erstem Custos am kaiserl. österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien.

Preis 1 Thlr.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Litzow
(Wien, Theresianumg.
25) od. an die Verlagsh.
(Leipzig, Königsstr. 3)
zu richten.

10. April.



Inserate

à 2 Sgr. für die drei
Mal gespaltene Petit-
zeile werden von jeder
Buch- und Kunsthand-
lung angenommen.

1868.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am zweiten und letzten Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe 1½ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in Berlin: J. Sachse & Co., Hofkunsthandlung; in Wien: P. Haasler, Gerold & Co.; in München: E. A. Fleischmann.

Inhalt: Die Sammlung des Herzogs von Blacas. — Nekrologe und Todesnachrichten. — Personalnachrichten. — Kunstvereine, Sammlungen, Anstellungen. — Kunstliteratur und Kunsthandel. — Kunstunterricht. — Vermischte Kunstnachrichten. — Zeitschriften. — Berichtigung — Inserate.

Die Sammlung des Herzogs von Blacas.

Von G. F. Waagen.

Eine kurze Mittheilung über die im November 1866 von der englischen Regierung für das Britische Museum angekaufte Sammlung des Herzogs von Blacas, welche ich im Sommer des vorigen Jahres in London gesehen, dürfte für die Leser der Chronik von einigem Interesse sein.

Dem Wesentlichen nach wurde dieselbe von dem als französischer Botschafter am päpstlichen Stuhl eine lange Reihe von Jahren in Rom lebenden Herzoge von Blacas gebildet, doch auch noch nach seinem im Jahre 1839 erfolgten Tode von seinem jetzt ebenfalls verstorbenen Sohne sehr ansehnlich vermehrt. Der Hauptwerth der Sammlung beruht auf der Abtheilung der geschnittenen Steine, und nächst dem der bemalten Thonvasen. Bevor ich mich indeß auf eine etwas nähere Besprechung derselben einlasse, sehe ich mich veranlaßt, Einiges über das einzige in der Sammlung befindliche Marmorwerk zu sagen. Es ist dieses der kolossale Kopf einer Statue des Aesculap, welcher im Jahre 1828 auf der Insel Melos in einer Grotte gefunden wurde, die wohl ohne Zweifel zu einem Heiligthum für ihn gedient hat, indem man in der Nähe ein in Marmor als Relief ausgeführtes Bein mit einer Inschrift gefunden hat, wonach dasselbe von einer Frau, Namens Thye, zum Dank jener Gottheit und ihrer Tochter, der Hygieia, geweiht worden ist. Unter den mir bekannten Darstellungen des Aesculap gebührt dieser unbedingt der Preis. Das Ideal ist höher und in manchen Theilen dem Zeus noch verwandter gefaßt,

III.

als gewöhnlich; der ihm eigene Ausdruck des Wohlwollens und der Milde noch edler und stärker betont, als sonst. Zu der großen Auffassung der Formen kommt aber noch eine so breite und freie Behandlung, daß dieses herrliche Werk wohl sicher aus der früheren Zeit der Diadochen herrühren dürfte. Ein Ueberrest alter Farbe im linken Auge, wodurch die Iris und die Pupille ausgedrückt war, ist noch vorhanden, auch zeigen einige bronzene Ueberreste, daß der Kopf einst mit einem wahrscheinlich vergoldeten Kranz geschmückt gewesen. Leider fehlt das hinterste von drei Stücken Marmor, woraus der Kopf zusammengesetzt war. Als ich London verließ, war man gerade beschäftigt, dieses Meisterwerk zu formen, um Gypsabgüsse davon den anderen europäischen Museen abzugeben.

Ich gehe jetzt zur Betrachtung der Sammlung der geschnittenen Steine über. Dieselbe umfaßt im Ganzen 951 Stück, theils Cameen, theils Intaglios, von denen indeß für uns nur die 748 antiken, unter denen 113. Glaspasten, in Frage kommen. Die werthvollsten Stücke stammen aus der berühmten, zu Anfang des 18. Jahrhunderts von dem Monsignor Strozzi gebildeten Sammlung. Ich hebe zuvörderst einige der ausgezeichnetsten Cameen hervor. Die Büste des Augustus nimmt, sowohl in der Größe von 5½ Zoll Höhe und 3 Zoll Breite, als durch die Schönheit des Sardonyx von drei Lagen eine der ersten Stellen unter den römischen Cameen ein, übertrifft aber fast alle in der weichen, fleißigen und wohlverstandenen Ausführung. Auch eine kleinere Camee des Augustus, so wie verschiedene von späteren Mitgliedern seiner Familie, sind von sehr ausgezeichneter Arbeit. Höchst vorzüglich aber sind die capita jugata eines Mannes mit einem Diadem und einer Frau, früher irrig Ptolomäus Philadelphus und Arfinoe genannt, jedoch von einer Feinheit der Auffassung und einer Weiche

der Behandlung, daß die Ausführung wahrscheinlich in die Zeit der Diadochen fällt. — Unter den Antaglios nimmt der Kopf eines jugendlichen Hercules in Beryll wohl die erste Stelle ein, und schon Winkelmann und Visconti wetteifern in seinem Preise. Mag nun der darauf befindliche Name *ΑΙΟΣ* unecht sein, wie der hyperkritische Köhler, oder echt, wie Brunn behauptet, jedenfalls ist hier das Ideal des Hercules zu einer Schönheit ausgebildet, die sehr fleißige Arbeit von einer Meisterschaft, daß wir in diesem Kopfe eins der trefflichsten Werke griechischer Steinschneidekunst besitzen. Für jeden, welchem daran gelegen ist, in die Feinheiten griechischer Kunst einzudringen, bietet sich hier ferner durch den Vergleich von drei Köpfen der Medusa eine seltene Gelegenheit. Man sieht nämlich hier mit der größten Feinheit das der griechischen Kunst eigenthümliche Princip beobachtet, an einem zur Vollkommenheit ausgebildeten Ideal zwar im Wesentlichen festzuhalten, jedoch keineswegs sich mit einer bloßen Kopie desselben zu begnügen, sondern eine große Zahl von feinen Modifikationen zuzulassen, worin die Eigenthümlichkeit eines ausgezeichneten Künstlers noch hinlänglichen Spielraum fand, sich geltend zu machen. Die eine, unter dem Namen der Medusa Strozzi berühmt, zeichnet sich schon durch die Größe und Schönheit des Steines, eines Chalcedons, ungleich mehr aber noch durch die seltene Schönheit der Form und die hohe Vollendung der Arbeit aus, nach welcher sie wohl sicher der Epoche der Diadochen angehört. Der Name Solon, womit die Gemme bezeichnet ist, bezieht sich nach Brunn auf den Künstler. Und doch wird dieser Stein an Schönheit von der zweiten, viel kleineren, in einem Carneol geschnittenen Medusa noch übertroffen, welche daher schon von Winkelmann und später von Köhler höchlich gepriesen ward. Bei alledem aber ist die dritte, noch kleinere, in einem Amethyst geschnittene, mit sanft geschlossenen Augen, von einer so wunderbaren Schönheit und einem Zauber in der Leise, den Mund unspielenden Wehmuth, daß sie den beiden anderen nicht nachsteht. Nächstem erwähne ich die in Amethyst geschnittene Maske eines Pan, welchen schon Köhler nicht allein wegen der Erfindung, sondern auch wegen der geistreichen Ausführung für eins der größten Meisterwerke der antiken Steinschneidekunst erklärt hat. Zu derselben Gattung feinsten Kunst gehören ebenfalls das Fragment eines Kopfes des Aesculap und die Büste einer Victoria, beide in Carneol.

(Schluß folgt.)

Nekrologe und Todesnachrichten.

* **Eduard van der Nüll** †. Ein erschütterndes Ereigniß hat die Wiener Künstlerwelt betroffen: Oberbaurath, E. van der Nüll, der Erbauer des neuen Opernhauses, ward am Morgen des 3. April in seinem

Zimmer todt gefunden, und nur zu bald erkannte man, daß der in voller Kraft unermülich thätige Künstler seinem Leben selbst ein gewaltsames Ende bereite. Ueber die Motive der dunklen That, welche den liebenswürdigen, durch und durch ehrenwerthen Mann aus dem Kreise seiner zahlreichen Schüler und Fachgenossen, von der Seite der jungen Gattin, — die er erst etwa vor einem Jahre geheirathet, — in den Abgrund des Selbstmordes fortriß, liegen nur Ahnungen und Gerüchte vor. Es würde sich wenig ziemen, davon am Tage des Todes, an dem wir diese Zeilen schreiben, öffentlich Notiz zu nehmen. Soviel aber ist wohl Jedem klar, daß in dem Ende dieser Künstlerlaufbahn sich mehr als das Geschick einer einzelnen Persönlichkeit, daß Verhältnisse von tiefer und allgemeiner Bedeutung sich darin schauerlich ernst widerspiegeln. — Eduard van der Nüll war im Jahre 1812 zu Wien geboren und wirkte seit 1844 an der dortigen Akademie als Professor der Architektur und Ornamentik neben seinem Freunde Aug. v. Siccardsburg, mit welchem er auch fast alle seine größeren architektonischen Werke gemeinsam unternahm. Wir nennen von diesen den Umbau des Leopoldstädter Theaters, das Sophienbad in Wien, das große Aktienbad in Baden, das Kommandanturgebäude des k. k. Arsenal, das neue Haas'sche Haus am Graben, das Palais Larisch und endlich das neue Opernhaus in Wien, letztere zwei noch unvollendet. Außerdem rühren zahlreiche Schöpfungen decorativer Art, vor Allem die prächtige ornamentale Ausstattung der Alt-Perchenfelder Kirche, und eine Menge von Entwürfen für die höhere Luxusindustrie und das Kunstgewerbe von dem für diese Seite der künstlerischen Thätigkeit begabten Meister her. Es sei hier in erster Linie des reich verzierten Schildes für den Grafen D' Donnell, gravirt von Jos. Cesar nach Zeichnungen van der Nüll's und R. Mayer's, und der Fülle decorativer Entwürfe für die Ausstattung des neuen Opernhauses gedacht, von denen ein Theil im Laufe der letzten Jahre namentlich im österreichischen Museum zur Ausstellung kam. Während van der Nüll mit der Vollendung dieser umfassenden Arbeiten beschäftigt war, traf ihn vor einigen Monaten das Mißgeschick, seinen altbewährten Genossen, Professor v. Siccardsburg, durch schwere Krankheit dauernd an das Lager gefesselt zu sehen, und die doppelte Last der schwierigen constructiven und praktischen Aufgaben, welche der complicirte Opernhausbau erheischt, lag demnach ebenfalls auf seinen Schultern. Schon vor längerer Zeit konnte man ihn über die aufreibenden und ärgerlichen Geschäfte, die ihm daraus erwachsen und denen sein sensibles, künstlerisches Naturell nicht gewachsen war, leise Klagen führen hören. In der letzten Zeit entwickelte sich daraus eine ungewöhnliche Reizbarkeit, und Anzeichen krankhafter Erregung setzten seine Freunde in Besorgniß. Daß dieselben ein so schreckliches Ende verkündeten, ahnte freilich Niemand. Noch am Tage vor seinem Tode hatte er einem Schüler die näheren Dispositionen für den Ausbau des Palais Larisch mitgetheilt und wenige Minuten vor der Katastrophe ein ruhiges Zwiegespräch mit seiner unglücklichen Gattin geführt. Van der Nüll hinterläßt geordnete, aber durchaus nicht glänzende Verhältnisse, ein Zeichen der hohen Uneigennützigkeit, mit welcher er der Lösung der großen und glänzenden Aufgaben oblag, die ihm geworden. Er war Oberbaurath und auch nach seiner vor drei Jahren erfolgten Pensionirung als Professor eines

der einflussreichsten Mitglieder des Rathes der Wiener Akademie, ausgezeichnet durch Orden und Ehrenbezeugungen sowohl vom Kaiser von Oesterreich als von fremden Fürsten. Daß er auch im nichtdeutschen Auslande sich eines ehrenvollen Rufes erfreute, bezeugt u. A. seine wiederholte Btheiligung an der internationalen Smyr für den Ausbau der Domfagade in Florenz, über deren Resultate er im ersten Jahrgange der Zeitschrift berichtete. Sein Andenken wird hoch gehalten werden von allen Denjenigen, die sein warmes Herz für das Schöne und sein großes Verdienst um die Befreiung der Kunst aus dem Knechtsdienst einer verkümmerten Bureaokratie kannten und auch bei manchem Widerspruch gegen seine künstlerische Richtung zu würdigen wußten. Er ruhe in Frieden!

Gabriel Tyr, ein Schüler von Viktor Orsel, Mitarbeiter seines Meisters bei der Ausmalung der Kapelle der heil. Jungfrau in Notre-Dame-de-Lorette zu Paris, starb in St. Etienne (Voire) am 16. Februar. Tyr war zu Saint-Paul de Mons (Haute-Voire) im J. 1817 geboren. Als sein vorzüglichstes Delgemälde gilt der „Schutzengel“, im Museum von Le-Puy. Der Ausmalung der genannten Kapelle widmete er eine zwanzigjährige Thätigkeit, indem er die von Viktor Orsel begonnene Arbeit nach dem Tode desselben zu Ende führte.

Jean François Brémond, ein Schüler von Ingres und Couder, geb. 1807 in Paris, ist daselbst am 2. März gestorben.

Ludwig Lange, Professor an der Münchener Kunstakademie und f. griechischer Baurath, der Erbauer des Leipziger Museums, ein als Architekt und Architekturmaler ausgezeichnete Künstler, starb am 31. März in München im 61. Lebensjahre.

Personal-Nachrichten.

Theophil Hansen wurde auf Grund des ihm früher verliehenen Ordens der eisernen Krone in den Ritterstand des österreichischen Kaiserstaates erhoben und unter Bestätigung seiner Wahl zum Professor an der Wiener Akademie gleichzeitig zum Oberbaurath ernannt. Der Leuter, Würden und Ehren genug; es fehlt jetzt nur noch — der bewußte Bau!

Direktor v. Eitelberger wurde zum k. k. Regierungsrath ernannt.

Kustos Jacob Falke begiebt sich auf Einladung des Königs von Schweden im Mai nach Stockholm, um die Privat-Kunstsammlungen S. Majestät zu katalogisiren.

Professor Ferstel bereifte kürzlich im Auftrage des österreichischen Unterrichtsministeriums verschiedene deutsche Universitäten, um sich zum Zwecke des ihm anvertrauten Neubaus eines chemischen Laboratoriums in Wien von den an ähnlichen Bauten gemachten neuen Erfahrungen Kenntniß zu verschaffen.

Der Regierungs- und Baurath Gustav Möller in Berlin ist zum Direktor der königlichen Porzellan-Manufaktur daselbst ernannt.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

S—t. Die Münchener Kunstvereinsausstellungen sind seit der neuen Eröffnung ganz besonders interessant. Hält auch die Mehrzahl der sogenannten alten Meisterwerke vor dem kritischen Auge nicht Stich, so erkennen wir um so lebhafter den Genuß an, den uns ächte Bilder zweier der ältern Münchener Schule angehörigen Meister gemacht. Nicht weniger als sieben Bilder wurden uns von Peter von Hess vorgeführt. Das größte derselben „Nach der Jagd“, das das Publikum wegen der zahlreichen, darauf befindlichen Portraits interessirte, war entschieden das schwächste, während gerade in den kleinern das Wissen des Meisters seinen Triumph feiert. Auch waren sie alle der nordischen Natur entnommen, die er in ganz anderm Grade beherrschte, als die südl. In Betreff der feinen Durchführung und der malerischen Anordnung der Land-

schaft geben wir der „Entenjagd“ den Vorzug, während der lebendige Ausdruck der Köpfe und die famose Zeichnung der Pferde ganz besonders in dem „wallachischen Pferdesang“ zur Geltung kamen. Schade eigentlich, daß diese Bilder nicht der neuen Pinakothek angehören, denn sie geben ein viel besseres Bild von dem Künstler, als die dort befindlichen. Auch die zwei Thierstücke von Wagenbauer haben noch ein gutes Theil der alten niederländischen Tradition sich bewahrt und empfehlen sich durch klare Motive und sorgliche Ausführung. Der Uebergang von den beiden Meistern auf die moderne Richtung war nicht leicht. M. Niesel's „Morgenstern“ erfreute sich großen Beifalls, ja, wenn die Figur nur frei durch die Lüfte gefegelt wäre, eine bessere Drapirung, energischere Zeichnung und frischere Farbe gehabt hätte! Auch konnten wir die Bedeutung der Figur erst aus dem Verzeichnisse erkennen. M. Abamo's „Alba verurtheilt im Blutrathe niederländische Vornehme zum Tod“, hatte viel Gutes; die Komposition war überflüssig und durch das einfallende Sonnenlicht auch eine tüchtige Lichtwirkung angestrebt. M. Heß hatte es in seinem „Puritaner“, auf einen kräftigen Ton angelegt. Sonst nennen wir unter den Genrebildern Engel's Zitherpielerin und Sängerin, F. Defregger's verwundeten Jäger, K. Herpfer's Blumenfreund. Viele Thierstücke hatten sich eingefunden, so von August Schleich ein Fuchs, ein Edelhirsch und ein Damhirsch, von Otto Kdnagel ein Fuchs, welcher, mit einem Hasen im Maul, ein paar Vögel aufscheucht, (von vielem Verdienst) u. A. Auch das Portrait hatte sich nicht zu besagen. W. Leibl's Studienkopf war koloristisch fein gestimmt und ein innerliches Leben, ein Gedanke war in ihm erkennbar, welsch' lehteren Vorzug wir auch in einer Federzeichnung desselben Künstlers erkennen, die noch außerdem von dem Studium der Formen ein günstiges Zeugniß ablegt. Auch Fr. Schroyberg's (Wien) Frauenportrait fand vielen Beifall. Unter den Landschaften sind zwei Seebilder von E. van Hemster-Beft wegen des Tones und der Perspektive erwähnenswerth. Die Photographien nach Originalen der Nationalgalerie von London und des Berliner Museums sind ganz vortrefflich; es wäre überhaupt zu wünschen, daß in dieser Richtung, die für die Wissenschaft so sehr vortheilhaft ist, auch an allen anderen Galerien vorgegangen würde. — In der Plastik produzirten sich Kirchs-mayer, Franz Schubert, — und ein Gypsabguß des Moseskopfes von Michelangelo; im Kupferstich Post mit zwei Jagdbildern nach Pausinger.

Die Stadt Lüttich eröffnet ihre diesjährige Ausstellung am 20. Mai unter der Leitung der „Union des artistes.“ Anmeldungen haben bis zum 1. Mai zu erfolgen, die Sendungen müssen vierzehn Tage vor Eröffnung der Ausstellung bei der Ausstellungskommission im Foyer des Theatre royal eintreffen. Bei Sendungen vom Auslande wird nur die Fracht auf der belgischen Strecke vergütet.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Mittelalterliche Baudenkmäler aus Schwaben. Die ehemalige freie Reichsstadt Ulm, herausgegeben von J. von Egle. Heft 4 und 5, Chorgestühl im Münster, aufgenommen und gezeichnet von C. Kieß. Stuttgart 1867. Ebner und Seubert. Folio.

So reich im 15. und 16. Jahrhundert die deutsche Plastik sich ausgelebt hat, so groß die Fülle von bedeutenden Werken der Steinskulptur und des Erzgusses ist, welche damals aller Orten hervorgebracht wurden, so hat doch keine Technik in Deutschland sich solcher Popularität und so allgemeiner Uebung erfreut wie die Holzschneiderei. Wo die Bedingungen zur Gründung einer Gießstätte nicht vorhanden waren, wo die Natur das Material eines biluenerisch zu verwendenden Steines versagte, da bot sie doch überall zur Genüge den süßsamen Stoff für das Messer des Schnitzers, und der alte Naturfinn, die Luft an Gedeihen und Wachsen des Waldes, die den Germanen von jeher im Blute steckte, schuf dem Plastiker dep-pelten Trieb zu dieser Technik und gab seinem Werke

eine allgemein aufklingende volkstümliche Bedeutung. Selbst die Malerei mit ihrem bunten Schimmer vermochte nicht mit diesen Werken in die Schranken zu treten, da dieselben neben der ausdrucksvollen plastischen Form der blühenden Schwesterkunst sogar noch den vollen Reiz von Farben und Vergoldung vorwegnahmen. So entstanden jene hunderte von Altarwerken, die in reichem architektonischen Rahmen eine Welt von plastischen Gebilden, von Einzelgestalten, Freigruppen und Reliefs der verschiedensten Schattirung zusammenschlossen, und bei deren überschwänglicher dekorativer Pracht die Malerei sich meistens zur bescheidenen Rolle der Thürsteherin und Verschleißerin — an den Außenseiten der Flügel, welche das innere Werk schlossen — herabgedrückt sah.

Neben diesen zahlreichen Altarwerken, von welchen Deutschland noch jetzt vom Baltischen Meer bis in die Alpen, von den Ufern der Mosel bis in die Gebirgszüge Galiziens und Ungarns eine unzählbare Reihe von Prachtstücken aufweist, fand das Messer des Schnitzkünstlers ein nicht minder dankbares und weites Feld der Thätigkeit in dem reichen Mobiliar, welches jede Kirche zu ihrer Ausstattung verlangte. Weit aus in erster Linie stehen hier die Chorgestühle, deren wir ebenfalls trotz mancher barbarischen Zerstörung noch eine große Anzahl besitzen. Was selbst den einfachsten dieser Werke ihr unverkennbares Gepräge verleiht, ist die rationelle Anlage, die in unübertrefflicher, ja raffinirter Weise dem praktischen Bedürfnis entgegenkommt, und die stilvolle Haltung und Durchbildung, welche eben aus dieser strengen tektonischen Auffassung sich mit Folgerichtigkeit ergibt. Was dann bei den reicheren Werken den speciell künstlerischen Charakter betrifft, so beruht derselbe in Deutschland auf einem energischen plastischen Durchbilden und Herausarbeiten der Form, während die italienischen Chorstühle weit mehr eine ruhige Flächenbehandlung mit malerischen Mitteln, namentlich mit eingelegten buntfarbigen Hölzern (Intarsia) festhalten. Und dies stimmt wieder mit dem künstlerischen Gesamtcharakter beider Völker zusammen; dort im Süden auch in der Architektur die Vorliebe für ruhige, großgeschlossene Linien, für breite Flächen im Sinn der Antike, die jeder Art malerischer Ausschmückung zu rufen scheinen, hier im Norden die bis ins Unendliche fortgesetzte Einzelgliederung des Bauwerks, die auf allen Punkten in freies plastisches Leben hinauswächst. Auch das wieder empfangt die Holzbilderei von der gleichzeitigen Architektur, daß ihre Schöpfungen den überschwänglichen dekorativen Reichthum, in welchem sie prangen, bisweilen etwas zu einseitig aus den bis ins Unermeßliche variirten architektonischen Konstruktionsformen bestreiten, so daß die Ueberfülle der Maßwerke, Wimperge und Fialen sich in ein bloß ornamentales Spiel auflöst. Indes bilden diese Arbeiten im großen Ganzen doch nur die Ausnahme, und nirgends vielleicht tritt die Verschmelzung streng architektonischer Formen mit den flüssigen Linien vegetabilischer Ornamentik und der uner schöpfl ichen Welt thierischer, menschlicher und hochphantastischer Gestalten in so freier Genialität zu Tage, wie bei der Mehrzahl der vorzüglicheren deutschen Chorgestühle.

Daß unter allen diesen Werken, so herrliche darunter sind, keins an Großartigkeit der Gesamtanlage, Reichthum der Erfindung und Schönheit der Ausführung mit dem Meisterwerk Jörg Syrlin's, den Chorstühlen des Münsters zu Ulm wetzeln kann, ist jedermann bekannt.

Die Freunde unserer alten Kunst werden daher die vor einigen Jahren unter der sachverständigen Leitung Egle's begonnene Publikation derselben mit Freude begrüßt haben. Bekanntlich schließt sich diese Veröffentlichung als Supplement dem von Heideloff begonnenen Werke, die Kunst des Mittelalters in Schwaben, ergänzend an. Es liegen uns nun zwei neue Lieferungen, das sechste und siebente Supplement enthaltend, vor, welche die Darstellung dieser prachtvollen Chorstühle auf sieben einfachen und zwei doppelten Foliotafeln weiterführen. Es ist eine in jeder Hinsicht musterhafte Publikation, ein Werk für welches man dem Patriotismus der Verlagshandlung um so wärmeren Dank schuldet, wenn man erwägt, welche Opfer die Veröffentlichung solcher Arbeiten verlangt und wie absolut uns in Deutschland ein vornehmes und reiches Publikum fehlt, das einen Stolz darein setzte, solche Werke seinen Bibliotheken einzuverleiben. Unter Egle's Leitung wird hier in Aufnahmen von C. Kieß, die an Genauigkeit und erschöpfender Deutlichkeit nichts zu wünschen lassen, in meisterhaft durchgeführten Stichen von Paul und L. Ritter eine Darstellung geboten, wie wir sie in so absolut mustergültiger Weise von keinem ähnlichen Werke besitzen. Den Anfang macht das große Doppelblatt Tafel 10, welches die Ansicht eines Theils der südlichen Reihe des Chorgestühls enthält. In $\frac{1}{16}$ der natürlichen Größe gezeichnet, bildet es mit den Tafeln 8 und 9 der vorhergehenden Lieferung die Totalansicht der ganzen südlichen Reihe. Man sieht an der Rückwand die anmuthigen Gestalten der Sibyllen und darüber in den Wimpergen Brustbilder weiblicher Heiligen. Die architektonischen Formen sind von unglauublichem Reichthum und bei aller Mannigfaltigkeit vom edelsten Geschmack in Erfindung und Anordnung. Das Blatt ist in der unsäglichen Feinheit der mit Verstandnis und Liebe wiedergegebenen Details und der kräftig bewahrten harmonischen Gesamthaltung ein Meisterwerk des Architekturstichs.

Die folgenden Tafeln bringen aus der uner schöpfl ichen Fundgrube dieses Prachtstücks deutscher Schnitzkunst eine Fülle von Details. Auf Tafel 12 finden wir acht Rosetten von der Unterseite der Säge, aus Laubwerk, Blumen und Figürlichem bestehend; Tafel 16 giebt Krabben von den Wimpergen und durchbrochene Maßwerkarnituren von den Baldachinen der Rückwände. Eine Anzahl geistreich komponirter Maßwerkfüllungen von den Scheidewänden, die bisweilen mit freien Blumen und Laubwerk wechseln, enthält Tafel 19; originelle Konsolen und Miserikordien aus Laubwerk und figürlichen Darstellungen bringt Tafel 22, während Tafel 23 die mannigfachsten architektonischen Details, Tafel 24 die unendlich reich variirten Säulchen, Tafel 25 die ebenso vielartigen Stützkäufe der Sitzwangen vorführt; das Doppelblatt Tafel 30 sodann in großer klarer Darstellung Aufsicht, Durchschnitt und Querprofile eines der prächtig entwickelten Baldachine giebt. In dem begleitenden Text endlich, der durch einen schönen Holzschnitt illustriert wird, erhalten wir von Egle's Hand die Erläuterungen zu den Tafeln. Wir können dem herzerfreuenden Werke nur ein ferneres Gedeihen und vor allen Dingen die Gunst aller Freunde unserer alten Kunst wünschen.

W. Lübke.

op. Albert v. Hirsch, Ehrenconservator des kön. bayerischen Nationalmuseums, hat im Laufe des vorigen Jahres bei Fleischmann in München ein Werk über „Paris und seine vorzüglichsten Umgebungen nebst Plänen und

Illustrationen, in zwei Bänden“, herausgegeben. Der Anlage nach wesentlich verschieden von der gewöhnlichen Art von Fremdenführern, welche die fieberische Hast noch befördern, mit der die Meisten heutzutage ohnedies schon geneigt sind, das Sehenswerthe auf ihren Reisen „abzumachen“, gönnt das vorliegende Buch sich vielmehr Raum und Zeit zu einer so viel als möglich erschöpfenden Darstellung des Beachtenswerthen, was die französische Hauptstadt nach den verschiedensten Richtungen dem Reisenden darbietet. Mit dem Louvre hebt der I. Band an. Nach einer gedrängten Uebersicht des Geschichtlichen folgt auf nahezu 300 Seiten die Beschreibung sämmtlicher Kunstsammlungen, welche dieses Gebäude zu einem der reichsten Museen der Welt machen. Zum Beweise, wie schnell in Paris Einrichtungen, die eine lange Reihe von Jahren bestanden, sich ändern können, sei hier im Vorübergehen erwähnt, daß das in dem Buche beschriebene „Vestibule“ am Eingang des Museums zwar noch besteht, der Besucher aber nicht mehr gezwungen wird, Stöße und Regenschirme abzugeben. — An das Louvre schließen sich die übrigen Museen und künstlerischen Sehenswürdigkeiten von Paris an: Hôtel de Clugny und Obelisk, das Artillerie-Museum und die kais. Bibliothek mit ihren Sammlungen. Und so sehr hat sich der Verfasser angelegen sein lassen, den Besucher in jede Frage einzuweihen, die er zum gründlichen Verständniß der ausgestellten Gegenstände für nothwendig erachtet, daß er bei Gelegenheit der Antiken in der kais. Bibliothek sogar eine ausführliche Abhandlung über „Lithographie oder Steinschneidekunst“ als Anhang giebt, wobei auch die vorzüglichsten Gemmensammlungen (Daktyliotheken“) aufgezählt werden. Als Anhang zu diesem I. Bande sind in einem allgemeinen Wegweiser durch Paris sämmtliche Sehenswürdigkeiten der Stadt und überhaupt Alles für den Besucher Wissenswerthe in übersichtlicher Anordnung aufgezählt. — Der II. Band enthält eine Beschreibung der hauptsächlichsten Umgebungen von Paris, wie Fontainebleau, St. Denis, Vincennes, St. Germain, St. Cloud, Evreux und Versailles, nebst Allem, was diese Orte bemerkenswerth macht, auf's Ausführlichste, doch mit verständiger Beschränkung auf das allgemein Wissenswerthe, beschrieben. Die 2. Abtheilung dieses Bandes enthält sodann eine sehr gut zusammengefaßte Geschichte der Stadt Paris von ihren Anfängen an und eine sehr eingehende und mit besonderer Vorliebe ausgearbeitete Beschreibung der Wohlthätigkeitsanstalten, der Gefängnisse und der Irrenhäuser der Hauptstadt Frankreichs. Den Beschluß macht eine Schilderung der Pariser Boulevards, der allen aus der Zeit Ludwigs XIV. sich beschreibenden sowohl, als der durch die ausgedehnten Stadtvergrößerungen unter der gegenwärtigen Regierung hinzugekommenen. —

Das Buch ist mit einsichtsvoller Benutzung der zuverlässigsten Quellen verfaßt und ansiehend geschrieben, und es wird auch von dem, der Paris noch nie gesehen, so wie von dem, der es bewohnt und zu kennen glaubt, nicht zur Hand genommen werden, ohne Genuß und Belehrung der verschiedensten Art zu gewähren. —

S. Ernst Gladbach's „Schweizer Holzstil, in seinen kantonalen und konstruktiven Verschiedenheiten vergleichend dargestellt mit Holzbauten Deutschlands“, ist vor kurzem in Karl Koehler's Verlag in Darmstadt vollständig erschienen. Während bis jetzt vorzugsweise nur die im Blockbau konstruirten Holzbauten des berner Oberlandes durch Aufnahmen veröffentlicht worden sind, hat sich der Verfasser die Aufgabe gestellt, neben dem berner Blockbau auch die Abweichungen zu behandeln, worin diese Bauart in anderen, namentlich in den östlichen Schweizerkantonen und zwar in Verbindung mit dem Ständerwerk als Uebergang zum deutschen Niegelbauwerk auftritt. In diesen Kantonen finden sich nämlich die Eigenthümlichkeiten des schweizer Holzstils eben so einschließen dargestellt, wie im berner Oberlande, und der Verfasser hebt die unterscheidenden Merkmale an einer wohlgewählten Reihe von Gebäuden hervor. Indem dabei mehr Gewicht auf das rein Konstruktive als auf das Malerische gelegt wird, ist dem Werke ein praktischer Nutzen gesichert und dem Niegelbau eine Bahn zu größerer Verbreitung geebnet. Als Eingang des Werkes sind vier Monographien der konstruktiven Hauptrichtungen der schweizer Holzbauten geboten; es folgen sodann 40 Tafeln über Niegel-, Ständer- und Blockbau mit erklärendem Text, worauf eine vergleichende Uebersicht der schweizerischen und stammverwandten deutschen Holz-

bauten das schätzenswerthe und artistisch vortrefflich ausgestattete Werk abschließt. Erwägt man, daß die Anzahl der älteren Holzbauten theils durch Elementarzerstörung, theils durch Barbarei und Geringschätzung immer mehr abnimmt, und daß die Kunstkabinette Frankreich's und England's von der inneren Ausstattung der Schweizerhäuser bald mehr aufzuweisen haben werden, als die Schweiz selbst, so muß das Bemühen des Professors Gladbach, die werthvollen Architekturen vor ihrem raschen Verschwinden zu sammeln und vor Verschollenheit zu retten, als ein hohes Verdienst angesehen werden.

Die vorzüglichsten Gemälde der Eremitage zu St. Petersburg in Photographien herausgegeben von Carl Röttger. Ich halte es für meine Pflicht alle Kunstfreunde auf das Unternehmen des kaiserlichen Hofbuchhändlers Carl Röttger in St. Petersburg aufmerksam zu machen, die außerordentlichen und bisher fast unbekanntem Kunstschätze der kaiserlichen Eremitage durch unmittelbar nach den Originalen abgenommene Photographien bekannt zu machen. Mit jenen Kunstschätzen, und namentlich mit den Gemälden, durch ein sorgfältiges Studium vertraut, sehe ich mich im Stande, die große und bewunderungswürdige Treue zu bezeugen, womit es gelungen ist, ungeachtet der oft fast unüberwindlichen Schwierigkeiten, welche sich der Abnahme von Photographien unmittelbar nach den Originalen entgegenstellen, dieselben wiederzugeben. Durch eine Herausgabe der Gemälde in drei verschiedenen Größen, in Folio, à 1 Thlr. 15 Sgr., in Quart, à 15 Sgr., und in Visitenkarten-Format, à 6 Sgr. das Blatt, hat der Verleger dafür gesorgt, daß sich Kunstfreunde in den verschiedensten Umständen daran betheiligen können. Die Photographien der Größen I und II werden in Serien von 30 Blatt erscheinen, welche in 10 Lieferungen à 3 Blatt zerfallen, wovon nur die erste Serie eine Ausnahme macht. Abnehmer einer ganzen Serie erhalten beim Schluß derselben gratis einen, mit genauer Sachkenntniß von dem, als Rath an der Eremitage thätigen, wirklichen Staatsrath Baron Koehne, verfaßten Text. Die ersten drei Lieferungen werden die in der Eremitage befindlichen Bilder des Raffael, des Leonardo da Vinci und des Correggio enthalten. Da bereits von 80 Bildern die Photographien beendet sind, steht ein guter Fortgang des Unternehmens und damit ein großer Genuß für alle Kunstfreunde mit Eiderbeit in Aussicht. G. J. Waagen.

Die Arthaber'sche Versteigerung findet am 20. und 21. April in Wien, Partring Nr. 4. statt. Ausstellung der Bilder am 17. — 19. April 11—3 Uhr. Der Katalog erschien in deutscher und französischer Sprache in P. Kaiser's Kunsthandlung.

Ueber den Dom zu Köln ist ein umfassendes Werk in Vorbereitung begriffen, welches von dem Architekten Franz Schmitz herausgegeben und von L. Ennen, Stadthauptmann zu Köln mit einem historischen Texte begleitet wird. Das Werk, Verlag der Schwann'schen Buchhandlung in Neuf ist auf 25 Lieferungen veranschlagt, deren jede, à 6 Blatt, 2 Thlr. kosten soll.

Die Sammlung von Handzeichnungen des Grafen Rostopshin zu St. Petersburg ist nebst der Bibliothek desselben in Besitz des Hofbuchhändlers Carl Röttger daselbst übergegangen. Diese Sammlung ist zum größten Theile von dem Vater des letzten Besitzers während dessen langjährigem Aufenthalt in Paris zusammengebracht. Manche Blätter wurden aus den Sammlungen berühmter Kunstfreunde des vorigen Jahrhunderts wie Mariette und Crozat erworben, was aus handschriftlichen Bemerkungen hervorgeht. Außer den glänzendsten Namen der italienischen Kunst, als Raffael, Michelangelo, Leonardo, Correggio, Gintio Romano, Andrea del Sarto, Seb. del Piombo, Salvator Rosa, die Caracci, Ribera, sind darunter auch viele Meister der holländischen und flandrischen Schule, als Rubens, van Dyck, Rembrandt, Potter, D. Teniers d. j., Ph. Wouwerman, Abr. van Ostade, vertreten, denen sich schließlich eine große Zahl von Meistern der französischen Schule des 17. und 18. Jahrhunderts, als Poussin, Callot, Lebrun, Lesueur, Watteau, J. Bernet, Greuze u. anreicht. Die ganze aus etwa 500 Blättern bestehende Sammlung beabsichtigt der gegenwärtige Besitzer wieder zu veräußern.

Kunstunterricht, Lehranstalten und Vorlesungen.

Die Stadt Offenbach hat eine Kunst-Industrie-Schule errichtet, welche im Laufe des Monats März eröffnet wurde. Der Zweck der Anstalt ist, sowohl eigentliche Musterzeichner auszubilden, als auch Industriellen Gelegenheit zu geben, sich im Zeichnen und Modelliren in besonderer Berücksichtigung der Anwendung für ihre speciellen Berufszwecke auszubilden. Zur Erreichung dieses Zweckes sollen einerseits praktische Uebungen im Zeichnen, Malen, Modelliren und Componiren in drei Kursen, andererseits aber Vorlesungen dienen, welche sich auf darstellende Geometrie, Perspektive, Schattenkonstruktion, Farben- und Materialienlehre, sodann auf Anatomie, Kunstgeschichte und Volkswirtschaftslehre erstrecken. Mit der Schule soll eine Ausstellung kunstindustrieller Erzeugnisse verbunden werden, welche, gleich den Lehrmitteln der Anstalt, auch dem Publikum zugänglich sein soll.

+ Berlin. Die Sammlungen des deutschen Gewerbe-Museums sind so weit geordnet, daß vor kurzem die Staatsbehörden zur Besichtigung derselben eingeladen werden konnten. In Folge dessen erschienen am Freitag den 20. März Abends 6½ Uhr der Finanzminister Freiherr von der Heydt, der Handelsminister Graf Tscheply und der Kultusminister von Mühlcr in Begleitung der geheimen Ministerialräthe Herzog, Moser und Pinder in dem Lokal des Gewerbemuseums, dem früheren Cropsius'schen Diorama, und wurden von dem stellvertretenden Vorsitzenden des Vorstandes Präsidenten Delsbrück, dem Dirigenten der Sammlungen Baumeister Grunow, nebst mehreren anderen Vorstandsmitgliedern empfangen und durch die Lehr- und Ausstellungsräume geführt. Im Hörsaal der Anstalt verweilten die Herren, um den Vortrag des Herrn Dr. Büff über Glasfabrikation zu hören. — Man begte die Hoffnung, die Museumsammlungen am 1. April, die Bibliothek einige Tage später eröffnen zu können, doch ist bis heute (31. März) die Eröffnung in den Vereinsblättern noch nicht angezeigt, steht aber jedenfalls baldigst bevor.

Vermischte Kunstnachrichten.

B. M. In Angelegenheiten der Restauration des Andrea del Sarto im Berliner Museum ist der Streit auf's Neue in einer Weise entbrannt, von der es einigermaßen zweifelhaft ist, ob man sie besser elckhaft oder pikant nennt; da es indessen, ohne in ehrenhaftem Kampf mit Gründen widerlegt und überzeugt zu sein, für die einmal Engagierten nicht thöulich ist, das Feld ohne Weiteres zu verlassen, so mögen sie sich wenigstens das Verweilen im Feuer durch Annahme der letzteren Auffassung etwas erträglich machen dürfen. — Es ist schon berichtet, wie der erste Netter, nachdem er bei seinem Rettungsversuche an- und abgelaufen war, das Interesse von dem vorliegenden Streitobjekt abzulenken versuchte, und wie dann, da man sich überzeugt hatte, daß der kriminalistische Grundsatz: „si fecisti nega“ hier ohne jeden anderen als sehr unerwünschten Erfolg zum Princip der Vertreibung gemacht war, ein zweiter Versuch gewagt wurde, zwar alles zuzugeben, aber, wo alle anderen Menschen schließen: da — so, Propaganda für die pikantere Schlußfolgerung zu machen; obgleich — so doch nicht. Diese anonyme Logik der Augsburger Allg. Zeitung hatte die hohe Ehre, am 23. Februar von der norddeutschen Schwester der letzteren reproducirt zu werden, womit die konservative Presse Berlins meines Wissens zum ersten und letzten Male die Affaire berührte.

Dem glücklichen Urheber dieser Asterlogik machte der Kunstforscher der „Post“ (Nr. 128 vom 10. März), der sich nach diesem neuen Versuch nicht mehr engagirt fühlte, als einem „Manne von Fach“ sein Kompliment, ohne sich durch den seine Bemühungen desavouirenden Inhalt beirren zu lassen, und ohne auch nur ganz leise darüber zu erröthen, daß er selbst „seine eigene Inkompetenz betonend“ mit der größten Infolenz über diejenigen hergefallen war, die doch, wie er nun zugab, trotz ihrer viel größeren Bescheidenheit sachlich das Richtige getroffen hatten. Besonders applaudirt wurde der Ausspruch: „daß der Ruin eines Bildes die Lunte hergegeben, um die gegen die Museumsverwaltung angelegte Mine anzuzünden.“ Und hierzu wurde ein auffallender Beleg durch eine Notiz aus den „Diosturen“ beigebracht, die ja ohne diese Verpflanzung dem Schicksal des Reichens anheim-

gefallen wäre, und die nichts Geringeres als den Versuch enthielt, Herrn Waagen für die Vernichtung des Bildes verantwortlich zu machen! Herr Waagen sei nämlich schon Anfang August zurückgekehrt, die im Juli begonnene Restauration erst im Oktober vollendet, und noch dazu Herr Gotho vom 1. September ab beurlaubt, also die Galerie und die Restaurationswerkstätte der Aufsicht des Herrn Waagen allein überlassen gewesen. Also —!

Man vergegenwärtige sich den Gedankengang der Vertreibung:

Erstes Stadium: Das Bild war vorher schlecht, und ist jetzt so gut, wie es werden konnte nach früheren Umbilden.

Zweites Stadium: Das Bild war vorher gut und ist jetzt verdorben; aber die Verwaltung, die das verschuldet, hat andere große Verdienste, die diese Kleinigkeit aufwiegen.

Drittes Stadium: Alle Angriffe, die das Bild und seinen jetzigen Zustand betreffen, sind richtig; aber nicht die oberste Verwaltung ist Schuld, sondern der Abtheilungsdirektor hat das Bild absichtlich verderben lassen, „um dann aus dem fait accompli ein (!) Kapital für die öffentliche Entrüstung gegen den Generaldirektor zu schlagen.“

Niemand wird verwundert sein, die in rastlosem Streben nach innerer Vollendung sich selbst fortwährend überraffende und überbietende Vertheidigung demnachst in einem vierten Stadium den strahlenden Gipfel ihrer Vollendung besiedelten zu sehen, wo sie zeigt, daß Herr Waagen selbst die gründliche Wäsche mit scharfem Weingeiste angeordnet, und um seinen oben angedeuteten schönen Zweck nach Kräften zu fördern, die herrlichen Köpfe mit eigener Hand geschunden und geschändet hat.

Aber warum ist man mit jener Thatsache, wenn nur ein körndchen Wahrheit daran ist (denn daß man sich gleich Anfangs auf die blündigste und beste Ausrede hätte besinnen sollen, ist nicht zu verlangen), nicht sofort an's Licht getreten, um dem Wetterstrahl direkt auf das Haupt des wirklich Schuldigen abzuleiten? Diese Frage beantwortete Herr Waagen in einer allerdings ziemlich scharfen „Entgegnung“, welche die „Post“, nachdem sie lange genug den Angreifern zum Organ gebietet, obgleich mit einer Ammerlung der Redaktion begleitet, am 20. März aufzunehmen sich genöthigt sah. Herr Waagen berichtete dort, daß er am 4. August krank von seiner officiellen Reise zurückgekommen, daß er bis Ende September das Zimmer gebietet und also da erst Kenntniß von der in seiner Abwesenheit unternommenen Restauration erhalten, die ihm als eine höchst gelungene geschildert wurde, ihn beim ersten Anblick mit tiefem Weh erfüllte und ihm schlaflose Nächte verursachte. Diejenigen, welche dem greisen Herrn näher stehen, schildern seine krankhafte Erregtheit in jener Zeit als wahrhaft bedäufstigend, wo er die Galerie, „der er die besten Kräfte eines langen Lebens gewidmet“, auf schöne Weise einer ihrer Hauptzierden beraubt sah, die er derselben selbst einst als das letzte große Bild des Meisters, das damals noch nicht in festen Händen war, zugeführt hatte.

Es ergiebt sich aus dem berichteten wahren Thatbestande nicht nur, was zu erwarten war, daß die Beschuldigung des Herrn Waagen in nichts zerfällt, sondern vielmehr stellt sich der höchst befremdliche Umstand heraus, daß zu einer Zeit, wo eine nach allen Angaben den leitenden Persönlichkeiten selbst als höchst schwierig und wichtig erscheinende Restauration im Gange und der Galerieleiter durch Krankheit vom Museum entfernt war, der Stellvertreter des letzteren ganz ruhig beurlaubt wurde und auf Urlaub ging, ohne daß ein sach- und sachverständiger Mann mit der Wahrnehmung seiner unter solchen Umständen besonders verantwortungsschweren Geschäfte beauftragt oder auch nur dem Galerieleiter officiell Kunde von dem Stande der Dinge gegeben worden wäre, denn nicht Herr Waagen konnte mit Herrn Gotho, sondern dieser mußte mit jenem über die Sache konferiren.

Nächst jener Vertreibung des Thatbestandes führt nun Herr Waagen aus, daß ja das Schlimmste an der Restauration die totale Verpuzung durch Waschen mit Weingeist, d. h. das Werk der ersten, wenig Zeit erfordernden Manipulation war. Er hätte also, selbst wenn er gesund gewesen wäre, oder sonst früher von der Restauration Kenntniß gehabt hätte, nur noch für eine weniger lächerliche Ausstopfung des Kreisgrundes sorgen und die abscheuliche Uebermalung nach dem

Recept des Bauers: „Bunte Farben lieb' ich, traun! sonderlich das Rothe!“ verhindern können, d. h. dasjenige, was, wenn irgend etwas damit gewonnen würde, allenfalls noch jetzt wieder rückgängig gemacht werden könnte.

Herr Waagen fügt endlich hinzu, er habe deswegen nicht gegen die Beendigung der Arbeit mit aller Macht protestirt, oder die Sache gleich vor die Oeffentlichkeit gebracht, weil der Herr Generaldirektor die Restauration für vorzüglich gelungen erklärt habe, er aber aus vielfacher Erfahrung wisse, daß es ihm noch nie gelungen sei, denselben von einmal gebegten Absichten und gewonnenen Ansichten zurückzubringen, und in der Sache ja nichts mehr zu ändern gewesen sei.

Am folgenden Tage brachte die „Post“ eine „vorläufige Erwiderung“ von dem Herrn Dr. Schasler, in der er konstatierte, daß Herr Waagen zugebe, seit August in Berlin gewesen zu sein und gegen die Restauration keine Einsprache erhoben zu haben; alles Uebrige sei unwesentlich (!); während er doch wohl, wenn er überhaupt noch etwas einwenden wollte, den Beweis zu erbringen gehabt hätte, daß Herr Waagen vor Ende September von der Restauration gewußt, und daß noch Anfangs August der wesentliche und (wie man sich aus seiner Rettung entsinnen wird, nach seiner Darstellung, um nicht zu sagen Auffassung, einzige) Schaden, die Verputzung, von dem Bilde hätte können abgehört werden. Als „Nachläufiges“ ist dann, wie ich gehört habe, in den „Diasturen“ ein offener Brief an Herrn Geheimrath Waagen erschienen und gegen den Letzteren eine Injurienklage (!!!) erhoben worden.

Ungleich würdiger hat Herr Waagen seine Sache weiter geführt, indem er in der Spener'schen Zeitung vom 27. März einen langen Artikel: „Zur Abwehr unbegründeter Beschuldigungen“ ausgehen ließ. Schon in der Kammer war von den Ankäufen Waagen's in unliebsamer Weise die Rede gewesen; die Augsburger Allg. Z. und noch mehr die „Post“ beeiferten sich, auf demselben Wege vorzugehen; ja der letzteren hiedriger Gewährsmann, der sich aller Orten durch an unschuldigen Stellen für den flüchtigen Leser unmerklich eingeschobene „so viel wir wissen“ u. s. w. gegen ernsthafte Nachfrage und ehrliche Konfrontation zu decken weiß, hatte in dieser Form seinen Lesern wahre Monstergeschichten, von Kopien nach Rubens'schen Stichen als Correggios für 45,000 Thaler, von übermalten Mongeperückenporträts als Tizians für 25,000 Thaler, u. s. w. aufzuzählen, die er durch den Bericht krönte, „daß diese „Anschaffungen“ des Herrn Waagen in „Italien der Grund gewesen sind, warum S. Majestät der hochselige König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen Befehl gab, daß nicht mehr ein Einzelnr mit so bedeutenden Ankäufen betraut werden, sondern daß darüber einer Sachverständigenkommission die Entscheidung vorbehalten bleiben solle.“ — Herr Waagen stellt all diesem ganz objektiv eine Aufzählung seiner wichtigsten Erwerbungen nebst den gezahlten Preisen nach den Akten des Museums gegenüber. Es finden sich in diesem Verzeichniß mit die besten Bilder aus der Abtheilung der italienischen Schulen und größtentheils zu fabelhaft billigen Preisen. Es folgt dann ein Bericht über Ankäufe von antiken und mittelalterlichen Sculpturen, gleichfalls sehr werthvolle Sachen, mit erstaunlich geringen Kosten erworben. Endlich gehört zu jenen Ankäufen die Handzeichnungenammlung des Bildhauers Pacetti, in der alle italienischen Schulen gut und zum Theil reich besetzt sind, für den mäßigen Preis von 12,000 Thalern. Für diese Ankäufe insgesammt, die dem Museum mehr denn

12,000 Kunstwerke aller Art zuführten, sind etwa rund 60,000 Thaler aufgewendet worden, wovon etwa 41,000 auf die Gemälde kommen. — Alle wissenschaftlichen und künstlerischen Autoritäten sprachen sich anerkennend über diese glücklichen Ankäufe aus; der König aber war so befriedigt durch die Vorstellung der neuen Sachen, daß er Herrn Waagen unmittelbar darauf den rothen Aplerorden mit der Schleiße verlieh. Zu jener Zeit bestand noch die von dem Stifter des Museums eingesetzte Kommission, und dieselbe ward erst später auf Veranlassung des jetzigen Generaldirektors, dessen Machtbefugnissen sie wohl im Wege stand, durch kgl. Kabinettsordre aufgehoben. So steht die Sache jetzt.

Zu dem Otkogon des Nachener Münster sind jetzt hohe Gerüste in mehreren Etagen errichtet, um von den Langwänden und der Kuppel die Kokofoz-Stukturen zu entfernen. Die neue Bekleidung wird eine Ornamentik in Mosaik bilden, welche aus Glasmalmelz und Goldplättchen zc. besteht und in figurativer Form behandelt werden wird. Wie es heißt, sollen drei Jahre in Aussicht genommen sein, diese ursprüngliche innere Ausschmückung herzustellen.

Die chalcographische Anstalt des Louvre hat jüngsthin drei neue Stücke auf den Markt gebracht: die Heimführung Mariä nach Giesole gestochen von A. Francois, die Heimführung nach Seb. del Piombo gestochen von Desvachez, das Bildniß des Alphons von Noalos nach Tizian gestochen von Thevenin.

Zeitschriften.

Süddeutsche Presse.

Herausgegeben von Julius Fröbel. Abendblatt v. 5. u. 21. Decemb. 1867, 23. Jan., Morgenblatt vom 18. u. 19. Feb., Abendblatt vom 15. u. 19. März 1868; Architektur und Architectur Wiens, I. Sanson, II. Schmidt, III. Ferstel, IV. van der Nüll, V. Wohn- und Zinshäuser. Von A. B.

Abendblatt vom 28. Nov. 1867 u. 4. Jan. 1868: Der Münchener Rathhausbau. Von F. P.

Gewerbehalle. Nr. 3.

Die Nachornamentik. Von Fr. Fischbach. — Renaissancefüllung vom Portal der Kirche St. Eustache in Paris (16. Jahrh.) — Fensterbekleidung vom Louvre. — Wandmalerei aus der Kirche St. Francois zu Assisi. — Arabischer Fries aus der Moschee Dinn in Kairo. — Decoratives Motiv von der neuen Oper zu Paris. — Decoration eines Porzellan-Service. — Motive zu einfachen Stühlen für Wirtschaftslokale. — Gartenhäuschen. — Gehäuse für Regulatoren. — Wanddecoration für ein Gemächshaus. — Stühl. — Armleuchter und Fruchtstühle von Ledmeur in Wien (Pariser Ausstellung). — Rinnenwagen für Majolica — Aquarium mit Interlag. — Schmiedeeisernes Gitter und Thor. —

Troschel's Monatsblätter Nr. 3.

Paris und die allg. Ausstellung vom Herausgeber (III). — Ueber das Wesen und die Bedeutung der Perspective. Von Jul. Scholz. (IV. Schluss). — Der Zeichen- und Modellirunterricht in Bayern. Von H. Grünwald. — Vorhalle zum Freihandzeichnen. Von Carl Gotthilf.

Chronique des Arts. Nr. 11 u. 12.

Le roi Louis de Baviere. — Une fête à Lucknow. — Cinq verrières de M. A. Gerente pour le Cathédrale de Lausanne. — Nécrologie (Brémond; Tyr; Pieot). — Correspondance (Milan). —

Journal des Beaux-arts. 1868. Nr. 5.

Le musée Pitti; Salle de Mars. — Le trois ages archéologiques (Suite).

Berichtigung.

In der Kunst-Chronik Nr. 12, S. 98, Sp. 2, 3, 21 von oben liest: letzten statt letztere.

Insertate.

Permanente Ausstellung

der Kunststätte zu Chemnitz.

Anmeldungen haben beim unterzeichneten Vorstande zu erfolgen. Ankäufe geschehen Seiten des Vereins, so wie solche von Privaten vermittelt werden. Die Kosten der Zu- und Rücksendungen von Kunstwerken trägt der Verein.

Der Vorstand des Ausstellungs-Ausschusses.

[91]

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Rom und die Campagna.

Neuer Führer für Reisende.

von

Th. Fournier,

Secrétaire interprète der K. Preuss. Gesandtschaft.

Mit Karten und Plänen.

Zweite vermehrte und verbesserte Auflage.

Roth cart. 2 1/4 Thlr. [92]

Gemäldekäufer

bietet die **Permanente Gemälde-Ausstellung von L. Sachse & Co. in Berlin** stets eine reiche Auswahl **bedeutender Galeriebilder**, sowie auch **anmuthige kleinere Kunstwerke** von gutem Geschmack zum Kauf. [93]

[94]

Kunst-Ausstellungen.

Die vereinigten Kunst-Vereine in **Augsburg, Stuttgart** (Württembergischer Kunstverein), **Wiesbaden** (Rheinischer Kunstverein), **Würzburg, Jülich, Nürnberg** (Albrecht-Dürer-Verein), **Bamberg, Hof und Regensburg**, veranstalten in den Monaten **Januar bis Dezember 1868** infl. gemeinschaftliche, **permanente Ausstellungen** unter den bekannten Bedingungen für die Einsendungen, von welchen nur diejenigen hervorgehoben werden:

- a. daß alle Kunstwerke von Nord- und West-Deutschland nach **Wiesbaden**, von Oesterreich nach **Regensburg**, vom Süden und aus **München** nach **Augsburg** einzusenden sind, und vorstehenden Turnus vor- oder rückwärts zu durchlaufen haben; dann
- b. daß für die Sicherheit der Kunstwerke während der Ausstellungen, sowie auf dem Transporte zwischen den Vereinen, durch gegenseitige Uebereinkunft derselben, nach Mög-lichkeit gesorgt ist.

Die verehrlichen Herrn Künstler werden zu zahlreicher Einsendung ihrer Kunstwerke eingeladen.

Regensburg im Dezember 1867.

Im Namen der verbundenen Vereine: der **Kunstverein Regensburg.**

Bekanntmachung.

[95]

Die öffentliche Ausstellung von Originalwerken der bildenden Kunst bei der **Königlich sächsischen Akademie der bildenden Künste zu Dresden** wird in diesem Jahre

Sonntag, den 28. Juni.

und

Sonntag, den 27. September.

eröffnet

geschlossen werden.

Die auszustellenden Kunstwerke sind bis

Sonnabend, den 20. Juni.

einzuliefern. Das Nähere enthält das Regulative, welches auf frankirten Antrag von der **Ausstellungs-Kommission** unentgeltlich übersendet wird.

Die Aufforderung zur Besichtigung der Ausstellung giebt nur dann den Anspruch auf Frachtfreiung nach §. 8. des Regulativs, wenn sie speciell für die Ausstellung des laufenden Jahres erfolgt ist.

Dresden, am 23. März 1868.

Die Ausstellungs-Kommission für 1868.

Im Verlage von **Franz Hanfstängl** in München ist erschienen: [96]

Münchener Künstler-Album.

Nach den Original-Gemälden photographirt und herausgegeben von **Franz Hanfstängl.**

I. Sammlung.

12 Blatt Folio in eleganter Mappe. Preis 8 Thlr. = 14 fl.
Einzelne Blätter 1 Thlr. = 1 fl. 45 kr.

Inhalt des Albums.

Rhomberg, H., Der treue Gefährte.
Beyschlag, R., Vaters Geburtstag.
Hennigs, I. F., Marienplatz in München bei Mondschein.
Gäbler, O., Eine Heerde.
Gugl, C., Eine Italienerin.
Zimmermann, R., Winterlandschaft.

Paulsen, F., Günstiger Moment zur Rache.
Neustätter, L., Die Waisen.
Adam, Benno, Eine Eselsfamilie.
Bamberger, Fr., Die Küste von Hastings.
Lossow, Fr., Comödianten auf der Reise.
Volz, L., Kämpfende Hirsche.

Zu beziehen durch alle Buch- und Kunsthandlungen.

Nr. 14 der „Kunstchronik“ wird Freitag den 24. April ausgegeben.

Des Fürsten Mestschersky

[97]

Prachtalbum von Spanien.

Preis 140 Thlr.

Seine Durchlaucht der Fürst **Alexander Mestschersky** hat in Gemeinschaft mit dem Münchener Maler **F. Eibner** die schönsten und denkwürdigsten Veduten von Spanien aus den Städten **Barcelona, Burgos, Cordova, Gibraltar, Granada, Malaga, Segovia, Sevilla, Toledo, Valenzia, Valladolid** in architectonisch-malerischer Weise durch 35 grosse und köstliche Aquarellbilder darstellen lassen. Die herrlichsten und ältesten Denkmäler der maurischen, gothischen, normannischen und römischen Baukunst sind in faesimile-getreuer Reproduction von diesen Originalen vermittelst Chromolithographie vervielfältigt zu einem Prachtalbum vereinigt worden, das sich mit vollendet künstlerischer Ausführung an die Spitze alles Aehnlichen stellt.

Dieses aussergewöhnliche Prachtalbum, an dessen Ausführung von dem Veranstalter im Interesse der Kunst und der Wissenschaft grosse Summen gewendet und an dem seit längeren Jahren mit grossem Kunstfleisse gearbeitet worden ist **nur complet käuflich**, und enthält die 35 Aquarell-Faesimile auf feinsten Cartons von 24—30 Zoll in einer Kastenmappe mit reicher Goldpressung mit Drückvorrichtung zum Niederklappen des Rückens, nebst Titel- und Textblatt.

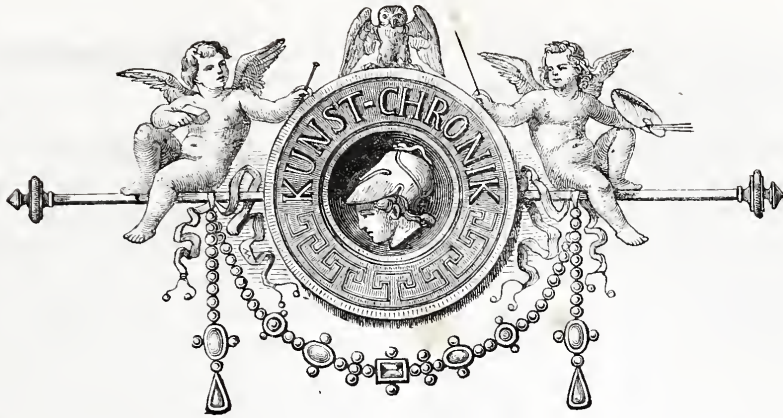
Zu beziehen durch die Buch- und Kunsthandlungen und von

L. Sachse & Comp., Hofkunsthandlung in Berlin.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lügow
(Wien, Dorotheenplatz.
25) od. an die Verlagsh.
(Leipzig, Königsstr. 3)
zu richten.

24. April.



Inserate

à 2 Sgr. für die drei
Mal gespaltene Petit-
zeile werden von jeder
Buch- und Kunsthand-
lung angenommen.

1868.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am zweiten und letzten Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten dies Blatt gratis. Wart bezogen kostet dasselbe 1½ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in Berlin: J. Sacht & Co., Hofkunsthandlung; in Wien: P. Hafer, Gerold & Co.; in München: C. A. Fleischmann.

Inhalt: Die Sammlung des Herzogs von Blacas. (Schluß.) — Korrespondenzen. — (Dresden, München). — Nekrologe und Todesnachrichten. — Kunstvereine, Sammlungen, Ausstellungen. — Kunstliteratur und Kunsthandel. — Kunstunterricht. — Vermischte Kunstnachrichten. — Meinungen der Kunstliteratur. — Zeitschriften. — Entgegnung. — Inserate.

Doubletten auf 45,721 Pfd. St. ermäßigt worden ist, et was hoch erscheint. Zwar nicht der Zahl der Stücke und der Größe der Cameen nach, wohl aber in der Zahl der Steine von höchstem, künstlerischem Werthe kann sich nämlich jetzt das britische Museum mit den mir aus eigener Anschauung bekannten Sammlungen in Wien, Paris, Petersburg und Berlin sehr wohl messen.

Die Sammlung des Herzogs von Blacas.

Von G. J. Waagen.

(Schluß.)

Eine besondere, sehr werthvolle Abtheilung bilden die meist mit Vorstellungen aus der Heroensage im archaischen Stil geschmückten Scarabäen, deren mehrere wegen ihrer Bedeutung schon in den dreißiger Jahren im Bulletin des archäologischen Instituts in Rom publicirt worden sind. Auch die Antaglios mit historischen Porträts enthalten einige treffliche Arbeiten, so in einem Hyacinth die ganz von vorn genommene Büste des Julius Caesar mit der falschen Aufschrift des berühmten Steinschneiders Dioscorides, ΑΙΟΣΚΟΡΙΑΟΣ, während es ΑΙΟΣΚΟΡΙΑΟΥ heißen mußte. Von allen diesen Steinen sind jetzt ebenfalls Abgüsse gemacht worden.

Nachdem ich seit dem Jahr 1835 bei sechs verschiedenen Besuchen Londons Gelegenheit gehabt, die allmähliche Zunahme an Originalwerken griechischer Kunst Schritt vor Schritt bis zu dem jetzigen, überschwenglichen Reichthum zu beobachten, und auch von den Hauptfachen, bis zum Jahr 1854, in meinem Werke über England Rechenschaft zu geben, war mir stets bis zur neuesten Zeit die verhältnißmäßige Unbedeutendheit der Sammlung geschnittener Steine als die einzige, aber sehr empfindliche Lücke erschienen. Die Regierung verdient daher das größte Lob, daß sie die einzige und letzte Gelegenheit, diese Lücke in würdiger Weise auszufüllen, durch den Ankauf dieser Sammlung benutzt hat, wiewohl der Preis von 48,000 Pfd. St., welcher indeß durch den Verkauf von

Um den hohen Preis zu rechtfertigen, treten aber noch andere Abtheilungen der Sammlung hinzu. Vor Allem kommt hier die gegen 500 Nummern enthaltende Sammlung bemalter Thonvasen in Betracht. Obwohl in derselben alle Epochen und die meisten Arten vertreten, sind doch die Epochen der höchsten Blüthe und der Abnahme, mit rothen Figuren auf schwarzem Grunde, am reichsten besetzt. Da die vorzüglichsten durch verschiedene Publikationen, besonders durch die Panofka's im Museum Blacas, so wie durch verschiedene Besprechungen von Gerhard, Welker etc. allgemein bekannt sind, begnüge ich mich hier, nur an einige der durch die Vorstellungen und die Ausföhrung besonders ausgezeichneten zu erinnern. Dahin gehört vor Allem der Krater mit dem auf einem Wagen mit geflügelten Rossen aus dem Ocean emporsteigenden Helios, dem jungen Pan, welcher nach der den Kephalos verfolgenden Aurora blickt, und Selene auf einem Rosse. Aus der Epoche des Verfalls aber ein großer Krater mit Vorgängen bei dem Untergange Troja's, so wie ein Aryballos, worauf Dionysos mit Ariadne und zwei Maenaden dargestellt sind, von seltener Schönheit der Motive und der Formen, endlich eine Schale mit dem von Satyrn und Maenaden begleiteten Dionysos, eine Vase von Nola.

Ich schließe hier zunächst sieben Wandgemälde aus Pompeji an, deren sechs Geschenke des Königs von Neapel an den Herzog von Blacas sind. Unter diesen zeichnet sich am meisten eine Gruppe von zwei sitzenden Figuren,

einer weiblichen und einer männlichen, welche die Lyra spielt, und einer weiblichen, daneben stehenden aus. Besonders ist die letztere von ungemeiner Grazie.

Einzig in seiner Art ist sodann, sowohl durch den Reichthum, als theilweise durch die ansehnliche Größe der Stücke, das silberne Schmuckgeräthe einer Braut, welches in Rom 1793 in einer gewölbten Grabkammer gefunden, in den Besitz des bekannten Baron Schellersheim kam. Aus der Aufschrift auf dem Hauptstück, einem Schmuckkasten, „Secunde et Projecta, vivatis in Christo“ geht hervor, daß die Besitzerin Christin war. Aus der Art der in den Formen plumpen, in der Arbeit rohen Skulpturen, welche das Kästchen schmücken, so wie aus dem Charakter der Schrift läßt sich mit Sicherheit schließen, daß die Ausführung dieser Gegenstände etwa dem Ende des 5., oder dem Anfang des 6. Jahrhunderts unserer Zeitrechnung angehört. Es ist die bedeutendste aus dieser Epoche bekannte italienische Arbeit in Silber.

Eine mäßige Sammlung von griechischem, etruskischem und römischen Goldschmuck enthält verschiedene Stücke von ungemeiner Feinheit, ohne sich indeß irgend mit dem jetzt im Louvre befindlichen Goldschmuck der Sammlung Campana, oder vollends mit dem aus Kertsch in der Eremitage in St. Petersburg auch nur entfernt messen zu können. — Die sich auf 2000 Stück belaufenden Münzen der Sammlung Blacas enthalten vornehmlich höchst werthvolle, und zum Theil ungemein seltene, römische Münzen. — Endlich befinden sich auch unter den griechischen und römischen Bronzen einzelne sehr werthvolle Stücke. Die Terrakotten und die Gegenstände in Glas sind dagegen unbedeutend. Daß sich schließlich unter den 26 ostlichen und römischen Inschriften verschiedene von einiger Bedeutung befinden, beweist deren Publikation durch Mommson und Lepsius.

Unter den zahlreichen und größtentheils sehr wichtigen, anderweitigen neueren Erwerbungen des Britischen Museums kann ich es mir nicht versagen, wenigstens noch einige als besonders bemerkenswerth hervorzuheben. Es kommt bekanntlich in den meisten Museen die kleine, in dem Motiv gefällige Bronze einer Venus vor, welche beschäftigt ist, sich an dem linken, erhobenen Fuße etwas zu ordnen*). Von derselben ist es gelungen, eine etwa drei Fuß hohe, in Griechenland gefundene Statue in Erz zu erwerben, welche sich durch die edle Auffassung und die Weiche der Formen als ein Werk ausweist, welches der jüngeren attischen Schule angehören dürfte. — Von den Terrakotten ziehen besonders zwei hochende Mädchen in Marmorwerk, welche mit Astragalen spielen, durch einfache Grazie ungemein an.

*) Eines der zierlichsten Beispiele ist im Antiquarium zu München, publicirt von Pöggow, Münchener Antiken. Taf. 4.

Korrespondenzen.

Dresden, Ende März.

e. Die hiesige Künstlerchaft hat zum Besten der Künstlerhausbankasse unternommen, die hier vielfach im Privatbesitz vorhandenen Kunstschätze dem Publikum von Zeit zu Zeit zu belehrender Beschauung vorzuführen. Bereits haben zwei derartige Ausstellungen stattgefunden. Den Anfang machte eine Ausstellung von Handzeichnungen nach Dante's „Göttlicher Komödie“ aus der Sammlung des Königs Johann, des gefeierten Danteforschers. Bei dem Einfluß, welchen Dante auf die Kunst und insbesondere auch auf die neudeutsche Malerei gehabt, war es von großem Interesse die Berührungspunkte näher kennen zu lernen. Die weitaus bedeutendste Schöpfung darunter war der das Paradies behandelnde Entwurf zu dem Deckengemälde für das Dantezimmer der Villa Massimo zu Rom von Cornelius. Von Kompositionen, welche das Gedicht in ähnlich cyklischer Weise behandelt hatten, ist das mit Phantasie und Geist entworfene Dantewerk von Bonaventura Emiler zu nennen. Die übrigen Zeichnungen gaben mehr nur einzelne Scenen der Dichtung, so 40 Blätter von Koch, dem produktivsten aller Dantzeichner, welchen sich Kompositionen von Schnorr, Heinrich Heß, Schrandolf, Schwind, Genelli, Kaulbach, Veit, Steinle, Nethel, Jührig, Lessing, Wendemann, Vegas, Hübner, L. Richter, C. Müller, Ittenbach, Neher, Peschel, Zäger u. s. w. anreiheten. Auch Zeichnungen von zwei Bildhauern, von Rietschel und Hähnel, befanden sich darunter. Die zweite Ausstellung brachte eine Reihe interessanter Gemälde aus der Sammlung des Herrn Joh. Meyer, Arbeiten von Graeb, Andreas, Adenbach, Lessing, Schleich, Jordan, Tiedemann, Kindler, Meyer von Bremen, Verboeckhoven, Willems, Stevens, Duverger, ferner den von der letzten Pariser Ausstellung her bekannten „Sklavenmarkt“ von Gérôme, eine prächtige Aquarelle von Passini und zwei vorzügliche Winterlandschaften von Schelfhout und Roelock. Unter den Arbeiten sodann, welche in letzter Zeit die Ausstellung des Kunstvereins bot, sind die Kartons von Max Lohde zu der Sgraffitodekoration des Sophiengymnasiums zu Berlin und eine Reihe Darstellungen, zur Sage vom Kaiser Heinrich den Städterbauer und der Prinzessin Ilse, von Naue in München, einem Schwind'schen Schüler, hervorzuheben. Ebenso einige treffliche Bilder von Franz Dreber in Rom, Henneberg in Berlin, Lugo in Freiburg und Preller jun. Von Interesse war noch eine Zeichnung nach Lionardo da Vinci's Abendmahl, welche Planer, ein Kupferstecher aus Steinla's Schule, mit Sorgfalt und Umsicht in Mailand, unter Beiziehung der vorhandenen Kopien und sonstigen Hilfsmittel, gefertigt hat. — Von größeren Arbeiten, welche gegenwärtig hier im Gange sind, ist

die malerische Ausschmückung der Kreuzschule zu nennen, mit deren Ausführung Anton Dietrich betraut ist. Derselbe hat kürzlich die fünf Hauptbilder in sehr befriedigender Weise vollendet. Unter den monumentalen Werken, welche im Laufe dieses Winters aus hiesigen Bildhauerwerkstätten hervorgegangen, fesselte besonders das, die Vereinigung Genfs mit der Schweiz feiernde Denkmal von N. Dorer die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde. Dasselbe besteht aus zwei zur Gruppe verbundenen Frauengestalten von circa 14 Fuß Höhe. Kürzlich sind auch hier die Arbeiten für das Wormser Luther-Denkmal beendet worden. Die letzte Statue, das protestirende Speier, eine der Stadtpersonifikationen, welche auf die Denkmalmfriedigung zu stehen kommen, hat Schilling ausgeführt. Die übrigen Figuren haben bekanntlich Kietz und Doundorf nach dem Entwurfe Rietschel's modellirt. — Auch auf dem sächsischen Landtage hat man geglaubt die Aufhebung der k. Porzellanfabrik anregen zu müssen, glücklicher Weise ist es ohne Erfolg gewesen. Man pflegt Sachsen als das Vaterland der Porzellanerfindung zu bezeichnen, das Meißener Porzellan hat noch immer einen Weltruf; die Pietät daher hätte schon von einer derartigen Anregung abhalten sollen. Dazu kommt, was doch sonst in's Gewicht zu fallen pflegt, daß die Fabrik nicht nur dem Lande nichts kostet, sondern einen, wenn auch vielleicht zuweilen nur kleinen Reingewinn bringt. Der Regierung blieb es fast allein überlassen, für Verleihung der Fabrik einzutreten; nur in der ersten Kammer fanden sich einige Sprecher, welche sich ebenfalls warm dafür erklärten. Einer derselben berief sich auf das Urtheil Jakob Falke's, indem er dessen von der „Kunst-Chronik“ gebrachten Artikel über „die Aufhebung der k. Porzellanfabrik zu Berlin“ in der Hauptsache vorlas. Die hiesigen königl. Sammlungen, wie das historische Museum, grüne Gewölbe und die Porzellansammlung, bieten bekanntlich ein reiches kunstindustrielles Vorbilder-Material. Die Regierung geht dem Vernehmen nach damit um, diese Sammlungen, im Sinne von Vorbilder-Sammlungen, dem Gebrauche zugänglicher zu machen, als dies bisher der Fall war. Es wäre dies ein sehr zeitgemäßer Schritt von großem Interesse für alle Freunde kunstindustriellen Fortschritts. Hoffentlich kann ich Ihnen darüber bald ausführlicher berichten.

München, Anfangs April.

S—t. Es ist in der That auffallend, wie sehr die jetzigen Kunstvereinsausstellungen an Quantität gewonnen haben; als die Ausstellung noch im alten Lokal war, konnte man nicht sagen, daß sie den vollsten Reichthum der Münchener Schule erschöpfte, wie das jetzt in der That der Fall ist. Wie schon im vorigen Jahre ein bedeutender Zuwachs von Kunstwerken bemerkbar war, so scheint

dieser im jetzigen Jahre noch größer zu werden, ist ja auch die Mitgliederzahl in gleichem Verhältnisse gestiegen. Einer allgemeinen Aufmerksamkeit erfreuten sich Makart's drei Bilder „moderner Amoretten“, die zum Salonschmuck bestimmt waren. Zu ihnen gehört wohl auch ein weibliches Portrait, das in einem einheitlichen Ton gestimmt war. Eine ihre Lampe mit Del füllende Italienerin des bekannten Belgiers J. V. Maes hatte, trotz ihrer trockenen Farbe doch eine verhältnißmäßige Sicherheit der Form und des Colorits vor ihrer Umgebung vorans. Des alten M. Schnitzler's Fuchs war im Studium des Jan Weenix sehr verdienstvoll und gegen andere verglichen, einfach gemalt. Auch der Erfurter Dom des immer noch fleißigen Architekturmalers M. Meher gehörte in dessen bekannter, fein durchführender und sicher zeichnender Weise zum Vorzüglichsten der Ausstellung. Sonst erwähnen wir noch H. Marr's Scheibenschießen im bairischen Gebirge, W. Werckmeister's See Küste, die gute Qualitäten hatte, und eine Landschaft von E. Kirchner. Als ächtes Bild von Jsaak van Ostade (die Bezeichnung Adriaan war gefälscht) verirrte sich einmal ein Bauerstück, und zwar ein ausgezeichnetes, in die sonst allen Schund als „alte Bilder“ bringenden Räume.

Auffallend reich besetzt war die Plastik. So hatte P. Lutt Gypsabgüsse und Skizzen in großer Anzahl, darunter die für das Arsenal in Wien in Carraramarmor ausgeführten Standbilder der Feldhauptleute Lazarus Schwendy und Georg von Frundsberg ausgestellt. K. Fischer's Christus in Gethsemane, vor ihm der Engel mit dem Leidensfeld, war auerkenntenswerth. Jak. Ungerer's Leda mit dem Schwan war etwas manierirt, doch eben wegen eines gewissen Ausdrucks und Strebens, aus dem Holzernen herauszukommen, empfehlenswerth. Zuletzt dürfen wir Lossow's Büste des Johann von Dalberg, Kämmerers von Worms (1455—1503) nach Halbig's Modell, die auf Bestellung des verbliebenen Königs Ludwig's I. für die Walhalla bestimmt ist, Rud. Schwanthaler's Bacchantin auf dem Panther und F. Schubert's photographische Konkurrenzskizze für das Uhländendenkmal in Tübingen nicht vergessen.

Gegenwärtig findet hier eine Agitation für den definitiven Bau der zweiten protestantischen Kirche statt. Die nahe Inangriffnahme des Projektes ist durch die großartige Munificenz Ludwig's II., welcher 30,000 Gulden schenkte, ermöglicht. Am 14. April fand eine Versammlung statt, worin man sich für die Projektirung des Baues auf der sogenannte Türkenallee entschied. Man hofft, der Magistrat werde nicht hinter dem König zurückbleiben und den Platz herschenken.

Nekrologe und Todesnachrichten.

François Eduard Picot, der Nestor der französischen Maler, im Jahre 1786 zu Paris geboren, starb daselbst am 15. März. Er war ein Schüler von Vincent und erwarb sich

mit einem „Opfurg, der den Sacedämoniern den Thronerbenvererbt“ im Jahre 1813 den zweiten römischen Preis. Im Jahre 1813 wurde sein „Tod Jakobs“ mit dem zweiten großen Preise gekrönt. Von ihm sagt Julius Meyer (Geschichte der modernen französischen Malerei S. 163): „Sein Amor, der sich eben vom Lager erhebend die schlafernde Psyche verhält, hatte im Salon von 1819 einen unbefruchteten und nicht ganz unverdienten Erfolg. In der That war Picot ein angenehmes Talent, das solchen Motiven mit einer mehr natürlichen Einfachheit und einem wärmeren, leuchtenden Farbenton, als sonst der Schule eigen war, ein gefälliges Leben zu geben verstand und insbesondere in die Darstellung heiterer ruhiger Szenen eine gewisse Stille und Wahrheit der Empfindung zu bringen strebte. Der Art sind auch sein Orestes, der von der Verfolgung der Furien im Schooße der Elektra ausruht (im Louvre), und sein Raffael mit der Fioravina (beide 1822); ferner seine Verkündigung Maria (1827) ist in demselben Geiste behandelt. Ihn trieb offenbar seine eigene Natur zu den reizenden Stoffen der Mythenvwelt, und mit einem tieferen Sinn für die edle Anmuth einer klassisch gebildeten Form und Bewegung suchte er sie wiederzugeben. Als dann die romantische Schule durchgeschlagen hatte, bemühte er sich, mit der Formreinheit des strengeren Stils das wärmere Gefühl und die materielle Anschauung derselben zu verbinden; wozu freilich seine Kraft nicht ausreichte, so daß er über die alte Schule doch nicht hinaustaum. Umherhin gehören von den Plafonds des Louvre und des Pariser Stadthauses die feinguten (dort: zwei Allegorien, die eine auf das Kulturverhältniß Egyptens zu Griechenland, die andere auf den Untergang von Pompeji und Herkulanum, hier: die Gerechtigkeit, an die verdienten Männer Frankreichs Kränze ansetzende) zu den besseren; es spricht aus ihnen eine maßvoll bewegte Phantasie, sie sind mit Sinn und Geschmack angeordnet, die Gestalten im Schwung der Linie, sowie das helle, zarte Colorit, wenn auch noch in der überkommenen Manier besungen, doch von größerem Reiz. Das Gleiche gilt von seinen religiösen Gemälden (in der Apfiss der Notre-Dame-de-Vorette: Madonna mit Aposteln und Engeln, in der Apfiss der Kirche Saint-Vincent-de-Paul: kolossal Christus mit den Propheten, nach byzantinischem Muster einfach statuarisch angeordnet); so wenig sie den Vergleich mit den Flandrinerischen Arbeiten aushalten können, so sehr unterscheiden sie sich wieder zu ihrem Vortheile von der bloß akademischen Manier der übrigen kirchlichen Wandmalereien der Schule“. Seit 1836 war Picot Mitglied des Instituts.

J. W. D'Ooherty, ein irischer Bildhauer, in Dublin 1835 geboren, starb im Februar in der Charité zu Berlin.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Der Leipziger Künstlerverein veranstaltete während des Aprils im Martonfaal des städtischen Museums eine Ausstellung von Werken Leipziger Künstler, meist aus den letzten Jahren, zum Besten seiner Unterstützungsfasse. Die Sammlung bot einen ziemlich bunten Anblick dar und zeigte manches von früher her bekannte Gesicht; neben Delgenmalen zahlreiche Kartons, darunter die Entwürfe von Prof. G. Jäger für die Fresko-Gemälde der Kirche zu Kleinböschau, sodann eine verhältnißmäßig große Anzahl von Aquarellen, Büsten, Holzthauerarbeiten ornamentaler Art (sog. Embleme) aus der vielbeschäftigten Werkstatt von Franz Schneider, ferner Holzzeichnungen für Illustrationszwecke, Holzschnitte, Radierungen, endlich auch architektonische Entwürfe, Alles auf einen etwas unbehaglich engen Raum zusammengeedrängt. Am bemerkbarsten machte sich das Portrait, — gemalt und gezeichnet, in großem und kleinem Format. Unter den lebensgroßen Bildnissen gebührte den Arbeiten von Leon Pohle mit ihrem saten harmonischen Colorit der Preis. Von den namhaftesten Leipziger Künstlern waren Th. Große, den die Ausmalung der Museumloggia für längere Zeit an Leipzig fesselt, mit einem Delgenmal „Abraham, der die Engel bewirthe“, Karl Berner mit einigen Interieurs und orientalischen Landschaften, Karl Sprosse mit zwei Architekturstücken, Rob. Kretschmer mit afrikanischen Szenen und Heinrich Gärtner mit zwei historischen Landschaften, sämmtlich in Aquarell, vertreten. Bemerkenswerth war noch ein lebendig entworfener Fries von Carl Kömer „Der wilde Jäger“. Die vervielältigende Technik hätte besser und zahlreicher vertreten sein können, namentlich auch die Holzzeichnung, die für den be-

deutenden Buchhandel Leipzigs von so hervorragender Wichtigkeit ist; nur Albert Toller und der durch seine Fein- und sorgfältig ausgeführten Bildnisse zu verdientem Ansehen gelangte Kupferstecher Adolf Neumann hatten sich herbeigelassen, einige Proben ihrer Leistungen in diesem Fache auszustellen.

+ Verein für Kunst des Mittelalters und der Neuzeit in Berlin. (Sitzung vom 31. März.) Herr Dr. Alfred Woltmann hielt einen längeren Vortrag über Alfred Rethel. Fast alle Publikationen der Werke dieses Malers in Photographien oder Holzschnitten waren vorhanden und dienten zur Illustration des sehr eingehenden Vortrags. — Herr Buchhändler Duas hatte eine beträchtliche Anzahl von Photographien nach Gemälden aus den spanischen Galerien mitgebracht; Herr Geheimrath Waagen begleitete dieselben mit erklärenden Bemerkungen. — Herr Dr. Alfred von Sallet nahm das Wort, um über den im 4. Hefte der Zeitschrift für bildende Kunst publicirten „Dürer“ zu sprechen. Er legte den Originalkupferstich Dürer's, die Madonna mit der Meerlauge, und eine Photographie nach dem Artaria'schen „Tischlein“ vor. Gestützt auf Autopsie des fraglichen Bildes urtheilte er, daß auf dem Holzschnitte der Zeitschrift alle Linien runter gemacht und verschönert sind. Auf ihn macht das Bild den Eindruck einer Schmiererei, allerdings aus dem 16. Jahrhundert und im Hitzirlichen ziemlich treu nach dem Dürer'schen Kupferstich kopirt; übermalt ist an dem Bilde nur der Kopf des Knaben, sonst ist er ganz gut erhalten. Herr Dr. Woltmann findet die Schlussfolgerung unzulässig. Nach der gewöhnlich die Verwandtschaft eines Bildes mit einem Dürer'schen Etiche auf eine Kopie von anderer Hand deuten, hier aber eine solche Aehnlichkeit ohne jeden stichhaltigen Grund für die Aechtheit entscheiden soll. Endlich macht er als auf einen inneren Grund gegen die Aechtheit des Bildes auf den Anachronismus aufmerksam, der in dem Vorkommen von Renaissance-Architektur auf einem Dürer'schen Werke vom Jahre 1500 ungefähr liege, in welche Zeit der Verfasser des Textes die Ausführung setzen zu können meint; später aber, als Renaissance-Architektur auf deutschen Gemälden sich zu zeigen anfangte, d. h. nicht vor 1515 oder 1517 dürfte Dürer bei der Unerföpslichkeit seiner produktiven Kraft schwerlich in dieser Weise kopirend auf ein früheres Werk zurückgegriffen haben. — Am Schluß legte Herr Geheimrath Waagen einen neu erschienenen „Leitfaden durch den Unterricht in der Kunstgeschichte u. s. w. mit einem Vorwort von Lübke“ zur Ansicht vor. (Siehe die unten folgende Entgegnung).

Die Stadt Braunschweig ist kürzlich die Erbin einer Gemäldeausstattung geworden, welche mit der Galerie des Herzoglichen Museums vereinigt werden soll. Die Erblasse-rie ist eine Frau von Keinecke. Die Sammlung bestand sich ehemals auf dem Gut Langenstein bei Halberstadt, jedoch hatte die Besizerin den größten Theil der werthvolleren Gemälde schon seit mehreren Jahren nach Braunschweig, wohin sie übergesiedelt war, bringen lassen. Der Mehrzahl nach gehören die Bilder der holländischen und flandrischen Schule an. Wie weit die Benennungen, die man den einzelnen Bildern gegeben hat, als Nic. Maes (bezeichnet), A. Brouwer Jan van Goyen, Huysum, Ravenstein Singeland, D. Kemers etc. stichhaltig sind, muß eine kritische Untersuchung erst herausstellen. Bemerkenswerth ist ein vorzügliches Bildniß des Herzogs Karl Wilhelm Ferdinand von Baton. Da gegenwärtig im herzoglichen Museum kein Raum zur Ausstellung vorhanden, ist im Altstädter-Kathhaus der Sammlung provisorisch ein angemessener Platz eingeräumt. Die Bilder sind durchschnittlich gut erhalten.

Das große Kunst-Ausstellungsgebäude in Leeds geht unter der Leitung seines Erbauers, Gilbert Scott, seiner Vollendung entgegen. Es ist im englisch-gothischen Stile ausgeführt und enthält außer der großen glasbedeckten Mittelhalle von 150 Fuß Länge und 65 Fuß Breite, welche als freier Sammelplatz für die Besucher, als Promenade und zu Zeiten als Konzertsaal dienen soll, zehn Galerien von 110 bis 125 Fuß Länge und 28 Fuß Breite zur Aufnahme der für die große nationale Gemäldeausstellung zu erwartenden Kunstschätze. Es steht eine noch größere Theilnahme der zahlreichen Gemäldebesitzer Englands an der Beschickung der Ausstellung in Aussicht, als es bei der Manchester-Ausstellung der Fall war. Man hofft außerdem eine bessere Uebersicht der historischen Folge durch die zweckmäßigeren und größeren Räumlichkeiten zu erreichen. Ausge-

geschlossen von der Ausstellung sollen alle Werke von lebenden Künstlern sein, dagegen ist sonstigen modernen Gemälden der Zutritt gestattet, und man rechnet darauf, die kontinentale Malerei des gegenwärtigen Jahrhunderts bei dieser Gelegenheit in einer Reihe von Hauptwerken vertreten zu sehen.

Die akademische Kunstausstellung zu Amsterdam wird am 7. September eröffnet und am 5. Oktober geschlossen. Zusendungen sind vom 10. bis 24. August an die Kommission der Ausstellung im Akademiegebäude, Nieuwmarktspoort B. 106, zu richten. Spätere Eingänge werden nicht berücksichtigt; auch werden keine Kunstgegenstände zugelassen, die schon früher in Amsterdam öffentlich zur Schau gestellt wurden. Von Seiten der Stadt sind sechs goldene Medaillen, jede im Werte von 100 Gulden ausgesetzt, über deren Vertheilung eine Jury entscheiden wird.

Das kölnische Museum hat in jüngster Zeit folgende Erwerbungen gemacht: ein Gemälde aus der Venezianischen Schule von einem dem Tizian verwandten Meister, eine alte gute Kopie nach Correggio's „Vernichtung der heil. Katharina“, ein Porträt des ehemaligen Dombauamteisters Leibl, gemalt von dessen Sohne W. Leibl, zwei aus dem Nachlasse von A. Ramboz erworbene Kartons und ein wohl nicht ganz vollendetes Leigemälde desselben Künstlers, die Vertreibung des ersten Elternpaares aus dem Paradiese darstellend.

Der Pfälzische Kunstverein, welcher im Oktober des vergangenen Jahres mit dem Sitze in Speyer gegründet wurde, beabsichtigt alljährlich wandernde Kunstausstellungen in den größeren Städten der Rheinpfalz zu veranstalten und wird die erste derartige Ausstellung in der Zeit vom 1. Juni bis 1. September nächsthin stattfinden. Außerdem nimmt der Verein auch während des ganzen Jahres Zusendungen von Kunstwerken entgegen, welche in Speyer, in dem Ausstellungstokale des Pfälzischen Kunstvereins ausgestellt werden. Trotz der kurzen Zeit seines Bestehens zählt der Verein bereits 900 Mitglieder und steht mit dem Beginn der Ausstellung noch eine namhafte Erhöhung jener Zahl in sicherer Aussicht. Der Verein wird vorerst von der Vertheilung eines Vereinsblattes vollständig absehen, um seine sämtlichen verfügbaren Mittel auf Ankäufe für die Verlosung verwenden zu können. Ebenso dürfen auch mit Zuversicht namhafte Ankäufe durch Private in Aussicht gestellt werden, so daß für die Besichtigung der Ausstellung günstige Resultate zu erwarten sind. —

Kunsliteratur und Kunsthandel.

Architektonische Motive für den Ausbau und die Dekoration von Gebäuden aller Art nach beendeten Rohbau. Mit besonderer Berücksichtigung der Renaissance. Unter Mitwirkung von Prof. W. Lübke herausgegeben von Karl Weißbach und E. Pottersmoser, Architekten in Dresden. I. Band, 1. Heft. Leipzig, C. A. Seemann. 1868. Fol.

* Zu diesem Unternehmen wird ein neuer Versuch gemacht, der Zerkahrenheit und Müchternheit, welche trotz aller mächtigen Impulse von oben herab die Masse der modernen Profanarchitektur bis heute beherrschen, durch Vorführung einer Auswahl edler Musterwerke aus der Vergangenheit entgegenzuarbeiten. Die Herausgeber sind sich bewußt, daß dieses Zurückgreifen zu den Vorbildern aus klassischer Zeit mit einer entschiedenen Abwehr des modernen Franzosenthums, das bekanntlich neuerdings wieder in unserer Architektur zu grassiren beginnt, Hand in Hand gehen muß. Die Negation des französischen Geschmacks ist nicht umsonst der Anfang der Regeneration der heutigen Kunstindustrie gewesen. Bekanntlich waren es zuerst die Engländer, welche dagegen Protest erhoben; wir Deutschen sind ihnen zunächst theoretisch, dann praktisch nachgefolgt. Jetzt gilt es, diese Befreiung von der Macht des Chics und der Mode auch in den höheren Gebieten der architektonischen Dekoration mit Konsequenz durchzuführen und energig gegen den Andrang von Westen her zu behaupten.

Die Aufgabe ist nicht leicht. Denn von allem Andern abgesehen bietet schon allein die ungemein rührige Produktion des französischen Kunstbuchhandels dem Publikum eine immer neue Fülle von „Vorlegeblättern“, „Motiven“, „Portefeuilles“ für den Architekten und Dekorateur, wie sie ein Daly, Berty, Sauvageot u. A. mit so regem Eifer und Geschick zusammenzustellen und große Verleger, wie Morel, auf den Fittigen der Kolorage in jeden Winkel Europa's zu vertreiben wissen. Dieser Ueberfluthung muß vor Allem ein Damm entgegen gesetzt werden. Aber dazu gehört, daß unsere heimische Produktion sich aus der kleinbürgerlichen und unscheinbaren Stellung aufrasse und sich höhere Ziele stecke, als nur dem nächsten praktischen Bedürfnis zu genügen. Die Publikationen, in welchen wir die Werke der klassischen Kunst der heutigen Generation zur Nachahmung vorlegen, müssen denen der Franzosen nicht nur durch das Gewicht ihres Inhalts überlegen, sondern auch in der künstlerisch ansprechenden und gediegenen Art ihrer Darstellung ebenbürtig sein. Sonst ist alle Mühe vergebens. Denn hier wie überall im Reiche der Kunst gilt der Satz: Trumpf ist was gefällt!

Das vorliegende Werk nimmt auch in dieser Hinsicht einen sehr löblichen Anlauf. Es will nicht nur Mustergültigkeit, es will dasselbe auch in mustergültiger Weise bieten. Die Gegenstände, die es uns vorführt, wurden vorzugsweise der Blüthezeit der italienischen Renaissance (1430—1530) entlehnt. Prof. Lübke findet in dem Verwort, mit welchem er das Unternehmen einleitet, den Grund der Blüthe jener klassischen Epoche mit Recht „zum größten Theil in dem Umstande, daß Architektur, Plastik und Malerei, jede für sich auf dem Gipfel der Vollendung, sich zu inniger Gemeinsamkeit verbanden“. Diese Gemeinsamkeit muß wieder hergestellt und dabei vor allen Dingen der gänzlich vernachlässigten Farbe wieder zu ihrem Recht verholfen werden. Das Werk umfaßt demnach den ganzen Kreis dekorativer Mittel, wie sie am Aeußeren und Inneren der Architektur zur Anwendung kommen: geschnitzte, gemalte, mit Stucco verzierte Decken, Kamine, Fußbodensfliesen, Terrakotta-Bekleidungen, Thüren und Portale, eingelegte und geschnitzte Holzarbeiten aller Art, Metallarbeiten; auch schöne Werke der außeritalienischen Renaissance und einige Gattungen der antiken Tektonik, z. B. jene für alle Zeiten mustergültigen Vasen und Kandelaber, sind mit in den Bereich der Publikation hineinbezogen. Wie uns gleich die erste Tafel zeigt, sollen überall, wo Farbe und Vergoldung mitreden, dieselben auch zur vollen Anschauung gebracht werden. Jede Lieferung, deren sechs einen Band oder Jahrgang bilden, soll 2—3 farbige neben 2—3 schwarzen, in Steindruck ausgeführten Tafeln enthalten*). Der begleitende Text ist sehr kurz gefaßt; er giebt über Material, Art der Verwendung, Zeit und Ort der Entstehung jedes Gegenstandes nur das Nothdürftigste. Um so mehr freuen wir uns, daß die Herausgeber uns für spätere Zeit über einzelne wichtigere Punkte besondere Abhandlungen in Aussicht stellen. Diese sind namentlich in solchen Fällen dringend zu wünschen, wo es die Wiederbelebung oder stilgetreue

*) Der Subscriptionspreis für den Band (6 Hefte beträgt 5 Thlr. Einzelne Hefte werden mit 1 Thlr. berechnet.

Verwendung einer in Verfall oder Vergessenheit gerathenen Technik gibt.

Schließlich wollen wir mit einer kurzen Inhaltsangabe des ersten Heftes das Wert allen unseren Architekten auf's Beste empfehlen, und uns eine genauere Würdigung desselben vorbehalten, bis eine größere Folge vorliegen wird. Es enthält Bl. 1: ein Stück des Plafonds im Konvent der Beichtväter von S. Peter in Rom; Bl. 2: den Marmorfaminu in der Sala dell' Anticollegio im Dogenpalast in Venedig; Bl. 3: ein in Holz geschnitztes Ornament aus der Kirche Monte Oliveto zu Neapel; Bl. 4: Platten aus dem Majolikafußboden der Kirche S. Caterina zu Siena; Bl. 5: ein in Stuck ausgeführtes Friesornament aus der Kirche del Carmine zu Siena; und ein Sgraffito-Ornament von einem Hause im Arco della Chiesa Nuova zu Rom.

Friedrich Knolle in Braunschweig, der sich als Kupferstecher durch viele treffliche Arbeiten wie z. B. „die Söhne Eduards“ nach Hildebrandt, „der Zwiesprossen“ nach Tizian, eine h. Jungfrau in der Glorie nach Murillo, und eine Madonna nach dem in Söder befändlichen Gemälde von Correggio, im In- und Auslande einen geachteten Namen erworben, hat vor Kurzem einen neuen Stich nach einem anmuthigen Gemälde von B. Plochhorst vollendet. Das Motiv der Darstellung ist ein ebenso einfaches wie ansprechendes. Eine junge Bauersfrau schreitet über einen sonnigen Wiesenplan, ihr Knäbchen auf der linken Schulter tragend; ein Schmetterling flattert in der Luft und das Kind streckt das Händchen aus, um den bunten Falter zu fassen. Mit freudiger Lust schaut die Mutter dem Buben zu und scheint ihn mit der das eine Beinchen stützenden Rechten heben zu wollen, um dem Kleinen das süchtige Ziel seiner Begierde erreichbarer zu machen. Ihr zur Seite springt ein munteres Fickel durch das üppige Grün des Wiesengrundes, den weiter hinten noch andere Wiederkäuer bevölkern. Den Mittelgrund bildet eine Anhöhe mit dem von grünen Bäumen beschatteten Gehöft. Auffassung und Behandlung des Originals, welches sich im Besitze des Herrn Theodor Heyze zu Hamburg befindet, spiegelt sich treu in dem Stiche wieder. Die idyllische Stimmung, die sonntägliche Ruhe des klaren Sunitages kommt nicht minder zur Wirkung wie der Gefühlsausdruck in den Köpfen und die anmuthige Bewegung der Figuren. Vortrefflich vor Allem ist das Spiel des Lichtes an der Gewandung und den nackten Theilen wiedergegeben, namentlich das schöne Hellbunfel, welches durch den Schatten des emporgehobenen Armes der jungen Frau über deren Gesicht und Hals ausgebreitet ist. Die Meisterschaft der Behandlung spricht sich selbst im kleinsten Detail aus, z. B. in den scharf beleuchteten blühenden Halmen des nächsten Vordergrundes, welche aus den derben Querschnitten ausgepart werden mußten. — Der Stich erscheint im Selbstverlage des Künstlers, bei welchem zunächst der Kunstverein zu Braunschweig auf 600 Abdrücke für seine Mitglieder subskribirt hat.

Géricault, der große französische Meister vom Anfang unseres Jahrhunderts hat nun auch eine gründliche Bearbeitung erfahren durch das so eben erschienene Buch: Géricault, étude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l'oeuvre du maître, von dem geachteten Kunstkritiker des Journal des débats, Charles Clément, dem Verfasser des auch in Deutschland günstig aufgenommenen Werkes „Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphael.“ —

Von den unter dem Titel „Causeries sur l'art“ erschienenen geistreichen Ansätzen von Venté ist bei Dibier & Co. in Paris eine zweite Auflage erschienen.

S—t. Die Entres'sche Kunstanktion in München, die vom 16. März bis April stattfand, hat den Erwartungen nicht entsprochen. Nämlich man den Katalog zur Hand, so konnte man darin die größten Benennungen finden; es waren da Statuen von Michelangelo, Dürer, Altorfer, Brilggemann, Zimmann, Riemen Schneider, Gemälde von Dürer, Raffael, Tizian, Hubert van Eyck, Rembrandt, von Mistraven erzeugen konnte, da solche Meister nicht so leicht zu haben sind. Auch konnten einige grobe Fehler, die mit leichter Mühe zu

vermeiden gewesen wären, wie z. B. ein Bild dem Hans Meielich zugeschrieben wurde, aber eine Jahreszahl trug, gerade 100 Jahr später als der Maler, nur die Zweifel an der Zuverlässigkeit bestärken. Das Beste der Sammlung waren die Kupferstiche, von denen besonders die Dürer'schen in einzelnen trefflichen Abdrücken vorhanden waren. Auch die modernen Handzeichnungen waren wenigstens ächt und erlangten, wie die Stiche, ein ihrem Werth entsprechendes Gebot. Das Hauptresultat der Versteigerung aber war, daß eine dem Schongauer zugeschriebene Madonna mit dem Kind von Herrn Kohlbacher aus Frankfurt um 1470 fl. gekauft wurde. Das Andere erzielte keine sonderlichen Preise (oder ging wieder an den Besitzer zurück, worüber man freilich auch nicht immer klar wurde), die zu einer besondern Erwähnung in der Kunstchronik nicht berechtigen würden.

Von C. v. Litzow's „Münchener Antiken“ ist soeben die sechste Lieferung erschienen. Dieselbe bringt auf ihren sechs Tafeln in Stichen von Schütz, A. Schleich und Hofmann die als Ceres restaurirte weibliche Figur des vorletzten Saales der Glyptothek, den sogenannten Jason (richtiger Hercules) des Heroensaales, dann das schöne attische Relief des Apollonsaals, welches Frh. v. Profsch dem König Ludwig schenkte, ferner einen interessanten kleinen Terrakottakopf der Vogelberg'schen Sammlung und zwei Vasenbilder. Unter den begleitenden Texten heben wir die ausführliche Erläuterung des in der vorigen Lieferung abgebildeten „barbarinischen Fauns“ hervor, welcher die Holzschnitt-Figur eines vom Verfasser auf der Akropolis von Athen gezeichneten Reliefs angehängt ist. Mit der zu Pfingsten erscheinenden siebenten Lieferung wird das Werk seinen Abschluß erhalten.

Der Bildhauer Chr. Roth in München (Vergl. Chronik 1867 S. 163) bereitet die Herausgabe eines plastisch-anatomischen Atlas vor, welcher bei Cöner & Seubert in Stuttgart im Herbst d. J. erscheinen wird. Der Künstler wurde kürzlich von der Stuttgarter Akademie, welche von ihm für ihre Lehrzwecke einen Abguss der a. a. D. besprochenen anatomischen Affigür in Gyps erworben, durch ein Anerkennungs schreiben beehrt.

Kupferstich-Auktion in Berlin. Am 27. April kommt die Sammlung eines Liebhabers, nach Malerschulen geordnet, im Hotel Wales, Leipzigerstraße 125, durch H. Sagert & Co. zur Versteigerung. Der Katalog, in welchem die französische Schule den größten Raum (ca. 800 Nummern) einnimmt, umfaßt 1806 Nummern.

Kunstunterricht, Lehranstalten und Vorlesungen.

+ Berlin. Die Sammlungen des deutschen Gewerbmuseums sind am 7. April Abends feierlich eröffnet worden. Schon acht Tage vorher war, wie uns berichtet worden, im engsten geladenen Kreise eine letzte Revue der Ausstellung vorgenommen worden. In den letzten Tagen war sodann noch eine reiche Sammlung venetianischer Gläser und Glasmosaiken angelangt, welche in Paris bei dem Dr. Salviani zu Venedig bestellt war, und aufgestellt worden. Da endlich wurden die Mitglieder des Museums zur Eröffnung geladen. Der Vorstand, die Kommissionen und die Lehrerschaft der Anstalt waren fast vollständig erschienen, außerdem noch etwa 150 Personen, so daß der bis jetzt nur kleine Hörsaal nicht gefüllt war. Vom Hofe erschien der Kronprinz zur Feier, die Staatsregierung war durch den Finanzminister Freiherrn v. D. Heydt und den Handelsminister Grafen Hpenplig vertreten. Der Vorsitzende des Vorstandes Herzog von Ratibor hielt eine kurze Ansprache, in der er die bisherige, unsern Lesern aus früheren Berichten bekannte Geschichte der Anstalt recapitulirte. Trotzdem das auf Antheilscheine eingezahlte Grundkapital erst 16,000 Thaler beträgt, hat der Vorstand doch nicht sämmtlich von bürgern gemeint und Hand an's Werk gelegt. Zu den Ankäufen des Staats auf der Pariser Ausstellung im Betrage von 15,000 Thalern sind für die Sammlung noch Geschenke und Darleihen von dem Könige, der Königin, dem Kronprinzen und vielen Privaten sowie eigene Ankäufe gekommen. Die Kronprinzessin, die sich als die geistige Urheberin des Institutes besonders für dasselbe interessiert, giebt jährlich 1000 Thaler, der Staat jetzt einen Zuschuß von 5000 Thalern. Vom Handelsministerium ist die Uebergabe von Doubletten und einer ansehnlichen keramischen Sammlung aus der königl. Porzellan-

Manufaktur verfügt, die Generaldirektion der Museen hat die leibweise Ueberlassung von Doubletten des Antiquariums zugestagt, die Bauakademie leihet farbige Glasfenster aus dem späteren Mittelalter u. s. w. — Die am 12. Januar eröffnete Unterrichtsanstalt hat in acht Klassen (wovon sechs bei Abend) 220 Schüler gezählt; außerdem sind an drei Abenden der Woche Vorlesungen gehalten worden; zum Sommer soll eine Klasse für Frauen errichtet werden. Nach der Rede begab sich der Kronprinz und die Versammlung unter dem Vortritt des Vorstandes in die Räume für die Sammlungen und sodann in die Lehrsäle, deren Einrichtung allgemeine Befriedigung erregte.

Zeit dem 8. April sind die Sammlungen täglich (außer Montags) für das Publikum, die Schüler und die Mitglieder eröffnet, und auch am Abend zu sehen; die noch kleine Bibliothek ist nur am Abend zugänglich. — Am 5. April hat auch der neue Unterrichtskursus in derselben Weise wie im Winter begonnen (öffentliche Vorträge werden nicht gehalten werden). Für die neu hinzugekommene Frauenklasse (zunächst für gewerbliches Zeichnen) ist der Maler Ludwig Burger gewonnen worden. Auch ein Mobellsaal für Frauen dürfte demnächst eingerichtet werden. — Zum 30. April ist die statutenmäßige ordentliche Generalversammlung anberaumt.

+ **Höhere Zeichenschule für Damen zu Berlin.** Da die Akademie der Künste keine Kurse für Damen hält, so ist lange das Bedürfnis fühlbar geworden, solchen Damen, die sich zu selbständiger künstlerischer Thätigkeit oder zur Ablegung einer ordentlichen Prüfung für Zeichenlehrerinnen vorbereiten wollen, in einer geeigneten Lehranstalt Gelegenheit zur Aneignung der nöthigen Kenntnisse und Fertigkeiten zu bieten, die sie sich jetzt mit großen Schwierigkeiten und Kosten privatim erwerben müssen. Im Oktober v. J. nun begründeten die Herren Hugo Troschel, Zeichenlehrer und Herausgeber der „Monatsblätter zur Förderung des Zeichenunterrichts“, und Dr. Julius Scholz eine Anstalt, welche dem angezeigten Mangel abhelfen soll. In den Räumen einer Berliner Privatschule im Mittelpunkte der Stadt wurde in verschlossenen halben Jahre Unterricht im Freihandzeichnen (vorzüglich nach Gypsen), im Landschaftszeichnen, in geometrischen Zeichen, in der Perspektive und Anatomie (Escologie), und seit Neujahr auch in der Kunstgeschichte erteilt. Außer den beiden Vorstehern sind bis jetzt Herr Maler und Zeichenlehrer Otto Scherffing (für Landschaftszeichnen) und Herr Dr. Bruno Meyer (für Kunstgeschichte) als Lehrer thätig gewesen; zum Sommer wird noch eine Malklasse unter Herrn Professor Theodor Hofmann errichtet werden. — Die Anstalt erweute sich für den Anfang recht befriedigenden Zuspruchs, und ihr Fortbestehen scheint sowohl hierdurch, als durch den Beisatz, den dieselbe in den höheren Kreisen gefunden, für die Folge gesichert. Im Ministerium verfolgt man die Bestrebungen der Herren Troschel und Scholz mit Theilnahme, und in den letzten Tagen hat S. K. H. die Frau Kronprinzessin der Anstalt ihr hohes Protektorat und ihre kräftige Unterstützung zu verheissen gerüht.

* **Oesterreichisches Museum für Kunst und Industrie.** Der Wiener Gemeinderath ist von seinen Einwendungen gegen die Stelle für den Neubau des österreichischen Museums zurückgekommen, und so steht nun dem Beginn der Arbeiten wohl kein Hinderniß mehr im Wege. Auch die Errichtung der mit dem Museum in Verbindung zu setzenden Kunstgewerbeschule, vorläufig in den Räumen der ehemaligen Kunstfabrik, wird in der allernächsten Zeit vor sich gehen. Dem eben erschienenen Jahresberichte des Museums pro 1867 entnehmen wir, daß der Besuch der Anstalt im verflossenen Jahre sich auf nicht weniger als 118,802 Personen belief, und daß die Benutzung der Bibliothek und Kupferstichsammlung des Museums in den Tag- und Abendstunden sich in erfreulicher Weise mehrte. Die öffentlichen Vorlesungen fanden auch in diesem Jahre eine ebenso zahlreiche wie dankbare Zuhörerschaft. Unter den Publikationen heben wir die „über die byzantinischen Buchdecken der Marcusbibliothek in Venedig“, 10 Bl. Photographien mit Text von J. Falke, hervor.

Vermischte Kunstsachrichten.

* Das **Pettenkofer'sche Regenerationsverfahren** hat neuerdings in Nr. Pecht (Augsb. Allg. Zeitung, Beil. vom 17. und 18. März) einen warmen Vertheidiger gefunden.

Pecht ist deshalb seinen früher (in den Wiener „Recensionen“, 1864) ausgesprochenen Grundsätzen keineswegs untreu, er ist nicht vom Saulus zum Paulus der neuen Restaurirermethode geworden; vielmehr kamen sich der Erfinder und der Kritiker des Verfahrens auf halbem Wege entgegen; die Erfindung hat im Laufe der Zeit bedeutende Vervollkommnungen erhalten und die Kritik ward andererseits durch die Erfahrung über das Nüchternhaltige mancher ihrer früheren Zweifel belehrt. Die Pettenkofer'sche Methode ist nach Pecht's Urtheil gegenwärtig bei der Erfüllung all der Forderungen angelangt, die man an eine möglichst vollkommene Restaurationsmethode stellen kann. Pettenkofer's Entdeckung bestand bekanntlich darin, daß der sogenannte Schimmel, welcher den Zustand der alten Bilder zerstört, keineswegs eine chemische Zersetzung des Farbkörpers, wie man bis dahin geglaubt, sondern vielmehr eine physikalische Veränderung der Bindemittel, eine Aufhebung des molekularen Zusammenhanges derselben sei, während die Farbpigmente fast immer unverändert bleiben. Eine gute Diagnose ist eine halbe Heilung; nachdem einmal die Krankheit als eine der Bindemittel, vor Allem des Harzes im Firniß erkannt war, schien es bei der Bekantheit des Umstandes, daß Alkohol die meisten Harze auflöst, sehr nahe zu liegen, auch einmal die Anwendung desselben in Gasform zu versuchen. In dieser liegt eben das ursprünglich als Geheimniß behandelte Verfahren; die Einfachheit desselben ist zugleich seine Genialität. Allerdings bestand nun aber der anfängliche Irrthum des Erfinders darin, daß er glaubte nachdem die Diagnose richtig gestellt und die wirksame Medizin gefunden sei, könne nun auch Jedermann den Arzt spielen, und durch Eingeben der so energig wirksamen Medizin gleichsam die Bilder für alle Jahrhunderte unverwundbar machen. Hiergegen erhob sich Pecht und warnte vor den gefährlichen Folgen solcher Illusionen, indem er mit Recht bemerkte, daß dasjenige, was gegen die Wirkungen der Zeit schützen solle, selbst doch auch nur durch die Zeit endgiltig erprobt werden könne, und indem er zugleich auf mehrere Mängel des Verfahrens hinwies. Man konnte namentlich befürchten, daß auch nach der Regeneration die Bilder zu wiederholtem Springen und Reißen geneigt sein würden. Pettenkofer ist es gelungen, an Stelle des Kopaja-Balsams und anderer sogenannter „Nahrungsmittel“, wodurch man bis jetzt den Sprünge entgegenarbeitete, ein besser und nachhaltiger wirkendes Mittel zu setzen, welches sich mit dem vorhandenen Firniß organisch verbindet und das Verlorene wirklich ergänzt. Es hat sich gezeigt, daß die Bilder nach der so vervollkommenen Regeneration nicht nur nicht mehr als vorher rissen, sondern im Gegentheil in allen Fällen, wo die Sprünge erst den Firniß angegriffen haben, dieselben verlieren, immer aber den Einwirkungen des Temperaturwechsels besser als bisher widerstehen. Auch das Uebermaß der Transparenz, der porzellanartige Ton, den die Bilder durch die Regeneration erhalten und wodurch so viele Betrachter unangenehm berührt wurden, hat sich nur als ein vorübergehender Nachtheil herausgestellt, der mit der Zeit wieder verschwindet, indem allmählig die für die Wirkung so wesentlichen Haupttheile der Oberfläche und die dadurch bedingten grauen Töne wieder hervortreten. Endlich ist auch das Bedenken, daß durch die Regeneration des Firnisses das eventuelle Abnehmen desselben unmöglich gemacht, dagegen aller Schmutz, der sich angefest, mit hinein-geschmolzen werde, durch die Erfahrung der seit Vornahme der ersten Regenerationen verflossenen fünf Jahre völlig entkräftet worden. Pecht empfiehlt daher die Kenntnisaahme des vervollkommenen Verfahrens allen Galerie-Direktionen, Bildbesitzern und insbesondere den Restauratoren selbst, die bei dem in der Münchener Pinakothek angestellten, gründlich gebildeten und als gewissenhaft bewährten Hrn. Frey die beste Unterweisung finden dürften. Und soviel ist wohl gewiß: mag das Verfahren auch jetzt vielleicht noch kein Bedenkliches haben, vornehm ignoriren darf man es in keinem Falle, weil es immerhin, nach Pecht's Ausdruck, „dem bisherigen Verfahren gerade so überlegen ist, wie die Lokomotive dem Schufbarren.“

B. M. Berlin. Die **Umbaupläne für das alte Museum**, die dieses Meisterwerk Schinkel's um seinen Charakter zu bringen drohten, sind glücklicherweise beseitigt. Die Generaldirektion hatte nämlich die Absicht, an Stelle der an der Rückfront (Nordseite) gelegenen elf kleinen Kompartimente mit Seitentisch durch große Fenster fünf geräumige Säle mit Oberlicht zu schaffen. Dadurch wäre erstlich der Grundgedanke und die künstlerische Einheit des Museumsbaues ver-

nichtet, sodaum aber ein bedeutender Raum verloren gegangen, der nur durch Hölzerbänken der Bilder hätte wieder eingebracht werden können. Herr Baumeister Paul Gottlieber in der Speyerischen Zeitung, wohnmittelbar darauf eine durch ihren hochmüthigen abweisenden Ton ihre Herkunft verrathende kurze Gutgegunnig erwidern, deren sprachlich und sachlich kümmerliche Argumentation darauf hinauslief, daß „die Pietät für den Namen Schinkel wenig hierher gehöre, es handle sich nur darum, ob Verbesserung oder nicht“, — und Herr Dr. Alred Woltmann in der Nationalzeitung protestirten dagegen vom künstlerischen, praktischen und historischen Standpunkte aus. In der Sitzung des Abgeordnetenhauses, in der die Museumsangelegenheit zur Sprache kam, und der Abgeordnete Twesten aus dieses Hauses gedachte, theilte der Regierungskommissar mit, daß eine Kommission, bestehend aus den Bauräthen Erbkam und Strack und den Malern Professoren Ed. Maganns, Schrader und Eybel mit der Prüfung der Sache beauftragt sei. Diese Kommission hat nun in Gemeinschaft mit dem Galeriedirektor Geh.-Rath Waagen die notwendigen Untersuchungen ange stellt und ist zu dem Schlusse gekommen, daß ein vollständiger Umbau nicht vorzunehmen ist. Es sollen vielmehr nur je zwei Kompartimente rechts und links von dem Verbindungsbau der zu dem neuen Museum hinüberführt, unter Beibehaltung der von Schinkel herrührenden Raumtheilung Oberlicht erhalten, da der Ueberbau hier das reine Oberlicht verwirrt. Eben so sollen die je drei Kabinete, die an beiden Enden der Galerie nach den Höfen hinans gelegen, ursprünglich gar nicht zur Aufnahme von Gemälden bestimmt waren und daher kein genügendes Licht haben, durch Oberlicht für ihre jetzige Bestimmung tauglicher gemacht, der Saal jedoch durch eine Zwischwand in nur zwei Räume getheilt werden. — Wenige Tage, nachdem die Zeitungen so über den Stand der Sache berichtet hatten, lief durch dieselben Blätter eine Notiz, in der die ganze Sache dementirt wurde, und es hieß, daß von dem Generaldirektor in der Sache noch kein Bericht erstattet, und daher auch noch keine weiteren Schritte veranlaßt worden seien. Sinn und Ursprung dieser Notiz war uns schwer zu erkennen. Wenn bereits im Januar in einem sehr nach „bestunterrichteter Quelle“ schmiedenden Artikel das thatsächliche Vorhandensein des Umbauprojektes mit allen seinen Details zugestanden wurde, wenn unmittelbar darauf in der Kammer der Regierungskommissar mit der Sache ganz vertraut war und auf die doch vorher nicht angekündigte Erwähnung des Projektes sofort mit den Namen der Kommissionsglieder antworten konnte, so kann die Angelegenheit schon seit lange nicht mehr in den ersten Stadien sein. Jenes Dementi kann daher nur als ein wenig zeitgemäßer und mißglückter Versuch betrachtet werden, das verlorene Prestige des Urhebers des Projektes zu retten. Die Kommission ist vorhanden, ist der Prüfung der Sache näher getreten, und ist über die oben berichteten Grundsätze einig geworden. Damit ist die Sache im Sinne des guten Geschmacks und der besten Einsicht erledigt, so weit hierorts Aussicht ist, daß nach dem Urtheil einer offiziell eingesetzten Sachverständigen-Kommission auch gegen den Eigensinn eines Einzelnen in wichtigen Dingen des öffentlichen Interesses gehandelt wird.

Aus Tirol wird uns von unserm * * * Korrespondenten geschrieben: „Wir haben die Aufstellung der Büste des und die Verschönerung der Stadt Innsbruck hochverdienten Bau Rathes Erler am Mayr'schen Hause seinerzeit als ein günstiges Zeichen gedeutet, indem man nun begimme, die Gebäude nicht bloß mit Heiligen zu zieren. Das Beispiel hat Nachfolge gefunden. Durch gesammelte Beiträge wird es ermöglicht, das Geburtshaus des Tiroler Dichters H. v. Gilm, der zu den Frühlerchen Oesterreichs im Vormärz gehörte und die Finsterlinge weidlich ärgerte, mit dessen Marmorbüste zu schmücken. Die Ausführung hat der Bildhauer A. Gröbner, ein Schüler Schwabhauser's übernommen. Innsbruck's Gebäude gehören entweder der Renaissance oder dem Jozystil an, die meisten dem nütternsten Kaiserensstil; jetzt beginnt die Sucht die Fronten gothisch ummubeln zu lassen. Wir sehen davon bereits mehrere Proben. Nun hat der junge Architekt Geppert den Auftrag erhalten, ein Haus im Rundbogenstil zu restauriren, um so auch Flächen für Freskobilder zu gewinnen. Die Ausführung derselben — die sieben Werke der Barmherzigkeit — übernimmt A. Plattner. Das Thema würde allerdings besser für ein Kloster oder Spital passen; warum wählt man denn nicht Scenen aus der ruhmvollen Tirolergeschichte? —

Endlich hat sich auch der Magistrat entschlossen, den Freskenzyklus in der Kapelle des neuen Friedhofes vollenden zu lassen. Plattner arbeitet bereits an dem Karton: „Die apokalyptischen Reiter.“ Plattner folgt, wenn auch nicht als slavischer Nachahmer, den Traditionen des großen Meisters Cornelius. — Aus der Glasmalerei-Anstalt von Neuhauser ist jüngst ein schönes Fenster für die Kirche zu Lana hervorgegangen. Die Figuren, Johannes auf Patmos, dem die apokalyptische Jungfrau erscheint, — sind ebenfalls von Plattner; der dekorative und architektonische Theil schließt sich dem Charakter des spätgothischen Gebäudes wirksam an.“

Domkirche zu Frankfurt a. M. Die Dombaumeister Denzinger von Regensburg, Schmidt von Wien und Voigtel von Köln, welche nach Frankfurt a. M. berufen waren um über die Wiederherstellung und den Ausbau des dortigen Doms ihr Gutachten abzugeben, haben sich übereinstimmend über nachstehende Einzelheiten ausgesprochen. Die Niederlegung der Kuppel bis an die Spitzbogen der obersten Thurnfenster ist als eine unabweißbare Nothwendigkeit erkannt worden. Bezüglich des Thurnausbaues hat man sich einstimmig für die Ausführung des ursprünglichen Planes entschieden. Somit wird von einer Pyramide abgesehen und der Thurm einen Helm in der Form der alten deutschen Kaiserkrone erhalten, was jedenfalls der Geschichte der Stadt und des Domes als Wahl- und Krönungskirche der deutschen Kaiser am besten entspricht. Der durch die Domschule verbaute alte Kreuzgang mit offenem Bogen wird wieder freigelegt. Die Gewölbe des Mittelschiffs, welche aus schweren, dicken Kalksteinen gebaut sind, werden abgerissen und durch Gewölbe aus leichten Backsteinen ersetzt. Um ähnliche Katastrophen, wie die am 15. August v. J., zu verhüten, sollen die Dächer von Eisen konstruirt und mit Schiefer gedeckt und endlich das Gebäude ringsum freigelegt werden.

Zwei Shakespeare-Darstellungen. Das lebhafteste Interesse, welches neuerdings in Italien für den großen britischen Dichter nach geworden ist, findet auch in den bildenden Künsten seinen Ausdruck. Man berichtet uns über zwei hiehergehörige Darstellungen aus Florenz. Die eine ist ein eben vollendetes Gemälde des bereits früher mit Auszeichnung erwähnten Michele Kapifardi aus Catania. Es stellt den Hamlet dar und zwar, wie der Beschauer sofort erkennt, in dem Augenblick, wo er den berühmten Monolog „Sein oder Nichtsein“ spricht. Unser Berichterstatter spendet der Zeichnung und dem Kolorit des Bildes das höchste Lob und fährt fort: „Vor Allem ist in dem Gemälde eine so tiefe und echte Empfindung mit einem so hohen idealen Abel der Auffassung gepaart, daß man kaum glaubt, ein modernes Bild vor sich zu sehen und jedenfalls mit der Ueberzeugung weggeht, daß der Künstler die alten Meister so studirt hat, wie man sie studiren soll, d. h. daß er sie nicht kopirt, sondern sich in ihre Methode und Auffassungsweise hineinzu fühlen versteht. — In grellem Gegensatz zu diesem Bilde steht das echtmoderne Produkt eines jungen Bildhauers Lovelli Ist das ebenfalls Shakespeare verherrlichen soll. In der Ausführung ist trotz verschiedener Härten und Steifheiten viel Fleiß und Gewandtheit anzuerkennen, aber — Shakespeare, in der Tracht eines Metzgerjungen, weist mit poetischer Begeisterung auf ein eben geschlachtetes Schaf hin, das neben ihm auf einem Block liegt.

Maßt der Dichter vielleicht hier ein Vorstudium zu dem oben erwähnten Monolog: „Sein oder Nichtsein?“

Die restaurirten Säle des Louvre, welche, im 17. Jahrhundert von Anna von Oesterreich bewohnt, sich im Erdgeschoß der Apollo-Galerie befinden, werden von Pfingsten an dem Publikum geöffnet sein, ebenso die große Treppe in dem Louvre Napoleon's III., welche zu sämtlichen Museen in der ersten Etage Zugang gewährt, endlich die „Salle des Bijoux“ an der Seite des Salon carré, wo die acht großen Fresken von Luini, die vor Kurzem von der französischen Regierung angekauft wurden, zur Aufstellung gelangt sind.

Der norwegische Bildhauer Bergslien ist durch den Erfolg einer Privat-Subskription in den Stand gesetzt worden, eine Reize in's Ausland und vorerst nach Kopenhagen zu unternehmen, um daselbst Studien für ein neues Modell zu einem Karl-Johann's-Monument anzusammeln.

Neuigkeiten der Kunstliteratur.

Chevillard, A. Leçons nouvelles de perspective. Avec atlas de 32 pl. in 4. XVI., 228 S. 8 Paris, Gauthier-Villars. 12 frs.

Hübner, Dr. Julius. Ueber das Wesen der Farbe und ihre Hauptrepräsentanten in den verschiedenen Malerschulen. Ein Vortrag, gehalten am 15. Februar 1868. Zum Besten der Nothleidenden in Ostpreussen. 2³/₄ Bogen. gr. 8. 9 Ngr.

Longpérier, A. de. Musée Napoléon III., choix de monuments antiques pour servir à l'histoire de l'art en Orient et en Occident. Livr. 1—3. 4. 10 S. und 4 Tafeln. Paris, Morgand.

Das Werk wird ungefähr 140 Lieferungen à 4 Frs. umfassen.

Wagner, M. A. Le monument funéraire romain du Musée des beaux-arts d'Anvers. 8. Brüssel, Muquardt. 1 fr.

Wiesboeck, C. L. Peter J. N. Geiger's Werke oder Verzeichniss sämmtlicher Radirungen, lithographischer Feder- und Kreidzeichnungen, nebst einem Anhang von Xylographien, welche nach den Zeichnungen des Meisters geschnitten wurden. gr. 8. Leipzig, R. Weigel. 2 Thlr.

Neuigkeiten des Kunsthandels.

Fables de Lafontaine Avec les dessins de Gustave Doré. kl. fol. Paris, Hachette. 30 frs
Enthält 54 einzelne Blatt und zahlreiche in den Text gedruckte Holz-
schnitte.

Galérie du Grand-Duc et de la Grande-Duchesse de Saxe-Weimar-Eisenach. Dessins de Maitres des différentes écoles reproduits en facsimile par Ad. Braun. (I u. II Serie enthaltend 150 Blatt.) gr. Fol. Ebenda. comp. 166 Thlr. 12 Ngr., einzelne Blätter zu verschiedenen Preisen.

L'art Flamand genre, paysage, histoire, Illustrations de Gallait, Leys, Wiertz, Simonis, Pauwels, Madou, Stevens, Dillens, Verboeckhoven, Roffiaen. Texte par Charles Poitvin. 8. Brüssel, A. Lacroix Verboeckhoven u. Cie. 1867. 10 frs.

Meyer von Bremen. Morgentoilette. Ländliche Schönheit. Zwei Gegenstücke. Photogr. Fol. Berlin, Photogr. Gesellschaft. 1 Thlr.

— Morgentraum. Photogr. gr. Fol. Ebenda 1 Thlr.
Musée du Louvre. Dessins de Maitres de toutes les écoles reproduits en facsimile par Ad. Braun. (983 Blatt) gr. fol. Leipzig, R. Weigel. compl. 984 Thlr. einzelne Blätter je nach Umständen zu verschiedenen Preisen.

Ittenbach, F., Pius IX. Brustbild. Photogr. gr. 4. Düsseldorf, Budich. 1 Thlr.

Wislicenus, H., Sommer und Herbst, zwei Gegenstücke gestochen von Th. Langer. gr. Fol. Dresden, v. Bötticher. à 1²/₃ Thlr

Wieland's Oberon, illustriert mit 20 Folioholzschnitten. nach Zeichnungen von Gabriel Max und Gustav Closs Stuttgart, Göschen.

Erscheint in 12 Lieferungen mit je 2 Folioholzschnitten und in den Text gedruckten Illustrationen, die Lieferung à 1 Thlr. 6 Ngr.

Pausinger, Franz. Jagdbilder aus dem Salzkammergut. 8 Blatt Photographien. gr. Fol. Wien. Miethke & Wawra. 13 Thlr 10 Sgr.

Zeitschriften.

Jahrbücher für Kunstwissenschaft. 1868. I.

Die Dürerhandschriften im British Museum. Von A. von Zahn. — Zur Schweizer Glasmalerei. Von W. Lübke. — Ueber in Spanien vorhandene Gemälde, Handzeichnungen und Miniaturen. von G. F. Waagen. — Das Testament des Vincenzo Catena. Von J. A. Crowe und G. B. Cavalcaselle. — Ein Oelgemäl-

de Michel Angelo's; Raphael's Galatea; Holbein's erste Reise nach England. Von Hermann Grimm. — Ein Autograph Albrecht Dürer's. Von Oberbaurath Hansmann. — Der Kartenmacher Michel Winterberg zu Nürnberg. Von Jos. Baader. — Bibliographie und Auszüge.

Christliches Kunstblatt. 1868. Nr. 4.

Uebersicht der jüngsten Forschungen und Erörterungen über die Topographie des Tempels zu Jerusalem. — Das Welfen-Museum in Hannover. — Geschichte christlicher Grabchriften.

Gazette des Beaux-arts 1868. April.

Theodore Rousseau. Par M. Ph. Burty. (Mit Abbild.) — et. P. Rubens: son séjour à Gènes. Par M. Armand Basch P. (Mit Abbild.) — Ingres (VI) Par Ch. Blanc; — Notes sur quelques anciens émaux envoyés à l'exposition universelle. Par Alfr. Dareel. (Mit Abbild.) — Salon de T. Thoré. Par M. P. Mantz — La galerie S. Donato. Par M. E. Galliehon.

Chronique des Arts. Nr. 13.

Discours de M. Lehmann aux funérailles de Picot. — Collection Champfleury. — Les premières lithographies en France.

Journal des Beaux-Arts. Nr. 4.

Etudes sur l'art à l'étranger: Le musée Pitti. — L'oeuvre de Wiertz. — Chapelle de Hoxem sous Hoegaerde.

The Art-Journal. April.

Thorwaldsen (Mit Abbild.) — Roy. Scottish Academy: Exhibition. — Drawings by Mr R. F. Pritchett — The new Roy. Academy. — Vienna and its environs: the Arthaber picture-gallery; two letters of Wilkie. — Obituary (O'Doherty); Ch. Th. Thompson; C. R. Stanley; Adr. Dauzats. — Photographs of the architectural photographic society. — Leeds national exhibition of art.

Beigefügt zwei Tabellen nach T. Saed und F. P. Simon, und Fortf. des Pariser Ausstellungskatalogs.

Entgegnung.

Die Redaktion der Zeitschrift für bildende Kunst theilt mir obigen Bericht mit (Siehe Kunstvereine), aus dem ich ersehe, daß das von mir in Heft IV. dieses Blattes besprochene Bild von Albrecht Dürer den Gegenstand einer Debatte im Berliner „Verein für Kunst des Mittelalters und der Neuzeit“ gebildet hat. Nicht so sehr um den daselbst gesprächsweise vorgebrachten Ansichten entgegenzutreten, als vielmehr zur Bezeichnung thätiglicher Irrthümer erlaube ich mir, dazu Folgendes zu bemerken:

Herr Alfred von Sallet erklärt, angeblich auf Autopsie gestützt, das Artaria'sche Bild rundweg für eine „Schmiererei“. Gegen die Behauptung, daß etwas eine Schmiererei sei, läßt sich, besonders wo wie hier das Vertrauen in die gegenseitige Urtheilsfähigkeit fehlt, nicht streiten; denn der Beweis, ob man etwas „Schmiererei“ oder Kunstwerk ist, kann nur dem Sachverständigen, und am Besten vor dem Werke selbst, Andern höchstens mittelst Autoritätsglaubens oder gar nicht beigebracht werden.

Ein anderes Vereinsmitglied, Hr. Dr. Woltmann, hält mit Recht die Schlussfolgerung für unzulässig, nach der die Verwandtschaft eines Bildes mit einem Kupferstich, die gewöhnlich auf eine Kopie von anderer Hand deutet, hier im Gegentheil für Echtheit entscheiden soll. Bei Durchsicht meines Aufsatzes in Heft IV. wird aber Jedermann finden, daß ich durchaus nicht vom Kupferstich auf das Werk geschlossen, sondern nachdem ich mich aus inneren Gründen für die Echtheit des Bildes erklärt, die Beziehungen zwischen Bild, Stich und einer Zeichnung der Albertina erörtert habe.

Ein Anachronismus liegt endlich — nicht in meiner Annahme, daß Dürer um 1500 Renaissanceformen angewendet hat, sondern in dem Ausspruche des Gegners, daß Renaissance-Architektur sich auf deutschen Gemälden nicht vor 1515 oder 1517 zu zeigen anfängt!! Um mir einige nahe liegende und leicht zugängliche Beispiele des Gegenheiltes anzuführen, erwähne ich das 1511 als Buch im Druck ausgegangene „Leben der Maria“, (von dem ein Theil der Platten schon lange zuvor fertig war), weiter die bekannte „Passion auf grünem Papier“ der Albertina vom Jahre 1504, die völlige Bekanntschaft mit den Architektur-Formen der Renaissance zeigt, ebenso wie der Kupferstich „das große Pferd“ (Bartsch Nr. 97) von 1505; auch in der (1498 erschienenen) Apokalypse kommt „Renaissance“ vor und in gar vielem Andern lange vor 1515 oder 1517.

Diese Thatfachen werden genügen, um jene Meinungsäußerungen auf ihren wahren Werth zurückzuführen.

Friedrich Lippmann.

Inserate.

Prospectus.

Die Kunstschätze der Kaiserlichen Eremitage
in
photographischen Nachbildungen direct nach den Originalen.

Mit allerhöchster Autorisation S. M. des Kaisers von Rußland

herausgegeben

von

Carl Röttger,
Kaiserlichem Hofbuchhändler.

Die bedeutenden Kunstschätze der Kaiserlichen Eremitage waren bis vor nicht langer Zeit außerhalb Rußlands nur in geringem Maße bekannt. Nur eine kleine Zahl von Kunstfreunden hatte Kenntniß von ihnen und ein großer Theil der Werke über Kunst und Kunstgeschichte beweist unsere Bemerkung aufs schlagendste. Es hat nun zwar die Herstellung des Schienenweges zwischen St. Petersburg und dem Westen in hohem Maße den Verkehr und damit für die Kunstfreunde West-Europa's die Möglichkeit erleichtert, die Kunstschätze der Eremitage in Augenschein zu nehmen, aber die Zahl derer, die persönlich hierher kommen, bloß, oder hauptsächlich der Eremitage wegen, ist doch noch eine sehr kleine und wird auch, der großen Entfernung wegen, wohl stets eine beschränkte bleiben. Es ist das große Verdienst des berühmten Directors der Berliner Galerie, des Herrn Geheimrath Dr. Waagen, der auf Allerhöchste Veranlassung Sr. M. des Kaisers zwei Mal (in den Jahren 1861 und 1862) in Angelegenheiten der Eremitage auf längere Zeit St. Petersburg besuchte, die Kunde über die Gemälde-Galerie der Eremitage auch in weiteren Kreisen Europa's verbreitet zu haben. Das von ihm im Jahre 1864 veröffentlichte Werk: „Die Gemälde-Sammlung der Kaiserlichen Eremitage zu St. Petersburg (München, Bruckmann's Verlag)“ hat erst im eigentlichen Sinne Künstlern und Kunstfreunden West-Europa's die Bedeutung unserer Galerie und ihren Werth in klarem Licht gestellt.

Der Gedanke, jetzt auch diesem Werke Abbildungen der Gemälde u. c. folgen zu lassen lag nun eben so nahe, als der, die Photographie zur Herstellung dieser Abbildungen zu benutzen.

Nachdem Se. Majestät der Kaiser allergnädigst geruht hatte, mir die Autorisation zur photographischen Vervielfältigung der Kunstschätze der Kaiserl. Eremitage (Gemälde, Sculpturen, Handzeichnungen, Bronzen u. c.) zu ertheilen, mußte ich mir die Frage vorlegen, in welcher Weise ich nun mein Unternehmen beginnen, was ich als Ziel desselben hinstellen solle. Und da wurde allgemein hierorts von Männern von Fach meine Aufgabe übereinstimmend mit meiner eigenen Auffassung als die bezeichnet: Die Kunstwerke in möglichst großer Treue wiederzugeben, so daß die Abbildungen in Wirklichkeit ein treues Bild des Originales zu geben im Stande seien.

Es ist hinlänglich bekannt, welche enormen Schwierigkeiten die Reproduktion alter Oelgemälde für die Photographie bietet. Es ist, so weit die jetzigen photographischen Hülfsmittel reichen, in vielen Fällen ganz unmöglich, das alte Original ganz genau wiederzugeben, in den meisten Fällen fehlt das Eine oder das Andere, sei es auch noch so wenig, und die Zahl derjenigen Bilder alter Meister, deren photographische Reproduktion in Hauptsachen und Nebenbingen vollkommen den Wünschen entspricht, ist nur eine kleine. Ist genug tritt sogar der Fall

ein, daß die Photographie die Originalen in Einzelheiten unrichtig wiedergiebt.

Es entstand also die weitere Aufgabe, nach Herstellung möglichst guter Originalphotographien, (deren Aufnahme theils von der photographischen Abtheilung des Kaiserl. Generalstabes, theils vom akademischen Künstler Doß besorgt wurden) so weit eine nachfolgende Retouche eintreten zu lassen, daß sie sich, nur auf Nebenjäcliches sich beschränkend, durchaus streng in der decentesten und respectvollsten Weise, aber auch mit feinstem Verständniß die Beseitigung der Mängel und Fehler zur Aufgabe stelle, welche durch die Photographie entstanden; diese Retouche ist tüchtigen Künstlern anvertraut (nicht gewöhnlichen Retoucheuren) und ich darf mir erlauben, es bestimmt auszusprechen, daß bei diesen Photographien von sogenannter „ungehörter Nachhilfe“ oder „verretouchirten Bildern“ nicht die Rede sein kann, und daß kein Bild dem Handel übergeben wird, welches nicht die volle Billigung hiesiger kompetenter Richter erlangt hat.

Indem ich mich auf das in diesen Blättern (S. 109 des laufenden Jahrgangs) veröffentlichte Urtheil des Herrn Geheimrath Dr. Waagen beziehe, darf ich wohl annehmen, daß diese Empfehlung eines so gewiegten und hochangesehenen Kenners mehr als jedes andere Wort geeignet ist, meinem Unternehmen die Gunst aller Freunde und Gönner der bildenden Künste zuzuwenden.

Ueber die Art und Weise des Erscheinens beehre ich mich Folgendes mitzutheilen:

Zur Veröffentlichung gelangen zunächst ca. 80 Blätter der Gemälde-Galerie, 72 Blätter Handzeichnungen und ca. 15 Blätter antike und moderne Sculpturen.

Die Ausgabe sämtlicher Blätter der Gemälde-Galerie erfolgt in 3 verschiedenen Größen und zwar Größe I. folio à 1 Thlr. 15 Sgr., Größe II. in 4^o à 15 Sgr. pr. Blatt, und Visitenkarten-Format à 6 Sgr. pr. Blatt. Größe I. ist zur Ausgabe fertig.

Größe I. und II. der Gemälde werden in Serien à 30 Blatt erscheinen; jede Serie wird in der Regel 10 Lieferungen à 3 Blatt enthalten, und nur die I. Serie wird von dieser Regel abweichen. Am Schluß einer Serie wird den Abnehmern einer ganzen Serie ein begleitender Text gratis mit der letzten Lieferung zugestellt, dessen Abfassung Se. Excellenz der Herr Wirkl. Staatsrath Baron von Köhne (Rath für Kunst-Angelegenheiten a. d. Eremitage) übernommen hat. Der Text erscheint zweispaltig in russischer und französischer und in französischer und deutscher Sprache.

Zur Ausgabe fertig oder in Vorbereitung sind folgende Blätter:

- No. 1. Raphael. Madonna aus dem Hause Alba.
- „ 2. „ Die heilige Familie.

- No. 3. **Raphael.** Der heilige Georg.
 „ 4. „ „ Brustbild eines Mannes.
 „ 5. **Leonardo da Vinci.** Madonna Litta.
 „ 6. „ „ Die heilige Familie.
 „ 7. „ „ Porträt einer Dame.
 „ 8. **Correggio.** (Allegri). Madonna del Latte.
 „ 9. „ „ Himmelfahrt Mariä. (Skizze zu des Kuppel des Domes in Parma.)
 „ 10. „ „ Apollo und Marphas.
 „ 11. „ „ Brustbild eines Mannes.
 „ 12. **Guido Reni.** Der heil. Joseph mit dem Jesuskinde.
 „ 13. „ „ Der reuige Apostel Petrus.
 „ 14. **Murillo.** Die Verkündigung Mariä.
 „ 15. „ „ Die Flucht nach Egypten.
 „ 16. „ „ Ein Bauernknabe.
 „ 17. „ „ Ein Bauernmädchen.
 „ 18. **Rembrandt.** Die Mutter Rembrandt's.
 „ 19. „ „ Eine jüdische Braut.
 „ 20. „ „ Eine Nonne, welche ein junges Mädchen lesen lehrt.
 „ 21. **Tizian.** Die küßende Magdalena.
 „ 22. „ „ Venus vor dem Spiegel.
 „ 23. „ „ Danae empfängt den goldenen Regen.
 „ 24. **Dow.** Der Arzt.
 „ 25. „ „ Haringshändlerin (mit dem Hunde).
 „ 26. „ „ do.
 „ 27. „ „ Des Malers Porträt.
 „ 28. „ „ Bildniß eines alten lesenden Mannes.
 „ 29. „ „ Ein Mönch.
 „ 30. „ „ Garnhändlerin.
 „ 31. „ „ Eine junge Frau vor dem Bade.
 „ 32. „ „ Ein Herr vor dem Bade.
 „ 33. „ „ Eine Frau nach dem Bade.
 „ 34. „ „ Eine alte lesende Frau.
 „ 35. „ „ Porträt eines Mannes.
 „ 36. **Walker.** Porträt Cromwell's.
 „ 37. **Dobson.** Porträt von Abraham van der Dort.
 „ 38. **Kneller.** Porträt des Philosophen Locke.
 „ 39. „ „ des Bildhauers Gibbons.
 „ 40. **Reynolds.** Amor und Venus.
 „ 41. „ „ Hercules, die Schlangen tödtend.
 „ 42. „ „ Die Enthaltbarkeit des Scipio.
 „ 43. **Jones.** Gewitter-Landschaft.
 „ 44. **Domenico Tetti.** Ein Schauspieler.
 „ 45. **Carlo Dolci.** Die küßende Magdalena.
 „ 46. **Potter, Paul.** Der Kettenhund.
 „ 47. **Carlo Maratta.** Papst Clemens IX. (Kospigiosi).
 „ 48. **Paolo Veronese.** Kreuzesabnahme.
 „ 49. **Alessandro Bonvicino.** (Moretto da Brescia). Judith mit dem Haupt des Holofernes.
 „ 50. „ „ „ Der Glaube.
 „ 51. „ „ „ Männliches Porträt (Arzt Karl V.)
 „ 52. **Neff, L.** Ein badendes Mädchen.
 „ 53. „ „ Zwei badende Mädchen in einer Grotte.
 „ 54. **Orlowsky.** Ein russischer Bauer im Kampf mit einem Tiger.
 „ 55. **Mabuse.** (Jan van Gossaert.) Heilige Familie.
 „ 56. **Rubens.** Madonna mit dem Kinde.
 „ 57. **Mieris, Willem van.** Betrübende Nachrichten.
 „ 58. **Snijders, Franz.** Hunde im Streit.
 „ 59. **Teniers, D. d. j.** Kirmes. (Hochzeitschmaus).

- No. 60. **Denner.** Bildniß einer alten Frau.
 „ 61. **Wouverman, Ph.** Das Katzenpiel. (La course au chat.)
 „ 62. **van der Werff.** Maria Magdalena.
 „ 63. **Rubens.** Perseus und Andromeda.
 „ 64. **Worobjeff.** Das Innere der Kirche zu Bethlehem.
 „ 65. **Denner.** Bildniß eines alten Mannes.
 „ 66. **Van Dyck.** Brustbild eines jungen Mannes.
 „ 67. **Teniers, D. d. j.** Affengesellschaft.
 „ 68. **Riprensky.** Ein Gärtnerbüsche.
 „ 69. **Teniers, D. d. j.** Wachtstube.
 „ 70. **Rubens.** Bildniß der Helena Fourment.
 „ 71. **Liberti.** Diana mit den Nymphen.
 „ 72. **Domenichino.** Maria Magdalena von Engeln getragen.
 „ 73. **Saffo Ferrato.** Maria mit dem Jesuskinde, welches mit einem Vogel spielt.
 „ 74. **Van Dyck.** Porträt des Prinzen Wilhelm II. von Oranien-Nassau.
 „ 75. **Von Keutern.** Das Opfer Abrahams.
 „ 76. **Luini.** Colombine.
 „ 77. **Helst, van der.** Familienbild.
 „ 78. **Reni, Guido.** Maria und 8 junge Mädchen (mit Nähen beschäftigt.)
 „ 79. **Wouverman, Ph.** Drei Reiter bei einem Bauernhause.
 „ 80. „ „ Reisende vor einer Schenke haltend.
 „ 81. **Iwanow.** Christus erscheint der Maria Magdalena.
 „ 82. **Murillo.** Maria in der Herrlichkeit.
 „ 83. **Luti.** Ein Knabe, welcher die Flöte bläst.

Serie I. wird hiervon enthalten: 1. Fg.: **Raphael** (No. 1—4) mit Text. 2 Fg.: **Leonardo da Vinci** (No. 5—7) mit Text. 3. Fg.: **Correggio** (No. 8—11) mit Text. 4. und 5. Fg.: **G. Dow** (No. 24—35) mit Text und 6. Fg.: Die acht Bilder **der englischen Schule** (No. 36—42) mit Text.

Von Serie II. ab wird jede Lieferung 3 Bilder enthalten, zu denen am Schlusse der Serie mit der 10. Lieferung den Subscribenten der begleitende Text gratis geliefert wird.

Serie I. und II. erscheinen gleichzeitig.

Die **Handzeichnungen**, 72 Blatt (davon 1 Bandinelli, 2 Berghe, 1 Beretini, 2 Boucher, 1 Bourguignon, 2 Callot, 1 Careême, 2 Caracci, 1 Corneille, 2 Coppel, 1 Denner, 1 Dufart, 1 Farinato, 1 Ferg, 2 Franceschini, 1 Garofalo, 1 Giulio Romano, 2 Guercino, 1 Hagen, 2 Jorbaens, 1 Souvenet, 1 Lancret, 2 Lebrun, 3 Leprieux, 1 Lesueur, 1 Lubin, 1 Metscher, 1 Palma, G., 1 Parmigianino, 1 Pefarese, 1 Pouffin, 1 Primaticcio, 4 Rembrandt, 2 Rossi, 4 Rubens, 2 Ruysdael, 1 Salvator Rosa, 1 Seghers, 1 Stella, 2 Teniers, D. d. j., 2 Tintoretto, 3 Van Dyck, 2 Verdier, 1 Watteau, 2 Wit, J. de, 1 Wouverman und 1 von einem Unbekannten) können in Lieferungen à 6 Blatt oder auch zusammen bezogen werden.

Von den **Sculpturen** erscheinen zunächst (antike): 1) Die Venus der Eremitage, 2) Die taurische Venus und (moderne): 3—6) Canova, Paris — Amor und Psyche — Hebe — Tänzerin. — 7) Vienaimé, Bacchantin. 8) Poudon, Diana (Dubarry). 9) Tentarini, Hebe, und zwar in Folio-Format à 6 Sgr.

Schließlich bemerke ich noch, daß

Herr **Sauns Hansstängel** in Berlin für Deutschland den Debit dieser Photographien übernommen hat, welche durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen sind.

St. Petersburg, im März 1868.

Carl Röttger.

Kaiserlicher Hofbuchhändler.

Sachse's permanente Gemälde-Ausstellung in Berlin.

Neu ausgefüllt: A. Korneck (Berlin): Am Waldbach. — Leop. de Caunver (Berlin): 1. Aufsicht eines Bauernhofes bei Sprottan; 2. Kühe im Stalle. — J. Gasper (München): Zwei Fremdinnen. — A. Gähniß (Berlin): Portrait. — F. Schubert (Berlin): 2 Bilder aus der Apostelgeschichte. — Rud. Jordan (Düsseldorf): Hochzeit auf der Insel Marken. — J. Naue (München): 3 Aquarellen „Von Kaiser Heinrich, dem Städtebauer, und der Prinzess Inse.“ — Adelh. Dietrich (Erfurt): Frühlingsblumen nach der Natur. — Analee Murtfeldt (Bremen): Portrait. — Reg. Schulze (Düsseldorf): Ansicht von Albiß auf den Zuger See. — Adalt. Begas (Berlin): Portrait. — Dattoli (Florenz): Dante's Rückkehr nach der Schlacht bei Campaldino. — Jos. Hüggen (München): Landgräfin Elisabeth von Thüringen übernachtet als Vertriebene in einem Stalle (1228). — Janda (Berlin): Moses-Gruppe. — H. Volkers (Düsseldorf): Pferdemarkt. — E. Wosch (Düsseldorf): Ceccurren. [129]

Mit den [130]

Original-Photographien der Galerien Spaniens

(specielles Verzeichniß im März-Heft dieser Zeitschrift) aufs neue completirt, bitte ich, geneigte Aufträge für Auswahlsendungen direkt an mich zu richten.

Eduard Quaas in Berlin.

Werdersche Mühlen Nr. 4 am Königl. Schloß.

Rud. Weigel's [131]

Kunst - Auktion.

Montag, den 8. Juni, a. e. Versteigerung der hinterlassenen

Kupferstich-Sammlung

des Baumeisters Max Weyser in Dresden, enthaltend ein vollständiges Werk des D. Chodowiecki mit vielen Seltenheiten, ein reiches Werk des J. A. Klein, Handzeichnungen neuerer Meister etc. nebst einigen anderen Parthien von Kupferstichen, Radirungen und Handzeichnungen etc.

Kataloge sind durch jede Buch- & Kunsthandlung sowie vom Unterzeichneten gratis zu beziehen.

Leipzig, im April 1868.

Rud. Weigel.

Originalhandzeichnungen neuerer u. älterer Meister.

Wir sind beauftragt, Handzeichnungen nachstehender Künstler zu sehr billigen Preisen zu verkaufen und liefern dieselben nach auswärts auf Verlangen zur Aufsicht: Cornelius, Kaulbach, E. Adam, Kottmann, L. Schwanthaler, Peter Hef, Peter Hef, Hans Gasser, Haushofer, Melchior, v. Enhuber, Albert Zimmermann, Thiersch, Odert u. Schleich. etc.

— Angel. Kaufmann, Peter Candik, Hogarth, Ldo. da Vinci, Rugendas, Alidjel-Angelo, Micris, Luc. v. Leyden etc.

Die Blätter sind theils Bleistiftskizzen, theils schön ausgeführte Aquarellen, Manuskript und Delfizzen.

E. A. Fleischmann's Kunsthandlung [132] München. Maximilianstr. 2.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Architektonische Motive

für den Ausbau und die Dekoration von Gebäuden aller Art nach beendetem Rohbau.

Mit besonderer Berücksichtigung der Renaissance.

Unter Mitwirkung von Prof. W. Lübke herausgegeben von

Ernst Lottermoser und

Karl Weissbach, Architekten in Dresden.

I. Band. 1. Heft.

Subscriptionspreis: 25 Sgr. [133]

Gemäldekäufer bietet die Permanente Gemälde-Ausstellung von L. Sachse & Co. in Berlin stets eine reiche Auswahl bedeutender Galeriebilder, sowie auch anmuthige kleinere Kunstwerke von gutem Geschmack zum Kauf. [134]

An die verehrlichen Vorstände der Kunstvereine in Deutschland, Oesterreich und der Schweiz

richte ich hierdurch die Bitte, mir, sofern es noch nicht geschehen, die versandten Schemata behufs Aufstellung einer

Statistik sämmtlicher Kunstvereine,

welche vorzugsweise für die deutsche Kunstproduktion von Wichtigkeit sind, sobald als möglich „ausgefüllt“ zurückzusenden.

Bis jetzt haben etwa drei Viertel der Vereinsvorstände meiner Bitte entsprochen. Da aber Vollständigkeit ebenso wünschenswerth wie Genauigkeit der Angaben ist, um einen Ueberblick über die gesammte Thätigkeit und die Leistungen der Vereine im vorigen Jahre zu gewinnen, so hoffe ich, daß im Interesse der Sache die noch restirenden Vereinsvorstände nicht säumen werden, sich der kleinen Mühe, um welche es sich handelt, zu unterziehen.

Sollte bei der Versendung der Schemata der eine oder andere Verein übergangen sein, so darf ich wohl um Benachrichtigung bitten. Die Einsendung von Rechenschaftsberichten ist stets willkommen.

Die gesammten statistischen Ergebnisse werden in der „Kunstchronik“ demnächst zur Veröffentlichung gelangen, wie es dem überhaupt das Bestreben der Redaktion sein wird, das in mehr als 2000 Exemplaren im In- und Auslande verbreitete Blatt immer mehr und mehr zu einem ausgiebigen Organe des gesammten deutschen Kunstverkehrs zu gestalten.

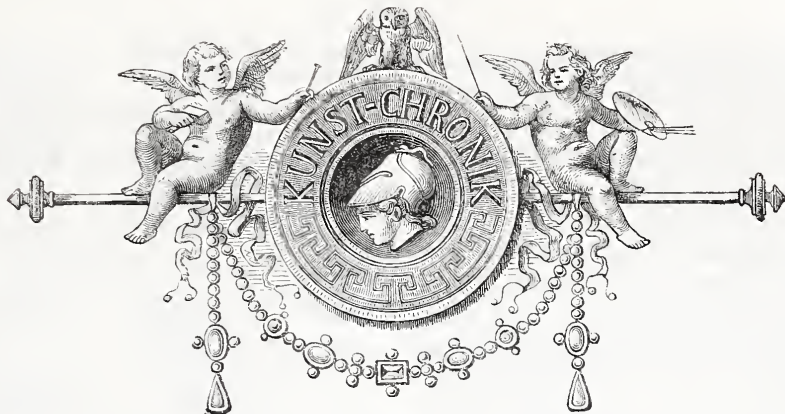
Leipzig, 24. April 1868.

E. A. Seemann.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow
(Wien, Theresianung.
25) od. an die Verlagsh.
(Leipzig, Königsstr. 3)
zu richten.

8. Mai.



Inserate

à 2 Sgr. für die drei
Mal gespaltene Petit-
zeile werden von jeder
Buch- und Kunsthand-
lung angenommen.

1868.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am zweiten und letzten Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe 1/2 Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in Berlin: F. Sachs & Co., Hofkunsthandlung; in Wien: P. Hafer, Gerold & Co.; in München: C. A. Fleischmann.

Inhalt: Die Versteigerung der Arthaber'schen Galerie in Wien. — Korrespondenzen. — (Berlin, Düsseldorf). — Nekrologe und Todesnachrichten. — Vermischte Kunst-Nachrichten. — Kunstliteratur und Kunsthandel. — Personalnachricht. — Zeitschriften. — Inserate.

Die Versteigerung der Arthaber'schen Galerie in Wien.

* Seit langen Jahren hat kein Ereigniß im Kunstleben Wiens das Publikum in eine derartige Spannung versetzt, wie die am 20. und 21. April erfolgte Versteigerung der Arthaber'schen Galerie. Ein Zudrang, wie wir ihn sonst nur in den Medontensälen, etwa wenn die „Florentiner“ spielen, oder kürzlich bei den ersten Aufführungen der „Bösen Zungen“ erlebt, füllte schon an den Ausstellungstagen vor der Auktion die Räume des improvisirten „Hôtel Drouot“ am Parkring; lange Reihen von Karossen brachten die Kauflustigen oder Neugierigen aus dem Adel und der haute finance; vor der Thür bildeten Haufen simpler Kenner und Liebhaber queue, um bei dem nächsten Schub mit hineinzukommen. Der Werth der Galerie, der volkstümliche Name ihres hochverdienten Gründers, der einstimmige Mahnruf der großen Tagesblätter, welche die Erhaltung dieser vorzugsweise aus Kapitalbildern Wiener Meister bestehenden Sammlung als Ehrenpflicht bezeichneten, endlich die Anwesenheit zahlreicher auswärtiger Käufer und die Seltenheit eines derartigen Zusammenflusses günstiger Umstände hatten dem Vorgange diese Popularität aufgedrückt. Sie sind es auch gewesen, welche das exorbitante finanzielle Ergebnis der Auktion — welche in dieser Hinsicht für Wien geradezu epochemachend ist — herbeigeführt haben. Das Erträgniß beläuft sich nämlich auf 163,876 Gulden ö. W., für 112 Bilder, sämmtlich von modernen Meistern, gewiß eine respectable Summe, beiläufig das Doppelte von dem,

III.

was der verstorbene Arthaber — gutem Vernehmen nach — für seine Galerie ausgegeben hat.

Ein zweiter Punkt von Interesse ist der, daß nur ein verhältnißmäßig sehr kleiner Theil der Bilder in's Ausland gewandert ist, und zwar nur 18 Bilder! Alle übrigen blieben mit Ausnahme von zweien, die ein kunstliebender Fabrikant in Prag an sich brachte, Wien erhalten. Kein einziges Bild eines österreichischen Meisters ward aus den Händen gelassen, obwohl um viele ein lebhafter Kampf entbrannte. Leider haben sich die öffentlichen Galerien Wien's an diesem ehrenvollen Ringen nur sehr flau theiligt. Das Belvedere hatte sein Augenmerk auf vier Bilder gerichtet, erhielt aber nur zwei davon, Führich's „Gang Mariä über das Gebirge“, eine der schönsten Kompositionen des Meisters, und Kupelwieser's „Gebet Moiss.“ Danhauser's „Klostersuppe“, für welche der Vertreter der k. k. Galerie bis zu 7000 Gulden mitging, ward ihm durch einen Wiener Privatmann, Gauer mann's „Schmiede“ durch denselben streitig gemacht. Die k. k. Liechtenstein'sche Galerie erstand Lessing's „Klosterbrand“. Sonst gingen sämmtliche in Wien gebliebenen Bilder in Privathände über und wir müssen gleich als ein beachtenswerthes Zeichen der Zeit hinzufügen, daß die Käufer ohne alle Ausnahme dem Bürgertum angehören, welches in Männern, wie Gsell, Bühlmayer, Todesco, Bösch, Artaria u. A. bereits früher sein achtungswerthes Kontingent zu den Freunden und Förderern der Kunst stellte, bei dieser Gelegenheit aber in höchst erfreulicher Weise durch einige in dieser Sphäre bisher noch nicht gehörte Namen sich hervorthat. Möge der neu angefachte Eifer nicht so bald wieder erkalten!

Wenn durch diesen Wettstreit schon die Preise für die Bilder von österreichischen Meistern ungewöhnlich in die Höhe getrieben wurden, so war dies bei einigen

auser = österreichischen Bildern um so mehr der Fall, als dabei auch die fremde Konkurrenz alle Hebel ansetzte. Wir freuen uns bei manchen des Gelingens; dasselbe mußte freilich in den meisten Fällen theuer erkauft werden. So zahlte Herr Lepke aus Berlin für das prächtige Bild von Leys: „Rembrandt's Atelier“ 10,000 Gulden, den höchsten Preis, der überhaupt erzielt ward, Herr Schulte in Düsseldorf den zweithöchsten, nämlich 7050 Gulden für Lejting's „Fuß auf dem Concil zu Kostnitz“, die treffliche kleine Wiederholung des bekannten Bildes im Städelschen Institut.*) Wilkie's „Toilette der Braut“, ein durch Sprünge arg zerstörtes Bild, erstand ebenfalls Herr Lepke um 6900 Gulden. Das Leipziger Museum zahlte für eine Landschaft von Lejting 2531 Gulden. Doch es wird von Interesse sein, wenn wir das Ergebniß der Auktion nach der Ausrufs-Ordnung mit Angabe der Preise und der Käufer vollständig mittheilen. Wir bemerken dazu, daß wo keine bestimmten Orte bezeichnet sind, sich die gegenwärtigen Besitzer der Bilder unseres Wissens in Wien befinden.

Am ersten Tage:

Meister und Titel des Bildes	Käufer	Preis
Gaermann, „Thierstück“	Artaria	440 fl.
Birkel, „Marktscene“	Singer	135 „
Danhäuser, „Großmutter“	Ahrenz	180 „
Abam, „Arabischer Pferdetransport“	Dehelt	325 „
Braekeleer, „Arme Handwerkerfamilie“	Artaria	606 „
„Der Sonntag“	Springer	650 „
Hildebrandt, „Kinder am Meeresstrand“	Bela Szeczenyi	550 „
Mayer L., „Marine“	Singer	275 „
Canella, „Marine“	Artaria	151 „
Schelshout, „Winterlandschaft“	„	620 „
„Winterlandschaft“ (Bauern mit Schlitten)	Cramolini	390 „
„Sommerlandschaft“	Kaefser	460 „
Krentl, „Pfundung“	Bermann	800 „
Verfhuur, „Pferdestall“	Plach	771 „
Verboedhoven, „Schafstall“	Sarg	1,855 „
„Biehweide“	Holländer (Brüssel)	702 „
Nottmann, „See Kopais“	Leipziger Museum	1,273 „
„Dachstein“	Plach	604 „
Scheffer, „Madonna“	Reinhart	201 „
Marco, „Ideale Landschaft“	Ed. Todesco	1,400 „
„	Cramolini	1,450 „
„	Ed. Todesco	300 „
Endr, „Wasserfall in Gastein“	Plach	926 „
Birkel, „Partie am Staruberger See“	Bermann	1,100 „
Achenbach A., „Schwedische Landschaft“	Babinger	400 „
Hasspflug, „Klostergang“	Sarg	501 „
Edhout, „Vestire“	Bermann	160 „
Fischbach, „Landschaft mit Sonnenuntergang“	Kaefser	185 „
Fischbach, „Landschaft: „Hohe Göl“	„	„
Lejting, „Fuß auf dem Concil zu Kostnitz“	Düsseldorf (Kunsthändler Schulte)	7,050 „
Lejting, „Klosterbrand“	Artaria die fürstliche Pichtenstein'sche Galerie)	5,701 „

*) Der Lejting und ein ebenfalls von Herrn Schulte gekauftes Bild von Köhler befinden sich gegenwärtig in dessen permanenter Ausstellung in Düsseldorf.

Meister und Titel des Bildes	Käufer	Preis
Lejting, „Landschaft“	Leipziger Museum	2,531 fl.
Amerling, „Bettler“	Plach	411 „
„Schlafende Fischerin“	Klinkosch	955 „
„Studienkopf“	Todesco	400 „
Führich, „Gang Maria über das Gebirge“	Artaria (für die Belvedere-Galerie)	2,511 „
Führich, „Jakob und Kachel“	Bösch	2,330 „
„Gang nach dem Gebirge“	Ferstel	1,015 „
Miumüller, „Inneres d. St. Lorenzokirche“	Sarg	715 „
Danhäuser, „Weinprobe“	Dehelt	1,100 „
„Dorfpolitiker“	„	1,000 „
Gaermann, „Schmiede“	„	5,020 „
„Alpe“	„	3,550 „
„Sturm“	Dumba	1,701 „
„Ernte“	Marbach, Prag	1,650 „
Gudin, „Strand von Scheveningen“	Sarg	3,021 „
Nottmann, „Wolf von Poros“	Grosser	2,320 „
Kochler, „Findung Moses“	Schulte, Düsseldorf	1,600 „
Willems, „Velasquez“	Bösch	2,501 „
Lidemand, „Saugiana“	Lepke, Berlin	3,000 „
Petzl, „Schachspieler“	Sparr	230 „
Raffalt, „Landschaft“	Dumba	436 „
Riedl, „Taubenpaar“	Englischer Käufer	1,010 „
Müller, „Hochzeit im bayerischen Hochgebirge“	Bermann	1,005 „
Monten, „Kampf um die Fahne“	Hopsen	220 „
Hübner, „Jagdrech“	Ab. Klein	1,900 „
Machold, „Ritter Harald“	Ahrenz	155 „

Am Zweiten Tage:

Meister und Titel des Bildes	Käufer	Preis
Danhäuser, „Bibel-Leserin“	Springer	710 „
Amerling, „Porträt eines Kindes“	Herbed	100 „
Fischbach, „Bauernjunge“	Galatti	135 „
Pettenkosen, „Soldat, Kindern Brot vertheilend“	Klinkosch	701 „
Jones, „Thierstück“	Englischer Käufer	550 „
Wagenbauer, „Thierstück“	Ahrenz	306 „
Bouchet, „Fischer“	Dumba	211 „
Fischbach, „Nonnenkirche in Salzburg“	Marbach, Prag	305 „
Fries, „alt-römische Landschaft“	Artaria	224 „
Achenbach A., „Marine“	Babinger	1,030 „
Bayer, „Trinitarier“	Leipziger Museum	750 „
„Erwinsäule im Straßburger Münster“	Wasserburger	800 „
Wellange, „Einquartierung“	Plach	1,011 „
Mabou, „Heirathsantrag“	Edmayr	1,670 „
„Erkennungsscene“	Singer	1,525 „
Marco, „Landschaft mit Figuren“	Bermann	1,010 „
Kunz, „Kübe auf der Weide“	Fleißner	340 „
Roelock, B. C., „Ansicht der Stadt Cleve“	Büßmayer	1,671 „
„Landschaft“	Springer	1,001 „
H., „Marine“	Singer	1,100 „
Fendi, P., „Offizierswitwe“	Job. Mayer	1,001 „
„Morgenandacht“	Artaria	715 „
Schleißer, „Brief aus der Fremde“	Englischer Käufer	800 „
Schönfeld, „Marktplatz von Basel“	Wasserburger	416 „
Vernet, H., „Normännische Schiffer“	Ahrenz	800 „
Schiavone, „Mafael und die Fornarina“	Ab. Klein	800 „
Nuben, „Semnerin“	Dumba	231 „
Maes, „römische Landleute“	Englischer Käufer	950 „
Kirner, „Ave Maria“	Wasserburger	720 „
Deß, P., „Entenjagd“	Leipziger Museum	455 „
Hayez, „Episode aus dem griechischen Freiheitskampfe“	Dumba	541 „
Gauß, „Landschaft“	Bermann	1,560 „
Van Haanen, „Winterlandschaft“	Grosser	750 „
Amerling, „Rebellen am Brunnen“	Springer	1,470 „

Meister und Titel des Bildes	Käufer	Preis
Amerling, „Die Witwe“	Plach	1,071 fl.
„ „ „Flamänder Bürgermeister“	Klinkosch	1,249 „
Bossuet, „Alcala in Spanien“	Koosen, Dresden	1,710 „
Bürkel, „Römische Campagne“	Englischer Käufer	1,440 „
Calame, „Brienzer See“	Bühlmann	2,501 „
„ „Gebirgslandschaft“	Lepke, Berlin	3,050 „
Rosa Bonheur, „Thierstüdt“	„	4,150 „
Gauermann, „Eber von Wölfen überfallen“	Springer	3,620 „
Gauermann, „Fuchsfamilie“	Todesco	1,610 „
„ „ „Schimmel“	Seelos	1,200 „
„ „ „Ackermann“	„	750 „
de Leys, „Rembrandt's Atelier“	Lepke, Berlin	10,000 „
Wittie, „Toilette des Braut“	Lepke, Berlin	6,900 „
Waldmüller, „Bauernhochzeit“	Plach (für Gsell)	5,221 „
Dannhauser, „Klostersuppe“	Dehelt	7,010 „
„ „ „Prasser“	„	4,710 „
„ „ „Johannes Märtyrer“	Dumba	461 „
Adam, „Schlacht an der Moskowa“	Wertheim	1,300 „
Fischbach, „Wildschützen“	Deszwall	455 „
de Keyser, „Columbus“	Bermann	3,820 „
„ „ „Gaur“	„	1,210 „
Rupelwieser, „Gebet Moses“	Artaria (für das Belvedere)	2,601 „

Schließlich wollen wir nicht versäumen, einige der uns bekannt gewordenen Ankaufspreise der Arthaber'schen Bilder zum Vergleich mit den obigen hier zusammenzustellen. Für Lessing's „Fuß auf dem Concil“ zahlte Arthaber 840 Thaler, für Amerling's „Bürgermeister“ 600 Gulden, für Führich's „Gang Mariä“ 500 Gulden, für desselben „Jacob und Rahel“ 400 Gulden u. s. w. Eines weiteren Kommentars bedürfen diese Ziffern nicht.

Korrespondenzen.

Berlin, Otern.

+ In unserem Ausstellungsleben ist augenblicklich Springsfluth eingetreten. Nicht nur, daß die Sachse'sche Permanente in jüngster Zeit so viel Neues und unter dem Neuen so viel Gutes gebracht hat, wie seit langer Zeit nicht; sondern auch eine vorübergehende Ausstellung von nicht geringer Bedeutung ist vor kurzem eröffnet worden und hat sich soeben noch erweitert.

Bei Sachse ist vor kurzem ein Bild eingetroffen, das an dieser Stelle schon von anderer Feder eine ausführliche Würdigung erfahren hat, Dattoli's Rückkehr des Dante nach Florenz nach der Schlacht bei Campaldino (Vergl. Kunstchronik Nr. 8). Wir können uns dem früher Ausgesprochenen im Allgemeinen anschließen und stehen auch unsererseits nicht an, das Bild als eine erfreuliche und selbst bedeutende Schöpfung anzuerkennen. Indessen will es uns doch bedünken, als sollte Leben und Bewegung mehr Frische und Unmittelbarkeit haben. Wir haben früher und besonders bei Gelegenheit der Pariser Ausstellung gesehen, daß andere italienische Künstler darin Besseres leisten. Freilich verdient das Bild ein bei modernen Historienbildern leider selten zu spendendes Lob, daß nämlich die Hauptfigur vielleicht die gelungenste von

allen ist; doch ist auch sie von dem Mangel an rechter Belebung nicht frei zu sprechen. Das Bild sieht so heilig still aus, daß man sich keinen Laut, als das Stampfen der Kofse mit der uns gegenübergestellten Scene verbunden denken kann, jedenfalls nichts von dem stürmischen Jubel einer siegbegeisterten Kriegereschaar und Bevölkerung.

Das Bedeutendste, was sonst vorhanden, dürfte die große Komposition „Vom Kaiser Heinrich dem Städtebauer und der Prinzessin Ilse“ von J. Naue, einem Schüler Schwind's, sein. Die Sage ist in fünf Bildern auf einem Teppich dargestellt, der im Waldesgrün aufgehängt ist. Am Anfange des Cyklus, links vor dem Teppich sitzen im Walde Märchen und Sage, den Beschluß bildet rechts die Geschichte. In der ersten Abtheilung erscheint die Prinzessin dem jungen Heinrich und winkt ihm, in ihre Höhle zu kommen. Die zweite Abtheilung umfaßt drei Darstellungen, Heinrich sitzt in der Höhle zu den Füßen der Ilse, der zweiten Egeria, und lauscht ihren Lehren; das folgende Hauptbild zeigt den Kaiser als Städtebauer, wie er die Bevölkerung in die neue Stadt einführt; im vierten Felde schwebt Ilse segnend über die Lande und die Schöpfungen des Kaisers. Die letzte Abtheilung enthält das Schlußbild, Kaiser Heinrich's Tod im Kreise seiner Familie, während die gütige Fee trauernd über seinem Sterbelager schwebt. Die leicht aquarellirte Komposition in viertellebensgroßen Figuren hat im Gauzen viel Ansprechendes, im Einzelnen viel Lobenswerthes. Wie es der Illustration zusteht, ist die Gelegenheit zum Abbringen hübscher Details und Nebensachen gut benutzt, der Sinu des Hauptgegenstandes aber spricht sich klar und verständlich aus. Bedauernd erwähnen müssen wir die Gestalt der Prinzessin auf den beiden ersten Bildern. Wie sie den noch unreifen Jüngling zu sich lockt, hat sie etwas unangenehm Kokettes und eine unmögliche, jedenfalls gezierte Grazie in der Bewegung; und wie sie auf hohem Sitz mit baumelnden Beinen dem künftigen Kaiser die Geheimnisse der Regierungsweisheit an den Fingern herzählt, das ist nicht mehr naiv, sondern schon mehr komisch.

Die beiden Münchener J. Hasper und Joseph Flüggen führen uns zwei Bilder in jener Manier vor, die, wie es scheint, bei ihnen für „Kolorit“ gilt, aber nur ein unsagbares wonnevolles Grausen über die Gegenstände breitet, deren Natur und Form dabei in's Ungewisse und Unklare verwischt wird. Hasper schildert „zwei Freundinnen“, die Leonoren Sohn's aus dem Romantischen in's abenteuerlich Unheimliche übersetzt; Flüggen malt „Elisabeth von Thüringen, die mit ihren Kindern bei Schnee und Kälte in einem Stalle übernachtet.“ Es fehlt beiden Bildern, namentlich dem letzteren nicht an manchem Guten in der Anlage, aber dies wird überwuchert und todt gemacht durch die manieristische Ankränkelung mit einer ungefunnen Empfindungsweise.

Einige ältere Werke sind hier auch wieder aufgetaucht. Eine thronende Madonna von F. Ittenbach (1836) beweist, wie schön man in einem so eingefahrenen Geleise sich dreißig Jahre und länger auf's Haar gleich bleiben kann; übrigens in seiner Weise ein liebes Bildchen. (Ein anderes Bild von Ittenbach ist in jüngster Zeit für die National-Galerie angekauft). Rudolph Jordan's Hochzeit auf Helgoland (1855) ist jedenfalls eins der Genrebilder, die sich aus der Menge bedeutsam und eigenartig, wohlthuend und ansprechend herausheben. Dennoch bestärkt es uns in der Ansicht, daß der Künstler in figurenreichen Kompositionen nie sein Bestes geleistet hat: es mangelt ihm da immer an der straffen Einheit des Gedankens, die z. B. bei Knans so bewundernswerth ist, ohne die aber eine große Komposition immer unbefriedigend bleibt.

Auch zwei Reliefs in Marmor von Ernst Rietschel (1859) sind vorhanden, Amor auf dem gebändigten Panther reitend, und Amor auf dem durchgehenden Panther, Originalwiederholungen der 1851 und 1852 nach London gekommenen Werke, voller Leben und Humor, und voller Reinheit und Adel.

G. Graef und Adalbert Vagas haben jeder ein weibliches und ein männliches Bildniß ausgestellt. Vagas' Porträt eines Generals ist in jeder Hinsicht eine vorzügliche Leistung und läßt ferner die Meinung nicht mehr bestehen, daß dem Künstler die männlichen Porträts in minderm Grade als die weiblichen gelingen. Vielleicht dürfte für die Zukunft noch etwas mehr Kraft zu wünschen sein.

Die Landschaft war natürlich wieder reich, aber außergewöhnlich gut besetzt. Wir erwähnen die Bilder von Alb. Flamm, Alb. Schwarz, Rob. Asmuß (Küstenfahrer auf der See bei Mondschein, trefflich), Herm. Eschke, S. Fay (am Brunnen, italienisch, mehr Genrebild in der bekannten ansprechenden Weise des Künstlers), Rud. Poeppel, Rob. Ruß (Motiv aus der Ransau bei Berchtesgaden, Eichenpartie in der Tiefe, von vorzüglicher Wirkung), Bennewitz von Loesen.

Endlich ist noch eine treffliche Aquarelle, Architekturverute von Lorenz Ritter (das Haus des Johann von Leyden zu Münster) mit Auszeichnung zu erwähnen.

Wer aber Aquarellen sehen will, der wendet sich jetzt eher nach der Aquarellen-Ausstellung im Akademiegebäude, wo dem Liebhaber eine große Auswahl und seltener Genuß geboten wird. Den Stamm der Ausstellung bildet ein Theil der großen Aquarellensammlung, welche aus der Verlassenschaft Friedrich Wilhelms IV. in den Besitz der Königin Wittve gekommen ist. Andere fürstliche Besitzer und Besitzerinnen haben gleichfalls aus ihren Sammlungen beigezeichnet, um den wohlthätigen Zweck der Ausstellung (Begründung eines Krankenhauses für Unheilbare u. s. w.) zu fördern, so die Kronprinzessin,

die Prinzessin Friedrich der Niederlande, die Königin Olga von Württemberg, der Kaiser von Rußland. Privatsammler und Künstler sind dem hohen Beispiel gefolgt, so daß eine köstliche Auswahl vereinigt ist. Eduard Hildebrandt, Adolph Menzel, Karl Graeb, Paul Meyerheim, Gustav Richter, F. v. Arnim, Eduard Pape, um vorläufig nur die bedeutendsten zu erwähnen sind jeder mit Dutzenden von Bildern und Studien vertreten, andere weniger zahlreich, aber doch qualitativ sehr gut; selbst das Ausland zwar spärlich, aber gut und charakteristisch.

Da die Ausstellung jedenfalls noch lange dauern wird (erst heute ist ein zweiter Saal eröffnet und einige bedeutende Sendungen werden noch erwartet), und die diesmalige Korrespondenz schon etwas lang geworden ist, behalten wir uns einen genaueren Bericht für das nächste Mal vor, können aber nicht unterlassen, noch von einem neuen Delgemälde zu reden, das wir, eben vollendet, im Privatbesitz zu sehen die Freude hatten. Es ist ein Gespann von zwei Stieren, das auf dem Felde hält, um die Kohlernte einzuheimsen. Ein Mann steht dabei, links noch zwei Figuren bei der Arbeit, rechts aus dem Gebüsch blickt halb versteckt ein ländliches Gehöft. Paul Meyerheim ist es, der uns in diesem seinem jüngsten Werke gegenübersteht. Er hat sich darin mit solcher Liebe in die Natur versenkt, daß er sie durchaus mit der größten Treue wiedergibt, aber zugleich hat er es verstanden, dem einfachen Gegenstande eine Anziehungskraft zu verleihen, die nicht sowohl in der meisterhaften und doch anspruchslosen Behandlung, als vielmehr in der gemüthvoll tiefen Auffassung liegt. Das sind Menschen, die ehrlich und treu an ihrer Stelle zum Wohle der Menschheit ihren bescheidenen Dienst verrichten, und deren stillem Wirken der Künstler ein Herz voll allgemeiner Menschenliebe und ein Gefühl der Achtung vor jedem biedern Streben entgegenbringt, und die er darum auch unserm Herzen, unserer Empfindung so ganz nah zu bringen versteht. Mit einem Worte: es weht hier der rechte ächte Geist der guten modernen deutschen Kunst, der gemüthvollen und klar bewußten „Einkehr in's Volksthum“, von deren Früchten wir das Schönste und Herrlichste in der Zukunft zu erwarten haben.

Düsseldorf, im April.

x. Der Künstlerverein „Malkasten“, welcher durch die von ihm veranstalteten Feste nicht minderen Ruf erlangt hat als durch seine ernstesten sozialen Bestrebungen, denen ja auch die „deutsche Kunstgenossenschaft“ ihre Entstehung verdankt, veranstaltete jüngst an drei auf einander folgenden Abenden eine großartige Aufführung lebender Bilder zum Besten der Nothleidenden in Ostpreußen. Von einer Overtüre eingeleitet, sprach Herr Professor Camphausen einen von ihm gedichteten schwungvollen Prolog,

der, wie auch die jedes Bild einführenden Dichtungen auf's Neue sein poetisches Talent bekundete. „Die heilige Elisabeth als Wohlthäterin“, komponirt und gestellt von Albert Baur, eröffnete sodann den Reigen der Bilder und machte durch die ganze Anordnung, die ächten und malerischen Kostüme sowie die prächtige Farbestimmung einen überaus günstigen Eindruck. Von überraschend frappanter Wirkung war das folgende Bild „Peter der Große im See Sturm“, nach St e u b e n, durch die von Andreas Achenbach mit vollendeter Meisterschaft gemalte Dekoration. Der bewundernde Beifall wollte gar nicht enden und mehrmals mußte dem stürmischen Tacapo-Ruf nachgegeben werden. Leopold Robert's, „Improvisator“, gestellt von Prof. Camphausen, bildete mit seinem lachenden italienischen Himmel einen wohlthuenden Gegensatz zu diesem sturmbelegten Seestück. Die nun folgende „Anbetung der heiligen drei Könige“ nach Paul Veronese, gestellt von Karl Hoff, war dem herrlichen Original in der Dresdener Galerie mit erstaunlicher Treue nachgebildet, was in fast noch erhöheterem Grade bei dem „Lautenspieler“ von Watteau, dessen Arrangement Prof. Knauß übernommen hatte, der Fall war. Beide Bilder wirkten prächtig und namentlich das letztere zu dem Prof. Oswald Achenbach einen wundervollen Hintergrund gemalt, erregte die lebhafteste Anerkennung, die sich durch anhaltenden Applaus kundgab. Das letzte Bild „Die Trauung Josephs“, komponirt und gestellt von Albert Kindler, fesselte durch die Seltensamkeit und historische Treue, mit welcher Kostüme und Geräthschaften bis in's kleinste Detail wiedergegeben waren, so daß sich der Beschauer in eine fremde Welt versetzt wähnte. Es war wirklich zu bedauern, daß die große Sorgfalt, die auf jedes der Bilder verwandt war, nicht durch einen länger dauernden Genuß belohnt werden konnte. Desto erfreulicher aber ist es, daß die zahlreiche Betheiligung des Publikums an diesen drei Vorstellungen nach Abzug der Kosten die ansehnliche Summe von vierzehnhundert Thalern für die Ostpreußen eingebracht hat, und verdienen gewiß die zahlreichen Mitwirkenden, unter denen sich die schönsten Damen der Stadt und außer den Künstlern viele Offiziere und sogar der Erbprinz von Hohenzollern befanden, den wärmsten Dank, der ihnen dann auch bei einem bald darauf stattfindenden gemeinschaftlichen Abendessen im „Malkasten“ in begeisterten Trinksprüchen dargebracht wurde.

Zu dem eigentlichen Schaffen der nahezu dreihundert Meister und Schüler übergehend, welche hier der Malerei obliegen, wollen wir zunächst anführen, daß laut Bericht der Kommission zur Beschickung auswärtiger Kunstausstellungen im Jahre 1867 eintaufend und fünfzig Gemälde hiesiger Künstler durch dieselbe versandt worden sind, worunter sich natürlich diejenigen nicht einmal befinden, welche, auf Bestellung gemalt, sofort an den Ort ihrer Bestimmung abgehen. Von den zuletzt auf den bei-

den hier bestehenden Permanenten Kunstausstellungen von Ed. Schulte und von Wis Meyer und Kraus ausgestellt gewesenen neuen Werken ist vor Allem ein großes Historienbild zu erwähnen, welches Prof. Camphausen im Auftrage des Königs von Preußen ausgeführt hat. Es stellt dasselbe Friedrich den Großen an der Leiche des in der Prager Schlacht gefallenen Feldmarschalls Schwerin dar. Dieselbe ruht im offenen Sarg vor dem Altar der Kirche des Margarethenklosters zu Prag und wird von dem ausdrucksvollen Blick des Heldenkönigs nachsinnend betrachtet. Viele Porträtfiguren, wie den Herzog von Braunschweig, Seidlitz, Zietzen, den Prior des Benediktinerklosters u. A. sehen wir unter den ringsherum in feierlichen Schweigen dastehenden Personen. Auffassung und Durchführung fanden die allseitige verdiente Anerkennung und eine ernste poetische Stimmung, welche das Kirchen-Interieur zu den Figuren in wirksamen Gegensatz brachte, erhöhte den Eindruck des gelungenen Bildes. Prof. Andreas Achenbach hatte vier kleinere virtuos behandelte Landschaften, meist Gegenden aus Belgien darstellend, und vor einiger Zeit eine große „Mühle an der Erft“ (einem kleinen Flüsschen in unserer Gegend) ausgestellt, von denen sich namentlich das letztgenannte Gemälde dem Besten anreichte, was der berühmte Meister noch geschaffen. „Eine Taugstunde auf dem Lande“ von Benjamin Bantier zeigte eine originelle Idee in der bekannten fein charakterisirenden Weise des Künstlers wiedergegeben und sprach außerordentlich an, wie denn auch der „Ostergesang“ von Th. Schütz viele Verehrer fand. Das erste Grün des erwachenden Frühlings war auf demselben mit großer Wahrheit wiedergegeben, wogegen uns die Farbe in den Figuren etwas hart erschien. Ein sehr lobenswerthes Gemälde war H. Salentin's „lesender Schäfer“, auf welchem Landschaft und Personen überaus wahr im Kolorit, gut durchgeführt und doch frei behandelt, ein harmonisches Ganzes bildeten. Von Schlachtenbildern sind Emil Hünten's „Husaren-Attake“ aus dem Mainfeldzug von 1866 und „die Verwundung des Prinzen Anton von Hohenzollern bei Chlum“ von Christian Sell zu nennen, von denen das letztere im Auftrage des Fürsten Carl Anton, des hier wohnenden Vaters jenes Prinzen, nach einer in der „Gartenlaube“ erschienenen Illustration Sell's dem Künstler bestellt worden war. Es gehört jedenfalls zu dessen besten Bildern. Ein sehr schönes Porträt des genannten Prinzen hatte Laurenz Schäfer nach einer Photographie vollendet, welches ebenfalls einem Auftrage des Fürsten seine Entstehung verdankte. Die Bildnisse des Erbprinzen und der Erbprinzessin von Hohenzollern von dem jüngst verstorbenen Prof. Carl Sohn ließen den Verlust desselben wieder recht schmerzlich empfinden. Das Porträt der Erbprinzessin war nach dem Tode Sohn's von dessen talentvollem Sohn Richard mit Geschick vollendet worden. Ein „ideales

Bildniß“ aus dem Nachlaß des Verewigten zeigte ebenfalls die ganze Meisterschaft dieses seltenen Talentes nochmals in vollem Glanze. Einige jüngere Künstler, Ernst Anders und Paul Pr eyer (ein Sohn des trefflichen Stillen-Malers), führten sich mit großem Erfolg durch gelungene Porträts ein, und von den Landschaftlern zeichneten sich noch Lommen, Kappis, von Perbandt und der längst anerkannte August Leu durch gebiegene Werke vorthellhaft aus. — Auch von auswärtigen, meist belgischen und französischen Malern brachten uns die letzten Monate schätzenswerthe Zusendungen, die schon des Vergleichs wegen doppelt interessant und lehrreich für uns sind. Großen Beifall erwarb sich das im Auftrage der Verbindung für historische Kunst gemalte Bild „Schlacht bei Nevers“ von dem allzufrüh heimgegangenen Siegißmund l'Allemant, dessen ungemeine naturwahre Färbung besonders in Erstaunen setzte. Schließlich müssen wir noch erwähnen, daß der seit Neujahr abgetretene Direktor unserer Akademie, Herr Eduard Bendemann, dem „Verein Düsseldorfer Künstler zu gegenseitiger Unterstützung und Hülfe“ eine monatliche Rente von zwanzig Thaler auf Lebenszeit ausgesetzt hat, was als ein neues Zeichen des warmen Antheils, welchen der geschätzte Meister allen Kunstangelegenheiten widmet, gewiß dankbar anerkannt werden muß.

Nekrologe und Todesnachrichten.

Freiherr Karl Maria von Aretin, kgl. bayerischer Reichsrath, der hochverdiente Gründer des bayerischen Nationalmuseums in München und Herausgeber der „Alterthümer und Kunstdenkmale des bayerischen Herrscherhauses“, starb am 29. v. M. am Schlagfluß in Berlin, wohin er sich als Abgeordneter zum deutschen Zollparlament begeben hatte.

Hans Gasser, einer der begabtesten österreichischen Bildhauer der Neuzeit, aus Kärnten gebürtig, erlag am 24. v. M. einem langjährigen Siechthum, dem er zunächst in Folge einer Verletzung an der rechten Hand verfallen war, im Hause eines Freundes in Pest, bei dem er die letzten Monate hindurch Aufnahme und liebevolle Pflege gefunden hatte. Die Altersangabe von 42 Jahren, welche sich in der Todesanzeige findet, enthält einen Irrthum, da der Verbliebene am 2. Oktober 1817 geboren wurde. Weiteres behalten wir uns vor.

Vermischte Kunstnachrichten.

B. M. Den Umbau des alten Museums zu Berlin müssen wir leider noch einmal berühren; wir müssen es thun, um unsere eigenen Nachrichten, wenigstens theilweise, zu demontiren. Das erste Symptom von der Wiederaufnahme des Regiments durch den Herrn Generaldirektor ist ein jetzt eingereicher Inmediatbericht der sachverständigen Kommission, die sich, nachdem sie erst zwar den Gründen für eine überhaupt vorzunehmende Veränderung zugestimmt, aber die Bedenken gegen das vorhandene Umbauprojekt im vollen Umfange und im Princip als zu Recht bestehend anerkannt, auf dem Nachhausewege plötzlich eines Besseren bedonnen und einen unglücklichen Compromiß zwischen den gegenüberstehenden Ansichten und Wünschen zu Stande gebracht hat. Die sieben mittleren Kompartimente an der Nordseite werden jetzt in drei große Säle mit Oberlicht umgewandelt, die je drei dunkeln Kabinette an beiden Enden der Galerie in einen Oberlichtraum verwandelt werden. Woher gegen diese Entscheidung eine erfolgreiche Verurteilung eingelegt werden sollte, ist vorläufig nicht abzusehen, und so reiht sich denn aller Wahrscheinlichkeit nach die Abschachtung Schinkel's unmittelbar an die des Andrea del Sarto. — Der jetzigen Raumtheilung verbandt unser Museum zwei von den kompetentesten Kennern anerkannte Vorzüge, die historische Anordnung und die Aufhängung

aller Bilder in Schweite. Schinkel hat mit gutem Vorbedacht und volstem Bewußtsein auf die Wirkung großer, „würdiger“ Räume verzichtet, in denen die Bilder uns als Dekoration gelten, und die Rücksicht auf die Gemälde, ihre würdige und zweckmäßige Aufstellung allem anderen vorangestellt. „Jedes Bild nämlich“, sagt Waagen im Katalog der Eremitage S. 13., „dessen oberster Rand über sechszehn Fuß vom Boden aufsteigt, wird für solche Beschauer, welche tiefer in den Geist der Meister eindringen und auch die Handschrift seines Pinsels erkennen wollen, zu einer bloßen Dekoration, wo eine Kopie dieselben Dienste wie ein Original leisten würde“. (In diesem 1854 erschienenen Buche ist beiläufig auch die Quelle mehrerer fast gleichlautender Aeußerungen über den Museumsumbau zu finden, deren Uebereinstimmung zu erkennen dem scharfsinnigen Kunstgelehrten der Berliner „Post“ nur durch die häßliche Annahme einer Art von Konspiration zwischen den thätlich einander zum Theil völlig fremden Personen gelang, von denen jene Aeußerungen ausgegangen.) Wenn es bei dem neulich berichteten Plane für den Umbau geblieben wäre, so würden (durch die Fensterwände) c. 2200 □' Raum für die Bilder gewonnen, während nach dem neuesten Plane c. 1400 □' vollständig eingebläst werden. Da nun aber gegenwärtig nicht nur alle Wände dicht mit Bildern behängt sind, sondern z. B. Ruini's schöne mythologische Freskobilder an dunkeln Stellen des Kupferstichkabinetts, dem Publikum nur einmal in der Woche zugänglich, eine ungenügende Unterkunst gefunden haben, andere zum Theil in den letzten Jahren angekaufte Gemälde noch in den Vorräthen der Aufstellung entgegenstehen, so ergeben sich für die Folge nur zwei Möglichkeiten, zwischen denen eine Wahl nur dann schwierig sein könnte, wenn es sich darum handelte, die unglückliche herauszufinden: entweder man rangirt noch 1400 □' Bilder aus, oder man hängt sie durchschnittlich mehrere Fuß höher; tertium non datur. Abgesehen von der Schwierigkeit, welche die so erhöhten oder selbst bis zur Decke emporgeführten Wände der Circulation der heißen Luft, mit der das alte Museum geheizt wird, bereiten würden, erfordern nun aber die großen Säle mit hohen Wänden die Vereinerung der imposantesten und glänzendsten Bilder der Galerie, zu denen die jetzt in den Mittelkompartimenten placirten Werke der ältesten Schulen nicht im mindesten zu zählen sind, da sie, für die genaueste Betrachtung berechnet, von geringer dekorativer Wirkung sind. Dann wird aber zugleich der ganze historische Zusammenhang der bisherigen Aufstellung zerrissen, und mit dem einen entschwindet auch der andere Vorzug unserer Galerie. Der Mangel an großen Prachtstücken, deren man eins der schönsten der wenigen vorhandenen jüngst noch den Wasch- und Schmierübungen eines Stämpers zum Opfer gebracht hat, muß in den großen Sälen besonders auffällig hervortreten, während die Stärke unserer Galerie, ihre seltene Vollständigkeit in Meistern und Schulen bei Zerpitterung des historischen Zusammenhangs nicht mehr zur Geltung gelangt. Für die Entlastung des Museumsbudgets und die Vermehrung der ethnographischen Sammlung, dieses enfant chéri des jetzigen Herrn Generaldirektors, wird dadurch freilich aufs Beste gesorgt, denn die „kostspieligen“ Ankäufe für die Gemäldegalerie fallen in Zukunft fort. Wie sich aber eine solche Anschauung und Behandlung der Verhältnisse mit dem Charakter und der Würde eines großartigen Kunstinstitutes, wie das Berliner Museum, verträgt, das dürfte Manchem nicht minder als uns unklar sein. — Schinkel mag es uns verzeihen, daß wir diese praktischen Gesichtspunkte in den Vordergrund gestellt haben; wollte er doch in erster Linie die Gemälde zur Geltung bringen, nicht mit der Fülle seiner freien künstlerischen Ideen glänzen. Zudem sind diese Erwägungen die einzigen, die da noch etwas vorschlagen möchten, wo ein solcher Umbauplan überhaupt entstehen konnte: wer vor einer solchen Verjüngung an Schinkel's genialem und großem Künstlergedanken nicht von selbst zurückbebt, der begreift es natürlich auch nicht, wenn ihm gesagt wird, daß eine so veränderte Raumtheilung mit der Composition im Grundriß und Aufriß willkürlich verfahren und unsinnig. Den stehenden und verstandenen Kunstfreunden aber rufen wir als Motiv der Klage über die dem edelsten architektonischen Meisterwerke Berlins jetzt drohende Verunglimpfung die Worte Schinkel's selber in die Erinnerung (Nachlaß III, 244): „Ein solider Entwurf ist ein Ganzes, dessen Theile so genau zusammenhängen, daß darinnen nichts Wesentliches geändert werden kann, ohne aus der Gestalt eine Mißgestalt zu machen.“

Uhländ-Denkmal für Tübingen. Der Bildhauer Gustav Kiezl in Dreßden, in weiten Kreisen durch seine Vertheiligung an den Arbeiten für das Lutherdenkmal für Worms und besonders durch sein List-Denkmal für Neutlingen bereits aufs vortheilhafteste bekannt, ist mit der Ausführung des Uhländ-Denkmal's beauftragt worden. In Folge der ausgeschriebenen Konkurrenz waren nicht weniger als 34 Entwürfe für das Denkmal eingegangen, darunter recht gelungene Arbeiten. Die Entwürfe waren in Tübingen öffentlich ausgestellt, und das Preisgericht sowohl wie die öffentliche Meinung erklärten das Kiezl'sche Modell für die würdigste Lösung der gestellten Aufgabe. In einem Berichte des „Schwäbischen Merkur“ heißt es von diesem Modell: „Auf einfachem Postamente steht Uhländ da, etwas zu lang und schlant, (was leicht zu ändern ist), aber sonst in allem der ganze Mann, wie er in den besten Jahren war und in den idealsten, d. h. kräftigsten und glücklichsten Momenten seines Lebens, seines Schaffens und Wirkens nur immer sein konnte, die Figur hager, aber nervig und kraftreich, Körper und Haupt hoch und frei aufrecht ohne Manier, ohne Ostentation, die rechte Hand mit der Schritzrolle auf die Brust gelegt ohne sentimentales Pathos, den linken Arm straff an den Leib geschlossen und so beitragend zu dem schönen Gesamtausdruck gemessener, sicherer, in sich gesammelter und dabei doch edel bescheidener und freundlich in die Welt schauender Haltung, von der Jedermann sagen muß: So war Uhländ auf der Höhe seines Daseins, so war der Mann, in welchem Charakter, Geist und Herz harmonisch zusammenwirkten und so harmonische Werke hervorzubringen.“ Im gleichen Sinne, als die beste der konkurrirenden Arbeiten, bespricht der Württemb. Staatsanzeiger das Projekt von Kiezl. Das Schiedsgericht bestand, wie wir noch bemerken wollen, aus den Professoren Steins und v. d. Launitz aus Frankfurt a. M., Anton Springer aus Bonn, Sähnel und Nicolai aus Dreßden.

Am 26. April, als am Geburtstage Uhländ's, wurde in gemeinschaftlicher Sitzung des Vereins für das Uhländ-Denkmal und des hiezu nach Tübingen gekommenen Ausschusses des schwäbischen Sängerbundes die Wahl des Entwerfers von Kiezl einstimmig genehmigt. Außerdem wurde beschlossen, in Anbetracht der aufopfernden Hingebung, mit welcher die deutschen Künstler dem vaterländischen Werk durch Einwendung so vieler trefflichen Arbeiten sich gewidmet haben, drei Ehrensolde von je 1000 Gulden an drei Vertreter von drei Hauptzweigen deutscher Kunst, aus welchen eine namhafte Betheiligung bei dem Unternehmen erfolgte war, zu verleihen.

Aus Karlsruhe wird uns geschrieben: „Für das Großherzogtl. Polytechnikum sollte ein Aesthetiker berufen werden. Es war die Rede von Prof. Dr. Eggers in Berlin; die Sache ist jedoch wieder in's Stocken gerathen. Galeriedirektor C. F. Lessing erhielt einen Ruf als Direktor der Düsseldorfer Akademie; der Maler Professor Carl Hübner war zu dem Besuche kürzlich in Karlsruhe anwesend, Lessing hat jedoch abgelehnt — Der hiesige Kunstverein ist diesen Winter aus seinem bisherigen Lokal, dem Porphyrsäulensaal des Großherzogtl. Wintergartens, in die Großherzogtl. Kunsthalle übergesteltet und befindet sich dadurch etwas näher am Verkehr, so daß ein größerer Besuch gehofft werden kann. Das neue Lokal ist geräumiger, auch die Beleuchtung desselben ziemlich gut, obwohl es Südwestlicht hat. Leider sind aber eine Anzahl Gegenstände der Plastik, klassische Ornamente und dergl., welche dazselbst placirt waren, um ihre geeignete Aufstellung gekommen. Es wird aus diesem Grunde das Verbleiben des Kunstvereins auch hier nur als ein provisorisches betrachtet werden müssen. Die permanente Ausstellung desselben gestaltete sich in diesem Frühjahr etwas belebter als sonst. Es waren eine Reihe vorzüglicher Werke ausgestellt, worunter ich besonders eine größere Gebirgslandschaft von Prof. S. Gude, sehr hübsche Bilder von dessen Schülern Amalbus Riesen, Hjalmar Mumfershjelm, Johann Niesssen u. a., ferner zwei mit großer Bravour und Feinheit gemalte Bilder von Ferd. Keller „Atchmiff“ und eine „Landschaft“ nenne.“

* **Schiller-Denkmal in Wien.** In Wien hat sich ein Komitee gebildet, welches den schon vor Jahren gehegten Plan, dem großen Dichter in der Hauptstadt Oesterreich's ein Denkmal zu setzen, in's Leben rufen will. An der Spitze stehen Anastasius Grün (Graf Anton Auersperg) und L. A. Franck. Nachdem der Kaiser seine Genehmigung erteilt und dem Unternehmen durch den ersten gezeichneten Beitrag von 1000 Gulden thatkräftige Unterstützung hat angedeihen lassen, ist

das Komitee mit einem von Anastasius Grün verfaßten Aufruf an die Öffentlichkeit getreten. Raum war die Publikation erfolgt, als der Wiener Gemeinderath einstimmig 2000 Gld. zu dem Denkmal votirte. Auch im Uebrigen sind alle Anzeichen vorhanden, daß der Gedanke in eine günstige Zeit gefallen ist und daß wir bald ein würdiges Monument Friedrich Schiller's in Wien sich erheben sehen werden.

Der Bau des neuen Opernhauses in Wien wird unter der Leitung des leider noch immer an das Krankenzimmer gefesselten Prof. v. Siccardsburg fortgesetzt. Dem Letzteren steht hiebei das Atelier des verstorbenen Oberbaurathes van der Nüll zur Seite und speciell ist der Architekt Gubitz, der auch schon früher eine hervorragende Stellung bei der Bauführung einnahm, von dem jetzigen Leiter als Stellvertreter für alle die Fälle bestellt, in denen eine persönliche Intervention nöthig ist. Gleichzeitig hat Ministerialrath Heider seinen Sitz im Bau-Komitee des Opernhauses wieder eingenommen.

Van der Nüll-Stiftung. Freunde und Verehrer des vereinigten Oberbaurathes van der Nüll in Wien haben die Summe von 16,000 Gulden zu einer Stiftung zusammengebracht, deren Zinsen der Wittve des Künstlers bestimmt sind. Im Falle der Wiederverheirathung oder des Todes derselben werden daraus zwei Stipendien für Zöglinge der Architekturschule an der Wiener Akademie geschaffen. Die Verwaltung der Stiftung ist Sache des akademischen Rathes.

Das Lutherdenkmal in Worms wird am Donnerstag den 25. Juni feierlich enthüllt werden. Der Akt der Enthüllung wird zwischen 12 und 2 Uhr Mittags vor sich gehen. Die Festfeier nimmt drei Tage in Anspruch, den 24. 25. und 26. Juni. An jedem Festtage werden früh und Abends spät Eisenbahnzüge in drei Richtungen von und nach Ludwigshafen-Mannheim, Mainz und Alzey, mit Halt an allen Zwischenstationen, abgehen.

Kunsliteratur und Kunsthandel.

Die nächste **Kunstauktion** von Rud. Weigel findet am 8. Juni statt. Zur Versteigerung gelangt eine Sammlung von Steichen, Radirungen, Handzeichnungen zc. größtentheils aus einer Sammlung des Baumeisters M. Weyser aus Dreßden stammend, in welcher namentlich D. Chodowiecky und J. A. Klein reich vertreten sind.

Eine **Versteigerung von alten und modernen Gemälden** findet in München am 19. Mai unter Leitung der Montmorillon'schen Kunsthandlung statt. Die Bilder, von denen die größere Hälfte aus dem Besitze des verstorbenen Geschäftsträgers der Hanfeskäde in Paris, des Herrn von Abel, stammt, die übrigen, wie verlautet, sich ehemals auf dem königlich württembergischen Lustschloß Rosenfeld befanden, sind im Krystallpalaste zu München zur Ansicht ausgestellt.

Personal-Nachricht.

+ **Berlin.** Der Generaldirektor der königlichen Museen, Herr von Dfiers, hat seine Funktion wieder übernommen und in den Zeitungen für die Beweise der Theilnahme während seiner schweren Krankheit gebant.

Beitschriften.

Archiv für die zeichnenden Künste. 1868. I.

Beiträge zur älteren niederdeutschen Kupferstichkunde des 15. und 16. Jahrhunderts. Von Dr. A. Andresen. — Sendschreiben an Herrn Cornill d'Orville über Dürer's Holzschnitte der Himmelskugeln. Von R. v. Retberg. — Zu den Werken des C. z. Dalen. Von R. v. Bergau. — Deutscher Künstlernekrolog 1867. Von Dr. A. Andresen (C. v. Enhuber; Franz Hablitschek; H. A. Williard; C. Fr. Häbler; J. A. Castell; Ant. Herold; Ed. Meister; Emil Cauer; Jos. Altmann).

Mitteilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 31.

Die Eisenarbeiten im österr. Museum. — Rheinisch-Westfälisches Museum für Kunst und Industrie. — Die Farben der altpersischen Teppiche.

Beigefügt: Jahresbericht des österr. Museums für 1867.

Troschel's Monatsblätter. Nr. 4.

Paris und die allg. Ausstellung IV. — Ueber den Zeichenunterricht an Gewerbeschulen. Von W. Köhler.

Deutsche Bauzeitung. Nr. 16. 17. 18.

Ueber architekton. Unterricht in Frankreich (Schluss). — Der Kon-

kurs zu den neuen Museen in Wien. — Ludwig Lange (Metzlog). — Die Baudenkmale Danzig's und die Gegenwart. —

Grenzboten, 1868. 1. Semester.

Nr. 6. Die altömischen Industrien und ihre Leistungen. Von Ludw. Friedländer. — Nr. 11. Das Gewerbewesen in Berlin. — Nr. 12. G. G. Feising's Vitenisse. Von Jul. Friedländer. — Nr. 13. Die Veredelung des Handwerks durch unsere Kunstbildung. — Nr. 16. Die Restauration verlorener Kunstwerke für die Kunstgeschichte. Von Otto Zahn. — Nr. 17. Passavant, ein Deutscher von französischer Abstammung. Von M. Büdinger.

Journal des beaux-Arts. Nr. 7.

Lettre de M. H. S. sur les âges préhistoriques. — Notices généalogiques sur les Elstrack. — Chapelle de Hoxem. — Un tableau de

Lampsonius. — Les graveurs Bocquet. — Oeuvres de Laurent Delvaux. —

Chronique des Arts. Nr. 14—16.

De quelques publications céramiques. — La galerie de San Donato. — Les tapisseries peintes à la main. — Société française de gravure. — Potiers de terre et émaillleurs de Troyes. — Nécrologie (Em. Cicogna. — Meryon. — Caillouette.)

Druckfehler und Berichtigung.

In Nr. 14 d. Bl., S. 118, Sp. 1, 3, 4 v. u. ist zwischen Fismann und Nienmenschneider das vom Setzer irrtümlich hineingerührte Komma zu tilgen.

In der Chronik, Nr. 14, S. 121, Sp. 2, 3, 32 v. u. ist das Wort „man“ zu streichen.

I n s e r a t e.

Sachse's permanente Gemälde-Ausstellung in Berlin.

Neu ausgestellt: Hans Thoma: (Düsseldorf): Landschaft. — A. v. Viber: Falubiggi (Düsseldorf): Winterlandschaft. — A. Holzheimer (Düsseldorf): 2 Bilder: Hunde. — Aug. Kessler (Düsseldorf): Niederrheinische Landschaft. — A. Lebens (Berlin): Portrait der Frau Baronin v. Rhaden, geb. Lucca. — F. Kießling (Berlin): Landschaft. — Eugen Blaas (Florenz): Introdution zum Decamerone von Boccaccio. — Karl Jordan (Ballenstedt): Im kühlen Grunde. — Siefert (Berlin): Blick auf den Canal grande in Venedig. — François Bard (Fontainebleau): Das Sommeratelier des Malers. — Außerdem viele neue französische Bilder! — [135]

Münchener Kunst-Auktionen.

- I. Den 19. Mai 1868: Delgemälde alter und neuer Meister, ausgestellt im königlichen Glaspalaste zu München, darunter die berühmte Galerie aus dem Nachlasse des Herrn von Abel, früher Gefandter der Hansestädte in Paris.
- II. Den 26. Mai 1868: Die gewählte Kupferstich- und Zeichnungs-Sammlung des Hr. Heybushen.
- III. Den 29. Mai 1868: Die Kupferstich-Sammlung aus dem Nachlasse eines russischen Liebhabers. Dieselbe enthält die kostbarsten Blätter,*) wie sie äußerst selten in Auktionen vorkommen.

Die Kataloge dieser reichhaltigen Sammlungen können durch Buch- und Kunsthandlungen, sowie direkt von der Montmorillon'schen Auktions-Anstalt in München bezogen werden.

*) 3. B. die Originallandschaft B. 38 von Waterloo, welche in keinem Auktionskatalog zu finden ist. [136]

Permanente Ausstellung [137]

der Kunstshütte zu Chemnitz.

Anmeldungen haben beim unterzeichneten Vorstände zu erfolgen. Ankäufe geschehen Seitens des Vereins, so wie solche von Privaten vermittelt werden. Die Kosten der Zu- und Rücksendungen von Kunstwerken trägt der Verein.

Der Vorstand des Ausstellungs-Ausschusses.

Sobald erschienen und ist durch alle Buch- und Kunsthandlungen sowie vom Unterzeichneten zu beziehen:

Catalog der reichen und werthvollen Kunst-Sammlung des Herrn Rudolph Weigel, deren zweite Hälfte,

Bücher zur Geschichte und Theorie der Kunst,

Montag den 29. Juni 1868 und folg. Tage zu Leipzig im Kunst-Auktions-Lokal des Unterzeichneten öffentlich versteigert wird. Preis 10 Ngr. Leipzig im Mai 1868.

[135] Rudolph Weigel.

R. Weigel's Auktion am 29. Juni a. c.

Zu der am 29. Juni a. c. stattfindenden Auktion der hinterlassenen Kunstbücher-Sammlung des Herrn Rud. Weigel (II. Hälfte) bin ich bereit, Aufträge entgegenzunehmen und sichere prompte Bedienung zu. Leipzig im Mai 1868.

[139] E. A. Seemann.

Von der Hinrichs'schen Buchh. in Leipzig sind durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen:

Friedrich Preller's Originalzeichnungen,

photographirt von W. Kemlein.

1) Grosse Skizzenbücher. I. Heft. Imp.-Folio. 10 *fl.*

2) Studien u. Landschaften aus Italien. Bl. 1—11, 11 b. u. 12—27. Folio. à 1 *fl.*

3) Römisches Skizzenbuch. I. Serie. Bl. 1—9. qu. Folio. à 20 *Ngr.* I. Serie. Bl. 10—19. Folio. à 15 *Ngr.* II. Serie. Bl. 1—18. gr. Folio. à 20 *Ngr.* III. Serie. Bl. 1—32. Folio. à 15 *Ngr.*

4) Skizzenbücher aus Neapel etc. I. Serie. 1. Heft qu. Folio. 5 1/3 *fl.* II. Serie. 1. Heft. Folio. 4 *fl.*

5) Grössere Landschaften. Bl. 1—6. gr. Folio. à 2 *fl.*

6) Deutsches Skizzenbuch. Bl. 1—10. Quart. à 15 *Ngr.*

7) Album landschaftlicher Darstellungen etc. Bl. 1—53. kl. Quart. à 1/3 *fl.* Visitenkartenf. à 1/4 *fl.*

Diese Werke bilden namentlich eine reiche Fundgrube für angehende Künstler. [140]

Gemäldekäufer

bietet die Permanente Gemälde-Ausstellung von L. Sachse & Co. in Berlin stets eine reiche Auswahl bedeutender Galeriebilder, sowie auch anmuthige kleinere Kunstwerke von gutem Geschmack zum Kauf. [141]

Die Nr. 16 der Kunst-Chronik wird statt am 29. (letzten Freitag im Mai) schon am 22. Mai ausgegeben.

Beiträge

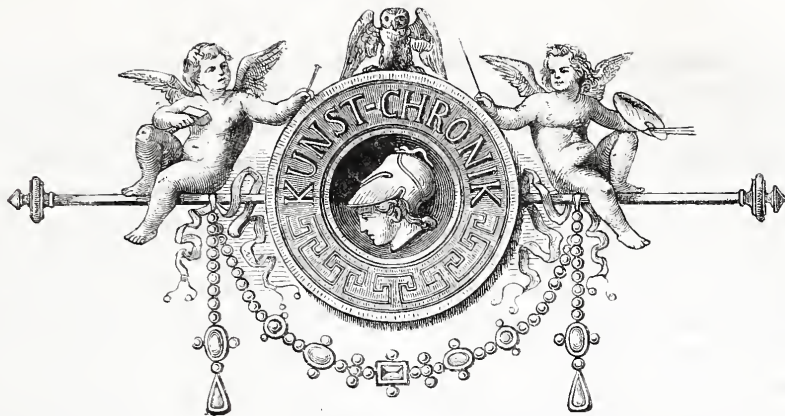
sind an Dr. C. v. Lühow
(Wien, Theresianung.
25) od. an die Verlagsh.
(Leipzig, Königsstr. 3)
zu richten.

22. Mai.

Inserate

à 2 Sgr. für die drei
Mal gespaltene Petit-
zeile werden von jeder
Buch- und Kunsthand-
lung angenommen.

1868.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am zweiten und letzten Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten dies Blatt gratis. Quart bezogen kostet dasselbe 1½ Tblr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in Berlin: F. Sachs & Co., Hofbuchhandlung; in Wien: P. Haesler, Gerold & Co.; in München: E. A. Fleischmann.

Inhalt: Die Aquarellausstellung in Berlin. — Korrespondenzen (Weimar, München, Düsseldorf, Eisenach). — Nekrologe und Todesnachrichten. — Vermischte Kunst-Nachrichten. — Kunstliteratur und Kunsthandel. — Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen. — Neuigkeiten der Kunstliteratur. — Briefkasten. — Reichthümer. — Inzerate.

Die Aquarell-Ausstellung in Berlin.

+ Die Aquarell-Ausstellung, die sich fortdauernd großer Theilnahme von Seiten des Publikums erfreut, kann in gewissem Sinne als ein „Ereigniß“ für unser Kunstleben gelten, denn es ist das erste Mal (wenn wir von den Sonderausstellungen einzelner Künstler absehen, die für die Menge fast in erster Linie durch ihre Gegenstände anziehend waren), daß eine Sammlung ausschließlich von Aquarellen den Berliner vorgeführt wird. Sie haben sich schnell hinein gefunden, und es war ihnen leicht gemacht; denn ganz gegen Erwarten behaupteten die heimischen Künstler mit großem Uebergewicht das Feld, und es waren gerade die glänzendsten Namen, die beim Publikum den besten Klang haben, welche sich auf diesem Gebiete am ausgedehntesten producirten.

Eduard Hildebrandt und Gustav Richter erzählen von ihren weiten Reisen. Der erstere, der gewiß „vieler Menschen Länder gesehen und Sitte gelernt hat“, giebt Studien aus West, Nord und Süd; vom Nordkap über England bis nach Italien und nach Portugal, über Madeira bis nach Süd-Amerika, die Heimat nicht zu vergessen, erstrecken sich die ausgestellten Blätter; der Orient (mit Ausnahme Aegypten's) fehlt noch, denn nur bis zum Jahre 1856 reichen die Silber herab, bis auf eine vom Schiff aus gemachte Skizze, brandende See mit dem Blick auf die Küste, von der letzten Weltumsegelung 1864. Man darf daher wohl behaupten, daß man den Künstler hier in seinem Glanze sehe; denn in den Werken aus der späteren Zeit ist er offenbar zurückgegangen, vollkommener Manierist geworden. Zwar die Neigung dazu ist

auch früher schon vorhanden und erkennbar, es sind trotz des Wandels der Zonen und der Mannichfaltigkeit der Aspekte immer dieselben Effekte nicht nur, sondern ein merkwürdig übereinstimmender Gesamtcharakter, und man darf es wohl mit dürren Worten aussprechen: der Effekt ist Hildebrandt's Ideal, vor den Gegenständen als solchen, vor der künstlerischen Wirkung als solcher hat er keinen Respekt.

Richter dagegen spiegelt in treuer Unmittelbarkeit das ihn umgebende fremde Leben (bei Gelegenheit seiner ägyptischen Studienreise) wieder, und entwickelt dabei in der Freiheit seiner Behandlung eine wunderbare Geschicklichkeit. Namentlich indessen gelingt ihm, wie zu erwarten, Figürliches, und insonderheit haben es ihm und durch die Vermittlung seines Pinsels uns die südlichen Frauengestalten angethan.

Von bescheidenern Exkursionen berichtet Paul Meyerheim in seinen Aquarellen; aber er bekundet darin eine solche Frische und künstlerische Tiefe der Auffassung, eine solche Vielseitigkeit des Interesses und des Talentes, eine so sichere Beherrschung der technischen Mittel, daß er unbedingt in die allererste Reihe der hier vereinigten Künstler tritt und bei echten Kunstfreunden lebhafteste Freude erweckt.

Adolph Menzel ist schon jüngst von uns wegen seiner Gouachemalerei gepriesen worden. Er steht auch hier in dieser Beziehung auf der Höhe. Er vereinigt auf's Glückseligste einen urkräftigen Realismus (der in einem Chinesen mit zwei Fasanen freilich die letzte erlaubte Grenze des Naturalismus berührt) mit einer oft an den Humor anstreichenden Gemüthlichkeit der Auffassung, schneidiger Schärfe der Charakteristik und einer glänzenden Technik. Sentimentalen Anwandlungen ist er fremd, aber derjenigen Poesie, die einem offenen Herzen und Sinne die Größe der Natur und das Labyrinth der Em-

pfundungen inmitten der harmlosesten und freiesten Lebensauffassung offenbart, leihet er gern und mit wahrhaft bewältigender Kraft seinen Pinsel. Zugleich besitzt er in der Genachemalerei fast durchweg die höchste Meisterchaft im Kolorit. Menzel hatte auch die Originalzeichnungen und Entwürfe zu den von ihm lithographirten „Denkwürdigkeiten aus der brandenburgisch-preussischen Geschichte“ ausgestellt, die, in seinem neunzehnten Jahre entstanden, als ein überraschendes Zeugniß früh entwickelter Individualität und Kunstfertigkeit dastehen.

Höchst bedeutsam tritt sodann Karl Graeb hervor. Ja man kann ihn in mancher Hinsicht geradezu als die Spitze der Ausstellung bezeichnen. In der Landschaft und in der Architektur übertreffen seine auf's Sorgfältigste vollendeten Blätter alle übrigen an feinem Duft der Lufttöne sowie an minutiösem und doch nicht kleinlichem Detail. Ein Theil der Ansichten aus dem athenienischen Saale des neuen Museums und achtzehn Motive aus Stadt, Schloß und Park Muskau zeigten diese Vorzüge im hellsten Lichte.

Auch von Theodor Hofmann finden sich zwei hübsche Genre-Figuren von gemüthlichem Humor. August von Heyden bietet eine hübsche Kostümstudie und eine Ansicht seines mit alten Meubeln, Waffen u. s. w. ansgetatteten Ateliers.

In der Landschaft verdienen die poetischen, aber etwas eintönigen Bilder Bennewitz von Loefen's Auerkennung, mehr noch die große Zahl gründlicher Studien von Albert Dressler, der auch eine gute komponirte Landschaft in antikem Charakter geliefert hat. Max Schmidt, der jetzt nach Weimar Verusene, wird des Meeres nicht Herr, während er im Walde zu Hause ist. Charles Hogueet erscheint in der Färbung matt. Karl Scherres nimmt durch nur zwei kleine Blätter eine hervorragende Stelle ein, und Streckfuß hat außer einigen mäßigen Waldpartien einen vortrefflichen Sonnenuntergang am Meere ausgestellt.

Unter den Architektur-Malern schließt sich Paul Graeb dem Vater nahe an. Emil de Caumer nimmt es in Sauberkeit und geschickter Lichtbenutzung mit Jedem auf, aber es fehlt seinen Bildern an Geist. F. von Arnim faßt seine Vorwürfe mit den Augen des Architekten auf, wird aber in der Aquarellirung sowie in den landschaftlichen Accessoirs auch als Maler unbedingt künstlerisch. Dagegen sieht E. Ewald die Bauwerke nur mit dem Sinn für ihre malerische Erscheinung, die er im Allgemeinen gut wiedergiebt, wiewohl sein Farbenton mehr noch als trübe ist, und die willkürliche Begränzung mitunter den architektonischen Gedanken verstümmelt.

Sehr interessant sind Ludwig Burger's Charakterstudien. Gefangene Oesterreicher, Typen preussischer Soldaten und russisch-polnische Bauern führt er in einer

umfangreichen Sammlung vor, in der man die charakteristische Auffassung und die Sicherheit der mit den einfachsten Mitteln bewirkten Darstellung gern anerkennt; eine größere Komposition, die Belehnung des Burggrafen Friedrich mit der Mark Brandenburg, ist gut im Kostüm und in der Anordnung, aber in den Bewegungen allzu bürgerlich gemüthlich. Dagegen hat D. Wisniewski Sophie Charlotte und Leibnitz nebst Umgebung im Park von Kügelburg (Charlottenburg) gerade in der Stimmung und Haltung trefflich dargestellt. Einige Genrebilder (orientalisch) und Studien zu solchen von Hermann Kreßschmer sind in Anordnung und Ausdruck ansprechender als in der farbigen Ausführung.

Kopien ihrer in den Räumen des neuen Museums ausgeführten Wandmalereien finden sich noch von Max Schmidt, Aug. Wilh. Ferd. Schirmer, G. Viermann und namentlich von Eduard Pape, der sich hier als ein ebenso geschickter Architekturmaler ausweist, wie er ein mit Recht gefeierter Landschaftsmaler ist.

Auch die Historie ist vertreten: F. Martersteig's Luther vor Kaiser und Reich macht einen durchaus würdigen Eindruck; dagegen will C. F. Lessing's Friedrich Barbarossa bei Konium in mehrfacher Hinsicht nicht recht behagen. Der Engländer W. C. Thomas hat im Auftrage der Kronprinzessin zwei Momente der Krönung Wilhelm's I. von Preußen, das Aufsetzen der Krone selbst und den Auszug aus der Kirche, gemalt, durchaus anerkanntenswerthe Leistungen; namentlich hält das erstere den Vergleich mit Menzel's Krönungsbilde sehr zu seinem Vortheil aus. Der Künstler, der eben hier nicht officieller Ceremonienmaler war, wurde nicht durch allerhöchste Wünsche, die Befehle sind, und durch die kleinliche Eitelkeit von hundert und etlichen hochstehenden Persönlichkeiten, die ihre werthe Erscheinung möglichst zur Geltung gebracht sehen wollten, in seinem künstlerischen Walten und Schaffen behindert. Karl Werner ist nur durch ein Bild, Motiv aus Venedig, vertreten, aber auch dies eine genügt, selbst ungünstig placirt, ihm seine Stellung zu sichern. Edward Henry Corbould's Bilderstürmer zu Basel, von bedeutendem Umfange mit fast halblebensgroßen Figuren bieten viel Gutes, scheinen aber im Ganzen über die Gränzen der Technik hinauszugehen. Angemessener ist ein Cyklus von hübschen Bildern aus Andine, in einem Rahmen, ornamental mit einander verbunden.

Hiermit wären wir bei den fremden Gästen angelangt, über die eine kurze Mittheilung genügt. Weitans der Bedeutendste von Allem ist Lodovico Passini, von dem zwei große Bilder mit Scenen aus dem italienischen Klosterleben vorhanden sind, Speisung von Armen vor der Klosterpforte und Abnahme von Fischzethen an der Thüre des Kreuzganges. Er schildert Menschen aus einem Stück, an deren Existenz man glaubt, deren Handlungen Interesse erregen. Die Lokaltöne in den Architekturen

sind vorzüglich, die Details trotz einer gewissen Breite der Behandlung wirkungsvoll hervorheben. Das Hauptverdienst aber möchte über all dies hinaus in der Wahl und Gestaltung seiner im höchsten Grade malerischen Formwürfe zu suchen sein. — Die französische Kunst ist dürftig vertreten. Ein kleiner „Mohnst“ von Alex. Decamps ist zwar recht gut und ein Kirchdorf von seinem Landsmanne C. E. Souless sehr fein; aber jedenfalls würde beides verschwinden, wenn nicht der Belgier Edeuard Hamman mit einem koloristisch wirksamen und auch im Psychologischen trefflichen Bilde „die Veruhigung“ ihnen zu Hilfe käme, und wenn nicht noch Otto Weber in Paris sein Gewicht mit Erfolg für sie in die Waagschale wüfse, den wir jedoch am Ende mit nicht geringerer Berechtigung zu den Unserigen rechnen können. Seine Landschaften, Thier- und Genrestücke zeichnen sich durch gute Komposition, solide Zeichnung und kräftiges warmes Kolorit aus; besonderes Lob gebührt den Bildern mit Rindvieh, namentlich einer Dorfstraße mit einer heimkehrenden Heerde. Von den Engländern verdienen außer den schon genannten noch Beachtung: Keuton mit einer im Abendroth strahlenden schottischen Berglandschaft, J. S. Male mit einer Baumlandschaft, in der zwei Kinder Reiter tragen, C. Branwhite mit einer englischen Winterlandschaft, von seltener Feinheit in den durchsichtigen Lufttönen.

Korrespondenzen.

Weimar, im April.

O. v. S. Professor Pauwels ist gegenwärtig mit der Vollendung eines größeren Gemäldes beschäftigt, dessen Inhalt der belgischen Geschichte, und zwar jener Zeit, in welcher die Anhänger des Protestantismus Seitens der Inquisition die heftigsten Anfeindungen zu erdulden hatten, entnommen ist. Der in seiner Eigenthümlichkeit höchst malerische Bodenraum eines Kaufhauses in Antwerpen bildet den Schauplatz der Scene, welche sich in dramatisch wirksamer Weise entwickelt. Eine aus Mitgliedern der verschiedensten Stände bestehende Gesellschaft hat sich im Glauben vollkommener Sicherheit zu heimlicher Andachtsübung vereinigt, aber auch sie erteilte der Verrath, denn ein Abgesandter des Gerichts, von Landsknechten gefolgt, tritt in das entlegene Gemach, die Versammelten zur Rechenschaft zu fordern. Die Bestürzung und das Entsetzen der dem Verderben Anheimgefallenen ist mit scharfer Charakteristik der einzelnen Gruppen und Personen zu ergreifendem Ausdruck gebracht.

Mit der Ausführung eines Genrebildes aus dem italienischen Leben im 15. Jahrhundert ist Professor P. Thumann beschäftigt. An dem Arme eines jungen Edlen verläßt die ihm eben angetraute Braut die Hallen des elterlichen Hauses, den sie geleitenden Angehörigen und Freunden die Hand zum Abschiede reichend, während

der voranschreitende Zug von Musikern, Blumen tragenden Kindern und Gästen sich in Bewegung setzt. In der innig bewegten, anmuthig edlen Gestalt der Braut wie in ihren milden Zügen offenbart sich der ganze Zauber einer von Schmerz und Freude gemischten Empfindung. Ueber die ganze Scene, wie über die Landschaft, welche dem Blicke in die Ferne sich öffnet ist die heitere Klarheit des südlichen Himmels ergossen. Der dem Künstler eigenthümliche Reiz der Vollendung in der Zeichnung verbindet sich in diesem Bilde mit einer bei harmonischer Färbung höchst sorgfältigen Durchbildung aller Einzelheiten.

Mit wohlthuender Frische muthet uns ein kürzlich vollendetes Genrebild des Professors Plochhorst an, eine junge Winzerin, welche, das blühende Kind an der Hand, ein munter daherspringendes Böckchen zur Seite, durch eine sonnige rheinische Landschaft von der Arbeit heimkehrt. — Das im vorigen Jahre vollendete große Altarbild desselben Meisters, welches im Dome zu Marienwerder seine bleibende Stelle erhalten, wird demnächst dem größeren Publikum durch den Kunsthandel zugänglich werden. Die Kunst-Verlagshandlung von Ernst Arnold in Dresden hat das Recht der Vervielfältigung erworben und wird zunächst für Herstellung guter Photographien in verschiedenen Größen Sorge tragen.

Ein ihm neues Gebiet betritt Graf Harrach, der sich bisher schon in seinen dem Genrefach angehörigen Leistungen als ein vielseitig begabter Künstler erwiesen, mit der Ausführung eines großen Altarbildes: Christus wird von Pilatus dem Volke gezeigt. Schon jetzt läßt sich in der kräftigen koloristischen Behandlung des noch im Entstehen begriffenen Bildes erkennen, daß der Künstler die in der Schule des Professors Pauwels bei eifrigem Studium gewonnene Resultaten zu glücklicher Verwerthung bringen wird.

Unter den Arbeiten der jüngeren Künstler ist ein Genrebild von W. Friedrich, (Schüler des Prof. Plochhorst), „Die heilige Elisabeth am Wartburgbrunnen den Armen Hülfe spendend“, hervorzuheben. Ein tüchtiges Streben bekunden zwei Genrebilder von H. Heubner und E. Freiesleben, (Schüler des Prof. Pauwels), deren Motive dem thüringisch-hessischen Bauerleben entnommen sind. Das letztere, in Bezug auf malerische Wirkung und Durchführung bedeutendere, ist in den Besitz der Frau Großherzogin von Sachsen-Weimar übergegangen. Von C. Weichberger und F. Arndt wurden kürzlich im Auftrage der eben genannten Fürstin zwei Landschaften vollendet, welche bei wirkungsvoller Stimmung ein tüchtiges Studium der Baumnatur erkennen lassen. Ein kleines kürzlich ausgestelltes Bildchen des Letzteren: „Sommermorgen in der Rhoeu“ zeugt, hauptsächlich in seiner düstigen Ferne, von einer feinen Empfindung und Beobachtung der Natur.

Wie es das Prinzip der hiesigen Kunstschule ist, in

der Auszubildung ihrer Schüler die größte Freiheit walten zu lassen und jeder Richtung, zu welcher der Einzelne durch Neigung und Talent sich hingezogen fühlt, mit voller Berücksichtigung der besonderen Individualitäten gerecht zu werden, so ist sie auch bemüht, in ihrer „Permanente Ausstellung“ den Angehörigen derselben wie dem größeren Publikum neben den Leistungen sämtlicher hiesiger Künstler, an welche zu diesem Zwecke besondere Einladungen ergangen sind, bedeutende Werke auswärtiger vorzuführen. Es soll dadurch einmal der Mangel dessen ersetzt werden, was in größeren Städten durch geschäftliche Unternehmungen dieser Art und mit Inanspruchnahme der Mittel des Publikums geboten wird, zugleich aber auch der Vorwurf der Einseitigkeit, welcher hier und da gegen die Anstalt erhoben worden ist, eine thatsächliche Widerlegung finden.

So waren kürzlich Max Lohde's Kartons zu den Sgraffittobildern im Treppenhause des Sophiengymnasiums zu Berlin längere Zeit ausgestellt und fanden auch hier verdiente Anerkennung.

Gegenwärtig wird das Interesse der Besucher lebhaft in Anspruch genommen durch Rudolph Henneberg's geniales Werk: „Der Glückritter vom Tode ereilt“, in welchem sich bei unverkennbaren Reminiscenzen an Albrecht Dürer, mit dem phantastisch-Anziehenden des Gegenstandes, bei scheinbarer Einfachheit der angewandten Mittel eine in hohem Grade vollendete Darstellungsweise und Technik vereinigt findet.

Den Sammlern von Alterthümern und Kunstgegenständen wird die Nachricht von Interesse sein, daß der künstlerische Nachlaß des verstorbenen Professors Michelis, bestehend in geschnittenen Meubles aus dem 14., 15 und 16 Jahrhundert, romanischen Reliquienkästchen, altgermanischen und römischen Gefäßen und Lampen, mittelalterlichen Krügen, Gläsern und zahlreichen Maritaten aller Art, sowie in den hinterlassenen Bildern Skizzen, Studien und Zeichnungen seiner eigenen Hand und anderer zeitgenössischer Meister am 8. Juni d. J. in der hiesigen Großh. Kunstschule zur Versteigerung kommen wird. Aufträge übernimmt die hiesige Buch- und Antiquariatshandlung von T. F. A. Kühn, von welcher auch Kataloge gratis zu beziehen sind.

München, Anfangs Mai.

S—t. In den letzten Ausstellungen unseres Kunstvereins erregte ein wirkungs- und stimmungsvolles Bild von Gabr. Max, „Margaretha“ betitelt, die allgemeine Aufmerksamkeit, welche es auch in der Farbenstimmung und dem schön abgestuften Lichtgange sowie in der Zeichnung verdiente. J. Nane brachte acht Kartons, um die Villa Pingu am Bodensee mit Fresken zu schmücken; sie stellten Italia, Germania und die deutschen Heldenkönige der Völkerverwanderung dar. A. Heyn's Unterricht hätten wir

gern in kleinerem Format gesehen. E. Grüzner's Mönch, den Wein probirend, war mit Humor empfunden. Braith bewies in dem „Gewitter auf der Alm“ sein bekanntes Geschick im Thiere- besonders Kühe-Malen. Andere Thierstücke waren Ferd. Schmalzigaug's Hühner und D. Kostosky's Pferde im Wald. Porträts brachten R. Gugel und A. Gräfle. Unter den Landschaften erwähnen wir die Ansichten aus dem Heidelberger Stadtwald von B. Fries, deren feine Zeichnung, graulicher Ton und sorglicher Vortrag zu den früher von ihm gemalten italienischen Veduten einen Gegensatz bilden. Wir geben seiner jetzigen Weise den Vorzug. Außerdem erwähnen wir Landschaften von W. Lommen (Düsseldorf), G. Cloß, J. Schertel, E. Reiniger, E. Kirchner, und eine Büste von Hautmann.

In der alten Pinakothek ist man so eben beschäftigt, den achten Saal durch Ziehung von Quermäuren in drei zu verwandeln. Die Galerie wurde um verschiedene Bilder vermehrt, nämlich um eine Ansicht des Strandes von Scheveningen von Peter Wouwermans, eine leider sehr schmutzige Kanal- oder Flußansicht bei Mondbeleuchtung von A. v. d. Neer, ein Früchtestück von B. C. Heba, etwas zu groß für das Sujet und des Malers Begabung, ein männliches Porträt von einem Rembrandtianer zweiten Ranges und ein weibliches von G. Kneller. Eine Jagd von Paul de Vos und Esau und Jakob von Rubens werden nächstens aufgestellt. Bei der Verhängung der Bilder ereignete es sich, daß unermuthet ein großes Kunstwerk, das früher als Sandrart so gut wie unsichtbar über der Thüre hing, zu Tage kam. Es ist nämlich das Bildniß einer Nonne (Nr. 161, Säle) mit Anklängen an Velazquez, und wenn auch ohne dessen unmittelbare Lebensfrische, doch imposant durch die Ruhe der Auffassung, die Schönheit der Modellirung und die Harmonie der etwas kühl grauen Töne. Wir möchten es für eine Juan Careño halten.

Gegenwärtig agitirt man hier lebhaft für die Errichtung einer Kunstschule für Mädchen, die gewiß auch für eine Kunststadt wie München ein dringendes Bedürfnis ist. Ein provisorisches Comité aus den Damen Johanna Auger, Künstlerin, R. v. Bezold, E. Dollmann, R. Hey, S. Schulze, W. Thiersch, W. Bölk und M. Weber bestehend, hat sich bereits gebildet und durch eine öffentliche Versammlung, die am 25. April unter Vorsitz des Prof. M. Carrière stattfand, die Frage eingehender besprochen und in weiteren Kreisen angeregt. Der Zweck der Schule ist, den Mädchen durch Bildung zu Künstlerinnen, Musterzeichnerinnen, Gehülffinnen für photographische Ateliers u. s. w. Gelegenheit zu einem anständigen und gebildeten Erwerb zu geben. Der Magistrat bewilligte vor der Hand den Beitrag von 100 Gulden und die Akademie erklärte sich bereit, ihre Lehrmittel der Schule zu Verfügung zu stellen.

Für den Ausbau der Thürme des Domes zu Regensburg hat S. Majestät der König einen Beitrag von 8000 Gulden gespendet.

Düsseldorf, Anfangs Mai.

x. Die Kunstgenossenschaft hat in ihrer letzten Generalversammlung die Neuwahl des hiesigen Lokal-Komite's vorgenommen, welches bisher aus den Herren Direktor Bendenmann, Beyer, August Becker, Böttcher, Baur, Scher und Hoff bestand. Die drei letztgenannten wurden wiedergewählt und für die vier Andern, welche erklärt hatten, aus verschiedenen Gründen eine Neuwahl abzulehnen zu müssen, einigten sich die Stimmen auf die Herren Professor W. Camphausen, Adolf Schmitz, Professor Giese und Stever. Die Wahl war dieses Mal von besonderer Wichtigkeit, da dem Lokal-Komite die Sorge für die würdige Vertretung Düsseldorfs auf der großen Ausstellung in Wien im nächsten September obliegt und ist zu letzterem Zweck ein Circular erlassen, worin die Künstler dringend aufgefordert werden, diese Ausstellung zahlreich und mit ihren besten Werken zu beschicken, da unsere Schule in Paris im Verhältniß zu andern, namentlich der Münchener, nur ungenügend vertreten gewesen sei. Dieser Fall dürfe sich jetzt um so weniger wiederholen, als es hauptsächlich dem Einfluß und der Stimme Düsseldorfs zugeschrieben werden müsse, daß der Beschluß, in Wien in diesem Herbst eine große Ausstellung zu halten, gefaßt und gegen Aufsechtung aufrecht erhalten wurde.

In unserer Kunstakademie haben die Vorträge über Anatomie des menschlichen Körpers, welche seit dem Ausscheiden des Professors Heinrich Mücke im Oktober v. J. ausgefallen waren, wieder ihren Anfang genommen. Derselben werden zweimal wöchentlich von dem praktischen Arzte Dr. med. W i n d s c h e i d gehalten und erfreuen sich lebhafter Theilnehmung.

Eisenach, im April.

Th. Von Eisenach weiß man außerhalb der Stadt regelmäßig nichts anderes, als daß es am Fuße der Wartburg liegt; und doch besitzt das Städtchen mancherlei, was es werth erscheinen läßt, auch in diesen Blättern eine Erwähnung zu finden. Nicht etwa habe ich hier das Marienthal mit seiner Umgebung, den vielbesuchten und benutzten Studienplatz der Landschaftsmaler, auch nicht den schönen romantischen Thurm der Nikolaikirche, das einzige des Betrachtens werthe Bauwerk Eisenachs, dem nur die entsprechende Spitze fehlt, im Auge, sondern vielmehr die Großherzogl. feine Zeichenschule und die permanente Kunstausstellung mit den zu beiden Instituten gehörigen Personen und sonstigem Zubehör. Es ist dies der ganze Apparat in Eisenach, der mit der bildenden Kunst in Zusammenhang steht. — Die Großherzogl. feine Zeichenschule, gestiftet im Jahre 1787 „für allgemeine Geschmacksbildung und Förderung der Indu-

strie“, muß als ein für die angeedeuteten Zwecke recht wohlthätig wirkendes Institut betrachtet werden. Zwei bis dreihundert Knaben und Mädchen jüngeren und reiferen Alters aus allen Ständen lernen hier unentgeltlich die Anfangsgründe des Zeichnens und schreiten fort bis zum Kopiren von Kupferstichen und anderen Nachbildungen nach guten Werken jeder Gattung und jeden Alters, vorzüglichere Schüler haben dafelbst Gelegenheit zum Zeichnen nach Gyps, zum Modelliren, auch zum Zeichnen nach der Natur und sogar zum Komponiren in einem den Verhältnissen angemessenen Maßstab. Die Lehrer dieser Anstalt sind die Maler Robert Bauer und Emil Haertel, beide aus Weimar. Letzterer, ein Schüler Ludwig Richters, hat sich dem Genre zugewendet, und ist insbesondere den Lesern des „Daheim“ durch sein Bild „die Rückkehr des Studenten“ bekannt geworden; auch hat er in den Kreisen Eisenachs vielfach und mit Anerkennung porträtirt. R. Bauer, ein Schüler Preller's und, man kann wohl auch sagen, Genelli's, ist in Landschaften, vorzugsweise mit mythologischer Staffage thätig. Er hat der obengenannten Zeichenschule, welche vordem unter Professor Heinrich Müller's Leitung stand, größere Ausdehnung und intensiveres Leben gegeben, hat es dahin gebracht, daß ihm und seinem Kollegen Haertel würdige Ateliers gebaut wurden, in denen nun fleißig gearbeitet wird, und hat endlich vor ungefähr 1½ Jahren eine permanente Kunstausstellung in's Leben gerufen, welche weniger den Zweck hat, das Neueste aus der bildenden Kunst zu zeigen, als durch Vorführung des Besten aus allen Zeiten in Original und Nachbildung in der Liebe zum Schönen zu erziehen. Von diesem Gesichtspunkte aus mit Konsequenz geleitet, verdient die Anstalt die lebhafteste Theilnehmung und Anerkennung. Daß diese ihr das große Publikum in intensiver Weise zu Theil werden lasse, läßt sich im Allgemeinen leider nicht behaupten, daß, sie zu beweisen, ihm nicht schwer fallen könne, davon überzeugt die Liste der ausgestellten Werke, von denen hier zum Schluß nur hervorgehoben werden mögen: die „denkmalionische Fluth“ von Wislicenus, mit welchem Karton die Ausstellung eröffnet wurde, dem sich später von demselben Meister angeschlossen: Scenen aus Romeo und Julie, das Götterbaccanal und musizierende Engel, sodann van Dyk's Kimon und Pero, die Carstens'schen Handzeichnungen aus der Großherzogl. Sammlung, die große Reihe Photographien nach Raaf, Hummel's Gärten der Armida, die zahlreichen Landschaften von Preller, insbesondere dessen Odysseebilder, die Grosse'schen Kartons für die Loggia des Leipziger Museums und endlich die Genelli'schen Meisterwerke, fünf seiner Handzeichnungen, das Leben eines Wüßlings und das Leben einer Hexe, — ohne Zweifel eine für lange hinaus beschäftigende Fülle des besten und edelsten Stoffes.

Nekrologe und Todesfälle.

* **Bissen, Hermann Wilhelm**, f. dänischer Professor, dessen Tod wir neulich gemeldet haben, ward am 13. October 1798 von armen Eltern in Schleswig geboren. In seinem achtzehnten Jahre kam er durch Unterstützung eines Wohlthäters nach Kopenhagen. Nachdem er hier einige Zeit zwischen Pinsel und Meißel geschwankt, wählte er endlich, besonders durch Thorwaldsen's Beispiel aufgemuntert, die Bildhauerkunst zu seinem Lebensberuf und machte in derselben so glänzende Fortschritte, daß er schon im Jahre 1823 die große goldene Medaille der Akademie und ein Reisestipendium nach Italien errang. In Rom lebte er mehrere Jahre mit Thorwaldsen zusammen, als dessen liebsten Schüler man ihn bezeichnete. Die feine Grazie und die unerschöpfliche Fruchtbarkeit des Meisters konnte sich Bissen freilich nicht aneignen, aber den kraftvollen Styl, den männlichen Ernst der Auffassung erbt er von ihm. Thorwaldsen legte die Sorge für seine unvollendet hinterlassenen Werke testamentarisch in Bissen's Hand.

Das erste größere Werk, mit welchem Bissen selbständig auftrat, ist die „Balkyre“ (1835). Daran schließen sich unmittelbar eine Anzahl von umfassenden Aufgaben für das Christiansburger Schloß: zunächst der Fries mit dem Bacchuszug und später die achtzehn weiblichen Figuren aus der griechischen und nordischen Mythologie. In der idealen, meistens der griechischen Mythe zugewandten Sphäre bewegen sich auch die sonstigen Schöpfungen des Meisters aus jener Zeit, wie der Paris, der Narziß, der Amor mit dem Pfeil, die 1843 für die Vorhalle der Kopenhagener Universität begonnenen Statuen des Apollo und der Minerva, endlich sein Drestes, von den Furien verfolgt (1851) und der verwundete Philoklet (1856).

Eine ganz neue, nämlich die entschieden naturalistische Bahn betrat der Meister mit seiner bekannten Statue: „Der tapfere Landknecht“, als Denkmal der Schlacht bei Friedericia ausgeführt; der Krieger, in der Hand einen Buchenast haltend und den Fuß auf einen Mörsrer setzend, sollte zugleich den Sieg und die Hoffnung auf Frieden ausdrücken, brachte es jedoch nur zu einer genrehafsten Wirkung. Ein zweites in die jüngste Geschichte des Landes eingreifendes Werk Bissen's ist der „Löwe von Isted“, welcher durch Beiträge von ganz Dänemark auf dem Flensburger Friedhof errichtet wurde. Im Jahre 1864 wurde er zerstört und später stückweise nach Berlin geschleppt. Die letzte Arbeit des Meisters war die Reiterstatue König Friedrich's IV., welche binnen kurzem in Bronze gegossen werden wird. Aus früherer Zeit nennen wir noch die sitzende Statue Dehlenschlägers und die stehende Figur Friedrich's IV., die jedoch beide trotz der meisterhaften Ausführung Manches zu wünschen übrig lassen. Ein sehr werthvolles Werk ist dagegen die vor dem Eingang in die Frauenkirche stehende kräftige Gestalt des Moses. Eine ganz besonders glückliche Ader besaß Bissen für die Porträtdarstellung. Geistreiche Auffassung und seine Detailarbeit vereinigen sich hier in mustergeräthiger Weise. Die weichen Formen des Kindesgesichts, die beseelte Schönheit der Jugend, die charaktervollen Züge des Mannes, — Alles wußte sein Meißel so wahrheitsvoll und mit einem von Thorwaldsen geerbten idealen Anhauch darzustellen, so daß fast jedes dieser Werke ein echtes Kunstwerk zu nennen ist. Eine große Zahl solcher Büsten hat der Meister hinterlassen, welche ab-

gesehen von ihrem ästhetischen Werth auch durch die merkwürdigen Menschen unserer Zeit, welche sie darstellen, ein historisches Interesse beanspruchen dürfen. — Alle wahren Kunstfreunde Dänemarks beweinen in dem Verstorbenen einen der trefflichsten Künstler ihres Vaterlandes.

Louis-Denis Cailouete, ein französischer Bildhauer, Schüler von Cartellier und Girodet, starb am 8. Februar in Paris, wo er im Jahre 1790 geboren wurde. Er besuchte den Salon zuerst im Jahre 1822 mit einer Büste von Jakob Ruysdael, welche für das Museum des Louvre erworben wurde. Für die Kirche St. Ambroise zu Paris lieferte er eine Madonnenstatue und eine allegorische Figur „der Glaube“, für den Palast der Tuilerien eine Psyche in Marmor, ferner (1867) ein Relief, die Architektur darstellend, für die Haupttreppe des Louvre-Museums. Im Garten des Luxemburg sieht man von ihm eine Statue der Maria von Medici.

Sebastian Habenschaden, Maler und Bildhauer, beirbt namentlich durch seine zahlreichen trefflichen Thierdarstellungen, starb in München am 7. Mai 55 Jahre alt.

Charles Meryon, Kupferstecher und Radierer, geboren 1821 in Paris ist am 13. Februar in Charenton gestorben.

Vermischte Kunstnachrichten.

* **Wiener Kunstauktionen.** Es hat ganz den Anschein, als ob durch die so glänzend ausgefallene Urthaber'sche Versteigerung eine förmliche Saison von Kunstauktionen für Wien eingeleitet worden sei. Am 29. und 30. April folgte jener Versteigerung eine zweite, ebenfalls von Herrn Kaefer veranstaltete, auch von Werken moderner Meister, mit gleichfalls überraschend günstigem Erfolg. Die Hauptbestandtheile der Sammlung stammten aus dem Besitze des verstorbenen Fabrikanten Leißler, dazu kamen Zuschüsse aus dem sonstigen Wiener Privatbesitz, zum Theil von bedeutendem Werth. Die Galerie des Belvedere, neulich wiederholt aus dem Felde geschlagen, erlind diesmal nach hartem Kampfe das Hauptbild der Auktion, Danhauser's „Testamentsöffnung“, für 5005 Gulden. Von den übrigen Preisen (deren Liste bei dem Auktionator zu haben ist) seien erwähnt: Gauermann „Kampf zwischen Bären und Hunden“ 3537 Gulden (Käufer Hr. Fr. v. Klein), Schmitson „Kämliche Heerde“ 1401 Gulden (derselbe), Verboekehoven „Kuh und Gasse mit schöner Perspektive“ 1730 Gulden (Frhr. v. Liebieg), Marco, zwei ideale Landschaften, 1400 und 1160 Gulden (H. Sarg und v. Wobianer), Verboekehoven „Heerde im Wasser“ 2165 Gulden (Freih. v. Liebieg), Verschuur „Fuhrmann mit Pferden“ 1050 Gulden (Hr. Rogge) und Leman „Duell zwischen Coligny und dem Duc de Guise“ 1000 Gulden (Herr v. Wobianer). — Am 26. Mai und folgenden Tagen steht uns ferner eine große Versteigerung von Werken alter Meister bevor, ebenfalls von Hrn. Kaefer geleitet. Auch dazu steuerten besonders die Leißler'schen Erben bei, außerdem der Wiener Kunsthandel und einzelne Liebhaber. Mehrere der zum Ausschlag kommenden Bilder gehörten der Herzogin von Berry. Wir nennen einen J. Weenix, Stillleben, aus der besten Zeit des Meisters (todter Hase und Geflügel neben einer Vase), einen reizenden kleinen Hobbema (Baumreiche Landschaft mit Teich), zwei Originalskizzen von Paolo Veronese zu Bildern in der Casa Morosini, einen sehr schönen J. Ruysdael (Marine mit bewegter See), das Altarbild von Giov. Bellini aus der Kapelle des Pal. Vendramin, eine Originalskizze von Rubens, endlich die gewählte Kollektion von Kuriositäten, Kästen, Eisenbeinsachen, Gläsern etc. Näheres im Auktionskatalog.

* **Der Photograph Jägermayer in Wien** (Wiedener Hauptstraße 25) hat von einer kürzlich unternommenen Reise nach Dalmatien u. A. zwei große Ausnahmen des Diocletianpalastes zu Spalatro mitgebracht, welche das für die Geschichte der spätrömischen Architektur so wichtige Denkmal in ausgezeichnetester Weise vergegenwärtigen. Beide geben Ansichten des Hofes mit der dem Andenken des Kaisers Franz I. gewidmeten Inschrift an dem einen der großen Prachtthore; rechts und links ziehen sich die schlanken Säulenreihen mit dem in charakteristischer Weise gestalteten gebogenen Gebälke hin. Die Blätter empfehlen sich bei ihrer Größe namentlich auch für den kunsthistorischen Unterricht.

Kunstkritik und Kunsthandel.

An der Universitätsbibliothek zu Bologna ist ein unerhörter Diebstahl verübt, indem eine Anzahl der werthvollsten Kupferstiche, darunter viele Blätter von Albrecht Dürer, entwendet worden sind. Den polizeilichen Nachforschungen ist es gelungen, die Diebe zur Rechenhaft zu ziehen, von den gestohlenen Blättern aber ist bis jetzt nur ein kleiner Theil und zwar in Stuttgart zum Vorschein gekommen.

Jelg Slade, einer der eifrigsten Kunstsammler Englands, welcher vor Kurzem gestorben ist, hat seine bedeutenden Sammlungen von Kupferstichen und Gläsern dem Britischen Museum testamentarisch hinterlassen. Außerdem hat er letztwillig 40,000 £. angewiesen, mit deren Zinsen drei Lehrstühle für Kunst dotirt werden sollen, von denen je einer an den Universitäten zu Oxford, Cambridge und London zu errichten ist.

+ **Berlin.** Einige vorzügliche Bilder müssen noch nachtragweise nach der jüngst eingesandten Korrespondenz erwähnt werden. Vor allen eins von Eugen Blaas aus Venedig (jetzt in Florenz). Von ihm erschienen vier kleine Bilder vor einiger Zeit bei Sasse, nicht geeignet, die Aufmerksamkeit in hohem Grade zu erregen. Von sehr verschiedenem Werth und Charakter, trugen sie durchweg den Stempel des Unfertigen. Nur in zweien künzte sich koloristisches Talent und tüchtiges Studium des Kostüms an. Den hierdurch erregten Erwartungen entsprach dann ein lebensgroßer Studienkopf einer Venetianerin. Hielt er sich auch in einer etwas stumpfen Harmonie, so war diese doch vollkommen, und fehlte es dem Kopfe an Befehlung, so war er doch von hohem Adel, das Ganze von einer so geschlossenen malerischen Wirkung, daß es schwer wurde, seine Ausführung mit der der kleinen Bilder demselben Jahre (1867) zuzuwenden. Doch ein größeres Räthsel noch behielt der Künstler sich vor, uns damit zu überrassen. Einige Wochen später fanden wir ein sechsstes Bild aus demselben Jahre hinzugekommen, welches uns, wir gestehen es offen, so gefesselt und beiriedigt hat, wie seit lange nichts. Den Gegenstand bildet die Introduction zum Decameron des Boccaccio. Die Komposition ist von köstlicher Einfachheit und Natürlichkeit, Bewegungen und Ausdruck von höchster Anmuth und Zartheit, die Ausführung von einer der alten Holländer würdigen Feinheit, der Charakter des Ganzen von einem wunderbaren Zeitgefühl, vor Allem aber die Farbe von einer gesättigten Kraft und einer harmonischen Schönheit ohne Gleichen. Wohin man blickt, sei es auf die Köpfe der handelnden Figuren, sei es auf die Tracht, sei es auf die Grabsteine am Fußboden, sei es auf das Wandgemälde einer Kreuzschleppung auf Goldgrund, das sich über den Personen hinzieht, sei es in den Hauptraum der Kirche, in den sich rechts ein Einblick eröffnet, überall tritt dem Auge eigenthümlicher Reiz und höchste Meisterschaft entgegen. Im Gegensatz aber gegen so viele andere Sittenbilder, besonders französischer Künstler aus entlegenen Zeiten und Zonen, die in den Neuerscheinungen wohl, mitunter wenigstens theilweise mit dem vorliegenden Bilde den Vergleich bestehen, ist dies eine Werk ohne alle Prätension, dessen größter Zauber sich erst bei näherer Bekanntschaft in der erfreulichen Frische und Unmittelbarkeit des individuellen Lebens in jeder einzelnen Figur entsaltet. — Ein ähnliches, wenn auch nicht so bedeutendes Bild befand sich jüngst bei Lepke. Karl Hoff, der Düsseldorf'er, hatte eine Rocco-Scene geschildert. So treffliche Meister auch der Verherrlichung dieser höchst malerischen Periode ihren Pinsel geweiht haben, ist es doch wohl nur selten gelungen, ein Bild der Zeit so aus einem Guß und von solcher Anziehungskraft zu geben. Menschen und Dinge, Bewegungen und Trachten, Formen und Farben harmoniren so vollkommen mit einander und sind so malerisch, daß das Bild in hohem Grade und dauernd gefällt. Besonders zu rühmen ist die Behandlung der Farbe. Die hellen, auffallenden und lebhaft kontrastirenden Farben, die das Rocco liebte, und die häufig selbst bei den Besten des Fachs, wie Karl Becker, Fr. Kraus u. s. w. hart und kühl ausfallen, hat er in einer Weise abzumildern und zu stimmen verstanden, daß keine ihre charakteristische Art einbüßt und alle auf's Beste vermittelt und zusammengebracht sind. — Gute, zum Theil sehr gute Bilder von Brendel (bei Sasse), von Dewald und Andreas Schenck und J. Fay (bei Lepke) mögen sich mit dieser kurzen Erwähnung begnügen.

Der Illustrirte Katalog der Pariser Industrieausstellung von 1867 (Leipzig, F. A. Brockhaus) geht seiner Vollendung entgegen. Das auf 12 — 15 Lieferungen à 20 Sgr. berechnete Werk ist bis zur 11. Lieferung vorgeschritten und bringt in seinen letzten Hefen wiederum eine Fülle von Abbildungen aus den verschiedensten Zweigen der Kunstindustrie. Wiegt auch im Allgemeinen die Fabrication Frankreichs und demnach Englands vor, wie es bei der großen Auswahl von kunstindustriellen Erzeugnissen, welche diese beiden Länder auf der Ausstellung zu bieten hatten, nicht anders erwartet werden kann, so hat doch der Herausgeber billige Rücksicht auf die übrigen Nationen genommen und namentlich solche Gegenstände aufgenommen, die das Eigenartige nationalen Kunstfleißes an sich tragen und deshalb von besonderem Interesse sind, so beispielsweise die norwegischen Holzschmitzereien von de Conin in Christiania. — In der 10. Lieferung befindet sich auch ein viel bewundertes Prachtstück der Ausstellung, der in Silber getriebene Milton-Schild von Morel Kadamil, aus der Fabrik von Elkington & Co. in London.

Von Rudolph Weigel's hinterlassener Kunstsammlung kommt die III. Abtheilung der I. Gruppe, Bücher zur Geschichte und Theorie der Kunst enthaltend, am 29. Juni zur Versteigerung. Der überaus reichhaltige Katalog umfaßt die Nummern 1696 — 5508 und gewährt schon an sich durch die systematische Zusammenstellung und Rubricirung einer so umfassenden kunsthistorischen Bibliothek ein ganz besonderes Interesse. Die Hauptwerke unserer Kunsttheorie und Kunstgeschichte sowohl der älteren als der neueren und neuesten Literatur des In- und Auslandes sind fast sämmtlich in der Sammlung, manche in mehreren Exemplaren und den verschiedenen Ausgaben vertreten; so sind z. B. die Vite des Vasari in zehn Ausgaben von der ältesten Florentiner vom Jahre 1550 bis zur neuesten Ausgabe von Le Monnier vorhanden. Auch unter den Monographien über einzelne Epochen, Schulen, Künstler und Denkmäler fehlt kaum ein irgendwie wichtiges Werk. So umfaßt die Literatur über Raffael beispielsweise an 40 Nummern.

Eine Geschichte der portugiesischen Maler von Marquis Souza-Holstein wird demnächst in Paris erscheinen.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

+ **Berlin.** Die erste ordentliche Generalversammlung des deutschen Gewerbemuseums fand am 30. April im Hörsaal der Anstalt statt. Der Vorsteher der Sammlungen Herr C. Grunow erpflattete Namens des Vorstandes den Bericht, der die Thätigkeit der verschiedenen Kommissionen, die Beschaffung der Geldmittel und die getroffenen Einrichtungen schilderte. Auf den Bericht des Prüfungsausschusses wurde für die Cassenverwaltung Decharge ertheilt, worauf Herr Professor Rosenthal über Einrichtung und bisherige Erfolge des Unterrichtes sprach. Von Seiten der Versammlung wurde der Wunsch ausgesprochen, dem Leihsystem eine größere Ausdehnung und den öffentlichen Vorlesungen eine praktischere Einrichtung zu geben, als bisher gesehen. Nach 1½ stündiger Sitzung begab sich die Versammlung in die Ausstellungsräume des Museums.

* **Oesterreichischer Kunstverein.** Die April-Ausstellung des oesterreichischen Kunstvereins war im Vergleich mit den unmittelbar vorausgegangenen von beträchtlich geringerer Qualität. Nur einzelne Leistungen entschädigten für die Dürftigkeit der Auswahl, in erster Linie das tüchtige Bild von Casar Willich in München: „Eine schlafende Nymphe mit einem jungen Faun“, welches durch sein glückliches Arrangement und die feine, fleißige Durchbildung des Nackten in einem bei der weiblichen Figur etwas kühlen Fleischton, sowie durch die außerordentlich schöne Landschaft ungemein anprach. Auch des jüngst verstorbenen Franz Dobycha'sch „Mabonna“ gehört unzweifelhaft zu den liebenswürdigsten Werken dieses Meisters. Im Uebrigen sah es mit den Figurenbildern recht windig aus. Das Lutherbild des talentvollen Sigismund Pollak ist für ein Werk strebsamer Jugend auffallend matt in der Empfindung, Emilie Helon's „Blumenmädchen“ schon etwas mehr als foquett. Viel besser war die Vertretung der Landschaft durch Pausinger's „Reise im Kornfeld“, Leop. Wunsch's „Waldbpartie im Späthommer“ A. Stadel-

mann's „Winter“, Rich. Fischer's „Haide bei Sonnenuntergang“ und A. Obermüller's „Hochgebirgssee“, an welcher letzteren uns nur die auffallend vernachlässigte Staffage störte. — Die trefflichen Etiche von Post nach F. v. Pausinger's Hochwildbildern sind in diesen Blättern bereits mehrfach mit verdienter Auszeichnung erwähnt. — Im Mai und ausnahmsweise bis Mitte Juni hat der Kunstverein eine Aquarell-Ausstellung veranstaltet, welche ebenso sehr durch Reichthum wie durch Werth der Blätter ausgezeichnet ist. Zwei Meister sind vor allen hervorzubeben: Genelli (durch sechs Zeichnungen aus der Sammlung der Frau Fürstin Hohenlohe vertreten) und Rudolph Alt mit einer großen Serie seiner herrlichen architektonischen Aquarellen, aus verschiedenen Perioden des Meisters. Auch ausländische Beiträge von Interesse, namentlich von französischen und belgischen Künstlern zieren die zahlreich besuchte Ausstellung. Wir kommen auf einige nähere Details zurück.

Société française de gravure. Unter diesem Namen hat sich in Paris eine Gesellschaft von Kunstfreunden gebildet zur Unterstützung und Förderung der Kupferstecherkunst. Die Aufgabe, welche sich die Gesellschaft stellt, ist, die vorzüglichsten Meisterwerke von Künstlern aller Zeiten und Schulen nach und nach in Kupferstich vervielfältigen zu lassen. Nach Art der Rundel-Gesellschaft hat man zwei Klassen von Mitgliedern unterschieden, nämlich Gründer (fondateurs) und Genossen (associés). Die Zahl der ersteren mit einem Jahresbeitrag von 100 Frs. ist eine beschränkte und soll 200 nicht übersteigen. Für diese werden die Abdrücke vor der Schrift reservirt. Die Zahl der letzteren, mit einem Jahresbeitrag von 50 Frs. ist eine unbegrenzte; sie haben nur Anspruch auf gewöhnliche Abdrücke mit der Schrift und das Vorrecht, in die Reihe der Gründer einzutreten, sobald ein Platz frei wird. An der Spitze des Unternehmens stehen Henriquel-Dupont und Henri Lehmann. Subscriptions werden im Bureau der Gazette des Beaux-Arts, Paris, 55, rue Vivienne angenommen.

+ Berlin. Eine Ausstellung historisch merkwürdiger Gegenstände, eine Art historischen Museums, ist am 5. Mai im Schlosse Monbijou eröffnet worden, zunächst gegen Entrée. In einer stattlichen Reihe von Sälen haben Gegenstände aller Art eine übersichtliche und würdige Ausstellung gefunden, darunter vieles, was für Kunst und Kunstgewerbe nicht ohne Belang ist. Kunstliche Gläser, Gobelins, Gewebe verschiedener Art, Bilder vom alten Berlin, Porträts und Büsten hervorragender Männer und Frauen, darunter einige weniger bekannte Werke von Gottfried Schadow, Gypsabgüsse von Rauch's Sarkophagen König Friedrich Wilhelm's III. und der Königin Louise (letztere nach dem zweiten Exemplare) in einer höchst würdigen Ausstellung; sodann zum Entsetzen die langen Grenadiere Friedrich Wilhelm's I. in Lebensgröße sonterseht (eine Probe von des Königs „in tormentis pinxit“ wird noch vermisst), dagegen von ungemeinem Interesse Hand-

zeichnungen König Friedrich Wilhelm's IV, ferner Waffen, Wagen und Schlitzen aus verschiedenen Zeiten, Todtenmasken, Krönungsmäntel, Ordensgewänder u. s. w. bilden ein allerdings etwas buntes Ganze, das aber doch als Stock eines zukünftigen vaterländischen Museums nicht zu verachten ist und hoffentlich bald die ihm zugehörigen Bestandtheile anderer Sammlungen die sich daselbst eine geradezu unwürdige Behandlung gefallen lassen müssen, wie die Gegenstände in der sogenannten historischen Apis des neuen Museums (Kunstkammer), an sich ziehen wird. Es sei noch bemerkt, daß in einigen der jetzt eröffneten Säle eine vorzügliche Sammlung von chinesischem und anderem Porzellan eine malerische Ausstellung an den Wänden gefunden hat, sowie auch einige anstoßende Zimmer mit nicht gerade sehr guten, aber doch immerhin interessanten älteren Gemälden behängt worden sind.

In Nürnberg ist vor Kurzem eine Anzahl von Künstlern und Kunstfreunden zusammengetreten zur Gründung eines Künstler-Unterstützungsvereins. In den Ausschuß, der die Interessen des Vereins zu vertreten hat, wurden gewählt: die Herren Kaab, Hösch, Staatsanwalt Dammer, Egloff, Ritter, Buchhändler Soldan, Maler Geisler, Hofrath Mayer, Rohrig, Daumerlang, Professor Zäger.

Neuigkeiten der Kunstliteratur.

Friederichs, C. Amor mit dem Bogen des Hercules; Marmorstatue im Museum zu Berlin gr. 4 Berlin, Besser. 10 Sgr.

Menard, Louis et René. De la sculpture antique et moderne. Ouvrage couronné par l'Académie des Beaux-Arts. gr. 8. XXIII und 419 S. Paris, 1867. Didier u. Co. 6 frs.

Briefkasten.

Herrn Oscar May in Berlin: Das bei der Kunstakademie zu Dresden bestehende Preispendium für Kupferstecher kann nur solchen Bewerbern zu Theil werden, welche zu dem Zeitpunkt, wo die Verleihung desselben in Frage kommt (zunächst wieder im Jahre 1867 oder 1870), im Unterbanenverbande des Königreichs Sachsen stehen. Ferner wird vorausgesetzt, daß der Bewerber wenigstens die obere Klasse der Akademie zu Dresden oder Leipzig durchgemacht oder einem der akademischen Ateliers als akademischer Schüler entweder noch angehört oder aus diesen Verhältnissen zur Zeit der bezüglichen Entschlieung des akademischen Rathes seit nicht länger als vier Jahren ausgehoben ist. Auf Verleihung des Preispendiums an Kupferstecher gewähren nur Ludwig I. Kupferstiche nach Werken der Siskriemaleri in Platinmanier und in der Größe von mindestens 120 Quadratholl nach solchen von dem Künstler selbst kopirten Originalen gehalten, welche von Anderen bisher noch gar nicht oder nur ungenügend in Kupfer übertragen wurden; 2. desgleichen radirte und mit dem Grabstichel bearbeitete Landschaften von solcher Bedeutung, daß sie den Weisen der Historienmalerei gleich geachtet werden können und deren Figuren, wenn solche überhaupt vorhanden, auf dem Etiche wenigstens 2 Zoll groß sind.

Berichtigungen.

In dem letzten Bericht über den Umbau des alten Museums zu Berlin (Chronik, Nr. 14, S. 130) sind in der zweiten Spalte folgende Druckfehler zu berichtigen: 3. 2 v. o., „nur“ statt „und“, 3. 9 v. o., „des Meisters“ statt „der Meister“. Waagen's Katalog der Eremitage ist ferner 1864 erschienen, nicht 1854 (3. 12 v. o.); und Schinkel schrieb 3. 4 v. u., „ein solcher (nicht: solider) Entwurf.“

Insertate.

Sachse's permanente Gemälde-Ausstellung in Berlin.

Neu ausgestellt: J. F. Heunigs (München); Lustschloß Nymphenburg bei München. — Adriana Saanen (Osternburg); Blumenstück. — H. Kousset (Berlin); Wald. — Albert Wendel (Berlin); Heimkehr von der Weide. — Franz Verwolet (Florenz); Generebild. — F. Schubert (Berlin); 1. Italien. Einsteleci. — 2. Waldlandschaft. — Preller jun. (Dresden); Motiv. aus Tivoli. — Clara Lobedau (Berlin); 2 Blumenstücke. — Jean L'vivés (Berlin); Stille Nacht. — Karl Heilmayer (München); Mordnacht an der Küste der Normandie.

Albrecht Dürer - Verein.

Behufs der demnächst stattfindenden Wahl des Gedächtnißblattes für 1868 werden die verehrlichen Herrn Künstler (Kupfer und Stahlstecher) welche Anerbietungen zu machen gedenken, eingeladen, sich von heute an binnen 6 Wochen an das unterfertigte Direktorium des Vereins zu wenden und Probestätter an dasselbe einzuliefern.

Nürnberg den 11. Mai 1868.

Das Direktorium des Albrecht Dürer-Vereins.

[143]

Die Herren Korrespondenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“

benachrichtige ich hierdurch, daß ich gegen den 20. dieses Monats auf einige Wochen verreisen werde. Ich bitte daher alle Zuschriften an die Redaktion bis auf Weiteres ausschließlich an den Herausgeber, Herrn Prof. Dr. Carl v. Lügow, nach Wien, Theresianumgasse 25, zu richten.

Leipzig, im Mai 1868.

E. A. Seemann.

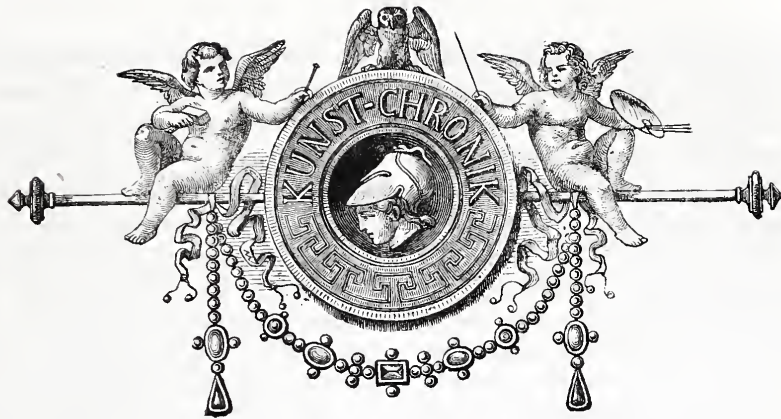
Hest 9 der Zeitschrift f. b. Kunst nebst Nr. 17 der Kunst-Chronik wird Freitag den 12. Juni ansgegeben.

[144]

Gemäldekäufern bietet die **Permanente Gemälde-Ausstellung von L. Sachse & Co.** in Berlin stets eine reiche Auswahl bedeutender Galeriebilder, sowie auch anmuthige kleinere Kunstwerke von gutem Geschmack zum Kauf.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lühow
(Wien, Theresianumg.
25) ob. an die Verlaggeb.
(Leipzig, Königsstr. 3)
zu richten.



Inserate

à 2 Sgr. für die drei
Mal gefaltene Pett-
zeile werden von jeder
Buch- und Kunsthand-
lung angenommen.

12. Juni.

1868.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von C. A. Seemann in Leipzig.

Am zweiten und letzten Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten dies Blatt gratis. Wart bezogen kostet dasselbe 1/3 Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in Berlin: J. Sacht & Co., Hofkunsthandlung; in Wien: P. Haeser, Gerold & Co.; in München: C. A. Fleischmann.

Inhalt: Genelli's „Leben eines Künstlers.“ — Korrespondenz. (New-York).
— Vermischte Kunst-Nachrichten. — Personal-Nachrichten. — Kunst-
vereine, Sammlungen und Ausstellungen. — Kunstitelatur und Kunst-
handel. — Briefkasten. — Inserate.

Schack nach München gewandert sind. Der „Raub der Europa“ bildet den Anfang, „Bacchus unter den Piraten“, an dem der Meister jetzt arbeitet, den bisherigen Schluß dieser Kette. Dazu kommen zahlreiche zum Theil in beträchtlichen Dimensionen ausgeführte Zeichnungen, und unter diesen als der letzte und, wie uns dünkt, für Genelli bezeichnendste Cyklus das hier zu besprechende „Leben eines Künstlers.“

Genelli's „Leben eines Künstlers.“ *)

C. v. L. Wenn ein Mann wie Genelli, der von Jugend auf mit Göttern und Heroen umgegangen, uns die Geheimnisse seines Lebens in Bildern enthüllt, so tritt wohl Jeder von uns an ein derartiges Werk mit einer an Ehrfurcht grenzenden Spannung heran. Wissen wir doch Alle, daß die Kreise, welche dieser seltene Mensch um sich gezogen, zwar manche Noth und Bitterkeit der Welt, aber nie ein Stäubchen gemeiner Denkart, nie auch nur einen leisen Anhauch unkünstlerischer Empfindung in sich gebuldet haben. Während Andere, die sich „Idealisten“ nennen lassen, mit dem Pfund ihres Geistes auf recht reale Weise Wucher trieben, hat ihn das Geschick in einen stillen Winkel der deutschen Kunst hineingestellt, wo er die Fülle seiner Gedanken voll und rein ausreifen lassen konnte, bis ihn endlich am Lebensabend ein Sonnenstrahl des Glücks und der lichte Widerschein weiter und weiter sich verbreitender Anerkennung traf. Dicht gedrängt und gleichgeartet, wie die Früchte einer und derselben Ausfaat, wachsen uns die Werke des Meisters nun entgegen. Wir können ermessen, was diese Kraft in ihrer früheren Verborgtheit an Zeichnungen und Aquarellen für die Mappen der Händler und Liebhaber mag geschaffen haben, wenn wir nur die Reihe der großen Delgemälde überblicken, welche während der letzten zehn Jahre aus der Werkstatt Genelli's in die Galerie des Freiherrn von

Wir nennen Genelli wohl eine antike Natur und finden seine Kunst der hellenischen verwandt. Hier wird so recht klar, was mit diesen Bezeichnungen gemeint sein soll. Die Verwandtschaft liegt nicht so sehr im Stoff als vielmehr im Stil. Genelli ist allerdings ein gewaltiger Bezwinger antiker Stoffe, so groß wie nur irgend ein Moderner im intuitiven Erfassen, Weiterdichten und Weiterbilden der klassischen Ideenwelt. Aber wie weit greift er über diese Domäne hinaus in seinen biblischen Compositionen, in den Dante-Zeichnungen und vornehmlich in den freien Phantasiabilddern der „Hexe“ und des „Wüstlings“, denen sich die vorliegende Selbstbiographie wieder als ein völlig neues Element in dem Darstellungskreise des Künstlers anreihet! Also nicht dieser sein Darstellungskreis, sondern die Auffassung, die er in die ganze reiche Welt seiner Stoffe hineinträgt, und die einer jeden Materie gegenüber stets dieselbe bleibt, — das ist es, was wir an ihm klassisch nennen. Denn klassisch ist in letzter Instanz eben diejenige Kunst, die alles in der Welt in die höchste Rangklasse des geistigen Adels erhebt, die Menschen Göttern gleich macht und der in dieser ihrer erhabenen Wirksamkeit dann auch die Kraft innewohnt, selbst das Auge des gewöhnlichsten Beschauers wenigstens für einige Augenblicke dem Ewigen, Keinen, Himmlischen zu erschließen. Die Bilder aus dem „Leben eines Künstlers“ haben, wie man denken sollte, den concretesten, der unmittelbaren, allernächsten Wirklichkeit entlehnten Inhalt.

*) Aus dem Leben eines Künstlers. Vierundzwanzig Compositionen von Bonaventura Genelli. In Kupfer gestochen von J. Burger, K. v. Gonsenbach, S. Merz und S. Schütz. Leipzig, Ditr. 1868. Fol.

Wie oft sind solche Scenen aus dem Künstlerleben schon geschildert und dargestellt worden: das frohe Schaffen in der Werkstatt, umstrahlt von Mäcenatengunst oder Frauenliebe, die mannigfache Noth und Lumperei des Lebens, im Bettlermantel der Sentimentalität oder versehen mit den Tröstungen des Humors! Bei Genelli findet sich nichts von alledem; er ist auch hier ganz er selbst. Tief ernst, die Weihe des Künstlerberufs mit dem Selbstgefühle des Genius erfassend, greift er in die Tiefen der Seele und in die Entwicklungsgeschichte seines eigenen Lebens hinein und bringt, was da Göttliches oder Dämonisches in ihm waltet, zu plastisch anschaulicher Gestalt. „Nicht große Aktionen beschreibt sein Griffel; was man das „eigentliche Leben“ nennt, hat wenig überdauernde Spuren zurückgelassen, den Schritt des Jahrhunderts hört man nicht. Sein Herz allein ist der Dinge Maß, bloß in der Welt des Kleinmenschlichen hat er Erlebnisse; aber durch seine Seele hindurchgehend wird ihm Ereigniß, was Anderen kaum zum Bewußtsein dringt, wird das Kleine groß, das Unscheinbare bedeutungsvoll.“ *) Drei Sphären sind es namentlich, in welchen er sich bewegt: die stille Sammlung im Dienste der Kunst, der Verkehr mit der Welt in Freundschaft oder feindseligem Zusammenstoß, und endlich das frohe Behagen und der sanfte Liebesverkehr im Hause der Seinen von den Tagen der Kindheit bis in's Greisenalter. Nichts ist anziehender in diesen Bildern als die Bevorzugung, welche der Künstler gerade der letzterwähnten Sphäre, der des häuslichen, familienhaften Verkehrs, hat angebeihen lassen. Dadurch bewährt er sich so recht wieder als deutscher Künstler und zeigt von Neuem den ewig Unbefehrbaren, wie wenig klassische Kunst und germanische Sinnesart einander widersprechen.

Begleiten wir ihn jetzt durch die Reihe der Bilder. Den Grundakkord des Ganzen schlägt das Titellkupfer: „Der Künstler“ an, in der wundervollen Rhythmiß seiner Komposition jenen göttlichen Stenzen der Göthe'schen „Zueignung“ vergleichbar. „An ödem Gestade, nur von Amor begleitet, der ihm zu Füßen entschlummert ist, ruht der Künstler im Schoße seiner Göttin, der Hoffnung. Was sie als Sinnbild seines Geschickes ihm auferzieht mit vestalischer Pflege, zeigt wachsend Drachengefalt: das ideale Wollen droht ihn selbst zu verschlingen. Er aber, unbekümmert um irdisches Dasein, läßt Fortuna mit ihren lodenden Gaben bekehrungslos vorüberziehen. Fernab schläft Fama, der Ruhm; nicht hält er die Eine, noch weckt er die Andre, sondern giebt sich ganz dem Liebling hin, der aus göttlicher Höhe zu ihm herniederflattert, Phantasmus, in dessen Wunderspiegel er der Seele Ahnung

und des Herzens Wünsche im Wechsel unendlicher Gestalten verkörpert selig schauend genießt.“

Die sechs ersten Lebensbilder gelten den glücklichen Knabenjahren: schon an der Mutter Brust saugt das Kind Bewunderung und Liebe der Kunst ein; während es die erste Lebensnahrung trinkt, ist die Mutter in ein Werk des Vaters, — des Landschafters Janus Genelli, — verloren, das ihr dieser mit begeisterten Worten erklärt; dann sehen wir den Kleinen, im Umkreise munterer Mädchen, des Vaters Schülerinnen, als kühnen Tafelbesitzer die Künstlerlaufbahn spielend betreten; Ahnungen der höchsten Schönheit, von Eltern und Freunden geweckt und gepflegt, steigen in der Kindesseele auf und zugleich erblickt der schmucke Leib des Knaben zu so vollkommener Anmuth, daß er einmal als Amor, wie er vom Throne Jupiters herabsteigt, einem befreundeten Künstler Modell zu stehen auserlesen ward; auch Märchen und Ritterpiel ragen in die holde Knabenwelt hinein, die phantastische Seite in der Natur des Künstlers voraus verkündigend.

Jetzt naht die Zeit des Uebergangs zum Jünglingsalter, des Mellepheben, wie das weiche hellenische Wort sie nennt: „der laute Knabe wird still, der vordem gesellige sucht die Einsamkeit. Zum ersten Mal in Gedanken über sich selber verloren, empfindet der Jüngling das Räthsel des Daseins.“ Eine der wundervollsten Kompositionen (Tafel 7) verkörpert uns den Moment, in welchem sich dem Einsamen die Bestimmung seines Lebens enthüllt: es naht ihm „als Bote seines Genius der Gott der Gestaltenwelt, Phantasmus, und flüstert dem Sinnenden, der dem göttlichen Sendling entzückt die Arme entgegenbreitet, holde Verheißungen zu.“ — Um sie zu erfüllen, bedarf es nun aber des ernstesten Studiums und der Kenntniß der Welt. Sechs folgende Bilder zeigen uns die Hauptmomente dieser Lehrjahre des Künstlers: des Rheins, Christian Genelli, des geistvollen Architekten und Forschers liebevolle Unterweisung in veredelnder Wissenschaft; das bis tief in die Nacht unter Schauern des Todes rastlos betriebene Studium der Anatomie; die stillen Weihestunden im Verkehr mit einer erhabenen Freundin; endlich die Blicke auf die Schatten- und Nachtseiten des Lebens, darunter auch in ein Irrenhaus, — ein merkwürdiges Gegenstück zu Kaulbach's berühmter Zeichnung.

Den Lehrjahren folgen die Wanderjahre. Wo anders hätte Genelli sie zubringen sollen als in Italien? Manches zartes Geheimniß und mancher Zug echtklassischer Lebenslust wird in den sieben reizvollen Blättern enthüllt, welche das Treiben dieser goldenen Tage schildern. Es sind des Meisters „Römische Elegien.“ Den Schluß dieser Serie bildet die Scene: „Aus toller Zeit,“ welche uns die künstlerischen Genossen jener Tage, den alten Koch, Brugger und Nahl mit Genelli um den auf leerem Tische thronenden Gott Komus versammelt vorführt.

*) Worte der Einleitung von M. Jordan, welchem wir auch die kurzen, nach Notizen des Künstlers verfaßten Erläuterungen der Bilder verdanken.

Vater Koch, dieses wunderbare Gemisch von Größe, hänerischer Derbheit und Poltronomie, ergötzt die Gesellschaft durch seine Späße.

Die Ernte des Lebens hält der Künstler, beseligt von eines deutschen Mädchens Liebe, im Vaterland, im Kreise der Seinen. Hier findet er tröstenden Ersatz für so manche Täuschung, welche mit der eigenen Vollendung zugleich das Leben bringt. Eines der lebenswürdigsten Bilder des Cyclus (Tafel 22) ist jenem stillen Familienleben der Münchener Jahre geweiht, in welchem unter hartem Drucke des Mißgeschicks die zahlreichsten Früchte von des Meisters Genius reifen.

Das letzte Blatt endlich spiegelt die Stimmung des Alters. Der Blick schweift schon über die Grenzen des irdischen Daseins hinaus und versammelt um sich ein Bild des jenseitigen Lebens, wie es sich der Künstler wünscht: „die Genossenschaft des Jenseits.“ Auf Wolken gelagert sehen wir den Vertretern der Familie Genelli gegenüber gruppirt: Carstens, den edlen Bahnbrecher der neuen Zeit, Büry, den Maler Müller, des alten Koch's durchdringend schlaues gutes Auge und im Hintergrunde den Schutzpatron der Malerzunft, S. Lukas, auf geflügeltem Stier von links dahersprengend. Als ein rührendes Gegenbild zur Rechten ist dem Vater Bonaventura der Sohn Camillo Genelli gesellt, der treffliche Jüngling, den wir in Kahl's Schule so hoffnungsvoll heranblühen sahen und den dann, als er eben in's Elternhaus zurückgekehrt war, ein frühzeitiger Tod in's Jenseits vorangehen hieß.

Mit diesem wehmüthigen Denkmal, das der Künstler seiner liebsten Hoffnung gesetzt, schließt der Cyclus. Wir brauchen demselben kein Wort der Empfehlung hinzuzufügen. Wer ihn auch nur aus dieser kurzen Inhaltsangabe kennt, wird das dankbare Gefühl theilen, mit welchem wir ihn begrüßen

An diesem Danke haben vor Allem die trefflichen Stecher und die geschickten Hände, welchen der Druck dieser zarten Umrißlinien anvertraut war, ihren wohlverdienten Theil. Wir schulden denselben aber auch dem kunstsinigen Verleger, der schon so manches ernste Werk deutscher Kunst in würdiger Weise an's Licht gebracht hat, und der in diesem rühmlichen Streben zu seiner und unseres Volkes Ehre nicht müde werden möge!

Korrespondenz.

New-York, im April.

K. Franz Kugler beklagt sich in seinem Handbuch darüber, daß zur Seite der aztekischen Denkmäler Mexiko's und der Incasbauten von Peru, „auf den Handelsmärkten der nordamerikanischen Freistaaten“ sowie überhaupt an allen Punkten, zu denen europäische Kultur gedrungen sei, die architektonischen Regeln des Serlio und des Palladio maßgebend seien. Was würde aber Kugler sagen, wenn

er sehen könnte, wie jetzt in diesen selben nordamerikanischen Freistaaten gebaut wird, von der kanadischen Grenze bis zum Golfe von Mexiko, vom atlantischen bis zum stillen Ocean! Da wuchert überall die französische Architektur des 17. und 18. Jahrhunderts üppig empor, Wohnhäuser, Bankgebäude, Stadthäuser, alles wird in Formen gekleidet, die allen möglichen französischen Bauten entnommen, unter einander geworfen und womöglich mit eigenen Narrheiten noch untermischt sind. Selbst wer nicht Geld genug hat, sich einen Marmorpalast mit vorspringenden, säulengetragenen Pavillons zu bauen, der ist doch nicht eher zufrieden, als bis er seinem viereckigen Ziegelsteinkasten ein „french roof“, ein französisches Dach, aufgestülpt hat.

Verzeihen Sie, daß ich in Obigem nur wiederhole was ich vielleicht schon früher sagte. Das Gesagte wird angelegt durch eine mir vorliegende Ansicht des neuen Kapitols, welches in Albany erbaut werden soll. Das Gebäude verspricht allerdings imposant zu werden, macht aber durch die an allen vier Ecken vorspringenden Pavillons, den großen Thurmbau in der Mitte und je zwei Thürme an den Flanken, zwischen den Pavillons, welche natürlich alle mit den obligaten geschweiften Dächer bekrönt sind, mehr den Eindruck neben einander abgesetzter Gebäudehaufen, als den eines organischen Ganzen.

Meinem vor längerer Zeit gelieferten Berichte über die Konkurrenz für ein hier zu erbauendes neues Post- und Ver. St.-Gerichtsgebäude habe ich hinzuzufügen, daß die Preisrichter nach, wie es scheint, auch in Europa beliebter Manier keinen der eingesandten Pläne des ersten oder selbst des zweiten Preises würdig befunden haben. Fünfzehn Pläne sind prämiert worden, davon fünf mit 2000 Doll. fünf mit 500, Doll. fünf mit 300. Die 15 Pläne wurden einer Kommission von Architekten überwiesen, welche nunmehr ihre Aufgabe, sie zu einer Einheit zusammen zu schweißen, zur Zufriedenheit der Auftraggeber gelöst hat. Der Kongreß hat vorläufig 1¼ Million Dollars verwilligt, damit der Bau beginnen könne.

Das Bild Gérôme's „Molière bei Ludwig XIV“, welches laut Pariser Korrespondenz vom 20. Januar, in der „Zeitschrift“, einen Theil der Sammlung der ägyptischen Excellenz Khalib Bey bildete und mit 15,000. Frs. bezahlt wurde, hat seinen Weg nach Amerika gefunden. Es gehört jetzt einem reichen New-Yorker Bürger und wurde von demselben vor einiger Zeit, zusammen mit anderen Einkäufen dieses Herrn — Bildern von Loulmouche, Meiffonier, Hamon, Blaise des Goffes, Willems u. s. w. — dem Publikum in Herrn Knoedler's Galerie (Goupil und Comp.) mit anerkannter Liberalität zur Augenweide vorgeführt. Ein merkwürdiges Bild ist das von Hamon: „Die Musen, das zerstörte Pompeji besuchend“, welches aus dem letzten Pariser Salon stammt. Solche aufgedunsene Bleichgesichter, die

aussehen wie mit Kartoffeln verfütterte Kinder, als Musen in der Luft herumfliegen zu lassen, ist doch wahrlich eine Beleidigung der Musen!

Die Liberalität des eben erwähnten New-Yorker Bürgers bringt mich, des Gegensatzes halber, auf ein anderes Thema, welches die amerikanischen Kunstfreunde in sehr verschiedenem Lichte zeigt. Ein Herr James S. Jarves in Boston, der sich durch mehrere Schriften über Kunst bekannt gemacht hat, ist der Besitzer einer Sammlung von 143 Bildern alter Meister, hauptsächlich Italienern der vorraffaelitischen Periode; der Katalog enthält Namen wie Giotto, Cimabue, L. Gaddi, Orcagna, Fra Angelico, Gentile da Fabriano, Benozzo Gozzoli, Masaccio, Fra Filippo Lippi, Signorelli u. s. w. Sollten selbst die Namen, welche den Bildern beigelegt sind, nicht immer passen, so läßt sich doch das Eine nicht bestreiten, daß manches schöne, anziehende und gediegene Werk sich darunter befindet und daß die Sammlung in Amerika einzig dasteht. So ist da z. B. eine Verkündigung, dem B. Gozzoli beigelegt, von so wunderbarer, einfacher und doch tief gemüthlicher Auffassung, daß selbst den, der sich sagen muß: „die Botschaft hör' ich, doch es fehlt der Glaube“, eine andächtige Stimmung überschleicht. Auch ein Altarbild von Ridolfo Ghirlandajo, 88×100 Zoll, das größte Bild der Sammlung, will ich hervorheben.

Diese Sammlung nun, welche Herrn Jarves 60,000 Doll. gekostet haben soll, geht schon seit Jahren betteln. Vergebens ist sie der historischen Gesellschaft in New-York für 25,000 Doll. angeboten worden. — Die Summe war unter der reichen New-Yorker Kaufmannschaft nicht aufzubringen; vergebens wurde sie sogar der Stadt Boston umsonst angeboten, wenn diese ein Gebäude dafür errichten und für die Erhaltung Sorge tragen wollte. — Die Stadt wollte das nöthige Geld nicht verwilligen. Letzten Sommer sah Ihr Korrespondent die ganze schöne Sammlung in dem kleinen Hinterzimmer eines Bilderladens, einige hängend, die meisten mehrere Reihen tief gegen die Wand gestellt, viele auf Kreidegrund gemalte Bilder im Zustand des Abblätterns, um einzeln Käufer zu suchen. Aber auch das hat, wie es scheint, nicht gelingen wollen, denn die Bilder sind jetzt provisorisch in den Sälen der „School of fine arts“ in New-Haven untergebracht worden. So ist doch wenigstens das eine Gute erreicht, daß die Sammlung nicht zerstreut worden ist. Was aber noch aus ihr werden wird, — das wissen die Götter.

Ähnlich ist es einer Kollektion indianischer Alterthümer ergangen, welche die Archäologen Squiers und Davis aus den Erdhügeln des Mississippi-Thales ausgegraben hatten. Diese lag lange Zeit unbenutzt in den Kellern der historischen Gesellschaft, bis endlich ein Engländer, Herr Wm. Bladmore, aus Privatmitteln sie kaufte, nach England verschiffte und in seiner Vaterstadt Salisbury aufstellte.

Herr Theodor Kaufmann, dessen Bild des General Sherman ich früher erwähnte, hat zwei Gemälde vollendet, ächt amerikanischen Inhalts, welche der Künstler nach Deutschland zu senden gedenkt. Das eine, eine Indianerbande, welche die Schienen der pacifischen Eisenbahn aufreißt, um einen in der Ferne sichtbaren Zug in's Verderben zu stürzen, bietet einen prächtigen Nachteffekt, die unabsehbare Prärie vom Mondlichte erleuchtet, — das zweite, eine Gruppe fliehender Negerweiber und Kinder bei hereinbrechendem Abenddunkel aus einem Walde hervortretend, um dem Quartier der Ver. Staaten-Truppen zuzueilten, dessen Erreichung ihnen die Freiheit bringen soll. Beide Bilder sind geeignet, die Aufmerksamkeit des deutschen Publikums in hohem Grade auf sich zu ziehen.

Endlich habe ich noch über zwei Auktionen zu berichten, welche im Laufe dieses Monats stattfanden. Ich beschränke mich darauf, Ihnen die Titel und Preise der Bilder zu nennen, welche Ihren Lesern vielleicht bekannt sein möchten.

A. Achenbach „Fischerboote bei Scheveningen“ 1600 Doll. —; Otto Erdmann „der verschämte Freier“ 625 Doll. —; W. Amberg „der Liebesbrief“ 285 Doll. —; Karl Hübner „der schlafende Wächter“ 260 Doll. —; Karl Hoff „der Abschied“ 245 Doll. —; W. Kieffstahl „Andachtsstätte in Tirol“ (sehr kleines Bildchen) 400 Doll. —; Ziem „Einfahrt in den Kanal“, Venedig 800 Doll. —; P. van Schendel „Nachtmarkt in Amsterdam“ (Lichteffect) 1350 Doll. —; Koffiaen „Ansicht am Luzerner See“ 390 Doll. —; J. Robbie „Blumenstück“ 500 Doll. —; Karl Becker „Karnevalsscene in Venedig (das schönste Bild von allen)“ 2800 Doll. — Otto Mengelberg „Gethsemane“ 295 Doll. —; Hasenclever „der Nachtwächter“ (sehr klein) 200 Doll. —; Benj. Bantier „das neue Buch“ 390 Doll. —; W. Amberg „das Douceur“ 350 Doll. —; F. Sonderland „der kleine Angeber“ 275 Doll. —; Gesellschaft „Kinder auf dem Weihnachtsmarkt“ (Lichteffect, kleines Bildchen) 105 Doll. —

Bei der zweiten Auktion kamen fast nur französische Bilder unter den Hammer. Ich nenne Ihnen davon nur wenige, nebst ein paar deutschen Bildern. Karl Hübner „Eifersucht“ 285 Doll. —; E. Gesellschaft „die gute Schwester“ 275 Doll. —; Gustav Doré „Abend in den Alpen“ 250 Doll. —; Preyer „Aprikosen und Pflaumen“ 260 Doll. —; Troyon „Landschaft“ 510 Doll. —; Hugues Merle „die Verkündigung“ 750 Doll. —; Hamon „die Base“ 620 Doll. — und „der Jäger“ 550 Doll. —; (beides Damen, welche die genannten Dinge betrachteten, kräftiger gemalt als sonstige Werke des Künstlers); Chr. Landelle „die Dornenkrone“ (durch den Stich bekannt) 140 Doll. —; Osw. Achenbach „Bei Florenz“ 850 Doll. —; Salabert „Orpheus“ (ebenfalls gestochen) 1250 Doll. —; P. van Schendel „Markt bei Nacht“ (Lichteffect) 1000

Doll. —; Bouguereau „Bruderliebe“ (gestochen) 1500 Doll. —; Calame „Schweizerlandschaft“ 710 Doll. —; Koeckoeck „die Holzhauer“ 1375 Doll. =; Karl Hübner „die Ueberraschung“ 730 Doll. —; Swertschkow (Petersburg) „Reisen in Rußland „Winter“ 450 Doll. —; Preyer „Kirschen und Nüsse“ 280 Doll. —; Hugues Merle „frühe Sorgen“ (schöner Mädchenkopf) 725 Doll. —; (im Privatverkauf wurde dafür 900 Dollars Gold verlangt; die angegebenen Preise sind Papier!); Bouguereau „die glückliche Mutter“ 1000 Doll. —; J. Coomans „Phryne“ 525 Dollars. Ein Selbstporträt Meissonier's, ganze Figur in rothsammetnem Schlafrock, vielleicht 15 Zoll hoch, wurde zu 3000 Dollars Gold ausgeben, fand aber keinen Käufer.

Vermischte Kunstnachrichten.

Verbürg's Kongreß zu Münster, welches Bild auf der Demidoff'schen Verteigerung in Paris kürzlich um 182,000 Franken ersteigert wurde, ist dem Vernehmen nach in die Sammlung des Baron von Rothschild in Paris übergegangen.

Das Schloß Greytste Capite (bei Ullswater gelegen), ein altes Besitztum der katholischen Herzogsfamilie von Norfolk, gegenwärtig Eigentum von Henry Howard, ist ein Raub der Flammen geworden. Wie groß der Schade, ist noch nicht zu bestimmen, doch sind viele werthvolle Bilder, darunter zwei Portraits von Holbein (William Warham, Erzbischof von Canterbury, und Erasmus) mehrere Familien-Portraits von Van Dyck, Portraits von Karl I., Karl II. und Jakob II. zu Grunde gegangen. Das Schloß war im Anfange dieses Jahres an der Stelle des früheren, 1648 theilweise von der Parlaments-Armee zerstört, erbaut worden.

Das Reiterstandbild Leopold's I. von Belgien, ein tüchtiges Werk des Bildhauers Joseph Geefs, welches von der Pariser Weltausstellung her allen Besuchern derselben bekannt sein wird, da es im Garten gegenüber dem Reiterstandbilde Wilhelm's I. aufgestellt war, kam in der Stadt Antwerpen, deren Kaufmannschaft es auf ihre Kosten herstellen ließ, kein Unterkommen finden. Die liberale Majorität des Gemeinderathes der Stadt hat es durchgesetzt, daß der Grund und Boden für das Denkmal den Petenten verweigert wird. Gewiß ein seltener Fall in der Geschichte der Denkmäler, daß eine Stadt ihre Thore dem Erinnerungszeichen an eine um ihren Handel und ihren Wohlstand so hoch hochverdienten Fürsten verschließt, während eine andere ruhig hat zusehen müssen, daß ihre Bedrückter und Quäler sich als patres patriae ein feineres Andenken sicherten. Die Kaufmannschaft Antwerpens hat sich indeß entschlossen, den Grund und Boden für das Denkmal durch Kauf zu beschaffen und zu dem Ende 10,000 Franken ausgeworfen.

W. Die Galerie des Freiherrn von Schack in München, welcher in anerkennenswerther Vielseitigkeit durch Bestellung und Ankauf von Werken der verschiedensten Art und Richtung die Kunst zu fördern bestrebt ist, hat in letzter Zeit durch zwei Gemälde Weimarer Künstler wieder einen ansehnlichen Zuwachs erhalten. Das eine, von Buonaventura Genelli's Meisterhand, stellt Bacchus unter den Musen dar, ein unferes Wissens in dieser Auffassung weder im Alterthum, noch in neuerer Zeit behandelter, und gerade für die bildende Kunst sehr geeigneter Gegenstand. Wir sehen den Bringer der Freude Dionysos inmitten der ihn begleitenden und ihn umlagernden Musen bekränzt sitzen, ein Idealbild jugendlicher Schönheit. Im Gegensatz zu dieser ruhigen Hauptgruppe des Bildes, die sich von einem dahinter ausgepannten violetten Teppich malezisch abhebt und über welcher im Gezweig der Bäume sich der geflügelte Zephyr wiegt, sieht man zur Linken den unter Anleitung des Komos und Eros tanzenden Silen; ein heiteres Ganzes voll Harmonie und Schönheit der Komposition, Zeichnung und Farbe. — Das andere Bild, von James Marshall dahier, die Entfesselung von Tartini's Teufelssonate darstellend, ist den Lesern dieser Zeitschrift aus Unger's trefflicher Nach-

bildung (Jahrg. 1867, S. 60) bekannt. Abgesehen von der geistvollen Komposition und vortrefflichen Zeichnung bekundet dasselbe auch in koloristischer Hinsicht einen erfreulichen Fortschritt des Künstlers.

Personal-Nachrichten.

K. J. Lejting, Direktor der Kunstschule in Karlsruhe, hat vom Großherzog von Baden aus Anlaß der Ablehnung des an den Künstler ergangenen Rufes nach Düsseldorf das Kommandeur-Kreuz des sächsischen Löwenordens erhalten. Dem Professoren Gude und Des Coudres wurde gleichzeitig das Ritterkreuz desselben Ordens verliehen.

Dr. A. v. Zahn, Custos des städtischen Museums zu Leipzig, hat einen Ruf nach Weimar als Direktor des großherzogl. Museums erhalten und wird in diese Stelle am 1. September d. J. eintreten.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

K. Der Kunstverein in Barmen hat vor kurzem seine dritte jährliche Gemälde-Ausstellung nach vierwöchentlicher Dauer geschlossen. Der Erfolg war ein in jeder Beziehung glänziger. Es gelangten 245 Delgemälde, 6 Aquarelle und 3 Handzeichnungen zur Aufstellung; erstere umfaßten 126 Landschaften, 52 Genrebilder, 28 historische Darstellungen, 12 Portraits und 21 See-, Architektur- und Thierstücke. Für eine Provinzial-Ausstellung war die Kollektion sorgsam ausgewählt, zahlreich und schön zu nennen. Wir heben darunter hervor die drei in großen Dimensionen ausgeführten Bilder: „Gesicht bei Deversee“ von P. Almond in Wien; Ueberführung der Leiche Kaiser Otto III. über die Alpen von A. Vaur in Düsseldorf und „Petrus und Johannes heilen einen Sichtbrüchigen“ von dem zu früh verstorbenen Alfred Netzel. In der Menge des Schönen machten sich außerdem noch eine Reihe herrlicher Werke von Prof. Knaut, Oswald Achenbach, Salentin, Leu, Hans Gude, Sell, Leitzke, Nordgreen, Jütz, Böving, Deiter, Stever, Fr. Volk, D. Heben u. A. hervorragend bemerkbar. Der Anziehungskraft des Gebotenen entsprach die Lebhaftigkeit des Besuchs. Allseitig bekundete sich eine gesteigerte Theilnahme für das schöne Unternehmen, und aus dem Zusammenwirken günstiger Eindrücke und Stimmungen entwickelte sich eine ungewöhnlich animirte Kauflust, in deren Folge die Privataukäufe gegen die beiden Vorjahre mehr als die doppelte Höhe erreichten. Von Privaten wurden nämlich erworben 30 Gemälde im Werthe von 5600 Thalern. Daneben kaufte der Verein, außer einem größern Bilde für seine neu anzulegende eigene Sammlung, 17 Gemälde und 66 ausgewählte Stiche im Betrage von ca. 3000 Thalern zum Zwecke der Verloosung unter die Mitglieder, so daß es also unserm jungen freisamen Verein in diesem Jahre möglich geworden ist, der bildenden Kunst eine pekuniäre Förderung von 8600 Thalern angedeihen zu lassen. In den beiden Vorjahren kamen insgesamt 10,155 Thaler zur Verausgabung. Das hierin offenbarte lebhafteste Interesse unserer seitler fast nur industriellen Zwecken hingegebenen Einwohnerschaft für die kunstfreundlichen Anstrengungen findet auch darin seine Bestätigung, daß die Zahl der Vereinsmitglieder im laufenden Jahre von 840 auf 1000 gestiegen ist.

B. Die permanenten Kunstaussstellungen in Düsseldorf brachten in den letzten Wochen wieder mehrere hervorragende neue Gemälde, unter denen besonders die vier ersten, welche Professor Ludwig Knaut nach seiner Ueberiedelung hierher vollendet hatte, großes Aufsehen erregten. Drei davon waren die Portraits reicher Kaufleute aus Köln und das vierte ein Doppelbildnis zweier Kinder aus unserer Stadt. Alle zeigten die bekannte glänzende Technik und charakteristische Auffassung des gefeierten Meisters, jedoch nicht ohne eine gewisse Hinnegung zur Maniertheit. — „Eine Episode aus dem Reitergesecht von Skalitz in Böhmen 1866“ war ein lebendiges Bild des in diesem Genre längst bewährten Prof. Wilhelm Camphausen, welches schwarze Hufaren im Kampf mit sächsischen Reitern zeigte. Höchst lobenswerth ist ferner ein Frauenkopf von Frau Marie Wiegmann, der die seltene Begabung der trefflichen Künstlerin wieder so recht anschaulich machte. Unter den Landschaften zeichnete sich besonders ein größeres Bild von Döder aus, einem seit einigen Jahren hier lebenden Künstler, der durch die frappante Naturwahrheit in diesem „Motiv von der Insel Rügen“ überraschte. Ein einfacher Gegenstand ist hier in breiter und anspruchsvoller Behandlung

mit höchster Treue wiedergegeben. Das Bild wurde nicht nur in den ersten Tagen seiner Ausstellung gleich verkauft, sondern auch eine Wiederholung desselben bestellt. Leider kann es nicht zur großen Ausstellung nach Wien abgesandt werden, da es der Künstler im Herbst nach St. Petersburg schicken will, um es dort dem russischen Kaiser zu zeigen, welcher sich lebhaft für seine Auszubildung interessiert. Zur wesentlichen Zierde reichen seit kurzem dem Schulte'schen Salon die drei prächtigen Bilder, welche die Herren Schulte und Büdens aus der v. Arthaber'schen Galerie in Wien angekauft haben. Ein Vergleich mit neuern Bildern, der sich unwillkürlich aufdrängt, ist lehrreich und von hohem Interesse. Von auswärtigen Bildern bietet namentlich die Ausstellung von Bismeyer und Kraus immer eine große Auswahl. Ein näheres Besprechen dieser Werke erscheint uns indessen hier um so weniger geboten, als sie meist schon von andern Orten aus beurtheilt worden sind.

* **Oesterreichisches Museum für Kunst und Industrie.** Am 18. Mai fand von Seiten der Wiener Museumsbehörde und des Architekten des neuen Gebäudes, Prof. Gerstel, die Uebernahme des Platzes am Stubenring statt, welcher damit nun definitiv in den Besitz des Museums gelangt ist. Im Spätherbst wird an dieser Stelle, nachdem die Erdarbeiten vorgenommen sein werden, die Grundsteinlegung zum neuen Museumsgebäude in feierlicher Weise vor sich gehen. Die Eröffnung des Gebäudes, welcher mit Ende 1870 entgegenzusehen wird, soll mit einer großen Ausstellung alter und moderner Kunstindustrie-Gegenstände des In- und Auslandes in Verbindung gebracht werden. — Gegenwärtig findet in Reichenberg (Böhmen) eine vom österreichischen Museum veranstaltete Filial-Ausstellung statt. — An Stelle des Custos Fasse, der mit Urlaub verreist ist, vertritt inzwischen Hr. Dr. Lippmann die betreffenden Amtsgeschäfte.

Die **Nationalgalerie zu London** hat im vorigen Jahr außer den früher erwähnten Gemälden aus der Castlake'schen Sammlung noch folgende Erwerbungen gemacht: Männliches Bildniß von Gainsborough (325 £.), Madonna mit dem Kinde, von Heiligen umgeben, von Pellegrino da Udine, aus der Sammlung des Grafen Hugo Valentini da San Daniele zu Venedig (112 £.), der Engel Raphael und Tobias von Antonio Pollajuolo und eine heil. Jungfrau mit dem Kinde von Sandro Botticelli, beide aus der Sammlung Tassi in Florenz (zusammen 1000 £.), zwei Bildnisse auf Seide gemalt von Ambrogio Borgognone, Fragmente einer Kirchenfahne, aus der Certosa von Pavia stammend (160 £.)

Kunsliteratur und Kunsthandel.

Sübner, Julius, Dr. Ueber das Wesen der Farbe und ihre Hauptrepräsentanten in den verschiedenen Malerschulen. Ein Vortrag, gehalten am 15. Februar 1868 zum Besten der Nothleidenden in Ostpreußen. Dresden, C. Arnold. 44. S. 8.

1 Den Künstler über die Bedingungen und das Wesen des Kunstschaffens reden zu hören, gewährt jederzeit ein lebhaftes Interesse; wir bekennen aber in dem vorliegenden Essay mehr die Anschauung eines Kunsttheoretikers als die Ergebnisse eigener künstlerischen Erfahrung gefunden zu haben. Der Verfasser sagt am Schlusse: Angesichts solcher überwältigenden Fülle des großartigsten Inhalts habe er, „selbst überwältigt vom Reichthum des Stoffes, nur eine Hapsodie geben können, statt eines vollständig entwickelten Vortrages, und so wollen wir gern glauben, daß die mit Wärme gesprochenen Gedanken über das Wesen der Farbe, welche im Vergleich des materiellen und musikalischen Kunstwertes der „Melodie“ gleich geachtet wird, über die großen Koloristen Giorgione, Tizian, Paul Veronese, Correggio, Rubens, Bantyd, Rembrandt, Ribera, Murillo, Velazquez, Zurbaran „zündende Funken“ in die Seelen der Zuhörer geworfen haben; vom kritischen Standpunkte aus

hätten wir, wie das bei derartiger allgemeiner Behandlung des Stoffes natürlich ist, mancherlei Einwendungen zu machen. Wir vermiffen vor Allem eine präcise Hervorhebung desjenigen Elementes, welches den „Koloristen“ von den Vorgängern in der Malerei unterscheidet; die Andeutung über diesen Punkt bei der niederländischen Schule (S. 30): die ältere Schule der van Eyck's u. s. w. könne in ihrer Farbauffassung deshalb nicht neben die spätere (Rubens, Rembrandt) gestellt werden, „weil ihr dasjenige fehlt was man die illusorische Wirkung der Farbe zu nennen pflegt“ müssen wir gerabezu bestreiten. Sind nicht Jan van Eyck's Interieurs — man erinnere sich an das Ehepaar Arnolfini in London! — von unendlich mehr illusorischer, wir möchten sagen stereoskopischer Wirkung als Alles, was die Späteren gemalt haben? Und ebensowenig dürfte dieser Gesichtspunkt auf die italienischen Koloristen Anwendung finden. Die Aeußerung (S. 18): Raphael's und Michel Angelo's unbekleidete Gestalten seien „kolorirter Marmor“ gegenüber den menschlichen, lebensathmenden Nacktheiten der venezianischen Schule hätte eben dort nicht so aphoristisch hingestellt werden dürfen, denn das Illusorische und Stoffliche in der Farbe bilden wohl ein Element in der vorwiegend koloristischen Richtung, was aber die eigentlichen Vertreter derselben von den doch ebenfalls trefflich malenden Bellini, Perugino, Francia unterscheidet, ist damit nicht gesagt und hierzu hätten wir von dem Verfasser einige förderliche Beiträge erhofft, deren die moderne Kunstwissenschaft dringend bedarf.

Dr. Franz Trautmann in München, durch seine belletristischen Schriften bekannt und in neuerer Zeit mannigfach verdient um die Bereicherung des bayerischen Nationalmuseums, für welches er sowohl praktisch auf den mit Hrn. von Arctin unternommenen Sammelreisen als auch vielfach literarisch thätig war, steht nach einer in den Sitzungsberichten des Münchener Alterthumsvereins enthaltenen Mittheilung im Begriff, uns mit einem lexikalischen Werk zu beschenken, das sich mit „Kunst und Kunstgewerke“ vom frühesten Mittelalter bis Ende des 18. Jahrhunderts beschäftigt und worin er die Summe seines Wissens niedergelegt hat und allen Liebhabern und Sammlern in einer neuen und handlichen Form darbietet. Näheres über den eigenthümlichen Plan des spätestens bis zur Herbstmesse erscheinenden Buches, sei einer künftigen Besprechung desselben vorbehalten. Absolute Ansprüche darf man freilich an derartige Encyclopädien niemals stellen, selbst wenn sie aus den Händen einer ganzen Gesellschaft von Fachleuten hervorgehen. Wie viel oder wenig aber hier ein Einzelner geleistet habe, sein Unternehmen trifft zu genau mit der herrschenden kunstindustriellen Strömung zusammen, um nicht mit Spannung erwartet zu werden.

Universal Catalogue of books on art. Von diesem von der Direction des South-Kensingtonmuseums in Verbindung mit der Arundel-Society herausgegebenen Kataloge ist das erste Heft der Probebogen (A-Baena) erschienen und zu dem billigen Preise von 1 Schilling im Buchhandel zu haben. Von Quartal zu Quartal soll ein gleiches Heft erscheinen, so daß eine rasche Förderung dieses wichtigen Unternehmens in Aussicht steht. Sehr zu wünschen und für die praktische Bemüzung von höchstem Werthe würde es sein, wenn nach Beendigung des Katalogs demselben ein Register beigelegt würde, welches, nach Materien in Haupt- und Unterubrikten geordnet, die Auffindung der dem Inhalte nach verwandten und zusammengehörigen Publikationen ermöglichte.

Briefkasten.

Hrn. v. **M. in Barmen:** Sie finden über den von Ihnen bezeichneten Gegenstand einen Aufsatz von Prof. Springer in Bonn in dessen neuestem Werk: „Bilder aus der neueren Kunstgeschichte“. Ferner überlesen wir Sie auf die Broschüre von Prof. Trendelenburg in Berlin über die „Schule von Athen“.

I n s e r a t e.

Sachse's permanente Gemälde-Ausstellung in Berlin.

Neu ausgestellt: A. Korneß (Berlin): 1. Portr. Sr. Maj. d. Königs. — 2. Ein Jäger. — F. Preller jun. (Dresden): Römische Landschaft mit opfernden Römern. — Joh. Hermes (Düsseldorf): Landschaft. — C. Seiffert (Berlin): Vierwaldstättersee. — C. M. Rothnagel (Berlin):

Hintersee bei Berchtesgaden. — Anna Peters (Stuttgart): Blumenstück. — Erwin Dehne (Dresden): Waldlandschaft. — C. Steinhäuser (Rom): Marmorstatue. [144]

Die Nummer 18 der Kunst-Chronik wird
Freitag den 26. Juni ausgegeben.

Konkurs-Ausschreibung.

Der Gemeinderath der k. k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien beabsichtigt, auf der zwischen der Johannes- und Weihburggasse an dem Parfringe gelegenen Bauparzelle ein neues, den praktischen Bedürfnissen, den Anforderungen der Kunst und der Würde der ersten Stadt des Reiches entsprechendes Rathhaus zu erbauen, und die hierzu erforderlichen Projekte und Pläne im Wege des Konkurses zu erwerben.

Demnach ladet derselbe alle Fachmänner des In- und Auslandes ein, sich auf Grund des vorliegenden Programmes so wie der nachfolgenden Konkursbedingungen an der Mitbewerbung zu betheiligen, und sichert die nachstehenden Honorare als Preise den Verfassern jener Projekte zu, welche das Schiedsgericht als die gelungensten bezeichnen, und als dem Programme und den Bedingungen vollständig oder doch möglichst entsprechend, so wie in technischer und künstlerischer Richtung als zur Ausführung ganz oder unter nicht sehr wesentlichen Modifikationen geeignet erkeunen wird, und zwar:

- 4 Preise à 4000 Fl. ö. W.
- 4 Preise à 2000 Fl. ö. W.
- 4 Preise à 1000 Fl. ö. W.

Ein vom Gemeinderath zu wählendes Schiedsgericht zusammengesetzt aus fünf Mitgliedern des Gemeinderathes und fünf an dem Konkurse nicht betheiligten hervorragenden Architekten des In- und Auslandes unter dem Voritze des Bürgermeisters oder seines Stellvertreters, entscheidet über den Werth der eingelangten Projekte, wählt jene aus, welche mit einem der bezeichneten Preise zu honoriren sind, bestimmt die Reihenfolge der letzteren nach ihrem Werthe und bezeichnet auch jenes Projekt, welches dasselbe zur Annahme als das unter allen am meisten geeignet empfiehlt.

Dieses Schiedsgericht wird auch approximativ die Kosten des ganzen Baues nach dem zur Ausführung empfohlenen Projekte beziffern, und dem Gemeinderathe unter Einem mit seiner Entscheidung über die Projekte vorlegen.

Wird dieses Projekt vom Gemeinderathe zur Ausführung angenommen, so wird dem Verfasser desselben sowohl die artistische und technische Leitung des Baues, sowie auch die Vornahme aller an dem Projekte etwa wünschenswerthen Modifikationen zugesichert, vorausgesetzt, daß sich derselbe zur Vornahme dieser Aenderungen im Sinne des Gemeinderathes verpflichtet, und daß bezüglich des Honorars für die artistische und technische Leitung des Baues ein Uebereinkommen zu Stande kommt. Nach erfolgter Entscheidung des Schiedsgerichtes, werden sämmtliche eingelangte Konkurs-Projekte durch drei Wochen öffentlich ausgestellt werden. Alle durch Preise honorirten Projekte gehen in das Eigenthum der Kommune über.

Konkursbedingungen:

1. Die Konkursprojekte sind bis längstens 1. September 1869, 12 Uhr Mittags bei dem Präsidium des Gemeinderathes der Stadt Wien versiegelt einzureichen; später einlangende Projekte können nicht berücksichtigt werden.

2. Jedes Projekt hat zu bestehen aus dem Grundrissen aller Stockwerke, des Dachbodens, des Souterrains und der Fundamente in dem Maßstabe von $\frac{1}{2}$ Zoll pr. Wiener Klafter, mit genauer Bezeichnung der Bestimmung jedes Raumes, ferner aus so vielen Durchschnitten, als in der Struktur wesentlich von einander abweichende Trakte vorkommen, mit Angabe der Maße und dekorativer Ausstattung der wesentlichen Säle im Maßstabe von $\frac{3}{4}$ Zoll pr. Wiener Klafter, endlich aus der Darstellung aller von einander abweichenden Fagaden des Aeußeren und der großen Höfe im Maßstabe von $\frac{3}{4}$ Zoll pr. Wiener Klafter.

Nachdem dieser Maßstab der Fagaden nur genügt, die Massen-Anordnung derselben darzustellen, so sind noch Details der vorzüglichsten Interkollimen im Maßstabe von 2 Zoll pr. Klafter beizugeben. Nur solche Projekte werden von dem Schiedsgerichte der Beurtheilung unterzogen, bei denen die vorgeschriebenen Maßstäbe genau eingehalten sind.

3. Jedes Projekt ist mit einer Erklärung der Anlage und des leitenden Gedankens zu versehen, so wie das Materiale zu bezeichnen, in welchem selbes ausgeführt erdacht wurde. Auch ist die Größe des zu verbauenden Flächenraumes anzugeben.

4. Die Projekte sind mit Devisen zu versehen, und unter versiegeltem Kowerte, welches Außen die gleiche Devise trägt, sind der Name und Wohnort des Verfassers anzugeben.

5. Programme, Situations- und Niveaupläne sind bei dem Wiener Stadtbauamte gegen Angabe des Namens und Charakters vom Tage der ersten Verlautbarung dieser Konkursausschreibung an zu heben, und wird bemerkt, daß der weiteste Vorsprung der Risalite in der Ringstraße höchstens 4 Fuß, in der Johannes- und Weihburggasse höchstens 2 Fuß über die eingezeichnete Baulinie betragen darf.

Vom Gemeinderathe der k. k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien

am 22. Mai 1868.

Bekanntmachung.

In Verfolg des von dem Verein für religiöse Kunst in der evangelischen Kirche unter dem 10. December v. J. erlassenen Preis-Ausschreibens für eine bedeutende Darstellung von „Christi Heilung des 38 Jahre krank Gelegenen in den Hallen des Reiches Bethesda“ sind im Ganzen 33 Arbeiten eingeliefert worden, von denen jedoch 6 wegen erheblicher Ueberschreitung der bedingenen Maße von der Concurrenz ausgeschlossen werden mußten. Zur Beurtheilung der darnach verbliebenen 27 Zeichnungen hat der Vereins-Vorstand für angemessen erachtet, die Zahl der ihm angehörenden Künstler durch Hinzuziehung der Maler, Herren Professoren Penning und Teschner, zu verstärken. Das Resultat war Folgendes:

Der Vorstand sieht sich zu seinem großen Leidwesen trotz aller Anerkennung von manchem Trefflichen, was sich in den Entwürfen findet, nicht im Stande die ausgesetzte Prämie von 40 Frd'or. ertheilen zu können, weil nach seinem einstimmigen Urtheil keine der Zeichnungen geeignet erscheint, um durch ihre Vielfältigkeit eine unsern Zwecken entsprechende Vereinsgabe zu gewinnen.

Diesemnach wurde dem relativ besten Entwurfe das Accessit von 20 Frd'or. zugesprochen. Als Verfasser desselben ergab sich:

Herr Eduard Barry, Professor an der Kunst-Akademie zu Dresden.

Es wird dieses Resultat hierdurch den beteiligten Herren Künstlern mit der Bitte bekannt gemacht, da ihre Namens-Angaben hier uneröffnet bleiben, die eingeleiteten Arbeiten gegen ihre Legitimation von unserem Schatzmeister, Herrn Buchhändler Ernst hier selbst (Bau-Akademie 12) wieder zurückzufordern.

Berlin, den 14. Mai 1868.

Zu Namen des Vereins-Vorstandes

[146]

von Meyerinck,
Vorsitzender.

Erbkam,
Schriftführer.

Hierdurch nehme ich Veranlassung, meine am hiesigen Platze bestehende

Lithographische Anstalt und Steindruckerei

zu geneigten Aufträgen bestens zu empfehlen.

Durch Verwendung der tüchtigsten Kräfte in den Stand gesetzt, in allen Zweigen der Lithographie Vorzügliches zu leisten, offerire ich meine Anstalt namentlich zur Ausführung von Illustrationen technischer und wissenschaftlicher Werke in **Kunst- und Farbendruck**, sowie von Karten, Plänen, Ornamenten, Titeln &c. und sichere bei prompter Bedienung die billigsten Preise zu.

Der Verleger dieses Blattes, Herr C. A. Seemann, sowie die Herren Buchhändler Alphons Dürr, Ernst Keil und Georg Wigand hier, für welche ich mich unter Andern besonders namhafter Aufträge zu erfreuen gehabt sind gütigst bereit, nähere Auskunft zu ertheilen.

[147]

F. M. Straßberger in Leipzig.

Permanente Ausstellung

[148]

der Kunststätte zu Chemnitz.

Anmeldungen haben beim unterzeichneten Vorstande zu erfolgen. Ankäufe geschehen Seitens des Vereins, so wie solche von Privaten vermittelt werden. Die Kosten der Zu- und Rücksendungen von Kunstwerken trägt der Verein.

Der Vorstand des Ausstellungs-Ausschusses.

Bei H. F. Münster (M. Aufbaum) in Verona
ist erschienen und durch Herrn H. Häffel
in Leipzig zu beziehen:

Marmi scolpiti

del

Museo archeol. della Marciana di Venezia.

1. vol. 8° di 38 + 266 pag. corredato
di 60 tavole litografiche
rappresentanti i principali marmi
del Musco.

Preis Thlr. 3 10 Ngr. [149]

R. Weigel's Auktion

am 29. Juni a. c.

Zu der am 29. Juni a. c. stattfindenden Auktion der hinterlassenen Kunstbücher-Sammlung des Herrn Rud. Weigel (II. Hälfte) bin ich bereit, Aufträge entgegenzunehmen und sichere prompte Bedienung zu.
Leipzig im Mai 1868.

[150]

E. A. Seemann.

Kunst-Ausstellungen.

Die vereinigten Kunst-Vereine in **Augsburg, Stuttgart** (Württembergischer Kunstverein), **Wiesbaden** (Rheinischer Kunstverein), **Würzburg** (Fürth, Nürnberg-Albrecht-Dürer-Verein), **Bamberg, Hof und Regensburg**, veranstalten in den Monaten **Januar bis Dezember 1868** inkl. **gemeinschaftliche, permanente Ausstellungen** unter den bekannten Bedingungen für die Einfindungen, von welchen nur diejenigen hervorgehoben werden:

- daß alle Kunstwerke von Nord- und West-Deutschland nach **Wiesbaden**, von Oesterreich nach **Regensburg**, vom Süden und aus **München** nach **Augsburg** einzusenden sind, und vorstehenden Turms vor- oder rückwärts zu durchlaufen haben; dann
- daß für die Sicherheit der Kunstwerke während der Ausstellungen, sowie auf dem Transporte zwischen den Vereinen, durch gegenseitige Uebereinkunft derselben, nach Möglichkeit gesorgt ist.

Die verehrlichen Herrn Künstler werden zu zahlreicher Einfindung ihrer Kunstwerke eingeladen. [151]

Regensburg im Dezember 1867.

Im Namen der verbundenen Vereine: der **Kunstverein Regensburg.**

In Ferd. Dümmler's Verlagsbuchhandlung (Harwitz und Gofmann) in Berlin erschien so eben:

Neue Studien von Karl Frenzel.

Velinpapier. 8. geh. 1 Thlr. 20 Sgr.

Inhalt: Das „Moberne“ in der Kunst. — Viktor Hugo's soziale Romane. — Edgar Allan Poe. — Der historische Roman. — Die Wandgemälde Kaulbach's im Neuen Museum. — Der politische Roman. — Die Briefe des Junius. — Tacitus und die Cäsaren. — Ernst Renan's Apostel. — Die Vorläufer Garibaldi's. — Epochen der deutschen Geschichte. — Aufgaben der Geschichtschreibung. —

Frenzel's „Neue Studien“ werden sich sowohl durch den Reichthum ihres Inhalts, wie durch die geistreiche und klare Schreibweise, die mannigfachen Kenntnisse, die der bekannte Feuilletonist der Berliner „Nationalzeitung“ bewährt, in den weitesten Kreisen Freunde erwerben und Interesse für die von Frenzel behandelten Stoffe erwecken. [152]

Den Bestellern und Mitarbeitern von **Zahn's Jahrbüchern**

für Kunstwissenschaft

diene hiermit zur Nachricht, daß das 2. Heft mit dem 3. Hefte vereinigt am 31. Juli erscheinen wird. Das 4. Heft wird sodann am 31. October ausgegeben werden und die ferneren Hefte regelmäßig von 3 zu 3 Monaten.

Leipzig, im Juni 1868.

[153]

E. A. Seemann.

Gemäldekäufern bietet die **Permanente Gemälde-Ausstellung** von **L. Sachse & Co.**

in Berlin stets eine reiche Auswahl bedeutender Galleriebilder, sowie auch anmuthige kleinere Kunstwerke von gutem Geschmack zum Kauf.

[154]

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von **C. Grumbach** in Leipzig.

Beiträge

Sind an Dr. C. v. Lützow
(Wien, Theresianumg.
25) od. an die Verlageh.
(Leipzig, Königsstr. 3)
zu richten.



Inserate

à 2 Sgr. für die drei
Mal gespaltene Petit-
zeile werden von jeder
Buch- und Kunsthand-
lung angenommen.

26. Juni.

1868.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am zweiten und letzten Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten dies Blatt gratis. Quart bezogen kostet dasselbe 1½ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in Berlin: F. Sachtz & Co., Hofkunsthandlung; in Wien: P. Haasler, Gerold & Co.; in München: E. A. Fleischmann.

Inhalt: Korrespondenzen. (Palermo; Voston). — Nekrologe. (M. Unger, Siccard, Heber, Kollsch). — Vermischte Kunstnachrichten. — Personalnachrichten. — Kunstvereine, Sammlungen, Ausstellungen. — Kunstliteratur und Kunsthandel. — Kunstunterricht. — Wenigkeiten des Kunsthandels u. d. Kunstliteratur. — Zeitschriften. — Inserate.

tarisch überließ. Der zwei Spannen hohe Meerdämon steht auf einer Muschel und blickt unter dem wellenartig vorwehenden Haar böse zur Seite. Seine höher erhobene Rechte hält den Schwanz eines Fisches, die Linke dessen Bauchflosse. In der ganzen Figur herrscht eine kräftige Bewegung und spricht sich die wilde, tödtliche Naturgewalt des Wassers glücklich aus.

Korrespondenzen.

Palermo, Ende Mai.

F. B. Der unfertige Zustand des hiesigen Museums, welches aus dem Universitätsgebäude in das ehemalige Kloster Olivella übergesiedelt, aber erst zum kleinsten Theil in dessen im Umbau begriffenen Räumen aufgestellt wurde, ist für den kunstliebenden Reisenden eine wahre Calamität, und selbst jene Wiedermänner, die nur zur gewissenhaften Abfolgung ihres „Büchlein“ zu reisen scheinen, sehen sich mit Bedauern der Nothwendigkeit gegenüber, diesen Theil ihrer Pflicht und Schuldigkeit ungethan zu lassen. Von der Gemäldegalerie, welche durch den Ankauf einiger Privatsammlungen beträchtlich vergrößert wurde, ist noch gar nichts zu sehen. Dagegen waren einige der antiken Bildwerke, die berühmten Metopen von Selinunt, die griechischen Sarkophage, der Widder aus Bronze, dessen Genosse seit der Revolution von 1848 spurlos verschwunden ist, und der selber ein Loch im Kopfe davontrug und wie Knecht Malchus ein Ohr verlor, sowie ein Theil der Vasensammlung bereits bei meiner Ankunft in den ersten Tagen dieses Monats zugänglich, und dem berühmten kleinen Bronze-Herkules mit dem Hirsch aus Herkulaneum verhalf meine Verwendung bei dem Direktor des Museums zur Lösung der Siegel seines provisorischen Kistengraves. Eine andere zierliche Schöpfung antiker Bronze-Technik ist ganz vor Kurzem neben diesem Hirschbrunnen — denn diese Bestimmung hatte das Werk — aufgestellt worden. Es ist ein in Sicilien gefundener Triton, dessen Eigenthümer, L. Paterna, ihn 1857 der Universität Palermo testamen-

Sollte ein Leser d. Bl. von dem Widder oder den Metopen von Selinunt gute Photographien zu kaufen wünschen, so wende er sich an Sgr. Empedocle Lo Forte, Via del Bosco, Palazzo Belvedere, Nr. 23 in Palermo. Die Metopen, mit Inbegriff der Bruchstücke zwölf Blätter, kosten dreißig Francs.

Von meinem Ausfluge nach Syrakus will ich schließlich noch melden, daß von dem neuen Denkmal für Graf Platen bis jetzt noch nichts zu entdecken, das alte aber in seinem traurigen Verfall weiter fortgeschritten ist. — In dem links an der Straße nach Floridia nahe dem Thore liegenden Ruinencomplex, welcher in den Reisebüchern als römische Badanlage bezeichnet wird, glaube ich vielmehr ein zierliches Theater zu erkennen, dessen Orchestra sich mit Regenwasser gefüllt hat, weil der Abzugskanal verstopft ist. Gleich hinter der Bühne erhebt sich ein kleiner Tempel, der vielleicht, wie das Heiligthum neben dem größeren Theater in Pompeji, der Isis geheiligt war. Der übliche Weihbrunnen fehlt in den anstoßenden Räumen nicht. Jedenfalls verdiente die erst seit einigen Jahren bloßgelegte Denkmälerstätte von Archäologen besser, als es bisher geschah, untersucht zu werden.

Boston, Ende Mai.

K. F. H. Die in meiner Mittheilung vom Oktober erwähnte Everett-Statue von Story ist kürzlich in dem einen unserer öffentlichen Parks, dem Public Garden, aufgestellt worden. Leider entspricht sie nicht den Er-

wartungen, die man an ein Werk von so beträchtlichen Kosten und von solchem Anspruch machen darf. Von vorn herein ist bei Standbildern die Anwendung unserer modernen Tracht, mit Hinweglassung eines Mantels verfehlt; ist doch die Manteldrapirung fast das einzige Mittel, derselben ein ideales Gepräge zu geben. Es wäre zu erwarten gewesen, daß Power's Statue des amerikanischen Staatsmannes Webster vor dem Kapitol hiesiger Stadt, die in dieser Weise ausgeführt ist, mit ihrer Geschmacklosigkeit ein warnendes Beispiel abgegeben hätte.

Der heutige Geschmack verlangt zwar, geleitet durch die realistische Tendenz der Zeit, in Monumenten großer Männer, dieselben in der Wahrheit ihrer wirklichen Gestalt und Individualität dargestellt zu sehen, und die Plastik hat sich danach zu richten. In der Everett-Statue haben wir nun aber ein Beispiel des übertriebenen Naturalismus vor uns. Der Künstler wollte Everett, der erst vor einigen Jahren gestorben ist, gerade so darstellen, wie er in der Erinnerung des Publikums fortlebte, und dazu kam wahrscheinlich noch, daß das mit der Ausführung der Statue beauftragte Comité gegen jede ideale Auffassung Widerspruch erhob.

Die Statue ist an einem Ende des Parkes aufgestellt worden und kehrt zuerst demselben und der Sonne den Rücken zu. Dies ist wenigstens geändert und ebenso ist das mangelhafte Postament, auf welchem die Statue zuerst stand, durch ein besseres ersetzt worden. Diese Verbesserungen vermögen aber alle nicht das Werk zu einem gelungenen zu machen.

Der Künstler stellt Everett, einen der bedeutendsten Redner Amerika's, eine Rede haltend dar und ist hierin der Wirklichkeit ziemlich treu gefolgt. Das theatrale, auf Effekt studirte Wesen, welches bei Everett oft zum Vorschein kam, kommt in der Statue freilich zur Darstellung. Der Kopf ist aber dabei soweit zurückgebogen, daß man nur in einiger Entfernung das ganze Gesicht sehen kann, der linke Arm ist ausgestreckt und zwar übertrieben weit zurück. Die technische Ausführung ist eine sehr sorgfältige. Frühere Werke des Künstlers stehen aber in der Auffassung weit über diesem und zeigen, daß derselbe fähig ist, etwas wirklich künstlerisches zu schaffen. Wir bedauern deshalb lebhaft, daß ein solches Erzeugniß seinen Namen trägt.

Unbedingtes Lob hingegen verdient eine Marmorbüste Everett's von Thomas Ball, welche in der öffentlichen Bibliothek aufgestellt worden ist.

Vor einiger Zeit war provisorisch vor dem Stadthaus ein Bronzebild von 7 1/2 Fuß Höhe aufgestellt. Es führte uns das Bild eines Unions-Soldaten vor, der in den Mantel gehüllt und sich auf sein Gewehr stützend, in Betrachtung versunken ist über den Gräbern seiner Kameraden. Es schmückt jetzt im Begräbnisparke Forest Hills das Grab der im Kriege gefallenen Soldaten der Stadt

Nezbury, jetzt zu Boston gehörend. Es ist in mancher Hinsicht ein ganz lobenswerthes Werk und zeugt von den Fortschritten seines Urhebers, des hiesigen dreißigjährigen Künstlers, Martin Milmore, welcher auch das Gebäude der Gartenbaugesellschaft mit kolossalen Granitstatuen schmückte; darunter befindet sich eine Ceres von 12 1/2 Fuß Höhe. Er ist Schüler Ball's, war aber leider nicht mit diesem in Italien. Er ist jetzt, wie ich höre, beschäftigt an einer Statue des jüngst verstorbenen Gouverneur Andrews.

In Child's Galerie war ausgestellt Eva und Abel von Jackson, ein recht anziehendes Werk in Marmor, in Lebensgröße. Eva kniet mit dem todten Abel in den Armen. Die Figur des todten Knaben ist mit großer Naturtreue ausgeführt, die schlaff herabhängenden Glieder zeigen, daß das Leben entflohen ist. Das Gesicht der Mutter ist voll ergreifenden Ausdrucks des Schmerzes.

Von den übrigen ausgestellten Werken der Skulptur sind, außer einer außerordentlich sorgfältig ausgeführten Susanna von Lombardi in Rom, bei de Bries ausgestellt, noch zu erwähnen die Gypsabgüsse der über lebensgroßen Büsten von Mozart, Beethoven und Palestrina mit symbolisch, reich decorirten Konsolen von dem dänischen Bildhauer Matthieu in Rom, einem Freunde Thorwaldsen's, welcher dieselben, wenn ich nicht irre, für einen russischen Prinzen in Marmor ausführte. Es sind ganz ausgezeichnete Köpfe. Es wird gesammelt, um sie in Marmor ausführen zu lassen. Sie schmücken die hiesige Musik-Halle.

Noch im Laufe dieses Jahres soll Ball's Bronze-Reiterstatue Washington's im Common aufgestellt werden. Die Rückkehr des Künstlers aus Italien hängt wohl hiermit zusammen.

Von Gemälden habe ich diesmal nicht viel zu bemerken, in den Galerien war wenig Neues von Bedeutung ausgestellt.

In Child's Galerie sah ich ein großes Gemälde von Constant Mayer, einem in New-York ansässigen Elsäßer. Das Gemälde erregte in New-York großes Aufsehen, wie ich höre, weniger aber in Boston. Es stellt Maud Muller, die Heroine in Whittiers gleichnamigen Gedicht dar. Es läßt sich an dem Bilde die Zeichnung loben, nur ist das Ganze zu sehr Portrait. Der malerischen Ausführung fehlt die Entschiedenheit, die Figur ist zu flach, hat kein Relief. Der Ton ist ein zu kalter. Von Motta in Venedig war ein allerliebste Genrebild ausgestellt, dessen Vorzüglichkeit schnell erkannt wurde, wie die Affiche „Verkauft“ zeigte.

Von G. L. Brown, einem Künstler, der unter den amerikanischen Landschaftsmalern eine sehr hervorragende Stellung einnimmt, war ein kleineres Bild, eine Ansicht von Florenz, von recht bedeutendem Werth ausgestellt. Es zeigt dieses Bild nicht die unangenehmen Eigenheiten des Künstlers im zu starken Austragen der Farben. Brown's

Force liegt in der Darstellung des Himmels und in der Behandlung der Luft, besonders bei greller und brillanter Beleuchtung. Er vernachlässigt aber vor diesen oft den Vordergrund auf eine Weise, daß dadurch ein unangenehmer Kontrast entsteht. Das erwähnte Bild zeigt uns Florenz von St. Miniato aus gesehen, an einem Herbstabend, gerade vor Sonnenuntergang. Die Beleuchtung ist eine höchst brillante. Ueber die Stadt hat sich ein feiner, durchsichtiger, goldiger Dunst gelagert. Die Kuppeln und Thürme scheinen verschwommen in der glühenden Farbenpracht.

Ich kann nicht umhin, bei dieser Gelegenheit Einiges zu bemerken über die Publikationen einer hiesigen deutschen Kunstanstalt, nämlich der des Herrn Prang, im Fache der Chromolithographie. Herr Prang war der erste, welcher diesen Zweig künstlerischer Reproduktion hier einführte und zwar mit außerordentlichem Erfolge. Das Geschäft ist das größte seiner Art. Die Leistungen dieses Etablissements sind aber auch in der That ganz vorzüglich, viele der Delbrude sind vom Original-Delgemälde kaum zu unterscheiden. Die Anzahl der schon erschienenen Bilder ist sehr bedeutend, von den meisten besitzt Herr Prang die Originale. Es sind jetzt gerade einige vorzügliche Werke in Arbeit, deren Originale zu sehen ich Gelegenheit hatte. Von Bierstadt eine Abendlandschaft aus dem Jo-
Semite-Thal, von J. G. Brown, nicht zu verwechseln mit dem Landschaftsmaler G. L. Brown, ein Paar allerliebste Kinderbilder. Dann Bilder von Tait, Lemmens, Johnson, G. L. Brown etc. Herr Prang beabsichtigt eine Galerie amerikanischer Gemälde in Delbruck zu publizieren, in welcher alle namhaften amerikanischen Maler durch wenigstens je ein Bild vertreten sein sollen.

Es läßt sich nicht bestreiten, daß Publikationen dieser Art, welche auch den weniger Bemittelten zugänglich, von großem Einfluß auf die Entwicklung des Kunstsinnes im größeren Publikum werden können, wenn sie mit künstlerischem Verständniß geleitet werden. Helfen sie doch die miserablen kolorirten Photographien und schlechten Stahlstiche verdrängen, mit welchen der Kunsthandel hier wie in Europa überschwemmt ist. Bei einer sorgfältigen Wahl der Bilder in künstlerischer Hinsicht und gelungener Nachahmung derselben, läßt sich auf diese Weise bedeutend einwirken auf die Bildung des Volksgeschmades.

Unser Architektenverein macht gute Fortschritte und erfreut sich eines guten Ansehens. Die Sitzungen finden im hiesigen Polytechnikum statt, in den Räumen der Bau-
schule, deren Sammlungen dem Vereine zugänglich sind. Diese Sammlungen von Abgüssen von Skulptur- und architektonischen Gegenständen ist schon bedeutend angewachsen, und die Auswahl darf als eine sehr sorgfältige bezeichnet werden.

Nekrologe und Todesnachrichten.

+ **Manasse Unger**, bekannt als Kunstgelehrter und Kunstschriftsteller, ist am 17. Mai in Berlin, seinem Wohnsitze, gestorben. Er war am 14. März 1802 geboren, verlebte den größten Theil seiner Jugend während der Franzosenherrschaft in Erfurt und widmete sich später der Baukunst, legte auch in Berlin sein Geometerexamen ab. Da ihm, der damals noch Jude war, in diesem Fache keine Zukunft offen stand, so wurde er Maler, und blieb es auch nach seinem Uebertritt; doch hat er nie viel gemalt. Dagegen wendete er sich dem Studium der alten Meister zu und benutzte seine technische Erfahrung als Restaurator. Zugleich sammelte er eine ganz ansehnliche Menge zum Theil werthvoller älterer Bilder. Seine bedeutendste Leistung ist sein Werk: „Das Wesen der Malerei“, das, in der Form ungenießbar und in vielen Details verfehlt, für den, der es zu benutzen versteht, durch die Eigentümlichkeit der Gesichtspunkte und der Auffassung anregend und lehrreich bleibt. Erst 1865 erschien ein Supplement zu dem Werke unter dem Titel: „Kritische Forschungen im Gebiete der Malerei alter und neuester Zeit,“ in dem sich höchst interessante Charakteristiken moderner Künstler finden. Weniger bekannt sind seine belletristischen Arbeiten, über die sein Freund, der Baumeister Prof. Lucae in einem warm und klar geschriebenen Nekrologe (Nationalzeitung vom 5. Juni) Auskunft giebt, und in denen die Originalität und Gemüthstiefe des Mannes sich köstlich manifestirt. Wir entnehmen dem genannten Aufsatz ein Citat, das über den Charakter des Menschen ein helles Licht verbreitet; auf die Frage, was er im Leben und in der Kunst für das Höchste halte, antwortet er kurz und kernig: Mit der Einsicht kindlich sein.

* **August Siccard von Siccardsburg**, Professor an der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien, starb am 11. Juni zu Weidling bei Klosterneuburg im 54. Lebensjahre. Mit ihm hat das neue Wiener Opernhaus in der kurzen Frist weniger Wochen nun auch den zweiten seiner künstlerischen Urheber verloren. Mit Siccardsburg ging ein besonders im konstruktiven Fache der Baukunst bewährter Meister und ein trefflicher, wegen der Gradheit und Sozialität seines Wesens allgemein beliebter Mensch zu Grabe.

Louis Royer, Direktor der Akademie zu Amsterdam für die Bildhauerklasse, geboren in Mecheln 1793, starb in Amsterdam am 5. Juni. Sein erster Lehrer war der Bildhauer J. F. van Geel, später bildete er sich unter Leitung seines Landsmannes J. B. J. de Bay in Paris weiter aus. Er war einer der fruchtbarsten Bildhauer Holland's und schuf den größten Theil der öffentlichen Standbilder, welche während der letzten Decennien in seinem Vaterlande zur Ausstellung kamen. Sein letztes Werk war das vor nicht langer Zeit errichtete Standbild des Dichters Bondel.

+ **Berlin**. Das junge Institut unseres deutschen Gewerbemuseums hat einen schweren unerwarteten Verlust erlitten. Am 7. Juni verstarb nach sehr kurzer Krankheit der königliche Baumeister B. Kolscher, Lehrer der Kompositionsklasse des Museums. Der Vorstand hat demselben einen ehrenden Nachruf gewidmet, in dem er nach Verdienst die tiefe Bildung, die reiche Begabung und die hingebende Thätigkeit des Heimgegangenen rühmt. Seine Stelle wird so leicht nicht wieder ebenso würdig besetzt werden. Wie wir hören, wird eine Ausstellung seiner Zeichnungen in den Räumen der Anstalt vorbereitet, der er zuletzt mit so großer Liebe seine Kräfte gewidmet hat.

Vermischte Kunstnachrichten.

B. M. Berlin. Der Museumsambau ist jüngst auch von der Kreuzzeitung in einem ausführlichen Artikel besprochen

worden und zwar in einer keineswegs den Veränderungsgelüsten der Generaldirektion günstigen Weise (Beilage der Zeitung vom 31. Mai). Der Verfasser dieses höchst beachtenswerthen Aufsatzes durfte wohl voraussetzen, daß sein Name keinem Kundigen schwer zu errathen sein würde, wenn er auch, um nicht den Anschein zu erregen, als wollte er anstatt sachlicher Gründe das Gewicht seines Namens in die Waagschale werfen, nur mit der bescheidenen Chiffre C. S. unterzeichnete. Wenn diese freilich auf die erste jetzt lebende Autorität in der Kunstwissenschaft hinweist, so sollte seine rubige aber entschiedene Einsprache gegen ein Projekt, dessen Schädlichkeit er nicht ansteht weit über das Verderben einzelner Kunstwerke durch ungeschickte Restauration zu stellen, allein hinreichen, jeden Gedanken an eine solche „Verbesserung“ aus dem Felde zu schlagen. Es gericht uns zur hohen Genugthuung, in dem Aufsatze im Wesentlichen dieselben Gesichtspunkte und Ausführungen wieder zu finden, die wir selbst unseren Lesern wiederholtlich vorzulegen hatten. Der Verf. sagt, daß die Frage nach der zweckmäßigsten Kammertheilung nicht absolut, sondern nur mit Rücksicht auf die spezifische Natur der zu bergenden Sammlung zu lösen sei. Die Gemälde der Hoherenaisance, die auf die Aufhängung in großen Räumen berechnet waren, und die schon durch ihre energische Silhouette, die glänzenden Farben, den kräftigen Gegensatz von Licht und Schatten, die Breite der Behandlung auf Fernwirkung angelegt sind, vertragen nicht nur, sondern erfordern große Räume zur Beschichtigung; wo sie daher überwiegen, wie in Dresden, ist die Anordnung weiter Eile für sie am Platze. Die Gemälde früherer Epochen dagegen sind für kleine Räume gedacht, auf Betrachtung aus der Nähe und stille Versenkung berechnet; schon eine Menge derselben neben einander ist ihrer Würdigung nachtheilig, unter spätere Werke gemischt werden sie erbarmungslos todt gemacht. In ihnen aber besteht die Stärke der Berliner Galerie. Der Verf. macht auch noch auf ein sehr wichtiges subjektives Moment mit Rücksicht auf den Beschauer aufmerksam, das wir bisher übersehen haben, das aber für den, der feinerer Kunstempfindung fähig ist, allein schon schlagend gegen das Aufgeben der kleinen Kompartimente spricht. Der Beschauer ist in diesen mit sich und seiner Betrachtung isolirt; der Strom der Neugierigen geht an den solchen älteren Gemälden gewidmeten Kabinetten vorüber oder geräuselt sich wenigstens und vernichtet nicht Ruhe und Sammlung. Davon tritt in großen Sälen das Gegentheil ein, wie das jeder Besucher des Dresdener Museums oder ähnlicher mit „würdigen“ Räumen ausgestatteter Galerien aus Erfahrung weiß. — Diese Darlegungen, die schon vor ihrer Veröffentlichung in anderer Form dem Ministerium direkt unterbreitet worden waren, sind der Kommission noch einmal zur Berücksichtigung vorgelegt; zugleich soll sich noch die Akademie der Künste und die technische Baudeputation gutachtlich über das Umbauprojekt äußern. Sollte es sich nicht auch empfehlen, den gewiß sachverständigen und gänzlich unabhängigen Berliner Architektenverein in der Sache zu befragen? Zwar ist dieser nach den Mittheilungen gewisser Blätter, die mit der Generaldirektion durch Dick und Dünn gehen, mit der Aenderung ganz einverstanden. Diese Nachricht ist aber, wie der bössliche Franzose sagt, „nicht exakt“. Wie wir zuverlässig in Erfahrung gebracht, hat der Architektenverein von einer Untersuchung der Sache absehen müssen, da der jüngere Architekt, dem die Umbaupläne ihre Entstehung verdanken, obgleich Mitglied des Vereins, sich weigerte, Anskliffe über das Projekt zu geben, weil dies ein Interim der Museumsverwaltung sei, über das er Schweigen beobachten müsse. Man sieht, in der Sache ist wenigstens System! — Die Kommission ist inzwischen, um ihre arwänsliche mißliebige Begutachtung gründlich wieder gut und vergessen zu machen, katholischer geworden als der Papst selber, und hat sich auch über die Heizung des alten Museums geäußert, über die sie gar nicht gefragt war. Die bewährte Luftheizung, die für gleichmäßige Erwärmung der Räume und für die Erhaltung der Bilder so günstig sich erwiesen, soll nach dem Vorschlage derselben in Wasserheizung verwandelt werden, wie sie Künstler mit Widerstreben auf Ordre der Museumsverwaltung im neuen Museum eingeführt hat. Abgesehen davon, daß die Umgestaltung der Heizungs-vorrichtungen auf 30 000 Thaler Baukosten veranschlagt ist, würde dadurch nur das gewonnen werden, daß die Heizung drei bis viermal so viel zu unterhalten kostete als bisher, daß die trockene Luft nachtheilig auf die Bilder, besonders die auf Holz gemalten wirken würde, und daß an eine ausreichende

gleichmäßige Erwärmung aller Räume fernerhin nicht zu denken wäre: jeder stehende Gast des Kupferstichkabinetts wird von dieser Unnehmlichkeit der Wasserheizung im neuen Museum zu erzählen wissen. Wir wollen gar nicht von den gewiß nicht zum Nutzen des Baues ausschlagenden zeitweiligen Ueber-schwemmungen reden, die das Plagen einer Röhre alsbald herbeiführt: sapienti sat!

+ **Professor Eduard Magnus** in Berlin hat vor kurzem ein weibliches Bildniß in ganzer Figur vollendet, eine bei dem Gesundheitszustande und der Augenschwäche des Meisters seltene Erscheinung. Dasselbe hat, kaum ausgestellt, einen durchschlagenden Erfolg gehabt, und in der That mit vollem Recht. Die Dame, in ein hellblaues Sammetkleid mit weißem Spitzenbesatz und weißem Atlasbesatz vorn herunter gekleidet, mit Schnuclachen nur reich, nicht überladen ausgestattet, sitzt auf einem braunviolettten Plüsch-Sopha. Die rechte Hand ruht im Schooße, der linke Arm hängt leicht herab, die Hand, auf den Falten des Kleides gefällig aufruhend, hält in den fast geöffneten Fingern gebauteslos, wie spielend, eine Rose. Der schöne blonde Lockenfopf mit dem „seuchten“ ein wenig aufwärts gerichteten Auge und dem fast unmerklich geöffneten seinen Lippen, im Ganzen mit einem reizenden Anfluge von Sinnlichkeit im Ausdruck, ist in beinahe koketter, jedenfalls selbstbewußter Wendung ein wenig nach der linken Schulter und nach oben geworfen. Das ist einmal wieder ein Portrait, das den Geist des echten Künstlers erkennen läßt; in sicherem, charakteristischem Wurf, in den innersten Tiefen ihres Wesens ergriffen steht die anmuthige Erscheinung vor uns, jeder kleinste Zug gehört notwendig zum Ganzen, und die Behandlung ist eine meisterhafte, die Ausführung des Entwurfs würdig. In dem wir mit voller Ueberzeugung in den allgemeinen Beifall einstimmen und erklären, daß wir seit langer Zeit kein so wahrhaft künstlerisches Portrait gesehen haben, glauben wir aber einige Bedenken auch nicht unterdrücken zu sollen. Sie betreffen zunächst das Kleid, welches weder die charakteristische Faltung des köstlichen Stoffes noch seine schönen Lichtwirkungen mit der rechten prägnanten Wahrheit zeigt, die einem Künstler wie Magnus wohl erreichbar gewesen wäre. Ferner aber ist die bläuliche Modellirung des Gesichtes, die dem ganzen Incarnat etwas Mißliches giebt, in der Mundpartie durch die darüber liegenden Lauren so wenig gedeckt, daß hier die Halböne nicht als solche, sondern als selbständige Töne, als farbige Flecke wirken. Bei der Art der Behandlung dürfte dieser Fehler mit der Zeit eher etwas noch mehr hervortreten als verschwinden, während eine leichte Ueberarbeitung den Mangel beseitigen könnte. Vielleicht entschließt sich der Künstler, dazu, noch einmal Hand an's Werk zu legen. Ein solches Werk möchte man doch wenigstens von auffallenden Mängeln frei sehen.

Professor Hänel in Dresden hat das Modell einer für Braunschweig bestimmten Reiterstatue des Herzogs Friedrich Wilhelm von Braunschweig-Dels vollendet, der am 16. Juni 1815 bei Quatrebras den Heldentod starb. Frei und kühn dreinschauend, dabei in straffer Haltung, sitzt die Heldengestalt des Herzogs, in der malerischen Uniform seiner „Schwarzen“, den Säbel fest in der Rechten, auf einem schön und kräftig gebauten Rosse; ruhig dasselbe im Zaume haltend, scheint er vor einem Angriffe musternd die Front seiner tapferen Scharen noch einmal abzureiten. Mann und Rosß sind trefflich zusammengedacht. Diese Reiterstatue ist für Braunschweig bestimmt, wo sie, in Kupfer getrieben, in Gemeinschaft mit der Reiterstatue des Herzogs Karl Wilhelm Ferdinand, der als Ober-Kommandeur der preussischen Heeresmacht in der Schlacht von Auerstädt tödlich verwundet wurde, vor dem Schlosse aufgestellt werden soll. Mit dieser zweiten Statue ist dem Vernehmen nach ein wiener Künstler beauftragt. Die Treibarbeit führt Howaldt in Braunschweig aus, der sich durch die treffliche Ausführung der Quadriga Retschel's für das braunschweiger Schloß vortheilhaft bekannt gemacht hat. Von größeren Arbeiten, mit denen Professor Hänel gegenwärtig noch beschäftigt ist, nennen wir die Körnerstatue für Dresden, welche bereits weit vorgeschritten ist; eben so eine Reibe von Statuen, die für die Loggia des neuen wiener Opernhauses bestimmt sind.

+ **Der Löwe von Idsted**, dessen Ueberführung nach Berlin jüngst an dieser Stelle erwähnt wurde, ist seit einiger Zeit inmitten des großen schönen Hofes im Berliner Zeughaus in integrum restituirt worden. Da blickt nun das solof-

fale Unthier mit seiner impertinenten Miene dem Eintretenden entgegen. In der That dürfte der verächtliche Löwe in dieser allerdings höchst nobeln Einschließung sich als Siegestrophäe bedeutend erträglicher ausnehmen, denn an seinem ursprünglichen Plage als Kunstwerk.

Die von Delacroix gemalte Decke an der Kuppel der Bibliothek des französischen Senats in Luxembourg zu Paris ist eingeführt; man hofft jedoch die einzelnen Stücke wieder zusammensetzen und auf diese Weise das Werk des Meisters, welches zu dessen glänzendsten Leistungen zählt, erhalten zu können.

Personal-Nachricht.

F. G. von Gefner-Altenex wurde an Stelle des verstorbenen Frhn. v. Aretin zum Vorstande des bayerischen Nationalmuseums in München ernannt.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

B. Die Ausstellung des Kunstvereins für Rheinland und Westphalen ist seit dem 31. Mai in den Räumen der Königl. Kunstakademie in Düsseldorf eröffnet und weist 236 Gemälde, 4 Aquarelle, 2 Kupferstiche (von Massau und von Vogel), 1 Holzschnitt und ein Sculpturwerk auf. Letzteres ist von Carl Hilgers, einem jungen Düsseldorfer Künstler und Schüler der neuen Bildhauerklasse unter Professor Wittig's Leitung. Es stellt „Perseus und Andromeda“ (Relief) dar und verräth ein beachtenswerthes Talent. Die biblische Historie ist durch ein sehr großes Gemälde von Professor L. des Couvres in Carlsruhe: „die hh. Frauen mit Johannes unter dem Kreuze“ und mehrere Madonnen von Mintrop, Budde, Busch, Molitor, Petri, eine Grablegung von letzterem, so wie „ein Christuskind“ von Franz Müller vertreten. Schlachten und militärische Bilder sind vorhanden von Emil Hünten, Zell, Moritz Blandarts, Northen und Lachenwiz. — Carl Clafen hat eine allegorische Darstellung der „Borussia“ und Professor Theodor Hildebrandt eine Scene aus „König Lear“ ausgestellt. Im Fach der Porträtmalerei ist das lebensgroße Bildniß einer Dame in ganzer Figur von Prof. des Couvres und ein prächtiges „Ideales Porträt“ von dem verstorbenen Professor Carl Sohn namhaft zu machen, während das Genre durch 54 und die Landschaft durch 147 Bilder vertreten werden. In ersterem zeichnen sich die Werke von G. Gesellschaft, Bojer, Leisten, Frh. Richter, Sondermann, Webb und besonders von Gustav Steyer aus, dessen „Page und Dienerin“ zu den bestgemalten der ganzen Ausstellung zählt. Emil Volkers „Numänische Landschaft auf der Steppe Raft haltend“ ist ein überaus feines Bildchen, das eben so gut zum Genre wie zur Landschaft oder zum Thierstück gezählt werden kann, was auch von C. Schlesinger's poetischem „Schäfer und Heerde (Abendstimmung)“ gilt. Italiänische Motive in virtuoser Behandlung mit vieler Staffage haben Albert Flamm, Albert Arnz, J. Ruinart und Albert Hertel dargestellt, denen sich die Architekturbilder von Adolf Seel, W. Perche und S. Harver anreihen, von denen jedes in seiner Art vortrefflich ist. Viel Talent zeigt auch „der Ausbruch aus dem Quarier“ von L. Koltz, einem Schüler Oswald Achenbach's und Th. Hagen's „Motto an der Sieg.“ — Professor August Weber, Professor Bromeis in Cassel, A. v. Wille, Genschow, Chavannes, Wilh. Klein, C. Ludwig, Hilgers, C. Schweich, u. m. A. treten ebenfalls mit tüchtigen Darstellungen, theils deutscher, theils fremder Gegenden ehrenvoll hervor. Das Thierstück hat in Carl Seibels, Clara v. Wille und Deiser tüchtige Vertreter gefunden, das Stillleben wird durch die Fräulein van Haanen, Fahne, von Böttcher und Sealar repräsentirt. Die Ausstellung bietet im Ganzen viel Gutes, indessen nichts gerade Hervorragendes, so daß sie weder den früheren nachsieht, noch dieselben weit überragt, wie dies manche Blätter berichtet haben. Jedenfalls gewährt sie einen interessanten Einblick in das emsige Schaffen der Düsseldorfer Künstlerkaste.

Zur Feier des vierzigjährigen Bestehens deutscher Kunstvereine vereinigten sich am 5. u. 6. Juni die Deputirten der Kunstvereine zu Hannover, Magdeburg, Braunschweig, Halle, Dessau, Merseburg, Gotha, Kassel und Nordhausen in Tale am Fuße des Harzes zu einem Festessen im Hôtel Zehnshund. Während der Tafel nahm zuerst der langjährige Geschäftsführer der verbundenen Vereine, Dr. Lucanus, das Wort und erinnerte an die Feier des 25jährigen Jubeljahres,

welches in Halberstadt 1853 gefeiert und bei welcher festgestellt war, daß die erste Ausstellung i. J. 1828 zu Halberstadt auch den ersten Impuls zur Stiftung der deutschen Kunstvereine gegeben und dadurch den Residenzen und Städten, in welchen sich Akademien befinden, das Alleinrecht öffentlicher Kunstausstellung streitig gemacht und die neue Praxis in's Leben gerufen und ausgebildet ist, die jedem Künstler Gelegenheit bietet, sich durch seine Werke nun überall bekannt zu machen u. s. w. Sodann stellte der Redner einen prachtvollen Fokal von Hoffauer, mit den Wappen der verbundenen Städte in Relief verziert, eines der zahlreichen Ehrengeschenke, die dem unermüdblichen Stifter und Förderer deutscher Kunstvereine bei verschiedenen Gelegenheiten gewidmet worden waren, auf die Tafel, bezeichnete diese Ehrengeschenke als seine liebsten, werthvollsten Schätze, und dankte allen anwesenden Vertretern der Kunstvereine für die viele Liebe und unerchöpfliche Thätigkeit im Interesse der Kunst, denen allein die glücklichen, zum Theil sogar glänzenden Resultate zu danken seien, und für die Gunft, Rücksicht und das große Wohlwollen, womit sie mit ihm gewirkt und ihn gestützt, ja getragen haben. Darauf nahm Landrath Nimpau das Wort, verlas ein Schreiben des Kultusministers v. Mühlner, in welchem der Minister die langjährige erfolgreiche Thätigkeit des Dr. Lucanus für die Kunst mit warmen Worten anerkannte, und überreichte dem Genannten schließlich im Auftrage des Ministers die Insignien des Kronenordens 3. Klasse. Der Gezeierte dankte gerührt mit einem Trinkspruch auf König Wilhelm, welchem sich noch mehrere andere mit Beifall aufgenommene Toaste anreiheten.

Ueber die eidgenössische Kunstausstellung, welche heuer in Genf eröffnet wurde und seit dem 17. Juni von dort nach Bern übergesiedelt ist, liefert ein Korrespondent der Augsburger Allg. Zeitg. einige Notizen. Der Katalog weist hienach über vierthausend Nummern auf, und es zeigt sich, daß die schweizerische Kunst in den letzten Jahren zwar keine Rückschritte, aber auch keine besonderen Fortschritte gemacht hat. „Die Alpenlandschaft ist und bleibt ihr eigentliches nationales Element, und ist auch diesmal entschieden am stärksten vertreten.“ Von den Genefern fehlt der Altmeister Dibay. Dagegen haben Castan, Veillon, George, Loppé, Sordet, Potter, Guigon, Zimmermann, u. A. tüchtige Leistungen aufzuweisen. Großes Aufsehen erregen zwei Bilder Arthur Calamé's, Sohnes des dahingeschiedenen Meisters, welche die entschiedenste Begabung für die Darstellung der südlichen Natur offenbaren, eine Sphäre, die dem Vater bekanntlich ferner lag. Von deutschen Beiträgen werden genannt: eine Winterlandschaft von Stademann und verschiedene Landschaften von Peters, W. Zimmermann in München und Verbandt in Düsseldorf. Drei ausgezeichnete Stücke hat der geistvolle Darsteller der Alpenhierzwelt, Ch. Humbert in Genf, ausgestellt. Von Historienbildern hat Ref. nur ein einziges bemerkt, eine „Schlacht von Waterloo“. Unter den Genrebildern spricht die „Gemeinderathssitzung“ von Anker in Bern durch ihre charakteristische Darstellung des Schweizer Bauernthums besonders an. Auch unter den Porträts ist einiges Tüchtige. Inzwischen wird die Ausstellung in Bern wohl noch einen nicht unbedeutlichen Zuwachs an Landschafts- und Thierbildern von Meistern der deutschen Schweiz erhalten haben.

** Ein Kunstverein für Thüringen wird in der nächsten Zeit in Weimar in's Leben gerufen werden. Der Ausarbeitung der Statuten und den übrigen nöthigen Vorbereitungen haben sich Graf v. Kallereuth, Staatsanwalt Genast, Dr. v. Schorn, Hofrath Saelzer, Geh. Hofrath Schoell, Prof. Martersteig und Baumeister Kohl unterzogen, denen sich eine größere Anzahl namhafter Persönlichkeiten angeschlossen hat. Die Kunstvereine in Eisenach und in Altenburg, welche bereits zahlreiche Mitglieder zählen, werden sich voraussichtlich mit demselben vereinigen. Neben der Herstellung von Ausstellungen und Vorlesungen wird der neue Verein auch der Förderung monumentaler Zwecke in den Thüringer Landen seine Theilnahme zuwenden. Das Statut wird demnächst mit der Aufforderung zur Bildung von Lokal-Vereinen und zur Zeichnung von Aktien (zum Preise von nur einem Thaler) veröffentlicht werden und soll dann durch eine einzuberufende General-Verammlung der Aktionaire die endgültige Konstituierung und die Wahl des Vorstandes erfolgen. Der Großherzog und die Großherzogin von Weimar haben dem Unternehmen ihre besondere Theilnahme und Unterstützung zugesagt.

Der **Dombau-Verein in Frankfurt a. M.** hielt am 6. Juni seine haushaltungsmäßige Generalversammlung ab. In dem vom Vorstand erhaltenen Bericht, welchen die Augsburger Allg. Zeitg. auszugsweise mittheilt, wurde besonders die werththätige Theilnahme hervorgehoben, welche dem Verein in sämmtlichen Theilen Deutschlands wie auch von Seiten der Deutschen im Auslande zugewendet wird. Das Vereinsvermögen belief sich Ende Aprils d. J. auf 105,000, Gulden, die Summe der jährlichen Beiträge auf 18,000 Gulden. Laut Einvernehmens mit den städtischen Behörden hat der Verein seine Mitwirkung zu dem Ausbau des Thurmes nach dem ursprünglichen Plan, ferner zur würdigen Ausschmückung und möglichsten Freilegung der Kirche auf Grund der von den Dombaumeistern Denzinger, Schmidt und Voigtel eingelaufenen Gutachten zugesagt. Der Verein stellt dem Bauamt, soweit nicht andere Mittel bereit sein sollten, für die Vorarbeiten und ersten Herstellungskosten die Summe von 15,000 Gulden zur Verfügung. Der Vorstand hofft, daß die Bestrebungen des Vereins auch ferner sich der allgemeinen Unterstützung erfreuen werden.

* Die **Kunst-Industrie-Ausstellung in Reichenberg**, welche vom Oesterreichischen Museum angelegt und mit einer Auswahl seiner Ausstellungsgegenstände besetzt wurde, scheint bedeutendere Dimensionen anzunehmen als man erwartet hatte. Besonders reichhaltig dürfte die Verretung der böhmischen Glasindustrie, vornehmlich der von Steinschönau und Haida, ausfallen. Der böhmische Adel hat in großer Zahl seine Sammlungen zur Auswahl der für die Ausstellung geeigneten Gegenstände zugänglich gemacht. Dir. v. Eitelberger war vor Kurzem in Reichenberg anwesend, um mit dem aus vierzig Mitgliedern bestehenden Comité die näheren Anordnungen für die Ausstellung zu treffen.

Die **dreijährliche Kunstausstellung zu Gent** findet in diesem Jahre statt, und wird vom 13. September bis 2. November in dem neuen, eigens für diesen Zweck erbauten Saale des Casino eröffnet sein. Letzter Termin der Einfindung der 1. September. Die Aussteller haben vor Einfindung ihrer Ausstellungsgegenstände dieselben schriftlich bei dem Sekretair der Ausstellungskommission, Herrn Ferd. Vanderhaeghen, anzumelden.

Die **historische Kunstausstellung in Leeds** ist am 19. Mai eröffnet worden und wird im Monat Oktober geschlossen werden. Der Eintrittspreis ist für gewöhnlich auf 1 Schilling festgestellt, nur Mittwoch und Freitags findet eine Erhöhung desselben auf 2 Sch. 6 p. statt.

Kunsliteratur und Kunsthandel.

Cauer's Märchengestalten. In Photographien. Cassel, Th. Fischer's Verlag.

Während die heutige Bildnerei auf dem Gebiete des Charakteristischen, Individuellen durch den realistischen Sinn unserer Zeit in einer Weise beschäftigt wird, daß einem aufmerksamen Freunde der Kunst fast Angst werden kann wegen der nahe liegenden Gefahr der Trivialität und Mittelmäßigkeit, ist unsere Plastik gegen das Reich des Idealen, der reinen Schönheit, ungleich ungünstiger gestellt. Der antike Anschauungskreis, so unvergänglich seine Gestalten als ewig gültige Symbole höchster Menschlichkeit im Geiste der Gebildeten leben, wurzelt doch nicht im Gemüthe unseres Volkes; die christliche Ideenwelt, abgesehen davon, daß sie der Plastik stets nur Brotsamen vonder reichbedeckten Tafel zukommen ließ, welche sie der Malerei als der spezifisch christlichen Kunst bereitet hat, ist ebenfalls in unserer Zeit des Zweifelns und Forschens nur beschränkten Kreisen eine allgemein gültige, innerlich empfundene, und scheint für die bildende Kunst ihre Inspirationen auf lange hinaus, wenn nicht für immer, erschöpft zu haben. Begreiflich daher, daß schon mancher Bildhauer auf die Götterwelt der altgermanischen Vorzeit verfallen ist, um aus ihr für die Plastik die Keime eines neuen idealen Lebens zu gewinnen. Allein wenn

auch jene nebelhaften Gebilde der Mythologie, Schöpfungen eines mehr poetisch als plastisch angelegten Volksgeistes, minder unbestimmt, phantastisch und selbst ungeheuerlich wären, als sie wirklich sind, sie würden schon durch ihre völlige Fremdheit als unverständene Räthsel dem Anschauen sowohl des Volkes als der Gebildeten fern stehen. Mag man in schönem nationalem Eifer diese einzig in der Weltgeschichte dastehende Thatsache, daß einer ungeheuren Völkerfamilie ihre gesammte ureigene Sagenbildung und Götteranschauung gewaltsam entrissen und dafür eine unter anderer Zone, in anderem Welttheil entstandene Gotteslehre ihr aufgedrängt ward, auf's rührendste beklagen: das Faktum steht darum doch fest und ist vor Allem für die bildende Kunst eine Schranke, welche sie nimmer übersteigen wird.

Wozu aber auch die vergeblichen Mühen? Wozu, wenn bei genauerem Umblick über das weite Reich der vom germanischen Volksgeist geschaffenen Sagenwelt sich alsbald herausstellt, daß hier noch reiche Schätze zu heben sind, an welchen die bildende Kunst, vor Allem die Skulptur bis jetzt gar zu oft unachtsam vorübergegangen ist. Wir meinen das deutsche Volksmärchen, dies seelenvolle Lieblingskind unseres nationalen Dichtergemüthes, diese uralte und doch ewig junge Tochter germanischer Sagenbildung. Wer den reichen Schatz des Lieblichen, Neckischen, des Anmuthenden, Herzinnigen, der hier zu heben ist, mit dem rechten Sinn und mit glücklich gestaltender Hand zu Tage bringt, der darf sicher sein, seiner Nation Werke zu schenken, an welchen Alt und Jung sich erfreut, welche dem Gebildeten wie dem schlichten Mann des Volkes zum Herzen sprechen. Das hat Meister Moritz von Schwind so trefflich im Märchen von den sieben Raben verstanden; denn wohl selten ist in neueren Zeiten ein Werk bildender Kunst geschaffen worden, vor welchem alle streitenden Parteien der verschiedenen ästhetischen Glaubensbekenntnisse sich so in gemeinsamer Bewunderung zusammenfanden.

Einen ähnlich gelungenen Griff hat nun auch Cauer für die Bildnerei gethan und aus dem Born deutscher Märchendichtung eine Reihe von Gestalten auftauchen lassen, die ein volles plastisches Leben, beseelt von dem Hauche einer ächt volkstümlichen, tief poetischen Stimmung, zur Erscheinung bringen. Und was dabei die Hauptsache ist: Cauer hat es verstanden, das deutsche Kinderleben in seiner bezaubernden Raivetät, mit all seiner Schalkhaftigkeit, Zutraulichkeit und neckischen Schelmerei in voller Unbefangenheit wiederzugeben. Reizend namentlich zeigt es sich in seinem harmlosen Verkehr mit der Thierwelt; so „Brüderchen und Schwesterchen“, wo das in ein Reh verwandelte Brüderchen sich fast flehentlich an das Schwesterchen anschiebt, während dieses mit dem Ausdruck inniger Liebe ihm seinen treuen Weistand verspricht; so „Rotzköpfchen“, wo die unbefangene Furchtlosigkeit des Kindes so rührend mit dem Ausdruck des bösen Thieres kontrastirt; so „Aschenbrödel“, das wie eine kleine Prinzess gebieterisch den Tauben die Erbsen zum Auspicken anweist; so der „gestiefelte Kater“, der in so komischer Reiferüstung einhertritt; so endlich in der „Gänsemagd“. Letztere, in der reizenden Bewegung, wie sie mit beiden Händen das volle Lockenhaar strahlt, ist wohl eine der gelungensten Kompositionen, vom schönsten Zug in den flüssig bewegten Linien und von holdseligem Ausdruck. Voll sonniger Lieblichkeit ist auch „Dornrös-

den", wie es, vom Schlaf überwältigt, Spinrocken und Kunkel sinken läßt, und in süßer Selbstverlorenheit das Köpfchen auf die Schulter fällt. Ein ganzer Kinderhimmel voll Anschuld strahlt aus den reinen Zügen. Artig ist auch die kleine Gruppe „Hansel und Gretel“, wo das Schwesterchen schlummernd an der Schulter des kleinen Bruders lehnt, der die Schlafende in treuer Sorgfalt mit dem Arme umschlingt. Zu den schönsten dieser kleinen Gruppen gehört endlich „Schneewittchen“. Es ist der Moment dargestellt, wo die böse Stiefmutter mit dem vergifteten Kamm Schneewittchens Haar berührt, und wo das Gift an zu wirken beginnt. Dies hat der Künstler in dem plötzlichen Zusammenfahren, in dem Aufzucken des Schmerzes überaus wahr und fein ausgesprochen.

Wir brauchen Nichts hinzuzufügen; diese rein empfundene Schöpfung muß Jedem zum Herzen sprechen, und wir zweifeln nicht, daß sie in den trefflich ausgeführten Photographieen sich überall einbürgern werden, wo irgend der Sinn für naive Schönheit und für das volksthümlich Poetische offen ist. **W. Lübke.**

Archäologische Studien zu Lucian von Hugo Blümner. Breslau. Verlag von Max Mälzer. 1867.

B. M. Obgleich Lucian nie ein speciell kunstgeschichtliches Thema behandelt, bilden seine Werke doch eine der wichtigsten schriftlichen Quellen über die griechische Kunst, weil er es liebt, statuariische Werke und Gemälde zur Illustration seiner Darstellungen heranzuziehen, und über Künstler und Kunstwerke auf Grund einer umfassenden Denkmälerkenntniß, einer wenigstens für die Plastik durch eigene Uebung erlangten gründlichen Vertrautheit mit der Technik und eines für seine Zeit überraschend fein und solide gebildeten kritischen Gefühls selbst in den flüchtigsten Bemerkungen sicher und treffend urtheilt. Diese Vorzüge sind natürlich den Geschichtschreibern der antiken Kunst zu keiner Zeit entgangen, und so ist kaum eine einschlägige Stelle, die nicht schon für die historische Darstellung herangezogen wäre. Bisher aber ist in der Regel jede Stelle nur in dem Zusammenhange mit den Aussprüchen und Berichten anderer Schriftsteller über den gleichen Gegenstand zusammengehalten worden, während das reiche archäologische Material im Lucian allein noch nicht zu einem selbständigen Gesamtbilde gestaltet ist. Es leuchtet ein, daß sich hieraus interessante neue Gesichtspunkte ergeben; und wäre es auch nur der, zu erfahren, wie sich die griechische Kunst der Vorzeit in der Vorstellung eines künstlerisch gebildeten, ästhetisch feinfühlenden Mannes aus der Verfallzeit abspiegelte, der sich über die Anschauungen seiner Zeit erhob, so wäre eine solche Untersuchung schon der Mühe werth; in so fern sind die vorliegenden Studien Blümner's jedenfalls eine dankenswerthe Arbeit. Nicht zwar, daß wesentlich neue Ergebnisse für die Wissenschaft durch dieselben gewonnen wären; aber die Autorität Lucian's gewinnt wesentlich, wenn man so die ganze Menge seinsinniger, von bewußten Prinzipien der Beurtheilung, die bei dieser Art der Untersuchung erst in die Augen springen, ausgehender Aeußerungen über Kunst und Künstler überfieht, wenn man bemerkt, wie dieselben sich mit wohlüberlegter Auswahl über die verschiedenen Perioden der Kunstentwicklung verbreiten, und in den Stand gesetzt wird, den Sinn des Einzelnen aus der allgemeinen Anschauung des

Autors heraus richtig zu erkennen. Der Verfasser gelangt auf dem Wege besonnener Kritik und gründlicher Methode durch die wohl disponirte Fülle des Einzelnen Schritt vor Schritt zur Konstruktion jenes Gesamtbildes der griechischen Kunst im Geiste Lucian's, welches aus den Urtheilen über die einzelnen Künstler und Werke sich aufbaut und durch die Aphorismen über die ihm gleichzeitige Kunst seinen Abschluß erhält. Die verschiedenen Untersuchungen sind gründlich und klar, der Ton ruhig und würdig; nur an ein paar Stellen, wo der empor sich schraubenden Ohnmacht entgegengetreten werden mußte, (wie z. B. gegen Stahr in seinem Torso) wird er absprechend und bissig; gewiß nicht mit Unrecht. Auf Einzelnes einzugehen verbietet hier der Raum, wir würden sonst die Abschnitte über Kalamis und Skopas, über Zeuxis und Aëtion, u. a. genauer in's Auge fassen. Wir verzichten darauf und verweisen diejenigen, welche sich mit archäologischen Studien beschäftigen, auf das Buch selber, das man bei Untersuchungen von Lucian erwähnter Kunstwerke nicht nur nicht wird ignoriren dürfen, sondern überall mit Vortheil zu Rathe ziehen wird.

Von G. B. de Rossi's römischen Katakombenwerke ist kürzlich der zweite Band (67 Tafeln, theilweise Farbendruck, mit Text) erschienen. Er enthält die Beschreibung der Katakombe des h. Callistus an der Via Appia, der großartigsten und historisch bedeutamsten dieser altchristlichen Begräbnisanlagen. Sowohl der Bau und die Perioden der Ausgrabung als auch die Gemälde und der sonstige monumentale Inhalt der Katakombe werden darin erörtert und u. A. 500 facsimilirte Inschriften als Beigaben der historischen Darstellung mitgetheilt. Die Gemälde gehören der großen Mehrzahl nach dem dritten Jahrhundert unserer Zeitrechnung an. Den architektonischen Theil bearbeitet, wie beim ersten Bande, der Bruder des Verfassers, M. St. de Rossi.

Genillet de Conches hat einen vierten Band seiner „Causeries d'un curieux“ (Paris, Plon) erscheinen lassen. Derselbe enthält u. A. eine ausführliche Studie über die Anfänge der englischen Kunst und die fremden Meister, welche zu ihrer Entwicklung wesentlich beigetragen, als Mabuse, Holbein, Ant. Moor etc.

Das Hundertguldenblatt Rembrandt's, welches im vorigen Jahre auf der Price'schen Auktion für 1180 £ von C. B. Palmer Befordrow erworben wurde, ist kürzlich bei der Versteigerung der Palmer'schen Sammlung von dem Kunsthändler W. Dringulin in Leipzig für 1100 £ erstanden. (Vergl. Kunstchronik 1867, S. 114).

Kunstunterricht.

+ Berlin. Die höhere Zeichenschule für Damen von Dr. Scholz und Troschel hat der hohen Protektion der Kronprinzessin bereits ihre Uebersiedelung in ein eigenes ausreichendes Lokal zu danken. Nach Pfingsten sind die neu eingerichteten Lehr- und Zeichensäle in einer leer stehenden ehemaligen Kaserne nahe dem Mittelpunkte der Stadt (neue Friedrichstraße 7) eröffnet worden. Zugleich hat der Unterricht eine Erweiterung erfahren. Herr Professor Theodor Hofemann hat den Unterricht im Figurenzeichnen übernommen, und wird demnächst in Gemeinschaft mit dem Herrn Professor Adolph Cybel nach genügender Vorbereitung der Schülerinnen das Malatelier eröffnen. — Unter den Lehrern, die bereits im Wintersemester thätig waren, und die der Anstalt noch erhalten sind, ist jüngst durch ein Versehen Herr Dr. Feldner übergegangen worden, der Mythologie vorträgt. — Der „Centralverein für das Wohl der arbeitenden Klasse“ hat in der Anstalt, nachdem er sich von deren zweckmäßigen Einrichtungen und erfolgreichen Wirken überzeugt, zwei Freistellen auf ein Jahr gestiftet, welche von dem, gleich der Zeichenschule unter dem Protektorate der Kronprinzessin stehenden „Verein zur Förderung der Erwerbsfähigkeit des weiblichen Geschlechtes“ besetzt werden sollen.

Neuigkeiten des Kunsthandels.

Führieh, Jos. Ritter von., Er ist auferstanden. Fünfzehn Zeichnungen in Holzschnitt ausgeführt von A. Gaber und K. Oertel. (Enth. 15 Holzschnitte incl. Titelbild und 4 S. Text.) Qu.-Fol. Leipzig, A. Dürr. Eleg. cart. 3 Thlr. 20 Ngr

Hefner-Alteneck, J. H. von, Die Kunst-Kammer Seiner Königlichen Hoheit des Fürsten Carl Anton von Hohenzollern-Sigmaringen. 1—6 Lfg. (Enth. 37 colorirte Kupfertafeln incl. Titelblatt nebst 26 S. Text in deutscher und französischer Sprache.) Kl. Fol. München, Bruckmann. In Hlbnwdbd. 24 Thlr.

Kaufmann, Angelica. Die Vestalin. Nach der Zeichnung photogr. Gr.-Fol. Dresden, Hanfstängl. 3 Thlr.

Köhler, C. Der Herr College. Nach dem Gemälde photogr. Fol. Ebenda. 1 1/2 Thlr.

Ruysdael, Jak. Der Kirchhof, photogr. nach einer Zeichnung von Karl Krüger. Gr.-Qu.-Fol. Dresden, Hanfstängl. 3 Thlr.

Strauss, B. In der Waldeinsamkeit. Nach dem Gemälde photogr. Kl.-Fol. Ebenda. 1 1/2 Thlr.

Thumann, Paul. Wallachin (Weibl. Brustbild). Nach der Zeichnung photogr. Gr.-Fol. Ebenda. 3 Thlr.

Kellen, J. P. v. d. Le Peintre-Graveur hollandais et flamand. Ou catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres de l'école hollandais et flamande. Ouvrage faisant suite au Peintre-Graveur de M. Bartsch. Avec des fac-similés. 2 Livr. Enth. 6 Bl. Radirungen von Gabr. van der Leeuw, Nic. de Helt Stockade, Pierre van der Hult, François Wouters, Theod. Rombouts, Corneille de Man; auf chin. Papier. Nebst Text (S. 25—50.) Roy.-4. Utrecht, Kemink & Sohn. (Debit für Deutschland: R. Weigel in Leipzig.) In Enveloppe 4 Thlr. 20 Ngr.

Zeitschriften.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. No. 32. Ueber einige Gefässe des k. hannov. Silberschatzes. — Die Histoire

du travail auf der Pariser Ausstellung. — Die Jahresausstellung des Kunstindustrievereins in Prag. — Kunstindustrieschule in Offenbach.

Troschels Monatsblätter. No. V. Entwurf zu einem umgeänderten Statut des Vereins deutscher Zeichenlehrer. — Die geometrischen Grundprincipien der Perspective I. von Dr. H. Hertzner. — Die „Ecole impériale de dessin“ zu Paris. Von Valentin Teirich.

Deutsche Bauzeitung. No. 19. 20. 21. Die Freigebung der Baugewerke im Norddeutschen Bunde. — Ein Wort über das Metermaß. — Der Konkurs zu den neuen Museen in Wien. — Ueber die Bedeutung der gotischen Baukunst für unsere Zeit. — Die Neugefaltung des Braudenburgers Thors in Berlin.

Gewerbefalle. Heft IV. Buchbinderei und Federgalanterie. Von Jas. Falke. — Moiräufüllung vom Dem zu Monreale bei Palermo. — Frühgoth. Schlüssel aus der St. Genevieve zu Paris. — Franz. Renaissanceornamente aus der Kirche St. Louis. — Franz. Renaissance-Zeichnerbefragung aus dem Hotel Sully (17. Jahrh.). — Moderner Bries; Kandelaber (aus der Pariser Ausstellung); Holzdecke für ein Speisezimmer; Garderobekränzer; Sitzbank in der Halle des Suintgarter Bahnhofs; Toilettenständer; Schmuckfächer; Holzbrünnchen; Verbrünnungsgefäße für ein Wohnzimmer.

Gazette des Beaux-arts. Mai. Collection de M. le comte du Nieuwerkerke. Par M. E. Galichon et Ed. de Beaumont. Mit Abbild. — Frans Hals (II. article). Par M. W. Bürger. Mit Abb. — D. Wilkie (II. article). Par M. J. Desrosiers. — Basrelief, dit de la Croix, à Palenque. Par C. Perkins. Mit Abb. — Dernier séjour de Rubens à Rome et son départ pour les Flandres, 1608. Par M. A. Baschet. — Exposition de la société des Amis des arts de Bordeaux. Par M. Ph. Burty. — Les graveurs Troyens. Par Ch. Blane. — Corresp. de Londres.

Chronique des Arts. Nr. 17—19. Les dessins des grand maîtres. — Le musée universel. — Faïenceries de la Champagne au XVIII siècle. — Salon de 1868. — Nécrologie (Dadure; Duclaux).

Journal des Beaux-arts. No. 8. Commission royale des monuments, séance générale. — Le musée Pitti, Salle de Saturne. — Jan de Vriendt. — Peiffage: Bourse d'Anvers, examen des plans.

Art-Journal. May. Memorials of Flaxman. VI. By G. F. Teniswood. Mit Abb. — Photogr. printing in oil colour. — The exploration of Palestine. Mit Abb. — National-portrait-exhibition. — Marezzo marble. — Leeds national exhibition of arts. — Isabella and the pot of Basil. — Obituary (Picot).

Beigegeben zwei Establishide nach Gemälden von Leslie und A. Clint nebst Fertl. des illust. Katalogs der Pariser Weltausstellung.

Insertate.

Verlag von Louis Gerschel, Verlagsbuchhandlung in Berlin.

Photographische Mittheilungen.

Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins.

Herausgegeben von

Dr. Hermann Vogel,

Lehrer der Photographie an der Königl. Gewerbe-Akademie zu Berlin, Vorsitzendem des Photographischen Vereins zu Berlin, Mitglied der internationalen Jury der Pariser Ausstellung von 1867.

Fünfter Jahrgang.

Zwölf Hefte mit 6 photographischen und photolithographischen Beilagen.

Velinpapier. gr. 8. Preis 2 Thlr. 20 Sgr.

Sitzungsberichte aus den Bezirks-Vereinen des Deutschen Photographen-Vereins; Original-Artikel sowie Korrespondenzen hervorragender Fachmänner im In- und Auslande; endlich Mittheilungen aus dem Versuchs-Atelier der Königl. Gewerbe-Akademie belehren über Praxis und Theorie der Photographie.

Das erste Heft enthält eine interessante Aufnahme (Genrebild) in Cabinetsformat. [156]

Interessante Proben von neuen Methoden.

Von Karl von Enhuber besige ich ein sehr schönes Bild mit 6 Figuren, betitelt

„Das Heimweh“

(Größe 50 zu 42 Centim. ohne Rahmen) daß ich zu billigen Preise anbiete. Ulm a. D. im Juni 1868.

[157] **Hermann Saimstet,** Kunstbändler.

Gemäldekäufern

bietet die Permanente Gemälde-Ausstellung von L. Sachse & Co. in Berlin stets eine reiche Auswahl bedeutender Galeriebilder, sowie auch anmuthige kleinere Kunstwerke von gutem Geschmack zum Kauf. [158]

Photographische Neuigkeiten. Liste aller bedeutenderen photographischen Reproduktionen und Aufnahmen nach der Natur. Nr 1. Beiblatt zu Photographische Mittheilungen Nr. 51. 1306 einzelne Photographieen, von denen, in 43 Abtheilungen systematisch geordnet, über 500 einzeln aufgeführt werden.

Auf Franco-Einsendung einer Franco-Marke von 1 Sgr. = 3 Kr. franco unter Kreuzband. [159]

Louis Gerschel, Verlagsbuchhandlung in Berlin.

In der Kunsthandlung von Rudolf Lang in Basel ist eine hübsche Col- lection

Aquarelle von Horner zum Verkaufe ausgestellt. [160]

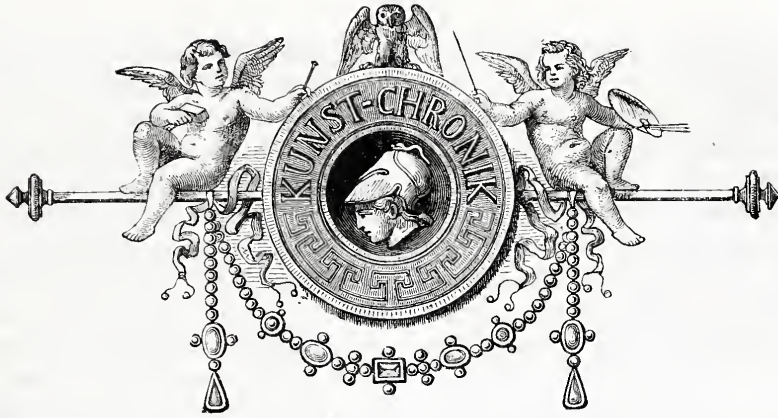
Heft 10 der Zeitschrift für bildende Kunst nebst Kunst-Chronik Nr. 19 wird Freitag den 10. Juli ausgegeben.

Hierdurch bringe ich zur Kennt- niß, daß ich wieder nach Leipzig zurückgekehrt bin. E. A. Seemann.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lüchow
(Wien, Theresianumg.
25) od. an die Verlagsh.
(Leipzig, Königsstr. 3)
zu richten.

10 Juli.



Inserate

à 2 Sgr. für die drei
Mal gespaltene Petit-
zeile werden von jeder
Buch- und Kunsthand-
lung angenommen.

1868.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am zweiten und letzten Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten dies Blatt gratis. Wart bezogen kostet dasselbe 1½ Tbr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Vorkämmer nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in Berlin: J. Schae & Co., Hofkunsthandlung; in Wien: P. Koefer, Gerold & Co.; in München: E. A. Fleischmann.

Inhalt: Das Lutherdenkmal zu Worms. — Nekrologe und Todes-Nachrichten (S. Siegmund Lachenwits, John Burnet, Johann Nepomuk Zwerger, Mik. Christian Hobe, Joh. Zak. Bräutigam.) — Vermischte Kunstnachrichten. — Personalnachrichten. — Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen. — Kunsthandel. — Neuigkeiten der Kunstliteratur. — Zeitschriften. — Zur Streitfrage über das Ariarische Madonnenbild. — Verächtigung. — Inserate.

Das Luther-Denkmal zu Worms.

Unter dem Schall der Festesglocken, der dem geistigen Ohre wohl vernehmbar von den schönen Ufern des Rheins herüberdönt, gedenken wir des großartigen Meisterwerkes, dessen Enthüllung der feierlich-ernste Gruß begleitet, des Schwanengesanges unseres Rietschel.

Die Vorgeschichte des Luther=Denkmales dürfen wir im Allgemeinen als bekannt voraussetzen. Man weiß, daß eine Anzahl von Wormser Bürgern 1856 die Nothwendigkeit erkannte, dem deutschen Reformator an dem Orte seines ersten entscheidenden Auftretens ein Mal zu ewigem Gedächtniß zu errichten; daß der Gedanke, einmal ausgesprochen, lebendige, thätige Theilnahme fand, und die Beiträge von weit und breit reichlich flossen; daß seit 1858 Ernst Rietschel die Ausführung des Denkmals übertragen ward, der den endgültigen Entwurf erschuf, aber die Vollendung des Ganzen nicht mehr erleben sollte.

Was er gewollt, das haben seine Schüler vollbracht, und so steht das Denkmal zu seinem Ruhm und zur Ehre seiner Gehülfen jetzt vor aller Welt Augen.

Mit größerem Ernst ist nie eine ähnliche Aufgabe erfaßt, und man fühlt sich gedrungen hinzuzusetzen, mit größerem Glück selten eine solche gelöst worden, als hier. Von dem Denkmal des Reformators erhob sich der Meister, den Vorwurf vertiefend, zu der Idee eines Denkmals der Reformation, und fand für den gewaltigen Gedanken, die rechte künstlerische Auffassung und die passende Form. Es bedurfte dazu allerdings eines ganzen Künstlers, eines selbständigen, bahnbrechenden Ingeniums. Als das hatte

sich Rietschel durch seine Lessingstatue längst ausgewiesen; jetzt trat die größere Forderung an ihn heran und er wurde an ihr zum vollkommenen Meister.

Wie der Lessing Rietschel's zu Braunschweig für die moderne Portraitbilderei epochemachend, so ist es das Luthermonument in der Gesamtanlage für die monumentale Plastik überhaupt.

Was sich einem Manne wie Wischer aus der philosophisch-historischen Betrachtung der Kunst ergeben hatte, daß nämlich für unsere historisch gesinnte Zeit gerade solche Monumente sich eigneten, welche durch Zusammenstellung ganzer Reihen von Persönlichkeiten eine große historische Idee von ihren verschiedenen Seiten und in ihren verschiedenen Vertretern zur Erscheinung bringen, wie ähnliches auch bereits von den Alten versucht worden, — das führte Rietschel praktisch durch. Er selbst hat sich, wie er das liebte, durch niedergeschriebene Erwägungen über das, was er wollte und erstrebte, klar zu werden gesucht, und es stand für ihn fest, ein „Denkmal Luthers und seiner Reformation“ zu schaffen. Er erweiterte daher den Plan und wagte es, die untergeordneten Theile aus der bisher üblichen Abhängigkeit und Selbstständigkeit zu befreien, um die gleich berechtigten und gleich großen Repräsentanten verschiedener Erscheinungsformen der weltbewegenden Idee frei und bewußt vor Augen treten zu lassen und das Princip der Einheit nur durch ein malerisch-architektonisches Arrangement des Ganzen zu wahren.

Der konstruktive Gedanke des Künstlers ist der: Luther's That und Werk baut sich auf über der Vorarbeit ähnlich strebender Vorkämpfer und kommt zu Stand und Wesen, indem es sich die besten Kräfte der Zeit dienstbar macht, sie zu Beistand und Abwehr um sich sammelt.

Da vorauszusetzen ist, daß den Lesern schon eine Ab-

bildung des Denkmals zu Gesicht gekommen ist, kann die Beschreibung kurz ausfallen.

Wie eine zinnenumstarrte Burg erhebt sich das Monument auf breiter Fläche (40 Fuß lang und breit) einige Stufen hoch aus dem Boden. Von drei Seiten schließt eine Zinnenmauer das Plateau ein, vorn den Zugang frei lassend. Die vier Eckzinnen und je die mittelfte an den drei Seiten gelegenen sind zu kräftigen Postamenten erweitert. Die 8 Fuß hohen Eckpfeiler tragen vorn links die Statue des Kurfürsten Friedrich's des Weisen von Sachsen, rechts die des Landgrafen Philipp's des Großmüthigen von Hessen, hinten links die des Johannes Reuchlin, rechts die Philipp Melancthon's, sämmtlich stehend, im Maßstabe von 8 $\frac{1}{2}$ Fuß. Auf den 7 Fuß hohen Mittelpfeilern thronen die Gestalten, hinten der protestirenden Speier, links der bekennenden Augsburg, rechts der trauernden Magdeburg, jede sitzend 6 Fuß hoch. An den übrigen 24 Zinnen sind Wappen und Namen eben so vieler protestantischer Städte zu sehen.

Inmitten dieser Burg erhebt sich auf hohem Piedestal der unsterbliche Anführer in dem geistigen Unabhängigkeitskriege, den man die Reformation nennt. Ein Block von Syenit (aus welchem Material der ganze Unterbau gefertigt ist) mit kräftigen Vorlagen an den Ecken und zwei darauf gethürmte eherner Würfel bilden das 16 Fuß hohe Fußgestell der mächtigen Lutherstatue (10 $\frac{1}{2}$ Fuß hoch). Ueber den Eckvorsprüngen sitzen, Repräsentanten jahrhundertelanger Vorarbeit und der gebildetsten Nationen des Mittelalters, die vier Vorreformatoren Petrus Walbus, John Wycliffe, Johannes Huß und Girolamo Savonarola, je 7 Fuß hoch. Sie sitzen ganz frei, ohne sich an den Kern des Postamentes anzulehnen. — Der zwischen ihnen liegende untere Würfel trägt Reliefs; hinten die Anheftung der Thesen, vorn die Absage auf dem Wormser Reichstage, rechts die Bibelübersetzung und die Lutherpredigt, links die Priesterehe und das Sakrament in beiderlei Gestalt. — Der obere Würfel trägt auf jeder Seite je ein Kraftwort Luther's und darunter zwei Medailonportraits von hervorragenden Mitarbeitern und Beförderern des Reformationswerkes. — In die vier Seiten des Syenitsockels sind die Wappen der Unterzeichner der Augsburgerischen Confession eingelassen.

So stellt das Monument durch seine großen Hauptzüge und vorzüglichsten Gestalten in durchsichtiger Anordnung und allgemein verständlicher Weise, einen herrlichen und erhebenden Abschnitt der Geschichte großartig und gewaltig dar, und die bei näherer Betrachtung hervortretenden Nebendinge fügen sich auf's glücklichste ein, um das Bild zu vervollständigen und abzurunden. Das Denkmal ist an vielen Stellen so vollständig zu übersehen, daß nur eine Sockelfigur unsichtbar bleibt, und

die Verhältnisse haben eine seltene Feinheit. Ein wesentlicher Theil des Verdienstes um diese gebührt dem Prof. G. Nicolai in Dresden, der, indem er die Architektur auch zu diesem Werke Rietchel's zeichnete, in manchen wesentlichen Punkten, aber immer wirklich verbeßernd von den Verhältnissen des ursprünglichen Modells abwich. Die Idee aber zu der ganzen Anlage, das wahrhaft Originale an dem Werke, rührt einzig von Rietchel selber her, und im Verhältniß dazu sind ein paar Maßreductionen im Architektonischen allerdings nur untergeordnet.

Durch die Größe der Conception und den augenscheinlich glücklichen Wurf in der Disposition würde das Luthermonument auf eine sehr hohe Stufe der Werthschätzung gestellt werden, selbst wenn die Ausführung weit hinter der beabsichtigten Wirkung zurückgeblieben wäre. Im Gegentheil aber kann billigerweise gar nicht anders geurtheilt werden, als daß die Durchbildung und Ausführung des Einzelnen so gut ist, wie sie bei einem so vielgliederigen Ganzen und bei der Theilung der letzten Arbeit unter verschiedene Hände ohne einheitliche Oberleitung irgend zu erwarten stand.

Ganz ohne alle Einschränkung gelungen, in zwingender und rührender Vollendung steht Luther selbst da*), er ist noch aus des Meisters eigener Hand hervorgegangen und der letzte Blick des Sterbenden ruhte mit Befriedigung auf dem fertigen Modell. Wenige Tage, nachdem er es gebilligt, sollte es zu Häupten seines Sarges stehen. — Nach vielfachen Erwägungen, deren abschließende Stadien wieder in einer handschriftlichen Aufzeichnung Rietchel's vorliegen, hatte er sich dafür entschieden, Luther in dem populär gewordenen Typus seiner späteren Jahre und mit dem Doctorrock bekleidet darzustellen, nachdem er sich lange aus Rücksicht auf den Ort des Denkmals und auf die malerische Wirkung der Gewandung dem Luther als Mönch und im Augustinerkleide zugeneigt hatte. Er verließ diesen beifällig aufgenommenen Gedanken, weil er den ganzen Mann und sein ganzes Werk schildern wollte, in seiner Durchschnittserscheinung, die Gemeingut der Volksanschauung geworden; weil nicht der Mönch zu Worms, sondern der Vollender des Reformationswerkes allein Berechtigung hat, über den Vorkämpfern zu stehen, in dem Kleide, das durch ihn Symbol geworden für eine neue Kirche; weil endlich das Motiv des „Hier steh' ich“ auch im Doctorrock beibehalten werden kann, da es Luther's ganzes Leben durchdrang. — Nachdem dieser Entschluß fest stand, wurden die früheren Skizzen verworfen und nach beharrlicher, oft wieder begonnener Arbeit gelang es endlich, den künstlerischen Anforderungen ganz befriedigend, mit der aus der Sache selbst hervorgehenden vereinigt, gerecht zu werden. Der Rock, vorn

*) Wir verweisen auf die im Kopf freilich nicht genügende Abbildung der Statue in Lübke's Geschichte der Plastik, Fig. 231.

offen, ist übereinandergeschlagen, so daß die Figur, von bewegten Falten umspielt, durch das Gewand kräftig hindurchscheint. Der linke Unterarm, auf dem die Bibel ruht, hält den Rock in seiner Lage fest, während die rechte, früher offen, jetzt leicht geballt, auf dem Buche der Bücher, als dem Grund und Urquell seiner Lehre und seines Glaubens ruht. Diese Hand ist ein Meisterwerk von Ausdruck und Empfindung, für das es kein bezeichnendes Urtheil giebt, und deren Wirkung hinreißend, mächtig, unbeschreiblich ist. Keine Gewaltthat liegt in ihrer Bewegung, nichts Massives oder Plumpes, sondern der blühende Ausdruck fester, unwandelbarer Ueberzeugung, das unerschütterliche, sieges sichere Bewußtsein von der erkannten Wahrheit, wie es sich in einer Kernnatur unwillkürlich, gleichsam naturnothwendig offenbart: „Das Wort sie sollen lassen stahn!“ Dieser Zug eiserner Energie ist so wahr aus dem innersten Wesen des Mannes gegriffen, daß noch nie eine Darstellung in ähnlicher Weise dem geistigen Vollgewicht seiner Persönlichkeit gerecht geworden ist. — Wie er dasteht, fest auf dem linken Bein, das rechte entschieden vorgesezt, den bedeutenden Kopf mit dem starken Halse kräftig auf den Schultern, das Auge überzeugungsvoll nach oben gerichtet, den Mund so geistvoll fein bewegt, als wollte eines jener Donnerworte ihm entfliehen, die eine Welt aus den Angeln heben, — so bietet er den vollen, reinen Genuß eines fest geschlossenen Daseins, einer mit sich einigen Persönlichkeit, eines ganzen Charakters, der innern Kampf und Zweifel überwunden und hinter sich geworfen hat, und im Vollgefühl der Wahrheit, die ihn durchdrungen, und mit eherner Siegeszuversicht, die ihn erfüllt, das Leben einsezt, um sich und der Welt die Freiheit des Geistes und des Gewissens zu erobern. — Nichts kann dem Verdienste einer solchen Schöpfung eine Steigerung hinzufügen, als die Thatsache, daß die Statue wie selten eine, wirklich kolossal empfunden und für ihren Platz berechnet ist. Weder wer die sehr verbreitete kleine Statuette kennt, noch wer das große Gypsmodell zu ebener Erde gesehen hat, kann sich eine rechte, zureichende Vorstellung von der Wirkung des Luther auf der Höhe des Postamentes inmitten seiner wackeren Streiter machen.

Ueber die anderen Theile des Denkmals dürfen wir kürzer sein. Die Verschiedenheit der Hände, denen nach dem Ableben des Meisters die Vollendung des Monumentes übertragen werden mußte, macht sich in ihnen begreiflicherweise sehr fühlbar. Nur an einer Sockelfigur, dem Wycliffe, hat Rietchel selbst noch Antheil. Wie eine Personifikation des ewigen Friedens gemahnt es uns aus dieser Gestalt, in der jeder Zoll sinnende Versenkung in das göttliche Wort zu sein scheint. Bei dem Aufbau des Modells war ihm sein Schüler Adolf Donndorf zur Hand gegangen. Diesem verdanken auch die beiden besten unter den übrigen Vorreformatoren, Waldus und

Savonarola, ihre treffliche Ausführung. Die frische Kraft in jenem, das unheimlich Iedernde, hinreißende Feuer in diesem verkünden eine Meisterhand. Der Fuß von einem zweiten Schüler Rietchel's, Gustav Riez, (dem Sieger in der Konkurrenz um das Ahlanddenkmal) modellirt, steht schon durch seine Auffassung (in Abhängigkeit von dem für das Portrait maßgebend gewesenen Nepomuk-Typus) zurück. Doch kommt auch die Arbeit an Schwung und Freiheit jenen drei Gestalten nicht gleich, wenn schon diese Figur im Ganzen das Beste bleibt, was Riez an dem Denkmal gearbeitet.

Unter den vier Kämpen der Reformation sind die im Vordergrund stehenden fürstlichen Träger des Schwertes weitaus am besten gelungen. Friedrich der Weise in Kurornate (von Dondorf), die verschmähte Kaiserkrone zu seinen Füßen, befriedigt im höchsten Grade und steht seinem Vorbilde, dem herrlichen Grabdenkmale des Fürsten von Peter Vischer in der Schloßkirche zu Wittenberg würdig zur Seite. Philipp von Hessen (Riez) tritt in den allgemeinen Grundzügen seiner Stellung in allzu auffallenden Parallelismus zum Luther, und seine Figur ist nicht ganz korrekt; doch verdient die Frische im Ausdruck des Kopfes Beifall. Melancthon (Riez) hätte man, besonders neben Luther, bedeutender gewünscht; seine in seltenem Grade unplastische Persönlichkeit hat dem Bildner unüberwindliche Schwierigkeiten dargeboten. Besser präsentirt sich Neuchlin (Dondorf) trotz des auffallend kleinen Kopfes: Gestalt und Faltenwurf sind freier bewegt.

Höchst ungleich sind die drei Städtefiguren ausgefallen. Augsburg mit der Konfession und der Friedenspalme (Riez) gewinnt beim großen Publikum viel Beifall, durch dieselben Eigenschaften, welche sie dem ernsteren und reiferen Beschauer als ein oberflächliches Werk erscheinen lassen, eine ausdruckslose Formenschönheit und eine unbedeutende Eleganz, Schwächen, die wesentlich auf Rechnung der Ausführung zu setzen sind. Speier ist ihr entschieden überlegen: sie protestirt energisch, mit aufflammendem Zorn; aber sie bewegt sich etwas burleskos und ermangelt der sorgfältigen Durchbildung. Johannes Schilling, der bekannte Meister der Tageszeiten für die Brühl'sche Terrasse, der sie in der zwölften Stunde übernommen, hat nicht Muße gehabt, sich in das Werk und in seine Arbeit hineinzuleben. Dagegen hat wieder Dondorf in der trauernden Magdeburg eine Meisterschöpfung und eine der edelsten, tiefgefühltesten Figuren des Denkmals hingestellt.

Die Reliefs des Denkmals sind unzweifelhaft sein schwächster Theil. Sie sind ein Beweis dafür, daß die Berliner Bildhauerschule überhaupt, bewußt oder unbewußt, noch immer, selbst in ihren größten Vertretern, unter dem Banne derjenigen Anschauung steht, welche sich in Gottfried Schadow's bekanntem Ausspruche darstellt,

das Relief sei die Prosa der Plastik. Die historischen Scenen (vorn und hinten, Donndorf) haben jedoch viel Leben und zeugen von Geschick, die so zu sagen dogmatischen (rechts und links, Rietz), obgleich zum Theil von glücklicher Naivetät der Konzeption, leiden an übermäßiger Leere. — Die Portraitmedaillons haben sich in Rücksicht auf ihren hohen Standpunkt eine allzu kräftige Behandlung gefallen lassen müssen, doch wirken sie im Allgemeinen gut.

Ueberblicken wir noch einmal das Monument im Ganzen, so befestigt sich die Ueberzeugung, daß es ein Markstein auf dem Entwicklungsgange der heutigen Bildhauerkunst ist. Was Rietzschel im Lessing begonnen, was er im Goethe und Schiller behauptet, durch den Weber und andere Denkmäler bekräftigt hat, das hat er zu ungeahnter Vollendung gebracht im Luther. Die Fähigkeit eine Persönlichkeit in ihrem charakteristischen Habitus, in der spezifischen Zeitstimmung zu erfassen, bewährt sich hier auf derselben Höhe, und es vereinigt sich damit die Kraft, die Zeit selbst als Boden und Hintergrund der persönlichen Erscheinung zur Geltung zu bringen, ein umfassendes Zeit- und Geschichtsbild in ehernen Zügen zu entrollen. Dies geschieht mit einer Macht und Klarheit, mit einer Fülle und Sicherheit, die eben so staunenerregend wie genussreich ist, und die gesunde Empfindung und geläuterte Einsicht verzichtet dabei auf alle jene Mittelchen allegorischer und symbolisirender Darstellung, durch welche bei ähnlichen Vorwürfen andere Künstler das Staunen der großen Menge leichten Kaufs erregt haben. Gerade und fest geht er auf sein Ziel los, in wahrhaft monumentaler Größe und gebiegener Erscheinungswahrheit läßt er seine Gestalten entstehen, und vertraut der Sache und der wahren Kunst der Darstellung die Sorge für den Erfolg, der so gewonnen über alles ehrenvoll und dauernd ist. **Bruno Meyer.**

Nekrologe und Todesnachrichten.

F. Siegmund Lachenwitz, Thiermaler und in dieser Sache einer der hervorragendsten Meister der Düsseldorfer Schule, erlag am 25. Juni in Düsseldorf einem heftigen Nervenfieber. Im Jahr 1820 zu Neuß geboren, empfangt er seine Erziehung größtentheils in Köln und ward schon mit zwanzig Jahren Schüler der Düsseldorfer Akademie, in deren verschiedenen Klassen er von 1840 bis 1847 blieb. Er trennte sich dann von der Akademie, hat aber Düsseldorf nie für längere Zeit verlassen. Lachenwitz konnte für das besondere Fach, dem er sich widmete, in der Düsseldorfer Schule keinen eigentlichen Lehrer finden, und er ist in der That auch nur sein eigener Lehrer und Schüler gewesen. Mit lebhaftem Temperamente und großer natürlicher Begabung fiug er schon sehr früh an, selbständige Kompositionen auszuführen, und seine ersten Werke fanden bereits vielfachen Beifall. Er malte alle Thiere mit derselben Leichtigkeit; in seinen frühesten Werken waren es hauptsächlich die wilden und reizenden Thiere, welche er darstellte, häufig mit einem gewissen

Streben nach dramatischer Handlung, wie in seinem verschiedenen Bildern aus „Reinede Fuchs“, und Thierscenen, Kämpfe und Jagden aus der Wildniß des Südens wie des Nordens. Sein größtes und bedeutendstes Werk dieser Art, auch durch die treffliche Durchführung ausgezeichnet, ist eine Löwenfamilie mit einem heranschleichenden Tiger. In diesem Bilde von bedeutenden Dimensionen sind die Thiere lebensgroß und vortrefflich gemalt; der Künstler bewährte sich darin als einen Meister in charakteristischer Behandlung des Stofflichen und zugleich als guter Kolorist. Später stellte er mit Vorliebe Hunde dar, und seine äußerst zahlreichen Bilder und Bildchen, in denen er „Rattenfänger“ und „Pinscher“ in allerlei oft komischen Situationen wiedergab, fanden ein dankbares Publikum und waren sehr beliebt. Auch Affen stellte er gern und mit vieler Laune dar. Zu seinen größeren Bildern wählte er jedoch meistentheils wildbewegte Jagd- und Kampfszenen: von Pantheren überfallene Büffel, Wölfe, welche wilde Pferde jagen, Bären, die eine Herde angreifen oder Reuthiere verfolgen, Füchse auf der Lauer, Falken mit ihrer Beute, ja in den Lüften kämpfende Adler. Seltener sind seine Bilder, in denen menschliche Figuren neben den Thieren erscheinen; doch fehlen auch solche nicht. In neuerer Zeit machte Lachenwitz vielfach das Pferd zum Gegenstande seiner Bilder, meistens das wilde Steppenpferd, seltener das eigentliche Reit- oder Zugpferd, mit dem er jedoch auch vertraut war; sein letztes Werk, gegenwärtig auf der Kunstvereins-Ausstellung in Düsseldorf, ist ein wildes Reitergesecht aus dem letzten Feldzuge in Böhmen. Es ist natürlich, daß bei einem so ausgedehnten Kreise von Gegenständen, bei der Lebhaftigkeit seines Talentes und der raschen Produktion dieses viel schaffenden Meisters seine Werke nicht alle gleich gut ausgefallen, ja, manche ziemlich flüchtig behandelt sind; in allen herrscht aber die gleiche Lebendigkeit, die rasche energische Bewegung; sie sind fast alle vortrefflich oft sehr reich komponirt. In den ersten Jahren des vorigen Jahrzehnds wurde Lachenwitz' malerische Thätigkeit für eine Zeit lang durch ein Augenleiden, was jedoch wieder geheilt wurde, unterbrochen oder doch beschränkt, und dadurch ward er veranlaßt, sich auch literarisch zu versuchen. Er hat eine Anzahl von kleinen Erzählungen, Jagd- und Reisegeichten und Schilderungen aus dem Thierleben geistreich und humoristisch verfaßt, die, oft mit Illustrationen von seiner Hand, in verschiedenen Zeitschriften erschienen sind, doch nur selten unter seinem Namen; seiner reichen Phantasie kam dabei ein sehr glückliches Erzähler-Talent zu Hilfe. (Köln. Ztg.)

John Burnet, einer der vorzüglichsten Kupferstecher Englands, geboren in Edinburg 1784, beschloß am 29. April sein thätiges Leben in Stoke Newington. Er war ein Mitschüler Wilkie's bei John Graham in Edinburg und schloß mit dem berühmtesten der englischen Genremaler unseres Jahrhunderts ein enges Freundschaftsbündniß. Wilkie's Erlolge in London zogen auch ihn nach der Hauptstadt Englands, wo er sich durch Grabstichelblätter nach Gemälden seines Freundes rasch eine geachtete Stellung erwarb. Im Jahre 1815 ging er nach Paris, um im Louvre zu kopiren und sich noch weiter auszubilden. Damals begann er auch sich als Maler zu versuchen. Wenn diese Versuche auch nicht ohne Erfolg waren, so kehrte er doch bald wieder zu seinem eigentlichen Berufe zurück. Von seinen Gemälden werden die auch

von ihm gestochenen „Greewich pensioners“ als seine beste Leistung gerühmt. Wie gut er sich auf die Theorie und die Technik des Malens verstand, ließ sein Werk „Practical hints on painting“ erkennen, welches mehrfach aufgelegt zu den besten Schriften gehört, die sich mit der technischen Seite der Malerei befassen.

* **Johann Nepomuk Zwinger**, Professor der Bühnenkunst am Städel'schen Institut zu Frankfurt, ein Schüler von Dannecker und Thorwaldsen, geboren 1796 in Donaueschingen, starb in Cannstatt am 26. Juni. In die Zeit vom Ende der zwanziger Jahre, wo er seine Lehrthätigkeit in Frankfurt begann, fallen auch die meisten und gelungensten seiner Schöpfungen. Wir nennen darunter die allegorischen Sandsteinfiguren für die Börse, den Christus am Kreuz für die Grabkapelle des Kurfürsten von Hessen in Frankfurt, ferner das Modell der Notthet-Statue für Freiburg, endlich unter den zahlreichen gelungenen Porträtbildungen die Büsten von J. H. Voß, Washington und Städel.

Nik. Christian Hohe, Porträtmaler und Universitätszeichenlehrer in Bonn, geboren in Bayreuth 1798, starb am 22. Juni in Bonn, wo er seit einer Reihe von vierzig Jahren in Wirklichkeit war.

Joh. Jak. Bräutigam, Porträtmaler und ehemaliger Inspektor und Obermaler an der k. bairischen Porzellanmanufaktur, geb. 1790 in einem Flecken des Thüringer Waldes, starb am 26. Juni in Elisabethenspital zu München.

Vermischte Kunstnachrichten.

A. — **Berlin.** Das Grab **Eduard Gerhard's**, des im vorigen Jahre verstorbenen berühmten Archäologen, schmückt jetzt ein sinniges Denkmal, welches Afinger, der in dieser Kunstweise bewährte Meister, im Auftrage der kunstsinigen Wittve verfertigt hat. In die Wand einer schlichten Stele mit palmettenartiger Bekrönung ist ein Porträtmedaillon aus weißem Marmor eingelassen. Es zeigt den Kopf des Verstorbenen in Vorderansicht. Haar und Halsbekleidung geben frei von konventioneller Stilisirung die natürliche Erscheinung wieder. Die Züge aber umzieht ein zarter Hauch künstlerischer Verklärung. Das ganze Bild ist darum nicht bloße Nachahmung der zufälligen Natur und hat doch auch im Einzelnen so wenig von seiner Frische eingebüßt, das Mancher vielleicht es noch allzu realistisch finden wird. Wir geben um solch ein Werk gern ein Duzend sogenannter Idealporträts hin, und gestehen, daß es uns durch künstlerischen Gehalt sowohl als durch die technische Ausführung den besten Arbeiten ähnlicher Art völlig ebenbürtig scheint. — Bei dieser Gelegenheit sei noch bemerkt, daß von Gerhard's kleinen Schriften, deren erster Band noch bei seinen Lebzeiten in G. Reimer's Verlage erschien, nächsten auch der zweite ausgegeben werden wird. Ihn wird eine größere Biographie des Verstorbenen begleiten, die vielleicht auch separat erscheinen wird. Für ihre Vorzüglichkeit bürgt der Name des Verfassers. — Otto Jahns, welcher zu diesem Behufe mit dem ganzen, reichen Material von der Familie ausgerüstet ist. Dieses letztere besteht aus Tagebüchern und Briefen und kann natürlich für den vorliegenden Zweck nur in sehr beschränkter Auswahl zur Verwendung kommen. Da aber die Briefe G.'s., namentlich seine Reisebriefe aus verschiedenen Zeiten, abgesehen von ihrer jeweiligen Beziehung zu der Wissenschaft, so viele Beobachtungen und Berichte enthalten, welche ein weit allgemeineres Interesse zu erwecken vermögen, so wäre eine Sonderung des nach dieser Seite Bemerkenswerthen gewiß seiner Zeit angebracht. Vielleicht ist es dem Schreiber dieser Zeilen möglich, gelegentlich auch den Lesern der „Zeitschrift“ das Eine oder Andere aus den von Zahn nicht benutzten Briefen und Reiseberichten mitzutheilen, was für die allgemeine Kunstgeschichte unseres Jahrhundertens von Bedeutung ist.

S—t. Ein **Standbild Göthe's** soll in München auf die Bestellung König Ludwig's II. hin errichtet werden. Die Modellirung ist dem Professor M. Winmann übertragen, dem eine zu Weimar nach der Natur gefertigte Büste des Dichters zum Vorbilde dient. Der Guß wird in der k. Erzgießerei stattfinden. Als Tag der Aufstellung ist der 28 August (Göthe's Geburtstag) des nächsten Jahres in Aussicht genommen.

S—t. Die **Standbilder von Benj. Thomson Graf von Rumford und dem Optiker Fraunhofer**, die seit Mai auf dem Forum der Maximiliansstraße in München als Pendants zu Deroy und Schelling aufgestellt sind, machen einen sehr verschiedenen Eindruck. Rumford, von Caspar Zumbusch modellirt, ist durch bessere Stilisirung und Bronzebehandlung dem Halbfigürchen Fraunhofer sehr überlegen. Von der letzteren Statue geht hier das Witzwort, daß sie aussehe, wie ein schwindfüchtiger Schuster, der einen schlechten Schneider gehabt hat. Doch ist anzuerkennen, daß Fraunhofer's Persönlichkeit eine ganz unplastische gewesen sein soll und das elende Piedestal der Wirkung entschieden Eintrag thut.

Personal-Nachrichten.

+ **Dr. Alfred Woltmann**, Privatdozent an der Friedrich-Wilhelms-Universität in Berlin, hat einen Ruf als Professor der Kunstgeschichte am Polytechnikum zu Karlsruhe erhalten und angenommen.

+ **Berlin.** Ueber die neue Stellenbesetzung an unserem Museum erfährt man jetzt folgendes: An Gerhards Stelle kommt Prof. Bötticher, an Tilkens's Prof. Friedrichs; doch sollen die beiden Münzsammlungen, antike und neuere, welche bisher zum Antiquarium gerechnet wurden, davon abgezweigt und zu einer eigenen Abtheilung des Museums vereinigt werden. Der Vorsteher der Sammlung neuerer Münzen, Hofrath Volzenthalt, tritt in den Ruhestand, und der bisherige Vorsteher der antiken Münzensammlung Dr. Friedländer soll die Direktion der vereinigten Münzensammlung übernehmen. Für Prof. Curtius soll eine neue einflußreiche Stellung mit bedeutendem Gehalt geschaffen werden.

+ **Der Historienmaler Max Lohde** hat im Auftrage des preussischen Unterrichts-Ministeriums eine Studienreise nach Italien auf ein Jahr angetreten, um die daselbst noch vorhandenen Sgraffitomalereien zu unteruchen. Vor seinem Abgange hat derselbe noch drei umfangreiche Sgraffito-Arbeiten vollendet, über die wir in kurzem näher berichten werden.

+ **Berlin.** Die Funktion des verstorbenen Baumeister Kolscher am deutschen Gewerbemuseum verhielt gegenwärtig der Baumeister Jacobsthal. — Der Unterrichtsplan für das dritte Quartal ist veröffentlicht. Derselbe zeigt noch folgende Veränderungen im Lehrpersonal: Zeichnen für Bauhandwerker lehrt Baumeister Scholtz; beim gewerblichen Zeichnen für Schülerinnen vertritt der Maler Ernst Erwald den Maler L. Burger. Das Ornamentzeichnen (beim Prof. Lohde) und das Figurenzeichnen (beim Maler Wisniowski) sind in Wegfall gekommen. Im Ganzen werden zehn Kurse eröffnet, davon vier am Sonntag und zwei (gewerbliches Zeichnen und Modelliren) für Damen.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

S—t. Die **Ausstellungen des Münchener Kunstvereins** brachten in der letzten Zeit wenig allgemeiner Interessantes, mit Ausnahme etwa des Bildes von Edward Young „von der Alm.“ worauf ein schreitendes Hirtenmädchen besonders die Aufmerksamkeit in Anspruch nahm, vorzüglich durch den zarten Ausdruck des Gesichts und die hübsche Figur des Mädchens. Etwas kerniger übrigens hätte das Bild sein können. L. E. Rosenthal's „letzte Liebesgabe“ gewann sich durch das Motiv „ein todes Kind wird von Kindern mit Blumen geschmückt“ den Beifall empfindsamer Herzen. Auch R. Epp's verliebtes Paar „im Stübli“ nach Hebel fand Beifall, schade daß der Bauer und seine Dirne gar zu blank und sein gewachsen ausfahlen. Ebenso süßlich, wie die erwähnten, war auch Raupp's „Müßkehr vor dem Gewitter“, worauf sich im Vordergrund ganz besonders ein jugendliches, sich umschlingendes Paar geltend machte. F. Räder's „Sennerin am Johannisfeuer“ gehörte zu den besseren Leistungen, ebenso H. Schneider's „Großmutter und Enkelin“ und „Falkstaff in der Kneipe“ von E. Grünzer, der ein Humorist von Talent ist, aber auch den gefährlichen Weg der Formvernachlässigung wandelt. — Als einziges religiöses Gemälde erwähnen wir Rob. Langer's Madonna mit dem Kind und als gute Porträtleistung eine ihre Reize zur Schau tragende Dame von K. Engel. — Am besten indessen schien uns diesmal die Tiermalerei vertreten gewesen zu sein und zwar als das Vorzüglichste ein von dem verstorbenen Wilhelm Melchior in Nachahmung des Jan

Beenir gemaltes Stilleben. Ein todter an der Wand aufgehängter Hase, bildete das Centrum; um ihn herum waren Geräte, Gemüse und todte Vögel, deren einen eine herein-schleudende Katze mit dem Maul gefasst hielt, gruppiert; etwas füllig angeordnet, aber mit einfacher Vortrag, nachhaltiger Farbe und anerkannter Zeichnung ausgeführt. Unser trefflicher Thiermaler Ludwig Volz stellte einen „Hirsch an einem leichten Wasser“ aus, durch einen schönen Ton aus-gezeichnet, und Wilh. Reinhart einen Fuchs bei einem todten Hasen, den Raubvögel gierig umschwirren, letzteres ein Winterstück. — Die Landschaft war, wie immer, sehr zahl-reich vertreten, doch wußten wir uns ganz besonders hervor-ragender Werke nicht zu erinnern. Wir weisen hier einfach hin auf F. Knab's Brunnen aus dem Kloster Brombach in Unterfranken, Fr. Samberger's Fuchsengraben, Heinlein's Motiv vom Schwansen bei Hohenschwangau, A. Pier's Dorf-partie (sehr malerisch gedacht, aber etwas flüchtig in der Farbe), F. Schiffmann's Neubabsburg, L. Gebhardt's Scharthal, E. Agrikola's Ansicht von Starnberg, Werk-meister's Mondlandschaft, F. Korubek's Motiv von der Würm und F. Fischbach's Zeichnungen deutscher Bäume.

Historische Kunstausstellung in Leeds. Die erste Aus-gabe des Kataloges der großen Ausstellung in Leeds weist über 7000 Nummern nach. Die Erwartung, welche die Kommission von der Liberalität der Kunstfreunde und Sammler des vereinigten Königreiches hegte, hat sich voll-ständig erfüllt. Man sieht wenig Kunstwerke, welche sich auch auf der Manchester-Ausstellung befanden, während die über-wiegende Anzahl noch niemals zur öffentlichen Ausstellung gelangte. Zwei Galerien, A. und B., sind für die Meister der romanischen Nationen, Italien, Spanien und Frankreich, bestimmt. Dort trifft man die Quattrocentisten aus der Samm-lung von Alexander Vater, die bedeutendsten Silber aus den Galerien des Herzogs von Devonshire, der Royal Institution zu Liverpool, des Lord Dudley, der Herren Layard, Cook, Gladstone u. Die Galerie C. umfaßt die Gemälde aus der deutschen und den niederländischen Schulen und die Galerie D. die englischen Meister. Den mo-dernen Bildern lebender sowohl wie bereits verstorbener Meister sind zwei Galerien eingeräumt, nämlich E. den eng-lischen und F. den ausländischen Gemälden. Ein besonderer Saal beherbergt ferner die Aquarellmalereien, ein anderer die Handzeichnungen alter Meister. Auch Kupferstiche und Radirungen haben ein passendes Unterkommen gefunden. Eine besondere Abtheilung bildet endlich noch das Museum für ornamentale Kunst.

* **Der österreichische Kunstverein in Wien** hielt am 15. Juni seine diesjährige Generalversammlung, die 17. seit dem Bestehen des Vereines, ab. Dem Geschäfts- und Kassenbericht entnehmen wir, daß der Verein i. J. 1867 von besonderem Glücke begünstigt war. Das Reinerträgniß betrug, nach Abzug der durch Privatankäufe erzielten Summe von 22,303 Guld. ö. W., nicht weniger als 31,303 Guld. Die Kassenbe-wegung d. J. beziffert sich auf 52,371 Guld., das ist um 15,013 Guld. mehr als im vorigen Jahre. Durch Vereins-ankäufe wurden, abgesehen von der angegebenen Summe der Privatankäufe, 15,292 Guld., im Ganzen also 38,096 Guld., der Kunst zugeführt. In Anbetracht dieser erfreulichen Resultate wurde dem Verwaltungsrath und der Direktion der Dank der Versammlung votirt. Unter den zur Annahme ge-langten Anträgen erwähnen wir den auf einen jährlichen Beitrag von 300 Guld., ö. W. zum Wiener Schiller-Denkmal. In den Verwaltungsrath wurden gewählt die H. Stummer, Zaisler, Selleny und Melnitzky.

S-t. **Die alte Pinakothek zu München** wurde aber-mals mit zwei Bildern, die sich früher in Schleißheim be-fanden, bereichert. Das eine ist das Bildniß der Maria Rhythen, Gräfin Sowrie, der Gemahlin des Künstlers, von van Dyk, leider verputzt und mit Uebermalungen, das andere in überlebensgroßen Figuren stellt die Verlobung Ejan's und Jakob's von Rubens dar. Das kürzlich er-wähnte Bild von Paul de Vos, eine Jagd, wurde, da seine feldige Wirkung dem Rubens Eintrag that, wieder entfernt.

Zu München wird vom 1. bis 15. Oktober eine Kunst-ausstellung stattfinden, zu deren Bezeichnung die Kommission des Institut des Beaux-arts einladet. Die Aussteller haben zwischen dem 1. August und 1. September die von ihnen zur Ausstellung bestimmten Gegenstände bei den Herren

Arnould und Van Sevendouck, rue de Basse, oder bei Herrn Charles Wauters, rue d'Aeghem, anzumelden.

Eine internationale Aquarell-Ausstellung wird für den Monat September von der belgischen Gesellschaft der Aqua-rellisten zu Brüssel veranstaltet.

Kunsthandel.

Photographische Neuigkeiten. Dem lange gefühlten Bedürfniß nach einem periodisch erscheinenden Verzeichniß solcher photographischer Publikationen des In- und Auslandes, welche auf künstlerisches und kunsthistorisches Interesse Anspruch erheben können, ist vor kurzem von zwei Seiten entgegenge-kommen. Hanfstängl's „Circular für Photographie“ und die als Beiblatt der „Photogr. Mittheilungen“ (Verlag von L. Gerschel) erscheinenden „Photogr. Neuigkeiten“, beide monat-lich in Berlin ausgegeben, dienen dem gleichen Zwecke; nur daß das Hanfstängl'sche Circular sich auf die dem Unternehmer in Depot gegebenen Blätter zu beschränken scheint, während das Beiblatt der Mittheilungen alle einschlägigen Neuigkeiten in systematischer Ordnung, mit Hinzufügung der Verlagsfirmen und der Ladenpreise, verzeichnet. Das neueste Hanfstängl'sche Circular vom Juni bringt eine vollständige Liste der interes-santen Reproduktionen von E. Rayn in Venedig, darunter die Fresken Giotto's aus der Kapelle dell' Arena zu Padua und die Patauener Wandmalereien des Mantegna.

F. M. Heberle's Kunstauktion in Köln, welche am 29. Juli beginnt, bringt eine Anzahl zum Theil werthvoller Delgemälde, meistens von alten Meistern unter den Hammer. Die Bilder stammen zum Theil aus dem Nachlaß des Prof. Ludwig Bischoff, zum Theil aus der ehemal. Bettendorff'schen Galerie zu Aachen. Außerdem führt der Katalog eine Anzahl Gegenstände der Klein Kunst, Schmitzarbeiten, Porzellan u. s. w. auf, dem Nachlaß der Frau Major Cruchen ange-hörnd.

Die **chalkographische Anstalt des Louvre** hat zwei neue Blätter herausgegeben. Das eine, nach Perugino's heil. Jungfrau mit der heil. Rosa und Katharina, ist die letzte unvollendete Arbeit Caron's, das andere ist von Rousseau nach dem Bildniß des schwarz gekleideten jungen Mannes ge-stochen, welches früher für ein Werk Raffaele's galt, aber von Waagen als ein Francia bestimmt wurde.

Neuigkeiten der Kunstliteratur.

Corrsen, W., Alterthümer und Kunstdenkmale des Cistercienserklosters St. Marien und der Landes-schule zur Pforte. Mit Holzschnitten gr. 4. Halle, Buchhand-lung des Waisenhauses. 5/3 Thlr.

Hamerton, P. G., Etching and Etschers. A treatise, critical and practical. With original plates by Rembrandt Callot, Dujardin, Paul Potter, etc. Roy. 8°. London (Leipzig A. Dürr) 31 sh.

Hurel, A., L'art religieux contemporain, étude critique. 8. IV, 462 S. Paris, Didier.

Jullien, A., Les beaux-arts et leur admini-stration. 8. 171 S. Paris, Dentu. 2 fr.

Layard, H. A., The Brancacci Chapel and Masolino, Masaccio and Filippino Lippi. 8. 67 S. Mit Holz-schnitten. London, Arundel Society. (Leipzig, Dürr.) 6 sh.

Tyrwhitt, R. St. J., A handbook of pictorial art. With coloured illustrations, photographs, and a chapter on perspective by A. Maedonald. 8. London (Leipzig, A. Dürr.) 18 sh.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. Nr. 5. und 6.

Zur **Paramentik.** (Mit Abb.) — Uebersicht der jüngsten Forschungen über die Topographie des Tempels in Jerusalem. — Die neue Straße zu Baar im Canton Zug. Von F. Stabler. — Ein Bildnis von Peter v. Cornelius. Von S. F. von Blomberg. (Dem Verf. dieses Artikels scheinen die Auffäge von Dr. A. v. Zahn und Dr. G. Schäfer über denselben Gegenstand in der „Zeitschrift f. bibl. Kunst“ nicht bekannt geworden zu sein.)

Mittheilungen des österr. Museums. Nr. 33.

Ueber die galvanoplastischen Reproductionen aus dem Atelier des österr. Museums. — Ueber eine antike Terra-cotta-Hohlform in der keramischen Sammlung des österr. Museums. — Die Stickerei-ausstellung im Coursalon.

Gewerbehalle. Nr. 5.

Buchbinerei und Verlegalantrie. Von Jaf. Falke. — Nöm. Rosette vom Forum des Nerva; römische Sima vom Tempel des Saturnus — Mosaikfußboden aus dem Dome zu Ruca. — Moderne gothische Consolen; Ornamentfüllung; Ornament für eine Vamervase; Fußteppich für Jacquardweberei; Banner des deutschen Sängerbundes; Entwurf zu einem Kostienbehälter; Brunnen in Gußeisen; Oberlicht- und Gartengitter; Etagere; Silberner Senftopf mit Pfeffer- und Salzfaß; Esstisch; einfacher Studiplafond für ein unregelmäßiges Gesimmm.

Art-Journal. Juni.

Royal Academy-Exhibition. — Society of painters in watercolours. — Books and bookbinding in Syria and Palestine II. (Mit Abb.) — Notabilia of the universal exhibition. — The sculpture for the London-University. — Obituary (John Burnet). — Birmingham Society of artists. — Art-union of London.

Beigegeben zwei Etahlische nach J. Pflüß und N. Ansdell und nach Mrs. Ward, sowie Forts. des illust. Ausstellungs-Katalogs.

Gazette des Beaux-arts. Juni.

Le salon de 1868. Par M. Grangedor (Mit Abb.). — Jngres, sa vie et ses ouvrages (Suite). Par M. Ch. Blanc. — Thorwaldsen et Canova. Par M. A. Dauban. (Mit Abb.). — J. R. Brascassat. Par M. M. de Saint-Santin. (Mit Abb.). — L'Émail des peintres de M. Claudius Popelin. Par Ph. Burty. — Dictionnaire de l'Academie des Beaux-arts. Par M. A. Gruyer. —

Chronique des Arts. Nr. 20 — 23.

Exposition de l'Academie royale de Londres. — Les écoles francaises et étrangères en 1867. — La porcelaine de Perse. — Notice bibliographique sur les livres du salon. — Mare-Antoine au Burlington-Club. — Médailles distribuées au salon de 1868. — Société française de gravure. — Les tapisseries du mobilier de la couronne. Nécrologie (Martineau; Dutert; Chameralat);

Journal des Beaux-arts. Nr. 9 — 10.

La famille Hals. — Le musée Pitti (Suite). — Un tableau d'Antoine Watteau.

Zahn's Jahrbücher für Kuustwissenschaft. 1868. I.

Die Dürerhandschriften im British Museum. Von A. von Zahn. — Zur schweizer Glasmalerei. Von W. Lübke. — Ueber in Spanien vorhandene Gemälde, Handzeichnungen und Miniaturen. Von G. F. Waagen. — Das Testament des Vincenzo Cateua. Von J. A. Crowe und G. B. Cavalcaselle. — Ein Oelgemälde Michel Angelo's; Raphael's Galatea; Holbcin's erste Reise nach England. Von Hermann Grimm. — Ein Autograph Albrecht Dürer's. Von Oberbaurath Hausmann. — Der Kartennmaler Michel Winterperg zu Nürnberg. Von Jos. Baader. — Bibliographie und Auszüge.

Troschel's Monatsblätter. No. VI.

Die geometrischen Grundprinzipien der Perspektive (II). von H. Hertzler. — Paris und die allg. Ausstellung (V). — Zur Methodik des Zeichenunterrichts. — Ueber Heissigs Trimeter. Von F. W. Exner.

Chronique des Arts. Nr. 24—25.

Ouverture de l'exposition à Leeds. — Exposition à Orleans. — Un livre de M. Layard. — Nécrologie (Egasse).

Journal des Beaux-arts. No. 11.

Les prix quinquennaux. I. — Le Salon de Paris.

Der Streitfrage über das Artaria'sche Madonnenbild.

Ueber die von Hrn. J. Lippmann im 4. Hefte d. J. unserer Zeitschrift publicirte „Madonna von A. Dürer“ wurde im Verein für die Kunst des Mittelalters und der Neuzeit in Berlin eine Distkussion angeregt und auf Grund angeleglicher Autopsie von Seiten des Hrn. Dr. A. von Sallet in Berlin ein völlig verwerfendes Urtheil über das Bild gefällt. Obwohl sich die Form dieses Urtheils nicht in den Grenzen derjenigen Ausdrucksweise hielt, welche wir in wissenschaftlichen Streitfragen für geziemend erachten, haben wir doch keinen Anstand genommen, es unsern Lesern mitzutheilen (vgl. das Referat über die Sitzung jenes Vereins in der Kunstchronik Nr. 14), zugleich aber auch unserem geehrten Hrn. Mitarbeiter zur Vertheidigung seiner Ansicht in derselben Nr. der Chronik das Wort gegeben. Darauf hin sah sich Hr. Dr. A. v. Sallet gemüthigt, gegen den Ausdruck „angebliche Autopsie“, welchen Hr. Lippmann mit gutem Vorbedacht gebraucht und welchen wir oben wiederholt haben, in einem an die Redaktion gerichteten Schreiben d. d. Berlin, 1. Mai 1868, Verwahrung einzulegen. Es heißt in demselben: „Ich bemerke, daß diese Autopsie keine angebliche ist; ich habe das Bild hier bei Hrn. Kunstbändler Amster gesehen und bin nicht gewohnt, eine Lüge zu sagen oder zu schreiben.“ — Das klingt nun allerdings recht schön. Gleichwohl hat uns eine sorgfältige Untersuchung zu dem für Hrn. v. Sallet freilich nicht eben sehr schmeichelhaften Ergebnis geführt, daß das Gegentheil dessen, was er behauptet, die Wahrheit ist. Von Hrn. Kunstbändler Amster in Berlin erhielten wir die schriftliche Erklärung, daß das fragliche Originalbild niemals in seinem Besitze war; dasselbe ging aus einem Zeugnis des gegenwärtigen Besitzers des Bildes, des Hrn. Artaria in Wien, hervor; und daß Hr. v. Sallet nicht nur das Bild

nicht gesehen, sondern auch den dasselbe begleitenden Aufsatz des Hrn. Lippmann nicht aufmerksam gelesen hatte, erwies sich uns aus dem ferneren Umstande, daß Hr. v. Sallet in einem Briefe an uns von dem Bilde als von einem „Dürer'schen Delibide“ sprach, während es sich doch um ein mit Wasserfarben gemaltes Bild handelt. Nachdem Hr. v. Sallet von der Erklärung des Hrn. Amster in Kenntniß gesetzt war, hat sich denn auch das Blatt gewendet, und wir erhielten von ihm, in Folge wiederholter brieflicher Verhandlungen, folgendes Bekenntniß:

„Ich erkläre hiermit, daß ich das Original des von Hrn. Lippmann in Heft IV—V dieser Zeitschrift publicirten Gemäldes („Madonna von Albrecht Dürer“) nicht gesehen habe. Meine Behauptung, das Gemälde selbst hier gesehen zu haben, beruht auf einem Irrthum meinerseits, den ich lebhaft bedauere. Ich bedauere ferner, daß ich mich in einer Sitzung des Vereins für die Kunst des Mittelalters der Worte bedient habe: „das Bild macht auf mich den Eindruck einer Schmiererei.“ Ich nehme dieses mein Urtheil hiermit öffentlich zurück.“

Berlin, 24. Juni 1868.

Dr. Alfred von Sallet.

Nach solchen Vorgängen hätten wir es für erprießlicher gehalten, die damals angeregte Distkussion vorläufig einzustellen, bis beide Theile sich durch eigene Anschauung des bestrittenen Gegenstandes die nöthige Grundlage für ihre Ueberzeugungen geschaffen haben würden. Hr. Dr. Alfr. Woltmann, der sich neben Hrn. v. Sallet an dem Streite namentlich betheiligte hatte, und der sein Urtheil auf eine ihm von Hrn. Lippmann selbst gegebene Photographie des Bildes stützt, sieht sich indeß nicht veranlaßt, auf jene unsere Ansicht einzugehen und sendet uns folgende, gegen die Erwidrung des Hrn. Lippmann gerichtete Duplik:

„In der Entgegnung des Hrn. Lippmann (Kunstchronik Nr. 14), die es als die Absicht erklärt, tatsächliche Irrthümer zu berichtigen, heißt es zunächst: „Hr. Dr. Woltmann hält mit Recht die Schlußfolgerung für unzulässig, nach der die Verwandtschaft eines Bildes mit einem Kupferstich, die gewöhnlich auf eine Kopie von anderer Hand deutet, hier im Gegentheil für die Echtheit entscheidend soll.“

— Diese Hr. Lippmann an dieser Stelle aber nicht die Worte des Sitzungsberichtes: „ohne jeden stichhaltigen Grund“ aus, so könnte er nicht einwenden, daß er eben nicht vom Stich auf das Bild geschlossen, sondern sich aus inneren Gründen für die Echtheit erklärt habe. Gerade diese „inneren Gründe“ erschienen mir unzureichend; äußere Gründe sind gar nicht vorhanden, selbst nicht Dürer's so selten mangelndes Monogramm, für dessen Fehlen Hr. Lippmann freilich eine Erklärung beizubringen versucht. Ueber Farbe und Pinselführung kann ich freilich ohne Kenntniß des Originals nicht urtheilen, daß aber die Formen, auf deren „klare Bestimmtheit“ sich Hr. Lippmann als „Dürer charakterisirend“ beruft, dem Meister nicht entsprechen, zeigt die Photographie. Der „Madonna mit der Meerstage“ ist die sfigürliche Komposition entlehnt, aber die Köpfe stimmen mit denen dieses Stiches gar nicht. Das Antlitz der heiligen Jungfrau auf letzterem, edel in der Bildung und durch den Ausdruck zarter Schwermuth von seltenem Reiz, hat mit dem kindlichen, kugelrunden Marienkopf des Gemäldes nichts gemein; und von dem, trotz einer gewissen Herbheit, anmuthigen Kopf des Christuskinde im Stich weicht das häßliche und geistlose Gesicht im Bilde völlig ab. Die Partien um Mund und Kinn, im Stich vom feinsten Formenverständnis, sind hier ganz mißglückt, ferner ist namentlich das rechte Bein des Knaben in der Zeichnung plump und mißrathen. Außerdem paßt das idyllische Motiv der Komposition vortrefflich in die heitere Landschaft des Kupferstiches, ist aber für eine thronende Madonna wenig geeignet. Das verdient Erwägung bei einem Meister wie Dürer, der stets Sfigürliches und Scenerie so vollkommen in Einklang brachte. Eine idyllische Umgebung finden wir ebenfalls auf jener von Hrn. Lippmann herangezogenen schönen und bekanten Zeichnung der Alberina, auf der Madonna und Kind denen des Kupferstiches ähnlich sind. Doch ist die Uebereinstimmung keine vollkändige. Die rechte Hand Maria's mit dem Buch ist verändert, sie ruht im Schooß. Das Kind ist nur im Oberkörper ähnlich bewegt, die Haltung der Beine ist verschieden. Anders sind auch die Köpfe, aber mit denen des Artaria'schen Gemäldes haben sie ebenso wenig etwas gemein. Das Kind lächelt freundlich

und hält Blumen statt des Vogels. Dürer pflegt sich eben nicht zu kopiren. Die Zeichnung scheint ein früherer Versuch zu sein; im Stich ist die ganze Komposition weit feiner durchgebildet."

„Hr. Pippmann setzt in Uebereinstimmung mit der allgemeinen Ansicht die Entstehung des Stiches annähernd in das Jahr 1500 und will das Bild noch früher (der Gegenzeitigkeit halber) oder wenigstens um dieselbe Zeit entstanden sein lassen. Nur wenn dies der Fall ist, hätte die Annahme, daß Dürer sich selbst reproducirt, Einiges für sich. Dagegen wandte ich ein, daß eine solche Renaissance, wie sie das Gemälde aufweist, nicht vor 1515—1517 vorkomme. Hr. Pippmann glaubt, ich leugne das Vorkommen von Renaissance auf deutschen Gemälden und speciell bei Dürer vor dieser Zeit überhaupt. Die Ungenauigkeit des kurzen Berichtes, dem er dies entnehmen zu können glaubte, war Schuld hieran. Nur von einer so ausgebildeten Renaissance war bei mir die Rede. Die von Hrn. Pippmann citirten Beispiele von Renaissance-Elementen in Dürer'schen Arbeiten vor dieser Zeit bieten das beste Material, um darzutun, wie allmählig er der Renaissance Herr wird und sich von gothischem Formenwesen emancipirt. Neben dem großen Pferd von 1505 finden wir nur eine Säule von schwerer Form, namentlich am Fuß. In der schönen Passion der Albertina von 1504 sind ebenfalls Säulen und Motive im Renaissancecharakter zu finden, alles aber primitiv und ohne organischen Zusammenhang. Dasselbe gilt von einigen Blättern des Marienlebens. Welch ein Schritt von hier zu der eleganten Renaissance-Umrahmung auf einer anderen berühmten Zeichnung der Albertina, der Auferstehung von 1510! Und die Architektur des fraglichen Bildes ist offenbar noch entwickelter als die dortige."

„Daß jenes fragliche Gemälde von der Gegenseite des Stiches ist, scheint darzutun, daß der Nachahmer gar nicht einmal das Original vor Augen hatte, sondern eine der zahlreichen gegenseitigen Kopien. Das würde die Vergrößerung in den Köpfen bei dem sonst geschickten und sorgfältig behandelten Werke erklärlich machen. Schließlich scheint die Stadtansicht im Hintergrunde von der Architektur deutscher Städte, wie wir sie bei Dürer finden, völlig verschieden. Ist jener Thurm nicht ein niederländischer Belfroi? Das könnte einen Hinweis auf das Lokal der Entstehung bieten.“

Schließlich geben wir nun auch Hrn. Pippmann zur Vertheidigung seines Standpunktes noch einmal das Wort. Derselbe schreibt uns:

„Auf die Duplik des Hrn. Dr. Woltmann eines

Längeren zu antworten, halte ich aus dem Grunde für überflüssig, weil es mir den kunstwissenschaftlichen Forderungen der heutigen Zeit gegenüber unthunlich erscheint, über die Urheberschaft eines Bildes bloß nach einer Abbildung oder Photographie zu urtheilen, und weil ich der Ueberzeugung bin, daß mein Streit mit einem Gegner, dem nur diese zu Gebote stehen, ein resultatloser bleiben wird. Die von mir für die Echtheit der Artaria'schen Madonna angeführten inneren Gründe findet Hr. Dr. Woltmann unzureichend, muß jedoch gleichzeitig gestehen, daß er über Farbe und Pinselührung, also über das, was man Dualität eines Bildes nennt, nicht in der Lage ist zu urtheilen; andere innere Gründe aber kenne ich nicht. Daß die Physiognomie der Madonna auf dem Bilde eine andere ist als auf dem Stiche, kann bei Dürer nicht ausfallen; unter den vielen Madonnen, die er schuf, dürften kaum zwei von völlig übereinstimmendem Typus zu finden sein. Der Kopf des Kindes ist allerdings ungewöhnlich häßlich, aber es ist dies die Schuld späterer Retouchen, wovon man sich bei Betrachtung des Bildes leicht überzeugt und was ich auch in meinem Artikel ausdrücklich erwähnte. Der Ansicht, daß das Ganze, weil es sich zu dem Stiche gegenseitig verhält, gar nach einer Kopie des Stiches gemacht sei, glaube ich nicht erst entgegenzutreten zu müssen, da eben die künstlerische Behandlung des Artaria'schen Bildes so hoch über allen Kopien des Stiches steht, daß man diese billiger Weise gar nicht heranziehen kann. Wenn der Thurm im Hintergrunde Ähnlichkeit mit einem niederländischen Belfroi hat, so läßt sich daraus wohl nicht mehr folgern, als daß Dürer derartige Gebäude irgendwo gesehen haben mochte. Mit einigem Erfolg hätte Hr. Dr. Woltmann meines Erachtens nur meine Datirung des Bildes angreifen können. Von der Behandlung der Renaissanceformen, wie sie auf unserem Bilde vorliegt, ist übrigens noch ein gar weiter Weg bis zu den Arbeiten von 1515 oder 1517, und daß eine so ausgebildete Renaissance bei Dürer um 1500 vorkommen kann, wird für alle diejenigen nicht zweifelhaft sein, welche die Nothwendigkeit der Annahme einer Bekanntschaft Dürer's mit italienischer Kunst auch schon vor seiner Reise im Jahre 1506 anerkennen."

Wien, 30. Juni.

Fr. Pippmann.

Wir sehen hiermit die Diskussion über diesen Gegenstand für geschlossen an.

Herausgeber und Redaktion der Zeitschr. f. b. K.

Berichtigungen.

Das in voriger Nummer erwähnte Damenporträt von Euard Magnus ist nicht, wie irrtümlich angegeben, in ganzer Figur, sondern ein Kniestück. — In der 5. Zeile v. u. in derselben Notiz ist „etwas“ hinter „noch“ zu stellen.

I n s e r a t e.

**Permanente Ausstellung
der Kunststätte zu Chemnitz.**

[161]

Anmeldungen haben beim unterzeichneten Vorstande zu erfolgen. Ankäufe geschehen Seitens des Vereins, so wie solche von Privaten vermittelt werden. Die Kosten der Zus- und Rücksendungen von Kunstwerken trägt der Verein.

Der Vorstand des Ausstellungs-Ausschusses.

Kölner Gemälde- & Kunst-Auction v. 29 Juli 1868.

[162]

**Gründler, Kunstsachr u
und Kupferstiche,**

aus dem Nachlasse des Herrn Professor Lud. Bischoff, der Frau Major Cruchen, verwittw. P. Leven, u. And. J. M. Heberle (H. Lempertz.)

Nr. 20 der Kunst-Chronik wird Freitag den 31. Juli aus- gegeben.

**Sachse's permanente Gemälde-
Ausstellung in Berlin.**

Neu ausgestellt: E. Stiegel (Cassel): Anf. v. Marburg in Kurhessen. — H. Lossow (München): Vorrede zu Heine's „Buch der Lieder“. — Francois Viard (Fontainebleau): 18 Gemälde „die Reise um die Welt“. — Prof. Döppler (Weimar); 1. Winterlandschaft aus dem XVII. Jahrhundert mit Staffage. 2. desgl. — Hermann Schneider (München): Die letzten Stunden der Maria Josephe von Burgund, Mutter Ludwigs XVI. — Emil Funf (Königsberg in Pr.): Mütterliche Ermahnung. — Charles Hogue: Landschaft mit Mühle. — Dietrich Langko (München): Waldpartie. — J. W. Schirmer (tobt): Monatscheinlandschaft. — A. Weber (Düsseldorf) Landschaft. — Carl Rottmann (tobt): Ansicht v. Palermo mit dem Monte Pellegrino.

[163]

Beiträge

sind an Dr. C. v. Vishow
(Wien, Theresianumg.
25) od. an die Verlagsch.
(Leipzig, Königsstr. 3)
zu richten.

31. Juli.



Inserate

à 2 Sgr. für die drei
Mal gespaltene Petit-
zeile werden von jeder
Buch- und Kunsthand-
lung angenommen.

1868.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Scemann in Leipzig.

Am zweiten und letzten Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten dies Blatt gratis. Quart bezogen kostet dasselbe 1½ Tlhr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Buchhändler nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in Berlin: F. Schatz & Co., Hofkunsthandlung; in Wien: P. Kasper, Gerold & Co., in München: E. A. Fleischmann.

Inhalt: G. F. Waagen †. — Correspondenzen (Neapel, Florenz Ende Juni, Florenz, Mitte Juli). — Nekrologe (Friedemann, Pastianini, M. Seb.). — Vermischte Kunstnachrichten. — Personalmeldungen. — Kunstliteratur. — Kunstunterricht. — Briefkasten. — Berichtigung.

G. F. Waagen †.

Die deutsche Kunstwissenschaft hat einen ihrer bewährtesten Altmeister, diese Blätter einen ihrer treuesten Förderer und eifrigsten Mitarbeiter verloren. Am Freitag den 17. d. M. brachte eine telegraphische Depesche aus Kopenhagen die kurze Nachricht von dem Mittwoch vorher dort erfolgten Ableben des Direktors der Berliner Gemäldegalerie G. F. Waagen, selbst für die näheren Freunde des Heimgegangenen überraschend und unerwartet, da bei der gleichzeitigen Abwesenheit der Familie Niemanden Kunde von seiner Erkrankung geworden war. Zweien Freunden war das traurige Amt vorbehalten, der auf das Schlimmste noch keineswegs vorbereiteten Familie auf ihrem Landsitze die Trauerbotschaft zu überbringen.

Einem Berufeneren mag es überlassen sein, die unbestrittenen und bleibenden Verdienste des Verewigten um die Wissenschaft gründlich und vorurtheilslos zu erörtern;*)

*) Wir hoffen im nächsten Hefte der Zeitschrift unsern Lesern einen eingehenden Aufsatz über die Wirksamkeit und die Verdienste des Verewigten nebst dem wohl gelungenen Bildnisse desselben mittheilen zu können und geben nachstehend nur einige kurze Notizen über den Studiengang und die literarische Thätigkeit Waagen's:

W. wurde am 11. Februar 1794 in Hamburg geboren. Ursprünglich Maler, machte er 1813 und 1814 den Feldzug als preussischer Freiwilliger mit, studirte dann drei Jahre in Breslau, besonders Kunstgeschichte, und hielt sich hierauf, fortwährend mit eifrigen Studien beschäftigt, von 1818 ab theils in Dresden, theils in Heidelberg und München auf. Seit 1823 war Waagen mit den Vorarbeiten für das königliche Museum in Berlin beschäftigt und wurde 1832 zum Direktor der Gemälde-Galerie

wir bescheiden uns hier mitzutheilen, was wir aus eigener Erfahrung und nach der erst heute eingelaufenen ersten authentischen und genaueren Nachricht über seinen Tod von der letzten Lebenszeit Waagen's wissen.

Wer von den Vielen, die sich des rüstigen Greises noch im vorigen Sommer in Paris und auf seiner weiteren Reise erfreut haben, hätte gedacht, daß ein von Niemanden geahnter Schlag sein weißes Haupt so bald in die Grube betten würde. War ein Schern dem schleichenden Gift täglicher Mißhelligkeiten mit einer in ihrer Art glücklicherweise einzig dastehenden Verwaltung erlegen, so widerstand Waagen's zähne Natur lange siegreich dem gleichen Feinde, und es bedurfte ganz außergewöhnlicher Ereignisse, um seine starke Kraft für immer zu brechen. Wir alle wissen, daß er, von seiner Reise zurückgekehrt und von einer hemmenden Krankheit genesen, eine der Hauptzierden der Galerie, der er in gewissenhaftester Pflichterfüllung und mit treuestem Eifer nach dem vollen Maße seiner für dieses Amt einzigen Fähigkeit vorgestann-

ernannt. 1814 erfolgte seine Ernennung zum Professor der Kunstgeschichte an der Berliner Universität; er war auch Teilnehmer der literarischen Fehde gegen den Professor der Archäologie Hirt in Berlin, welcher an der Errichtung des Museums gleichfalls wesentlichen Antheil hatte. Seine kunstliterarische Thätigkeit begann er in München, wo bereits 1820 das Buch erschien: „Ueber die in der königlich bayerischen Sammlung der Akademie der Wissenschaften befindlichen Münzen und andere ägyptische Alterthümer“; 1822 erschien zu Breslau: „Ueber Hubert und Jan van Eyck“; 1832 in Berlin: „Hirt als Forscher über die Geschichte der neueren Malerei“; 1837: „Kunstwerke und Künstler in England und Paris“, 3 Bände; 1842: „Kunstwerke und Künstler in Deutschland“, 2 Bände; 1854 in London: „The treasures of art in Great Britain“, 3 Bände; 1862 in Stuttgart: „Handbuch der deutsch-niederländischen Malerschulen“, 2 Bde.; 1864 in München: „Die Gemäldesammlung in der kaiserl. Cremitage zu St. Petersburg“; 1866 in Wien: „Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien“. 2 Bände. A. d. K.

den, durch elende Restauration vernichtet vorfand. Verfestete ihn schon das bloße Faktum in fieberhafte Unruhe, raubte es ihm den Schlaf seiner Nächte und nahm es fast anschießlich den Kreis seiner Gedanken ein, so war der darob entbrannte, von Seiten der Verteidiger mit persönlichen Beleidigungen und Verläumdungen geführte Zeitungsfreit erst gar nicht dazu angethan, ihn das schwer Empfundene ruhiger tragen oder gar vergessen zu machen.

Aber dabei blieb es noch nicht. Kaum hatte der Restaurationsstandal äußerlich etwas ansgetobt, als Waagen zu persönlichem Stichblatt vom Zaun gebrochener, nach Form und Inhalt empörender Angriffe und Verdächtigungen gemacht und darnach, wie zum Hohn, auf Grund ehrenhafter Rothwehr und entrüsteter Zurückweisung vor den Richter gefordert wurde. Mit bewundernswerther Kaltblütigkeit sah er zwar von allen Persönlichkeiten ab, aber die Last, mit der ihn das Unglück der Galerie bedrückte, half auch dieses widerwärtige Intermezzo vermehren.

Um so unfähiger zum Ertragen war er, als nun plötzlich ein neues, weit schwereres Unglück seine Galerie bedrohte. Einige morsch gewordene Balken machten eine Reparatur der Decke nöthig, und diese Veranlassung beabsichtigte die Generaldirektion dazu zu benutzen, das dem edlen Schinkel'schen Bau durch Gegenüberstellung des neuen Museums und Einkeilung der Uebergangshalle angethane Unrecht auf ihre Weise durch Vernichtung seiner ganzen künstlerisch wie praktisch gleich bedeutenden Individualität wieder gut zu machen. Zum verzweifelten Kampfe gegen diesen Umbauplan sammelte er noch einmal alle, — seine letzten Kräfte, — — vergebens. Die Details sind bekannt. Zwar überzeugten seine Gründe die Kommission; aber dieselbe Kommission beugte sich vierzehn Tage später dem Wunsche des inzwischen genesenen Generaldirektors und desavonirte ihre früheren Beschlüsse. Seitdem befand sich die Angelegenheit in unsicherer und wenig Gutes versprechender Schwebe.

Waagen's Aufregung wuchs von Tage zu Tage. Sein Schlaf war sehr unregelmäßig, in Folge dessen sanken die Kräfte. Trotzdem er sich, wie es in seiner Natur lag, eifrig beschäftigte, beherrschte doch die Sorge um das Museum anschießlich sein Sinuen und Denken: nur wenn das Gespräch sich darauf lenkte, wurde er lebhaft; und häufig, wenn er allein war, vernahm man im Nebenzimmer, wie er laut mit sich selbst über die Museumsangelegenheit sprach. So war es doppelt peinigend für ihn, als ein Geschwür am Fuß ihn längere Zeit an freier Bewegung hinderte, und mit wahrer Fieberangst drang er in den Arzt, ihn wieder gesund und reisefähig zu machen; es war, als wollte und könnte er dem peinlichen Gedankenkreise entfliehen. Eine Einladung seines intimen Freundes, des russischen Gesandten in Kopenhagen Freiherrn von Mohrenheim, rief ihn dorthin, und er beabsichtigte

mit diesem Besuch einen Ausflug nach Stockholm zur Besichtigung des neu eingerichteten Museums zu vereinigen.

Seine nächste Sorge, als er hergestellt und zur Reise gerüstet war, ging dahin, sich über den Stand der Umbauangelegenheit zu orientiren.

Zwei Nachrichten, die er mit auf seine Reise nahm, reichten indessen hin, seine letzte Hoffnung und Kraft zu brechen. Die Berliner Akademie der Künste hatte ein ungünstiges Gutachten in der Sache abgegeben, über dessen Details wir vorläufig noch nicht unterrichtet sind; wie sollte sie auch nicht? Saßen doch diejenigen ihrer Mitglieder, welche in der Sache als urtheilsfähige Autoritäten hätten gelten können, bereits in der Kommission! Und aus dem eigenen Munde des Königs erfuhr Waagen, daß der Minister des Kultus den Druck sämmtlicher Gutachten mit Ausnahme des Waagen'schen beantragt hatte, eine Zumuthung, die nur an dem allbekannten Gerechtigkeitsfinne des Königs scheiterte, der eine solche Parteilichkeit verbot. Keinem als dem Könige selber, äußerte Waagen, hätte er diese Mittheilung geglaubt.

So reiste er am 4. Juli von Berlin ab; nicht so, daß man andere als ganz allgemeine Bestürchtungen seinetwegen hätte hegen müssen, und daß man nicht vom Luftwechsel, neuen Verhältnissen und liebevollem Verkehr einen günstigen Einfluß auf seine Stimmung und sein Befinden hätte erhoffen können. Leider sollte es anders kommen. Sein erster und einziger Brief vom 7. Juli ließ eine sehr gereizte Stimmung erkennen. Kleine Unfälle auf der Reise hatten merkwürdig starken Eindruck auf ihn gemacht, und das viele Gute und Liebe, das ihm widerfahren, hatte ihm nicht wie sonst freudige und dankbare Anerkennung abgewinnen können. Doch hatte er, bei seinem Freunde wohnend, bereits seine Studien aufgenommen.

Bald aber zog er sich bei der herrschenden großen Hitze im Freien und der üblichen Kellerluft der Galerien eine Erkältung zu, die ihn auf das Krankenlager warf, und schon am 12. d. M. schrieb Baron Mohrenheim, daß er an einer Brustentzündung darniederliege (deren mitgetheilte Symptome übrigens Waagen's Hausarzt auf eine langsame Lungenlähmung deutet). Ein zweiter Brief vom 14. verhehlte zwar nicht die Schwierigkeit des Falles, versicherte aber, was von der seltenen Freundschaft des Gesandten ohnedies zu erwarten war, daß der Kranke sich der sorgsamsten Pflege erfreue, daß die beiden bedeutendsten Ärzte Kopenhagen's ihn behandelten, und daß nach deren Ausspruch wohl auf Besserung zu hoffen sei, wosern nur die Kräfte ausreichten. Aber diese waren eben erschöpft. Schon am 15. mußte der tiefbekümmerte Freund, der sich durch seine liebevolle und aufopfernde Pflege den lebhaftesten Dank der Familie und aller Freunde des vielverehrten Mannes erworben hat, melden, daß Waagen um 9 Uhr des Vormittags aus dieser Zeitlichkeit sanft abgerufen worden.

Wahrhaft rührend und innig wohlthwend ist die kurze Schilderung, die er unmittelbar unter dem ersten Eindruck des Verlustes von den letzten Stunden des Verbliebenen macht. Von der Bedenlichkeit seines Zustandes nichts ahnend lag der Kranke ohne Schmerzen und ohne Bewußtsein, meist im Halbschlummer. Die ewigen Gebilde der Kunst, deren Erforschung Aufgabe seines Lebens gewesen, umschwebten, seinem inneren Auge sichtbar, das Bette des Sterbenden, und wunderbar klar zusammenhängend sprach er über das, was er in seiner Phantasie vor sich sah. Kein Gefühl des Hasses oder des Schmerzes trübte, so scheint es nach den Berichten und entspricht es seiner edlen Natur, den Frieden seiner letzten Augenblicke, und ruhig hauchte er, zwar fern von den Seinen, aber im Schutze treuer Freundschaft, seine Seele aus.

Die Beisetzung sollte interimistisch geschehen, um der Familie die freie Disposition vorzubehalten; doch wird die Leiche in Kopenhagen verbleiben, da Waagen stets den Wunsch ausgesprochen hat, da begraben zu werden, wo das Geschick ihn seine Tage beschließen ließe. Möge er sanft ruhen! Sein Andenken bleibt im Segen.

Mindestens eben so viel wie seine Familie und seine näheren Freunde verlieren die berliner Kunstzustände an ihm, zumal im gegenwärtigen Augenblick, der als Wendepunkt wohl genugsam charakterisirt, seiner besonders bedurft hätte; denn er war fast die einzige feste Säule und der einzige brauchbare Grund- und Eckstein für eine geordnete Neugestaltung. Möge nur in dieser Beziehung sein Abscheiden nicht allzu tief zu beklagen sein!

Berlin, den 21. Juli.

B. M.

Korrespondenzen.

Neapel, im Juni.

F. B. Ein in letzter Zeit vielgenannter neapolitanischer Maler ist Marinelli, welcher mit einem Florentiner um den Preis für das beste größere historische Gemälde konkurrierte, und, wie Kritik und Publikum wollen, denselben eher verdient hätte, als der letztere. Ich hatte Gelegenheit, das Bild kurz vor der Ausstellung zu betrachten, als ich des Künstlers Atelier im Palazzo Ramaglia 33, Santa Maria Tonjeca, besuchte. Gegenstand desselben ist die Befreiung des früheren Masaniello durch den Adel, welcher nach einem mißlungenen Aufstandsversuch gegen das spanische Joch den Mann des Volkes nicht im Gefängniß schmachten lassen und allein straflos ausgehen wollte.

Auf dem Platze vor S. Lorenzo, dessen Glockenthurm sich links vom blauen Himmel Neapels abhebt, während rechts die beiden Säulen des ehemaligen Dioskurentempels die Scene begrenzen, umdrängt das freudig erregte Volk den edlen Carassa, der Masaniello zu sich auf den Rücken seines Schimmels erhoben und ihm die linke Hand gereicht

hat. Masaniello redet feurig vom ungewohnten Rednersitz herab, eine schöne jugendliche Gestalt mit geistvollem Gesicht. Ein Bewaffneter in blauem Wamms steht dem Pferde zunächst, unter dessen Hufen hervor ein kecker Dube den Carassa aus der Scheide gefallenen Dolch aufhebt. Es fehlt dem Bilde nicht an guter Gruppierung und wirkungsvoller Farbengebung, die Mache ist geschickt und nur etwas zu flüchtig. — Marinelli ist aus der Basilicata gebürtig und hat lange Zeit im Orient gelebt, wo er unter Saïd Pascha's Negide große Reisen ausführte. Mehrere seiner morgenländischen Bilder harren im Atelier der Vollendung, darunter der höchst lebendige und geniale Wüstenzug einer Karavane mit Heiligthümern aus Mekka. Andere befinden sich in der Sammlung von Capo di Monte, in den Kapellen des Schlosses, in Privathänden.

Außer der Ausstellung der Società Promotrice in San Domenico Maggiore wurde im vergangenen Winter auch ein neues Werk Maldarelli's im Albergo dei Poveri, wo er seine Werkstätte hat, viel besucht und besprochen. Es stellte den Raub der Braut des Senators Calpurnius Piso durch Kaiser Caligula dar, war aber so akademisch steif und geistlos gemalt, daß es die ihm hier erwiesene Ehre keinesfalls verdiente. Man bleibt ihm gegenüber so gleichgültig, wie die Frauen in seinem Vordergrund bei der Gewaltthat des lorbeerbekränzten Kaisers, der, mit der excessiv häßlichen Braut abschleppend, den dummstarr zuschauenden Senator noch einmal mit seinen Augen anblitzt. Ein sich bückender Hölbling hat die knechtische Gesinnung des Hofes zu repräsentiren, andere unter den dorischen Säulenhallen mit Fortsetzung des Gelags beschäftigte Gäste füllen den Hintergrund. — Für die Schloßkapellen lieferte Maldarelli mehrere Bilder, unter ihnen einen Christus am Delberge, in dem er, trotz seiner Abneigung gegen Morelli, den begabtesten der hiesigen Maler, dessen Weise durchaus zu kopiren suchte.

Commendatore Domenico Morelli ist ein echtes neapolitaner Kind, und wenn er auch nicht, wie die Sage geht, als Straßenjunge zuerst zum Farbenreiben in die Malerstuben kam, sondern seiner dem Beamtenstande angehörigen Familie eine gute Erziehung und Gelegenheit zum Unterricht im Malen verdankt, so ist ihm doch statt seines eigentlichen Namens Soldiero sein jetziger aus seinen ersten Lehrjahren geblieben, wo ihn die Gefährten seiner braunen Gesichtsfarbe wegen umtauschen. Sein Atelier liegt in der hübschen und stillen Strada della Pace unmittelbar neben dem des als Thiermaler und namentlich als Raffael der Esel bekannten Filippo Palizzi. Vor allen andern Gemälden ziehen hier zwei Madonnen ganz verschiedener Art unsere Bewunderung auf sich. Die erste, welche der Künstler seit einigen Jahren für die eigene Familie malt, ist die schmerzreiche Mutter, die im Abendgrauen von der Hinrichtung ihres Sohnes heimwandelt. Der Hügel im Hintergrunde überragt ihr Haupt, das ein

weißes Tuch bedeckt; sie trägt einen blauen Mantel und hält die Hände gefaltet vor sich. Die Stimmung der einfachen Landschaft und des wolkigen, vom blassen Abendlicht durchschauerten Himmels paßt wunderbar zu der großen, lautlosen, einsamen Trauer Marien's, die sich in Gesichtsausdruck und Körperhaltung ergreifend ausdrückt.

Von so erschütternder Wirkung, wie diese, so lieblich und schön ist die zweite, jugendliche Madonna, welche, auf einem Throne sitzend, ihr hoch an ihrer linken Schulter stehendes, oben nacktes und die Finger der Linken in kindlicher Verschämtheit in den Mund nehmendes Söhnlein innig an sich drückt. Es liegt eine unglaubliche Hofseligkeit in ihrer Bewegung und das ernstfüße, jungfräuliche Antlitz, welches mit himmlischer Huld nach unten blickt, verfinstlicht auf's Glücklichsste die Idee einer Madonna della Consolazione, als welche sie in dem Calabresischen Schlosse des Barons Compagni einen Altar einnehmen wird. Ihre Kleidung besteht aus einem rothen Gewande und grünen Mantel. Der Altar wird ein Triptychon bilden, in dem zur Rechten der Jungfrau ein heiliger Augustinus, links der heilige Antonius, der mit geschlossenen Augen dargestellt ist, um seine Abwendung von der Welt zu bezeichnen, Platz finden. Die Bilder sind auf Kastanienholz gemalt und der gothische Rahmen des Altars selber ist gleichfalls von Morelli gezeichnet, der auch an einer Schule für höhere künstlerische Ausbildung der Handwerker wirkt und es nicht für Raub achtet, die Schätze seines reichen Geistes zur Hebung der Gewerbe zu verwenden.

Mit einem andern religiösen Gemälde hat sich der Künstler lange getragen und verschiedene Entwürfe für dasselbe angefertigt. Es wird Jesus auf dem See wandelnd darstellen. Auf dem grünlichen Gewässer des in langen Wellen gehenden Sees schreitet im rothen Gewande, die Hände gekreuzt und fest in's Weite vor sich hinblickend, der Herr, um seinen (hier nicht zu gewahrenden) Jüngern Hilfe zu bringen; man sieht ihn gehen, man glaubt das Unglaubliche, wenn man die herrliche Komposition betrachtet. In dem gelblichen Dämmerchein der kommenden Nacht verschwimmen die Berge des Seeufers; es ist der rechte ahnungsvolle mystische Hintergrund des Wunders. Auch eine Skizze zu der „Meerfahrt der vertriebenen Aquilejaner“ verspricht nach ihrer Ausführung ein effektreiches historisches Genrebild. Zu einem Historiengemälde fehlt das örtlich und zeitlich Erkennbare der Handlung; es sind eben über's Meer Fahrende in mittelalterlicher Gewandung; daß es die nach Venedig fliehenden Aquilejaner sein sollen, erfährt man anderswoher, als durch das Bild selbst. Weniger befriedigte der Entwurf zu einem im Privatbesitze befindlichen Werke, welches, einigen Versen Leopardi's seine Anregung verdankend, Tasso auf der Todtenbahre mit Lorbeer bekränzt zeigt.

Für die größere der drei Kapellen im Schloß, welche

alle im Lauf der letzten Jahre mit Bildern neapolitanischer Künstler geschmückt wurden, malt Morelli eine Himmelfahrt der Maria als Deckengemälde. Das Feld für das in Del auszuführende Gemälde ist ein längliches Biered mit zwei Halbkreisen an den Schmalseiten. Im klaren Aether sieht man die rothgewandete Himmelskönigin, die in ihrem grünen Mantel zu ruhen scheint, von zwei Engeln emporgetragen; in ehrfurchtsvollem Abstand umgiebt sie ein Kreis weißgekleideter Engelscharen, von dem man der begränzten scheinbaren Gewölbeöffnung wegen inmitten des Bildes nur einen schrägen Abschnitt, oben dagegen nur einige Gruppen gewahrt. Das schöne Werk sieht seiner Vollendung zum Winter entgehen.

Mehrere Bilder Morelli's befinden sich in der ausgezeichneten Sammlung des Herrn Giovanni Bonwiller, eines Bankiers von schweizerischer Herkunft. Das wenigst gelungene derselben hat seinen Vorwurf dem Leben Tasso's entnommen. Wir sehen hier in Lebensgröße eine ziemlich unbedeutende Handlung, den Dichter nämlich, der sitzend seiner Geliebten und eben von einer Krankheit genesenen Prinzessin ein Sonett vorliest, in welchem er dies frohe Ereigniß feiert. Zwei Damen stehen der Prinzessin zur Seite. Wie selten gelingen doch den Italienern Scenen aus dem Leben ihrer Poeten, für welche sie eine so große Vorliebe haben! Aber ist es nicht natürlich, da diese Scenen fast nie wahrhaft malerische Motive bieten? Zu erklären ist es schon, daß man hier sich an den fast einzigen Ruhm und gemeinsamen Besitz Italiens anklammerte, in dem die nationale Idee ihre Befriedigung fand; jetzt wird diese Neigung nach und nach verschwinden. Standen wir Deutsche doch auch mit unserer so unglücklichen Theatralisirung unserer Dichter auf dem gleichen Boden, den wir nach erreichter Nationaleinheit gleichfalls als einen falschen, nur als Nothbehelf dienenden verlassen werden.

Viel bedeutender sind vier Scenen aus dem antiken und mittelalterlichen Leben Italien's, zu denen Bonwiller den Auftrag gab. Ein öffentliches Bad in Pompeji stellt in dem treu wiedergegebenen Lokale die reizendsten Gruppen von badenden und sich zum Bade vorbereitenden Frauen dar, der Morgen nach einer römischen Schwelgerei dagegen einige der Herren der Welt in wüstem Schlafe, während der bei Tagesanbruch die Lampen löschende Sklave im Vordergrunde den ganzen Grimm gegen dieselben auf seinem Gesichte lesen läßt, den die in einer Pompejanischen Inschrift aufgefundenen Worte: „Quod Di vos eradicent!“ aussprechen. Die beiden andern Bilder, eine *Matinata* in Florenz zur Zeit Lorenzo's von Medici und eine *Serata* in Venedig führen uns das reiche und üppige, aber von Poesie und Kunst verklärte und auf ruhmwürdige Thaten begründete Leben der schönen Städte in annuthiger Schilderung ihrer Geselligkeit vor Augen. — Noch

erwähne ich von Morelli eine Allegorifirung des menschlichen Lebens durch eine Bootfahrt.

Marinelli malte für diese Galerie einen Abend in der Wüste, wo die Mitglieder einer Karavane, vor dem Zelt gelagert, einem Harfenspieler lauschen. Auch zwei kleine Landschaften unsers trefflichen Landsmannes, des Malers Dreber in Rom, zieren dieselbe. Unter den zahlreichen anderen Gemälden fällt der Rath der Zehn in Venedig von dem nur zu früh verstorbenen Bernardo Celenzano durch ausgezeichnete Charakteristik auf. Von ihm sieht man dort auch eine Abbildung der Kirche San Miniato bei Florenz, von dem in Florenz lebenden Neapolitaner Tedesco die poetischen Gestalten der Pia und der Francesca von Rimini.

Außer schönen Schnitzereien in Holz euthält die Sammlung ferner eine kleine, aber erlesene Reihenfolge von Marmorfiguren von Dupré, Bastianini und Andern. Ich führe davon nur an eine Bacchantin, den kranken und den gefunden Bacchus, wo jener, mit Anspielung auf die Traubenkrankheit, als abgemagertes Knäblein, dieser als derber Junge erscheint, — eine erwachende Blumennymphe, einen tanzenden kindlichen Faun und eine ähnliche Faunin, eine Kaze und einen Iktis von Vela, — dem Bruder des Bildhauers, der den auf der Pariser Ausstellung viel bewunderten Napoleon schuf, — die vier Jahreszeiten. Vielleicht genügen diese Zeilen, um Reisende in Italien zu veranlassen, am Palazzo Bonvicelli in der Strada Guantaj Nuovi nicht vorüberzugehen, ohne einen Blick in sein Inneres zu werfen.

Florenz, Ende Juni.

F. B. Nach einer Abwesenheit von mehr als einem Jahre nach Florenz zurückgekehrt, finde ich die neuen Straßenanlagen um ein Bedeutendes weiter vorgeschritten, als ich erwartete. Die Mauern der Nordseite sind mit Ausnahme von Bruchstücken neben den Thoren und dort, wo sie die Rückseite des protestantischen Kirchhofs von der Porta Pinti bildeten, gefallen, und bei einem Spaziergange von der Porta S. Gallo bis zur Porta di Santa Croce auf der nunmehrigen breiten Ringstraße, die nur noch der völligen Einnebung und Pflasterung bedarf, gewinnt man überall Einblicke in schöne und ruhige neue Straßen, die ihren Weg sich oft durch ungepflegte Gärten und wüste Häuserkomplexe zu bahnen hatten, an deren Stelle jetzt zierliche Parks und elegante Wohnungen getreten sind. In der Mitte der Piazza d'Azeglio ist sogar, einzig in Florenz, ein öffentlicher Garten angelegt worden, in dessen breiten Steigen die Kinder der Nachbarschaft ihr zierliches Ballspiel treiben, während die Eltern auf den zahlreichen und bequemen Bänken die nach der jetzigen Tageshitze doppelt erquickende Abendluft genießen. Auch vor den Thoren sind Vergnügungsgärten entstanden, unter denen das vor der Porta di Santa Croce gelegene

Paradiso d'Italia sich durch anspruchsvollen Titel hervor-
thut. Im Giardino Zoologico bei den Cascinen wachsen die Pflanzungen recht erfreulich heran; von allen neueren gärtnerischen Anlagen nimmt aber die Hochstraße hinter dem königlichen Marstalle und dem Giardino Boboli den ersten Rang ein. Dieser wahrhaft königliche Weg führt von der Porta Romana linkswärts allmählig ansteigend und mit der Cypressenallee nach Poggio Reale in mehrfache Verbindung tretend, mit einer Platanenallee besetzt und von Gesträuchen aller Art eingefasst, in schön gewundenen Schlangenlinien auf die benachbarten Höhen, von denen sich herrliche Blicke über die Stadt und die sie umgebende weite Berglandschaft eröffnen. Es erscheint diese Straßengründung um so erwünschter, als man dergleichen Ausichten, einige wenige erst mit Mühe zu erreichende Punkte abgerechnet, in der Nähe von Florenz entbehren muß, da die engen und staubigen Chaussees überall von hohen Mauern eingeschlossen sind.

Das glücklich restaurirte Kloster von San Marco wird augenblicklich zu einem Museum eingerichtet, in welchem sich den rührenden Gemälden, mit denen Fra Angelico da Fiesole jede Zelle und so manche Wand in den Hallen und Gängen geschmückt hat, andere Kunstwerke seiner oder früherer Zeit anreihen sollen. So sammelt die Bibliothek alle mit Miniaturen verzierten Meßbücher und Handschriften, die in den aufgehobenen Klöstern der Provinz vorhanden sind und weist bereits eine seltene Kollektion auf. Die beiden Gemäcker, welche der feurige Reformator Savonarola bewohnte, sind durch die Freigebigkeit mehrerer Florentiner mit interessanten Reliquien ausgestattet worden, die an diesen kühnen Geist erinnern. Außer seinen zum Theil härenen Gewändern, seinen Büchern und Manuskripten eigener Hand findet man dort sein Portrait und eine obwohl rohe, doch historisch höchst merkwürdige Darstellung seiner Verbrennung.

Auch der Platz, auf welchem diese stattfand, sieht einer wichtigen Umgestaltung entgegen. Das Gebäude, in welchem früher die Post gelegen war und welches das von den gefangenen Pisanern erbaute Vordach trug, wird abgebrochen, um einem Palaste Raum zu geben, den ein Signore Lavison erbauen lassen will. Man weiß, daß hier früher die Häuser der Malaspini und Antelminelli standen, welche während der Bürgerkriege des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts untergingen. Später wurde hier ein nach der heiligen Lucia benanntes Nonnenkloster errichtet und dann ein Mönchskloster, das mit Observantinnern besetzt war. Bei den augenblicklich stattfindenden Arbeiten entdeckte man einige Untergewölbe der alten Kapelle, wo sich verschiedene Skelette fanden, die auf Befehl der Stadtbehörde auf dem Kirchhofe von Trespiano beigelegt wurden.

Ebenso entdeckte man an gewissen Gewölben des Untergeschosses Spuren von Freskomalereien; es wird hier früher eine Kapelle gestanden haben, welche doch auch zu Zeiten

als Gefängniß gedient haben muß. Der Thurm an der Via Sacchereccia, welcher gerade jetzt abgetragen wird, ist der einzig noch übrige Theil von den Gebäuden der Malaspini, von denen er auch den Namen führte.

Der Pallast des Signore Lavison wird, das Erdgeschosß und die Zwischenstöckwerke einbegriffen, fünf Stöckwerke haben; den Unterbau sollen rohbehauene Steine bilden; die Spitzbogenfenster, neun in jedem Geschosß an der Zahl, werden durch je ein Mittelsäulchen getheilt werden, welches von ähnlicher Form ist, wie jene am Or San Michele. Das Gesims wird im Profil dem des Pallastes Strozzi gleichen, aber, was übrigens wohl zu wünschen ist, Kühner modellirt sein. Zur Herstellung der ganzen Fronte ist der harte Baustein aus dem Steinbruch von Monte Ripalti bestimmt, der dunkel angestrichen wird, um die Neuheit des Gebäudes zu verbergen. So wird es nach seiner Vollendung alle Charakterzüge des Florentiner Stils im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert tragen. Jedes Stockwerk soll fünf- und zwanzig Zimmer enthalten, das Erdgeschosß aber zur Aufnahme einer großen öffentlichen Anstalt eingerichtet werden.

Außer dem Ankaufspreis der bisherigen Gebäude, der 350,000 Franken betrug, wird Herr Lavison noch etwa 500,000 Fr. für den Neubau anzugeben haben. — Im städtischen Bauplan liegt ferner, daß auch die diesem Pallaste seitlich gegenüberliegende und an die Loggia dei Lanzi stoßende Häuserreihe niedergedrückt und an ihrer Stelle eine Straße direkt zum Arno herabgeführt werde.

Florenz, Mitte Juli.

— ng. Vor wenigen Tagen ging die Kopie des Tizianischen „Märtyrertum Petri“, welche die Verwaltung der Galerien und Museen in Florenz der Stadt Venedig zum Geschenk gemacht hat, dorthin ab. Diese Kopie des Meisterwerkes Tizian's, dessen Verlust die Kunstwelt bitter beklagt, ist von großem Werthe. Man verdankt sie Niccolò Cassana. Lange Zeit hindurch wurde sie in den gedruckten Katalogen Livius Melius zugeschrieben, aber ein geschriebener Katalog, den man kürzlich verglich, weist sie mit weit mehr Wahrscheinlichkeit Cassana zu. Der letztere umfaßt die der großherzoglichen Familie zugehörenden Gemälde und Kunstgegenstände. Die Erwähnung der Kopie von San Pietro Martire findet man Seite 226 des 10. Bandes. Dies ist ein Quartband mit einer sehr schönen Handschrift des 17. Jahrhunderts, der zur Zeit Cosmo's III angefertigt ward. Er enthält 361 bezifferte Seiten und außerdem an 20 weiße Blätter. Sein Titel lautet: Quadri de' Pitti e Galleria. — Bisher war diese Kopie des Tizianischen Gemäldes zuerst in der Akademie der schönen Künste im Atelier des Professors Bezzonico aufgerollt bewahrt, dann aufgespannt und in einer Vorhalle vor der Schule des Altzeichnens an die Wand gehängt worden; später ließ die Direktion der Museen, als

sie ihren Werth bemerkt hatte, dieselbe nach den Uffizien bringen, ohne sie jedoch dort aufzustellen, da in diesem Museum keine Kopien geduldet werden.

In Folge des Unglücksfalls in Venedig, durch den das Originalwerk Tizian's zu Grunde ging, bot die Direktion der Museen und Galerien von Florenz diese für ausgezeichnet geltende Kopie zum Ersatz an, und die Stadt Venedig beeilte sich, das Anerbieten anzunehmen. Die Kopie Cassana's ist auf neue Leinwand übertragen und von Herrn Ettore Franchi, einem sehr geschickten Bilderrestaurateur des Museums, restaurirt worden. Man glaubt, daß der ursprüngliche Rahmen des Tizianischen Gemäldes noch vorhanden ist, da dasselbe zur Zeit des Brandes nicht im Rahmen war; es fragt sich nur, ob die von Florenz geschickte Kopie genau dieselben Maße hat, wie das Original.

An den Präsidenten der Deputazione promotrice della Facciata di Santa Maria del Fiore, welche vor kurzem die Ausführung des durch die Jury-Majorität gewählten Projekts von de Fabris angeordnet hat, ist von den Herren F. Sartirana, Advokat Girolamo Checcacci, Lotteringo della Stufa und Giuseppe Gasbarri ein Protest gegen diesen nur mit einer Stimme Majorität gefaßten Beschluß gerichtet, und es scheint als wenn der Plan, dem Dom eine dreigiebelige Fronte zu geben, am Ende doch nicht zur Ausführung kommen wird. Hat sich doch schon unser Sempër dagegen ausgesprochen! Auch der Cavaliere P. Donna, ein in Kunstfachen erfahrener, in Florenz lebender Piemontese ist in einer bereits in zweiter Auflage erschienenen kleinen Schrift: „Del Sistema trienspidale per la Facciata di S. Maria del Fiore, all' illustre comm. Santo Varni“, mit aller Entschiedenheit gegen den dreigetheilten Giebel aufgetreten und hat die Gründe der Anhänger desselben überzeugend widerlegt.

Zum Schlusse seines Werckchens deutet Donna eine Idee an, welche im vorurtheilsfreien Italien nicht ohne Aussicht auf Verwirklichung ist, während sie in engherziger denkenden Ländern gewiß als unchristlich und mindestens unkirchlich in den Damm gethan würde. „Es pflügen“, sagt er dort, „die alten Väter und die ernstesten Künstler das Christenthum als einen Gottesdienst des Wahren, des Schönen und des Großen anzusehen, und, von diesem Gedanken geleitet, bemühten sie sich, in gewisser Weise selbst die Weisen des heidnischen Alterthums unter die Botmäßigkeit der allgemeinen Kirche zu bringen. Und, um uns nicht vom Dom zu Florenz zu entfernen, so finden wir auf den Fagaden des Glockenthurms neben den Bildern der Heiligen auch einen Phidias, Apelles, Plato, Aristoteles, Ptolemäus und Euklides ausgehauen. Aehnliches finden wir in einem der Fresken der großen Kapelle der Spanier. Nun frage ich, warum könnten nicht auch die Gestalten eines Dante, Michelangelo, Galileo, Guido Monaco, Cristoforo Colombo, Pamfilo

Castaldi und anderer nicht von Rom heilig gesprochener Weisen neben jenen der Heiligen würdig die Fronte von Santa Maria del Fiore schmücken? Hiermit würde man ausdrücken, daß die christliche Idee eine mächtige Befruchtlerin der Geister ist, und daß die wahre Religion, indem sie uns zum Himmel zu führen strebt, doch auch jene staunenswerthen Entdeckungen und wunderbaren Schöpfungen des Gedankens, die uns die irdische Pilgerschaft milder rauh und trostlos zu machen vermögen, in sich aufnimmt und segnet“.

Nekrologe.

c. Hermann Plüddemann, bekannt als Historienmaler, ist am 24 Juni in Dresden gestorben. Er war 1809 zu Kolberg geboren und bildete sich zuerst unter der Leitung von Vegas in Berlin zum Künstler aus. Später wendete er sich nach Düsseldorf, wo er sich eng der damals aufblühenden Schule Schadow's anschloß. Eines seiner frühesten Bilder, einen begabten Künstler bekundend, stellt Karl den Großen an Roland's Leiche dar. Ebenso führte er in den dreißiger Jahren mit Heinrich Mücke auf dem Schlosse des Grafen Spee zu Deltorf eine Reihe von Fresken aus, worunter die Schlacht von Konium, nach der bekannten Komposition Lessing's, sich befindet. Auch das Rathhaus zu Elberfeld ist mit Freskobildern von Plüddemann geschmückt. In seinen Staffellebildern behandelte er mit Vorliebe die Geschichte der Hohenstaufen, wie Momente aus dem Leben des Columbus. Letztere Darstellungen waren es besonders, welche des Künstlers Namen weiteren Kreisen bekannt machten. Noch existiren verschiedene Radirungen von ihm, so in den „Liedern eines Malers (H. Heine) mit Randzeichnungen seiner Freunde. Düsseldorf 1838“ und im „Album deutscher Künstler. Düsseldorf 1839 bis 40“. Plüddemann lebte in den letzten Jahrzehnten in Dresden. Durch eine Erkältung zunächst, und wohl auch durch Säftemangel besonders dazu disponirt, hatte er sich im vorigen Jahre ein Fußleiden zugezogen, welches eine Amputation des Fußes nothwendig machte. Obgleich er bald darauf sich zu erholen schien, trat doch endlich eine Lungenkrankheit ein, welche seinen langen und schweren Leiden ein Ende machte. Alle die, welche dem Verstorbenen im Leben näher standen, rühmen seinen ehrenwerthen, überzeugungstreuen Charakter, wie seine echte Künstlernatur, die sich selbst auf seinem Schmerzenslager bekundete. In seiner künstlerischen Richtung ist Plüddemann immer seinem Ausgangspunkte, der älteren Düsseldorfer Schule, treu geblieben.

* Der Bildhauer Giovanni Bastianini, durch den Handel mit der Benivieni-Büste (Zeitschrift, S. 121 d. J.) zu eigenthümlicher Berühmtheit gelangt, starb am 29. Juni zu Florenz, 38 Jahre alt. Er war in Fiesole geboren, Schüler Fedri's und Torriani's, und soll sich schon vor Jahren, durch den letztgenannten Meister dazu angeleitet, vortrefflich auf Nachahmung von Bildwerken des fünfzehnten Jahrhunderts verstanden haben. In Florenz hält man denn auch noch immer die Ueberzeugung von seiner Urheberschaft der Büste Benivieni's aufrecht, während letztere von den kompetentesten Pariser Kunstkennern und Künstlern einstimmig für ein untrügliches Werk des fünfzehnten Jahrhunderts erklärt wird. Die italienische Regierung ernannte den Künstler zum Restaurator der antiken Denkmäler und zum Mitgliede der Verwaltung der Museen. Unter Bastianini's Werken werden gerühmt: eine Büste Savonarola's, die Gruppen der Bacchanten und der

Jahreszeiten, eine Beatrice, sowie verschiedene Reliefdarstellungen und Porträts. Ob der Künstler der Aufforderung des Hrn. v. Nienwerke, ein Pendant zum Benivieni zu machen und dadurch seine Autorschaft zu bekräftigen, hat nachkommen können, bevor ihn der Tod ereilte, darüber verlautet nichts. Das Leichenbegängniß war ein sehr feierliches.

B. Max Heß, ein begabter Historienmaler, starb den 19. Juli im Bade Kipp Springs, wohin er sich zur Wiederherstellung eines langwierigen Lungenleidens begeben hatten. Er war der Sohn des Schlachtenmalers Peter Heß und 1836 in München geboren, wo er auch seine erste künstlerische Ausbildung empfang, die er in Paris erweiterte. Seit vielen Jahren in Düsseldorf lebend, war er bei den Festen der dortigen Kunstlergesellschaft außerordentlich thätig und trug durch seine mannigfachen Talente, bald als Schauspieler und Sänger, bald als vorzüglicher Paukenschläger, und hauptsächlich als Dekorationsmaler viel zu deren Gelingen bei. Was er als Maler geschaffen, verräth seltene Anlagen, die er bei größser Ausdauer und Thätigkeit mit bedeutenderem Erfolg hätte verwerten können. Am Pfafend der permanenten Kunstausstellung von Eduard Schulte in Düsseldorf hat er den bekannten Alexander-Fries Grau in Grau gemalt.

Vermischte Kunstnachrichten.

Stipendien und Pensionen für österreichische Künstler. Das kais. österreichische (d. h. cisleithanische) Ministerium für Kultus und Unterricht fordert, mit Hinsicht auf die betreffende Bestimmung der Finanzgesetze für das Jahr 1868 und die Bewilligung von 15,000 Guld. zur Ertheilung von Stipendien, Pensionen und Aufträgen an Künstler, alle Künstler aus dem Bereiche der bildenden Künste (Architektur, Skulptur und Malerei), der Dichtkunst und Musik aus allen im österreichischen Reichsrathe vertretenen Königreichen und Ländern, welche auf die Zuwendung eines Stipendiums Anspruch zu haben glauben, auf, sich riesfalls längstens bis Mitte August d. J. bei den betreffenden Landesstellen in Bewerbung zu setzen. Diese Gesuche haben zu enthalten: die Darlegung des Bildungsganges und der persönlichen Verhältnisse des Bewerbers; die Angabe der Art und Weise, in welcher von dem Stipendium zum Zwecke der weiteren Ausbildung Gebrauch gemacht werden soll, und die Vorlagen der Proben des Talentcs und der bereits erreichten Bildungsstufe. Die Stipendien werden vorläufig auf die Dauer eines Jahres verliehen, wobei bemerkt wird, daß für die Bestimmung der Höhe derselben die persönlichen Verhältnisse des Bewerbers und der durch die Verleihung zu erreichende Zweck maßgebend sind, daß es jedoch dem Bewerber freisteht, seine persönlichen Wünsche in dieser Richtung auszusprechen.

Subventionen für österreichische Kupferstecher. Mit Bezug auf die früher von uns mitgetheilte Subventionsauschreibung für österreichische Kupferstecher wurde kürzlich von Seite des kaiserlichen Oberstämmerer-Amtes in Wien bekannt gemacht, daß zufolge der am 21. Juni d. J. über die eingelaufenen Gesuche und Probeblätter abgehaltenen Jury mit Genehmigung des Kaisers nachstehende Kupferstecher unter Bewilligung von Jahres-Subventionen zur Anfertigung bestellt worden sind: bei dem Kupferstecher Leopold Schmidt in Wien: „Porträt der Kaiserin Maria Theresia“ in ganzer Figur aus der k. k. Gemälde-Galerie im Belvedere; Frist zur Vollendung 4 Jahre, Jahres-Subvention 800 Guld.; bei dem Kupferstecher Eugen Doby in Pest: „Die Schlacht bei Zentha“ nach dem Originalgemälde von Eduard Engert; Frist zur Vollendung 5 Jahre, Jahres-Subvention 800 Guld.; bei dem Kupferstecher Johann Klaus in Wien: „Die Schlacht bei Rolin“ nach dem Original-Gemälde von Sigmund Pflümann; Frist zur Vollendung 5 Jahre, Jahres-Subvention 700 Guld.; bei dem Kupferstecher Jacob Hyrtl in Wien, „Darstellung der Geschichte des Wilibades Gasten“ nach dem Original-Gemälde von Karl Mayer in der k. k. Gemälde-Galerie im Belvedere; Frist zur Vollendung 1 1/2 Jahre, Jahres-Subvention 400 Guld. Ueber zwei weiter eingelaufene ähnliche Gesuche ist vorläufig noch nicht definitiv entschieden worden.

* Neubau der Wiener Kunstakademie. In einer der letzten Sitzungen des Professoren-Kollegiums der Wiener Akademie der bildenden Künste kam die seit Jahren mehrfach erfolglos angeregte Frage nach einem Neubau wieder zur

Sprache. Einstimmig wurde das Unzweckmäßige und Unzulängliche der jetzigen Räumlichkeiten der Akademie betont und eine endliche Erlösung der ersten Kunstschule des Kaiserstaats aus ihrer bisherigen Bebrängnis als dringend notwendig bezeichnet, da die Akademie durch ihre jetzigen Lokalitäten sowohl in ihrem Wirken gehemmt als auch in ihrem Ansehen herabgesetzt werde. Wer die für Lehrer und Schüler gleich ungenügenden, in mancher Beziehung geradezu unwürdigen Räume näher kennt, in welchen sich die Wiener Akademie mit ihren zahlreichen Schülern und ihren kostbaren Sammlungen befinden muß, der wird die hiemit ergriffene Initiative des Kollegiums nur vollkommen billigen können. Wir wünschen der Sache den besten Erfolg.

* **Der Verein von Alterthumsfreunden im Rheinlande** veranstaltet vom 14. bis 21. September d. J. zu Bonn einen internationalen Kongreß für Alterthumskunde und Geschichte, zu dem alle Freunde der Alterthums- und Geschichtsforschung eingeladen sind. Die Theilnehmer vereinigen sich sowohl zu allgemeinen, der Erörterung wissenschaftlicher Fragen gewidmeten Sitzungen, als auch zu speziellen Sectionen (für Urgeschichte, heidnische Alterthum und christliche Zeit), welche zur eingehenderen Diskussion bestimmter sachwissenschaftlicher Themata berufen sind. Die bisher zur Debatte angemeldeten Fragen finden sich in dem gedruckten Programm des Kongresses verzeichnet. Weitere Anmeldungen und Zuschriften beliebe man an den Vorstand des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande zu Bonn (Hrn. Prof. Dr. Nöggerath) zu richten.

S-t. Eine Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmale und Alterthümer im Königreich Bayern ist in München gebildet worden. Sie besteht aus den Herren: Minister v. Gresser als Vorsitzendem, den Großen Hundt und Poci, den Ministerialreferenten Gichtl und v. Bezold, dem Galeriedirektor Joly, dem Oberbaurath v. Voit, dem Prof. S. Brunn, dem Vorstände des germanischen Museums Essenwein, dem Baurath und Dombaumeister Denzinger zu Regensburg und dem Generalkonservator und Direktor des Nationalmuseums v. Heiner-Altened. Der letztere ist das eigentliche aktive Mitglied und hat das Referat. Hauptsächlich wird nun dem Verschleudern und Zerpfören der Alterthümer in Bayern ein Ziel gesetzt werden.

* **Der Historienmaler Anton Mayer in Wien.** Sohn des bekannten dortigen Kupferstechers Christian Mayer, hat den Gartenjalen des Hrn. Reichel (Vorstadt Wieden, untere Alleeasse) mit einem Freskenzyklus geschmückt, welcher diesem jungen Künstler, einem Schüler Rabl's und Fährich's, ein günstiges Prognostikon stellt. Den Fries der Wände zieren Bilder zu Göthe's „Vermaan und Dorothea“, die Dede ist in ihrem mannigfach gestalteten Felberwerk mit allegorischen Darstellungen der Künste, der Jahreszeiten und der Temperamente ausgefüllt.

Mit dem Gebäude des Münchener Nationalmuseums muß es traurig stehen. Wie man uns aus München schreibt, hält die Baubeamteten, welche das Museum kürzlich unter suchte, einen durchgreifenden Restaurationsbau für unumgänglich nöthig. Die Keller müssen neu gewölbt, oben frische Balken durchgezogen werden u. s. w. Die Kosten sind auf 100,000 Gulden veranschlagt. Und das Alles, nachdem der Bau erst vorigen Herbst völlig eingerichtet worden ist!

s. Düsseldorf. Das schöne Bild von Professor Rudolf Jordan „Ausstellung von Suppe an alte Frauen in einem französischen Neuankömmling“ ist von der Stadt Köln für ihr Museum zu dem Preise von 1500 Thalern angekauft worden. — Unser trefflicher Porträtmaler Professor Julius Müling bat sich nach Berlin begeben, um das Bildniß des Finanzministers, Freiherrn von der Heydt, zu malen.

Zum Besten des Frankfurter Dombaus hat die Kunstlerchaft Frankfurt eine Ausstellung von Oelgemälden, Aquarellen, Holzzeichnungen und Kupferstichen veranstaltet, welche demnächst verlost werden sollen. Der Werth der zu diesem Zwecke eingeleierten Kunstgegenstände wird auf 10,000 Gulden geschätzt.

Personal-Nachricht.

Dombaumeister Denzinger in Regensburg wurde zum kgl. kayer. Baurath ernannt.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

S. Ueber die Nationalgemäldeausstellung in Florenz, welche mit Ende Mai geschlossen wurde; schreibt uns ein dortiger Korrespondent: „Die Ausstellung könnte als einer der löblichen Versuche der italienischen Regierung gelten, die Blüthe der nationalen Kunst zu fördern, wenn man nicht durch gewisse Beobachtungen veranlaßt würde, dieses Kunstmäcenatenthum in eine Reihe mit den feststehenden Volksfeinden zu stellen, welche dem Velle Stand in die Augen streuen sollen. Wenigstens müßten, wenn der erwähnte gute Zweck beabsichtigt war, vernünftiger Normen für die Preisvertheilung aufgestellt gewesen sein, wonach das Verdienst eines Gemäldes nicht nach seinem Umfang, noch nach seinem Stoffe, sondern nach dem künstlerischen Werthe bemessen würde. Bei dieser Ausstellung galten folgende Bestimmungen für die Preisbewerbung: Den ersten Preis von 10000 Frs. erhält ein historisches Gemälde mit wenigstens drei lebensgroßen Figuren; den zweiten Preis von 6000 Frs. erhält ebenfalls ein historisches Gemälde von mindestens drei Figuren von $\frac{2}{3}$ Lebensgröße. Je 2000 Frs. erhält das beste Landschaftsbild, Architektur- und Genrebild. Jedes prämierte Bild verbleibt Eigenthum des Künstlers. Trotz dieser verkehrten Bestimmungen, welche geradezu herausforderten, im großen Maßstabe zu stümpfern, ist doch diese Ausstellung eine der besten von denen gewesen, die während der letzten Jahre in Florenz stattgefunden haben. Den ersten Preis von 10000 Frs. erhielt das Bild von Alessandro Focosi: „Unterredung des Herzogs Carl Emanuel I. mit dem Gesandten von Spanien.“ Wiewohl die Gewänder und Teppiche mit großer Bravour gemalt sind, erscheinen doch die Figuren, namentlich der linksstehende spanische Gesandte, sowie ein Page allzu leblos und gliederpuppenmäßig, als daß das Bild den ersten Preis verdient hätte. Im nämlichen Verhältnis, wie die Maler, scheinen auch die Kunsttrichter in Italien ihr Hauptaugenmerk auf die Farbengebung zu richten und die Zeichnung dabei zu vernachlässigen. Dagegen verdient den zweiten Preis, den es erhalten hat, das Bild von Amos Cassioli aus Siena: „Galeazzo Sforza bei Lorenzo de' Medici.“ Es hat die Vorzüge feiner, eleganter Zeichnung, warmer Farbe und sehr lebendiger Köpfe. Nur fehlt die einheitliche Idee, welche die verschiedenen Personen in eine bestimmte Beziehung zu einander brächte. Hier unterhalten sich Künstler, dort zanken Gelehrte, hier liebäugeln schöne Damen mit jungen Männern, dort sitzt Galeazzo und spricht mit Lorenzo. Im Zusammenhang mit dieser zerstreuten Komposition wiegt die sinnliche Auffassung sehr vor. Das Bild ist vom Präsidenten der Akademie in Siena, Alessandro Saracini, für die dortige Galerie angekauft worden. In dem ebengenannten Bilde, sowie in jenem von Raffaele Tancredi: „Buono da Duero wird von seinen Mitbürgern erkannt,“ welches zur Prämierung empfohlen wurde, ist das Studium nach den strengen Zeichnern des fünfzehnten Jahrhunderts zu loben. Doch auch dieses Bild ist in der Komposition mangelhaft, indem die Mitte desselben von einem großen, leeren Mauerwinkel eingenommen wird, in welchem der Verräther zusammenkauert. Am Rande des Bildes drücken sich mühsam die anderen Figuren herum, deren Bewegungen nicht frei von Affektation sind. Eine Prämie ist dem Bilde jedoch wahrscheinlich deshalb versagt worden, weil die Farben zwar nicht unharmonisch, jedoch übertrieben gedämpft und kühl sind. Dagegen hat es gewiß seinen lebhaftesten Farben das Bild von Vincenzo Marinelli: „Masaniello“ zu verdanken, wenn die Jury lange schwankte, ob diesem oder dem Gemälde von Cassioli der zweite Preis gebühre. Denn im Uebrigen sind die Figuren sehr theatralisch, und die Perspektive falsch. — Besonders war in dieser Ausstellung das Fach der Architektur- und Landschaftsmalerei weit besser vertreten, als sonst gewöhnlich. Von den drei fleißig ausgeführten Architekturmalereien, denen nur die Stimmung fehlte, erhielt mit Recht den Preis das Bild von Giuseppe Simone: „Das Innere des Chores von S. Severino in Neapel.“ Von den Landschaften wurde Giuseppe Venassai's: „Aube“ prämiert. Das Gemälde stellt einen felsumschlossenen, dunkeln See dar und zeichnet sich durch großartige Auffassung, sowie durch Fleiß der Behandlung aus. Diesem Bilde noch überlegen in der Technik, doch mit weniger Stimmung, ist jenes von Carlo Mancini aus Mailand: „Im Klostergarten“, wahrhaft tropisch, aber dennoch höchst harmonisch in der Gluth des Lichtes und der Farben, welche eine vollständig plastische Perspektive hervorbringen. In Francesco Mancini's, „Wald-

landschaft“ sind die Bäume ebenfalls frisch und plastisch gemalt, auch die feuchte Atmosphäre eines wolkigen Frühlingstages ist gut wiedergegeben, dagegen lassen Bach und Berge zu wünschen übrig. Lorenzo Gelati's „Umgegend von Florenz“ (bei Fiesole) besitzt eine warme, sonnige Beleuchtung und freundliche Stimmung. Endlich ist noch Prof. Giuseppe Camino's Bild: „Die penninischen Alpen bei Monte Rosa“ zu nennen wegen seiner großartigen Aufnahme von ganzen Hochebenen mit Dörfern, von Schluchten, Thälern und den Schneebergen im Hintergrund. Die Perspektive ist gut, doch fehlt hier wieder die feinere Stimmung. — Genrebilder waren nicht vorhanden, doch erhielt ein Schlachtenbild von G. Fattori den betreffenden Preis.

* **Stockholmer Antiken.** Die Sammlungen klassischer Kunstwerke und Alterthümer im Nationalmuseum zu Stockholm haben in einem (aus dem 27. Bande des „Philologus“ separat abgedruckten) Aufsätze von Prof. Fr. Wieselers in Göttingen eine genaue Beschreibung und Erklärung erhalten. Bisher waren diese beachtenswerthen Kunstschätze nur aus den unvollständigen und wenig verbreiteten Publikationen von Guattani und Fredenheim, sowie aus Clarac's Sammelwerk und aus einigen Berichten von Gerhard und namentlich von Hebdemann im Archäol. Anzeiger (1853 u. 1865) bekannt. Prof. Wieselers hat sich bei seiner Anwesenheit in Stockholm einen umfassenderen und genaueren Einblick in den Bestand der Sammlungen verschaffen können als seine Vorgänger und so kann sein Aufsatz bis zum Erscheinen des von dem kunstsinigen Dr. Sander in Stockholm zu erwartenden Katalogs als der beste Führer durch die antiken Abtheilungen des Stockholmer Nationalmuseums gelten. Für dieses ist kürzlich nach Stiller'schen Plänen vom Generalmajor v. Kleen ein stattliches neues Gebäude aufgeführt, dessen Vestibül die Kolossalstatuen Ddion's, Thor's und Valder's von Fogelberg schmücken. Von den drei Stockwerken des Gebäudes wurde das unterste vorzugsweise für die Sammlungen der k. Akademie der schönen Wissenschaften, Geschichte und Alterthümer nebst dem Münzkabinet bestimmt; Wieselers fand darin außerdem eine beträchtliche Sammlung von Gypsabgüssen und die ägyptischen Alterthümer (namentlich die Pailinische und Anastasische Sammlung) aufgestellt. Das Hauptinteresse concentrirt sich aber bei den Sammlungen des untersten Geschosses auf die nordischen Alterthümer und die Münzen. Das zweite Stockwerk enthält die Handzeichnungen, die modernen und antiken Vasen, sowie die modernen und antiken Bildhauerwerke und die Kistkammer, das dritte endlich die Gemäldesammlung. — Hier nur noch einige Notizen über die wichtigeren Stücke der Antikensammlungen. An bemalten antiken Thongefäßen zählt Wieselers 94 Stück auf, darunter 24 aus Griechenland, vom Prinzen Oskar 1847 geschenkt. Von mehreren Prachtexemplaren, die aus früheren Publikationen bekannt waren, erfahren wir durch Wieselers zum ersten Mal ihren jetzigen Aufbewahrungsort, z. B. von der großen Vase bei d'Hancarville, Bd. II, Taf. 54 ff. Die plastischen Werke gehören der großen Mehrzahl nach dem römisch-griechischen Stil der Kaiserzeit an; das bedeutendste darunter ist der aus Abgüssen und Abbildungen bekannte Enchymion, 1753 in der Villa Hadrian's gefunden. Zu nennen sind ferner eine großartige Venus-Büste (bisher fälschlich Juno genannt) sodann die Musenstatuen nebst dem Apollon Musagetes, ferner unter den zahlreichen Büsten die merkwürdige, inschriftlich bezeichnete Büste eines Atheners Apollodoros, etwa im 3. Jahrhdt. n. Chr. gearbeitet und selbstamerweise auf Ebermalm in Stockholm ausgegossen, endlich die „Fontäne“ mit einer auf Romulus und Remus bezüglichen interessanten Reliefdarstellung. Sehr viele Stücke werden von Wieselers als durch schlechte Ergänzung entstellt, manche als verdächtig, eine nicht geringe Anzahl als entschieden modern bezeichnet.

Das **Fest-Komitee der Wiener Kunstgenossenschaft** erlaubt zu der bevorstehenden 10. deutschen Künstlerversammlung folgendes Einladungsschreiben an die deutschen Künstler: Hochgeehrter Herr! Das gefertigte Festkomitee erlaubt sich hiermit die eben so bringende als herzliche Einladung an Sie zu richten: die in Wien tagende 10. deutsche Künstlerversammlung durch Ihr Erscheinen ehren und auszeichnen zu wollen. Wien, das uralte Bollwerk deutscher Kultur und Sitte an der Dnarmark des gemeinsamen Vaterlandes, freut sich mit gerechtem Stolze des ehrenvollen und erhebenden Moments, welcher die Vertreter der gesammten deutschen Kunst in seinen Mauern vereinen soll — möchten doch alle deutschen Stämme

aus Nord und Süd, aus West und Ost, vor allem aber alle deutschen Kunststädte so vollständig als möglich dabei vertreten sein, — Alle werden die gleiche herzinnige Aufnahme, das gleiche gemüthvolle kollegiale Entgegenkommen finden.

Wir Wiener Künstler feiern dabei ein dreifaches Fest: die allgemeine deutsche Künstlerversammlung, dann die große nationale Kunstausstellung, und endlich die Eröffnung unseres Künstlerhauses; dies in Verbindung mit Wiens großartigen Sammlungen und Kunstschätzen — seinem farbenreichen vielgestaltigen Volksleben und den reizenden Naturschönheiten, die es umgeben, dürfte die Tage vom 1. bis 4. September zu einer ebenso genuss- als gehaltreichen Festperiode gestalten, würdig ihrer Vorgängerinnen und geeignet jeden Theilnehmer mit einer dauernenden, lieben Erinnerung zu bereichern.

Um bezüglich der Zahl der Festtheilnehmer wenigstens zu einem annähernd sicheren Ueberblicke gelangen zu können, ersuchen wir, dem gefertigten Festkomitee Ihren zustimmenden Entschluß längstens bis 10. August mittheilen und zu diesem Behufe das zweite Blatt dieses Schreibens verwenden zu wollen.

An diejenigen Herren, von welchen uns die schriftliche Zusage ihres Besuches zugeht, werden wir kurz vor der Versammlung das Festprogramm, sowie die Details wegen des Empfanges auf den Bahnhöfen, Zuweisung von Wohnungen u. s. w. versenden. Mit genossenschaftlichem Gruße
Wien, am 12. Jnli 1868. Das Festkomitee.

S-t. **Bereicherung der Münchener Gallerien.** Aus König Ludwig's I. Nachlaß sind verschiedene Bilder in die neue Pinakothek gewandert, darunter 13 Porträts von Mitgliedern des bairischen Hauses, zumest weiblicher. In ganzer Figur ist bloß das Bild der Königin Therese, von Stieler; auch die Kaiserin von Oesterreich, von Schroyberg, kein schlechtes Bild, befindet sich darunter. Catel's italienische Weinschenke ist trocken, aber in den Köpfen der Figuren, die offenbar Bildnisse sind, nicht ohne Mannigfaltigkeit und Empfindung. Einen hervorragenden Platz unter den neuen nimmt Büffel's Maulthiertreiber aus der Campagna ein; in der Ferne erhebt sich die Kuppel der Peterkirche. Die Landschaft von Kottmann, in Del und in mittlerem Format, ist keine besonders gelungene Leistung dieses Künstlers; die Farbe ist freckenmäßig und trocken, man überfiebt auch gerade beim realistisch angelegten Delbild minder die Fehler der Perspektive. Auch ein Porträt des Bildhauers Wagner ist darunter. — Vor Allem aber möchte die Kunstfreunde ein kleines Madonnenbild von Martin Schongauer interessieren, das in die alte Pinakothek aus Schleißheim verlegt wurde. Das Bildchen stimmt wenigstens ganz mit seinen Stichen, ohne in einem derselben reproducirt zu sein. Die Madonna mit rothem Mantel und Unterkleid sitzt auf einer Nasenbank, auf ihrem Schooß das Jesuskind, das nach einer Blume greift, die Maria in der Rechten hält. Hinten der Stall, worin Ochse und Esel; Joseph steht davor oder tritt heraus (die Bewegung ist nicht deutlich). Links im Grunde sieht man in eine Landschaft mit einem Wässerchen, Hügel und Bergen; eine Schafherde mit einem Hirten wird in ihr sichtbar. Ein stieliches Zbühl mit zartem, wenn auch nicht niederländischem Pinsel ausgeführt.

S-t. **Münchener Kunstverein.** Unter den Bildern, die auf den letzten Ausstellungen die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zogen, war W. Lindenschmitt's „Gründung der Gesellschaft Jesu in Rom 1540“ das bemerkenswertheste. Der Künstler hat den Moment ergriffen, wo Ignaz v. Loyola in heftigster Rede den Genossen seine Pläne mittheilt. Er steht links an einem Tische, um welchen die Anhänger sich gruppieren, gerade gegenüber dem Redner, zeichnet sich das dunkle Profil Franz Xaver's vom Hintergrunde ab. Links von Loyola sitzen Cardinalale und Mönche. Farbenfrast und ein gemäßigtes wohlhabgestuftes Licht zeichnen das Gemälde vorthellhaft aus. Zeichnung aber und Charakteristik unterliegen starken Bedenken. Den Ausdruck von Fanatismus von innen heraus konnte der Künstler nicht bewältigen, auch macht gerade die Hauptfigur durch den Mangel an Proportionen den unvortheilhaftesten Eindruck. An F. Diez's Bilde: „Blücher tritt nach der Schlacht bei La Rothière den Marsch auf Paris an“ in lebensgroßen Figuren, ist unser Bedünken aus der patriotischen Absicht nicht viel zu loben. Reinhard Zimmermann's „Weinprobe“ ist hübsch, wenngleich etwas glatt. S. Büffel, der altbewährte Meister, brachte zwei gute Landschafts- und Genrebilder, Schiffszug in der römischen Campagna und Bärentreiber u. A. in einem Etalle. Dem letztern geben wir über-

gens den Vorzug, das allgemeine Motiv, hauptsächlich des Stalles und des Ausblicks in's Freie verdankt der Maler einem Bilde Joh. Bowerman's in der alten Pinakothek.

Von Werken der Plastik erwähnen wir eines Kindes, das mit einem Hunde scherzt, von Joh. Hirt und zehn kleiner Charakterfiguren aus Terracotta von Alex. von Wahl, mehr durch das Streben nach Charakteristik als den Ausdruck eigentlicher Kunst hervorragend. — Ferner waren ausgestellt die im Verlage von Gypen in München erschienenen zwölf in Linienmanier gestochenen Blätter von H. v. Heß in der Basilika, ausgeführt von Barfuß, Walde, Burger und Zimmermann.

* **Der Verein zur Beförderung der bildenden Künste** (älterer Kunstverein) in Wien macht Anstalten zu einer Neubelebung seines in Eiechthum verfallenen Organismus und gedenkt u. A. künftig anstatt der bisherigen drei wechselnden Sommerausstellungen nur je eine jährliche größere Ausstellung zu veranstalten. Es sind Einleitungen getroffen, um dafür die Räume des Wiener Künstlerhauses zu gewinnen, selbstverständlich erst vom nächsten Jahre an, da in diesem Jahre die große deutsche Ausstellung die Säle des neuen Gebäudes anfüllen wird. Als Vereinsprämie für das laufende Jahr hat der Verein den „röhrenden Hirsch“ von Pausinger, gestochen von Post, erworben.

* **Das österreichische Museum für Kunst und Industrie** veranstaltet während der Dauer des Künstlerfestes (Anfang September) in Wien eine Ausstellung von Handzeichnungen alter Meister. Nach Schluß der Reichenerger Filial-Ausstellung wird eine ähnliche derartige Wander-Ausstellung im Oktober d. J. in Prag ebenfalls vom österreichischen Museum veranstaltet werden.

* **In Reichenhall** (Bayern) hat sich ein Kunstverein gebildet, welcher während der Sommermonate (vom 15. Mai bis 15. Oktober) Ausstellungen veranstaltet und in diesem Jahre bereits gegen 70 Originalkunstwerke dem Publikum vorgeführt hat. Die wachsende Bedeutung des bekannten Kurorts verspricht dem Unternehmen einen günstigen Erfolg. An der Spitze desselben stehen als Vorstand der k. bayer. Hauptmann A. Bühler und als Konservator der Maler Willibald Weg.

Kunsliteratur.

C. G. Carus, Betrachtungen und Gedanken vor auserwählten Bildern der Dresdener Galerie. Dresden, in Kommission der königl. Hofbuchhandlung Hermann Burdach. v. J. (Datum des Vorwortes: 8. Juli 1867).

B. M. Es ist mißlich, über ein Revolut von zehn unzusammenhängenden Abhandlungen, „Hypsobien“ gleichsam, wie der eine Aufsatz sich betitelt, zu urtheilen, wenn das Vorwort des Autors der Kritik als verkleinerndes Vorgewort gleich die Mittheilung entgegenhält, daß die hier veröffentlichten Schriftwerke, lange fertig im Vult gehütet, nur auf die Bitte Einsichtiger, diese „Schätze“ dem kunstsinigen Publikum nicht länger vorzuenthalten, an's Licht treten. Wir müssen trotzdem leider bekennen, daß wir solche „Schätze“ nicht recht zu würdigen wissen. Wir haben zwar oft die Erfahrung gemacht, daß besonders Dilettanten eine Leidenschaft dafür haben, Anderen die Schönheiten von Kunst- und Naturgebilden vorzubemühen, wobei denn neben vielen leidlich richtigen Gemeinplätzen und vielen schielenden Paradoxen auch etliche gute Gedanken, zum größeren Theil entlehnt, zum geringeren in glücklicher Stunde selbst gefunden, mit unterlaufen; aber wir haben noch nie die Kategorie von Menschen kennen zu lernen die Ehre gehabt, welche an derlei Expectorationen Wohlgefallen hätte und ihnen ein williges Ohr liehe. Es giebt zwei Arten von Bilderbesprechungen, die von Kennern und Laien, wenn auch nicht immer begehrt, so doch ertragen werden, das ist die ernst wissenschaftliche, der es um gründliche

historische, technische, ästhetische Würdigung des Werkes zu thun ist, und die am Kürzesten etwa als die feuilletonistische zu bezeichnende, die dem Schmetterling gleich da und dort sich auf die schöne Blume des Kunstwerkes setzt und von jedem Punkte sich mit dem süßen Geschmack im Munde zu gankelndem Schaukeln in anmuthigen engeren oder weiteren Kreisen um dieselbe herum in die Lüfte erhebt. Das dazwischen liegende schulmeisterliche Dociren hat nach unseren Erfahrungen nirgend auf Erfolg zu rechnen, und hier liegt also die Wahrheit keineswegs in der Mitte. Eigenthum des Verfassers sind nur die physiopsychologischen Deutungen der Körper- und Gesichtsformen, aber auch diese sind nicht neu, sondern an seine „Proportionslehre“ und „Symbolik der menschlichen Gestalt“ angelehnt, und er vergißt nie, sie vorzubringen mit einer Bemerkung der Verwunderung darüber, daß die alten Meister, die doch von dieser modernen Erkenntniß nicht profitiren konnten, so sicher und glücklich in der Wahl ihrer Formen waren. Als wenn nicht sie so gut, wie diese neue Wissenschaft, sich auf genaue Beobachtung und Vergleichung der in der Natur sich darbietenden Fälle stützten; und als wenn diese neue Wissenschaft nicht gerade nur in so weit zuverlässig wäre, als ihre Gesetze mehr oder weniger bewußter geistiger Besitz jedes mit hellem Sinn und aufmerksamem Auge für die Bedeutsamkeit der Form Begabten, also in erster Linie jedes bildenden Künstlers „von Gottes Gnaden“ sind. Daß man jene Gesetze mit dem Anspruch auf absolute Gültigkeit proklamiren und in das System einer Quasi-Wissenschaft bringen kann, ohne für die einfachsten unmittelbaren Aeußerungen des Seelenlebens Sinn und Verständniß zu haben, dieses allerdings befremdliche Faktum beweist die Deutung, die der Verfasser (S. 24) jenem unvergleichlich schönen „anch'io sono pittore“ des Correggio giebt, eine Deutung, die, an sich bei gesundem Gefühl unerklärlich, nach der sinnvoll klaren Darlegung Vischer's (Aesthetik, S. 142, 2) unverzeihlich ist.

Aus Welt und Kunst. Studien und Bilder von Ludwig Pietsch. 2 Bde. Jena, Hermann Costenoble.

Die beiden unter obigem Titel herausgegebenen Bände enthalten eine Reihe von Aufsätzen, welche der als Zeichner und Kunstkritiker gleicher Maßen geschätzte Verfasser in verschiedenen Zeitschriften, besonders den Grenzböten und der Vossischen Zeitung hatte erscheinen lassen. Paris und Berlin sind das vornehmliche Feld seiner Studien gewesen, die Kunst der Gegenwart und ihre Träger beschäftigen ihn fast ausschließlich. Die Schilderung des Luxemburg giebt ihm Gelegenheit, fast alle neueren französischen Künstler zu besprechen, Delacroix und Doré werden in eigenen Artikeln ausführlich behandelt, in einem andern Aufsatz von zwei Bildern David's und Boilly's berichtet. In dem Artikel über das Musée des souverains und dem über das Cabinet der Kupferstiche und Handzeichnungen zu Berlin geht der Verfasser auf frühere Kunstperioden ein. Der älteren Berliner Zeit gehört das von Pietsch besprochene Tagebuch Chodowiewsky's an, die Werke unserer Zeit behandeln die Artikel über das Rauchmuseum, die Berliner Bildhauerschule und der Nekrolog Teutwart Schmitzson's.

Da die Artikel unverändert aus den betreffenden Zeitschriften herübergenommen sind, so versteht es sich von selbst, daß sie nicht den Anspruch erheben, wissenschaftlich

abgeschlossene Arbeiten zu sein; es sind in ihnen aber die reichen Erfahrungen und vielseitigen Beobachtungen eines Mannes niedergelegt, der nicht nur literarisch sondern auch künstlerisch gebildet ist und der die Perioden, denen literarisch seine Hauptthätigkeit gilt, selbstschaffend mit-erlebt hat. Aus diesem letzten Umstand entspringt für den Verfasser eine Fülle von praktischer Erfahrung und technischem Verständniß, welche sich der Laie niemals in gleichem Maße erwerben können, entspringt freilich auch wieder eine Vorliebe für das gleichzeitig unter seinen Augen Entstandene, welche der außenstehende Beurtheiler nicht immer in gleicher Weise theilen wird. Pietsch versteht es mit dem Künstler zu fühlen, was derselbe mit seinem Kunstwerk hat sagen wollen. Die uns bei jeder Ausstellung auftauchende Frage: „wie denn der Künstler selbst solch ein Bild noch hat schön finden können“, diese Frage weiß Pietsch aus der Seele des Schaffenden heraus zu beantworten und indem er gerade diesen Punkt vorzugsweise betont, leistet er jedenfalls dem Künstler und dem Publikum den großen Dienst, das Verständniß der Werke liebevoll zu vermitteln. Der Verfasser verschweigt die Schwächen eines Werkes nirgends; er giebt thatsächlich mehr als Mancher, der dasselbe Werk vernichtend kritisiert, — aber er thut es in so milder Form, daß die an derbe Kost gewöhnten Leser doch leicht ein falsches Bild von dem Verhältniß der Vorzüge und Mängel eines Kunstwerkes bekommen können. Es gilt dies vornehmlich von den Artikeln über Rauch und die Berliner Bildhauerschule. Dieselben sind ein höchst werthvolles Material für die neuere Kunstgeschichte, da Pietsch die Entstehung der meisten hier besprochenen Werke mit erlebt und seine Notizen aus dem Munde der Künstler selbst entnommen hat. Mit bewundernswerther Feinheit ist die künstlerische Eigenart jedes dieser Meister hingestellt, die so schwer definirbaren Unterschiede zwischen den aus einer Schule hervorgegangenen Werken mit überzeugender Sicherheit und Schärfe erfaßt, und das Wesen derselben aus dem Charakter der Meister heraus erklärt. Für die Geschichte der Berliner Kunst werden diese Arbeiten künftighin unentbehrlich sein. Freilich muß darauf hingewiesen werden, daß die thatsächlichen Notizen über die Kunstwerke weder ganz vollständig — was sie auch nicht beanspruchen — noch unbedingt zuverlässig sind. Von dem Drake'schen Monument Friedrich Wilhelm's III. in Stettin heißt es z. B., daß es eine Wiederholung des Thiergartenmonuments sei, denselben Sockel mit dem berühmten Fries habe und nur die Gestalt des Königs mit einem hermelinbesetzten Herrschermantel bekleidet sei, was Pietsch freilich als einen wesentlichen Unterschied anerkennt. Nun hat aber das Stettiner Monument nicht die geringste Aehnlichkeit mit dem Berliner, es hat nicht das runde Postament mit dem Relief, sondern einen vier-eckigen Granitsockel, statt des einfachen Bürgerkönigs zeigt es einen ganz verfehlten Paradekönig in vollem Staat, der eine nicht recht verständliche segnende Bewegung mit der rechten Hand macht. Derartige Irrthümer, die ja immer vorkommen können, verdienen als lehrreiche Beispiele angeführt zu werden, wie auch die Berichte zuverlässiger Zeitgenossen, welche die Werke selbst entstehen sahen, nicht immer unbedingt richtig zu sein brauchen. Die betreffende Arbeit von Pietsch beginnt mit Tied und den beiden Wichmann's und ist bis zu den Meistern der letzten Jahre fortgeführt. Da auf etwa 140 kleinen Oktavseiten mehr als 30 Bildhauer besprochen sind, so ist es selbstverständlich, daß die meisten Angaben in der Art von kurzen Notizen

gegeben sind und sehr wohl eine Erweiterung zulassen. Pietsch wäre wie kein Anderer dazu berufen, der Vasari der Berliner Künstlerschaft zu werden, und wir wollen hoffen, daß wir von ihm noch umfassendere Arbeiten als diese vorliegende erhalten. Nichts kann diesen Wunsch gerechtfertigter erscheinen lassen, als der meisterhaft geschriebene Nekrolog Schmitz's, welcher zugleich der werthvollste Beitrag für die Kunstgeschichte der Gegenwart und eine fast dramatisch fesselnde Erzählung eines Künstlerlebens ist.

Bedeutend freier als der Berliner Kunst gegenüber bewegt sich Pietsch bei seiner Besprechung der französischen Bilder im Luxemburg. Zwar ist die Uebersicht, die er giebt, weit davon entfernt den tiefgehenden kulturhistorischen Zusammenhang der französischen Kunstgeschichte — wie ihn uns Julius Meyer gegeben — aufzudecken, Pietsch macht den einzelnen Bildern gegenüber als Künstler seine Bemerkungen, aber diese wenigen Worte treffen stets das Richtige und das Eigenthümliche worauf es ankommt. In ausführlicher Weise ist Delacroix und Doré behandelt, letztern Aufsatz möchte ich als den vorzüglichsten des Werkes ja als einen der vorzüglichsten künstlerischen Essays bezeichnen, die überhaupt in Deutschland geschrieben sind. Er hat ebenso glänzende Farben für die Vorzüge als einschneidende Kritik für die Schwächen des modernen Illustrators; die Begründungen, welche er für sein Urtheil giebt, sind eine wahre Fundgrube für Jeden, der sich über die inneren Gesetze der Illustration klar werden will.

Die Artikel über das Musée des Soverains und das Berliner Kupferstichkabinet sind ebenfalls reich an geistvollen künstlerischen Bemerkungen, doch bringen sie nichts Er schöpfendes oder wesentlich Neues.

Die andere Hälfte des Werkes „aus der Welt“ gehört nicht direkt in den Gesichtskreis dieser Zeitschrift, dennoch dürfen wir diese Bilder aus Paris, Leipzig, Straßburg und Baden-Baden als sehr werthvolle Beiträge zur modernen Kulturgeschichte begrüßen. Es ist so selten, daß ein Mann von Welt auch hinreichenden künstlerischen Sinn besitzt, um über die Erscheinungen der Mode und des täglichen Lebens sachverständig und elegant berichten zu können. Vielleicht hat es in Deutschland seit dem Baron von Grimm Niemand in gleicher Weise verstanden, als Ludwig Pietsch, und wenn wir auch jetzt gewohnt sind, derartige Berichte als die Tageslektüre des Salons zu betrachten — künftighin werden sie äußerst schätzbare Beiträge für die Sittengeschichte unserer Tage sein und Springer's Beispiel mag uns lehren, welchen Schatz der spätere Historiker aus ihnen zu heben weiß.

Die hier gesammelten Aufsätze sind nur ein kleiner Theil der von Pietsch im Lauf der Jahre veröffentlichten Arbeiten. Wir haben allen Grund zu wünschen, daß von diesen anscheinend nur zur Unterhaltung geschriebenen aber doch an Mittheilungen, Kritik und feinen Beobachtungen so überaus reichen Artikeln durch eine fortgesetzte Sammlung eine größere Zahl der Vergänglichkeit der Tagespresse entrißen werde.

J. L.

Cinemus, August. Die Legende vom heiligen Christophorus und die Plastik und Malerei. Eine Studie über christliche Kunst. Mit einem Titelbilde: S. Christoph nach Memling. Hannover, C. Meyer. IV. und 74. S. 8.

Wenn ein wohlmeinender theologischer Kunstfreund irgend eines der gegenständlichen Themata christlicher

Kunst mit Hilfe der zugänglichen Handbücher von Waagen, Kugler, Lübke u. c. zu einem der beliebten populären Vorträge verarbeitet, so ist das löblich und mag den Zuhörern manche fruchtbare Anregung gewähren. Man sollte aber dergleichen Bestrebungen nicht durch den Druck in weiteren Kreisen vervielfältigen, denn Schriftchen, wie das vorliegende, wo die Legende vom heiligen Christoph mit allerhand erbaulichen Betrachtungen erzählt und daran ganz lose ein Verzeichniß von biblischen Darstellungen geknüpft wird, ohne daß die Studien des Verfassers ihn befähigten, uns irgend einen neuen Aufschluß über die Stellung der Kunst zum Inhalt der Legende zu geben, bilden trotz ihrer vortrefflichen Gesinnung eben doch nur einen Ballast der Kunstliteratur.

* **Winkelmann.** Das 42. Heft der Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge, herausgegeben von Birchow und Holzendorff, enthält aus der Feder des Prof. R. V. Stark in Heidelberg eine kurze biographische Darstellung und literarhistorische Charakteristik Winkelmann's, welche wir den Lesern bestens empfehlen. Wenn auch natürlich in vieler Beziehung auf Justi's grundlegendes Werk gebaut, bietet sie doch in der Auffassung besonders der Werke Winkelmann's und in der Darlegung von deren bleibendem Werth so manches Beherzigenswerthe und Selbständige, und ist so fein im Detail durchgearbeitet, daß auch der mit dem Stoff ganz Vertraute sie mit reichem Genuß lesen wird. Das Andenken des Begründers der Kunstgeschichte ist kürzlich an seinem hundertsten Todestage (8. v. M.) in weiten Kreisen von neuem wach geworden. Mehrere große Tagesblätter in Deutschland und Oesterreich brachten aus diesem Anlaß Aufsätze zu seiner Erinnerung. In Dresden wurde von der dortigen Kunstgenossenschaft die Ausstellung einer Gedenktafel im Parke von Röhrenitz beschlossen, an jenem Orte, wo Winkelmann die für sein Leben so bedeutungsvollen Jahre von 1748 — 54 verlebte. Die Mittel dazu werden von der Genossenschaft allein aufgebracht.

* **Fremdenführer durch Wien.** Sowohl den Theilnehmern am gegenwärtig in Wien stattfindenden Bundeschießen als den zahlreich erwarteten Besuchern der deutschen Kunstausstellung und Künstlerversammlung, deren Schauplatz die Kaiserstadt im September sein wird, empfehlen wir zwei zusammengehörige Büchlein von B. Bucher und K. Weiß (Verlag von Tendler und Co. in Wien), welche die beste und vollständigste Beschreibung Wiens bieten, welche bisher erschienen ist. Das eine, „Wiener Wädel“ betitelt, hat, wie sein Name besagt, den Zweck eines Reisehandbuchs. Das andere (auch als zweiter Theil des ersteren zu betrachten) heißt: „Das heutige Wien“ und giebt eine detaillirte Beschreibung der Stadt, ihrer Institute und Sammlungen. Die letzteren finden sich hier in einer Vollständigkeit verzeichnet, wie sie selbst in dem Buche von Waagen nicht zu finden ist, da seit dessen Erscheinen manche Veränderungen auf diesem Gebiete eingetreten sind. Dem „Wiener Wädel“ sind Illustrationen und zwei vortreffliche Pläne beigegeben.

Die deutschen Malerradirex des 19. Jahrhunderts, bearbeitet von Andreas Andresen. Von dieser fleißigen Arbeit ist soeben im Rud. Weigel'schen Verlage die zweite Hälfte des II. Bandes erschienen. Dieselbe enthält die Beschreibung der Werke nebst den Biographien von Christian Morgenstern, Ludwig Vogel, Franz Schubert, Franz Adorfy, Joh. Michael Wittmer, Joh. Wilh. Schirmer, Joh. Aug. Krafft.

Kunstunterricht.

Kunstgewerbeschule in München. Auch in München ist eine Kunstgewerbeschule gegründet, welche mit 1. Oktober ins Leben treten soll. Dieselbe hat die Aufgabe, Architektur, Plastik und Malerei in ihrer Zusammengehörigkeit und vollen

Verwendbarkeit für Industrie und Gewerbe kennen und anwenden zu lehren. Diese Aufgabe soll erreicht werden durch künstlerische Studien und technische Uebungen, durch Vorlesungen und durch die von der Schule geleitete Benützung der königlichen Sammlungen, insbesondere des National-Museums. Zum Professor und Direktor der Schule ward der bisherige Lehrer und Vorstand der akademischen Vorschule, Hermann Dyck, ernannt; zu ordentlichen Professoren: a) für das Fach des Figurenzeichnens nach der Antike und dem lebenden Modell Historienmaler und Titular-Professor Michael Echter; b) für das Fach des Modellirens, Schnitzens und Formens in Gyps der bisherige Hilfslehrer Bildhauer Heinrich Otto, beide vom 1. Juni an; zu ordentlichen Professoren vom 1. September an in provisorischer Eigenschaft: a) für das Fach des Ornamenten- und Thierzeichnens der Künstler August Spieß; b) für architektonische Stillehre und architektonisches Zeichnen der Architekt Emil Lange; c) für das Fach des Treibens und Eiselirens in Metall, dann des Emailirens der Erzbildner Friedrich Miller. Das Fach der Flächen-Dekoration, Tapeten- und Dekorations-Malerei übernimmt der Historienmaler und Professor Eugen Neureuther. Außerdem soll der Universitäts-Professor Dr. Heber Vorträge über Kunstgeschichte, der Professor Seeberger an der Akademie der bildenden Künste Vorträge über Perspektive und Schattenlehre halten.

* **Die Organisation der neuen Wiener Kunstgewerbeschule** ist nun definitiv erfolgt. Zu Professoren an derselben wurden ernannt: die Herren Laubberger, Kieser, Stork, Sturm in Wien und der Bildhauer König, ein Schüler Hühnel's, derzeit in Italien; außerdem werden drei Docenten angestellt werden für Chemie in ihrer Anwendung auf die Kunstgewerbe, für die Lehre der Kunstgewerbe und Kunstterminologie, und für Perspektive und geometrisches Zeichnen. Im Sommer-Semester soll künftig auch ein Kurs über Anatomie eingerichtet werden. Ueber der Schule steht ein Aufsichtsrath, dem u. A. der Direktor des österreichischen Museums angehört; dieser Aufsichtsrath ernannt aus der Zahl der Professoren den Direktor der Anstalt auf je zwei Jahre. Für die nächsten zwei Jahre fiel die Wahl auf Prof. Stork. Im August soll der Lehrplan für das nächste Studienjahr ausgearbeitet und die Schule im Oktober eröffnet werden, und zwar vorläufig in den provisorisch dazu hergerichteten Räumen der sogen. Gewehrfabrik an der Währingerstraße.

Für die Kunstgewerbeschule des Oesterreichischen Museums werden folgende Vorträge im Wintersemester 1868—69 abgehalten werden: Ueber Perspective, Schattenlehre und Projektionslehre von Herrn Valentin Teirich, Docenten des polytechnischen Institutes, dreimal wöchentlich (Mittwoch, Donnerstag, Freitag) mit den anschließenden Zeichnungen von 5 bis 7 Uhr, im Locale der Kunstgewerbeschule; über die Lehre von den Kunststilen, Kunst-Terminologie und Kunstgeschichte (speciell Terminologie der Baustile und die Gesätkunde der antiken Kunst und der Renaissance) vom Herrn Architekten Alois Hauser, zweimal die Woche (Montag und Samstag) von 5 bis 6 Uhr im Museum; über die Grundbegriffe der Chemie, dann speciell Farbenlehre und Farben-Chemie von Herrn Professor Alexander Bauer, zweimal die Woche (Dienstag und Samstag) von halb 7 bis halb 8 Uhr.

Briefkasten.

B. Th — u. in Köln: Besten Dank für Ihre freundliche Mittheilung. wir werden uns beehren, Ihrem Wunsche nachzukommen. Ein kompetenter Beurtheiler des S.'schen Werkes fand sich bereits.
 Drn. G. Wf. — r in Demmin: Die Debatte ist geschlossen. Für Ihre Nachweisung unsern ergebensten Dank.

Berichtigungen.

In dem Artikel aus Eisenach S. 137 dieses Blattes muß es heißen statt seine Zeichenschule: freie Zeichenschule.
 In dem Artikel über Kropff's Sculpturen an der neuen Börse zu Bremen, Zeitschr. f. b. K. S. 246 Seite 11 v. o. ist statt Gieger, „Geiger, zu lesen.

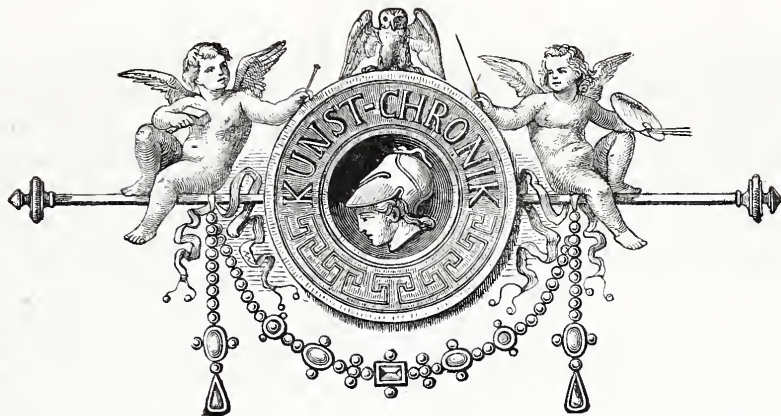
Heft 11 der Zeitschr. f. b. Kunst nebst Nr. 21 der Kunst-Chronik wird Freitag den 14. August ausgegeben.

Hierzu eine Beilage: Kunstlager-Katalog von Miethke & Wawra in Wien.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lütlow
(Wien, Theresianumg.
25) od. an die Verlagsh.
(Leipzig, Königstr. 3)
zu richten.

14. August.



Inserate

à 2 Sgr. für die drei
Mal gespaltene Pett-
zeile werden von jeder
Buch- und Kunsthand-
lung angenommen.

1868.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am zweiten und letzten Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten dies Blatt gratis. Quart bezogen kostet dasselbe 1½ Tblr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in Berlin: J. Sachse & Co., Sofinkhandlung; in Wien: P. Kaefer, Gerold & Co.; in München: C. A. Fleischmann.

Inhalt: Ein Selbstporträt. — Korrespondenz. (Düsseldorf). — Retrospektive (Waagen, Emanuel Kenke, Prof. Anton Rebl). — Vermischte Kunstnachrichten. — Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen. — Kunstkuriositäten. — Kunstunterricht. — Kunsthandel. — Neugierigkeiten der Kunstliteratur. — Zeitschriften. — Verichtigung. — Druckfehler. — Inzerate.

Ein Selbstporträt.

C. v. L. Unser verehrter Mitarbeiter, Hr. W. Bürger in Paris, hat kürzlich unter dem Titel: „Salons de T. Thoré“*) einen zierlichen Band kritischer Aufsätze über die Pariser Kunstausstellungen der vierziger Jahre (1844 — 48) herausgegeben, der auch bei uns aller Beachtung werth ist, wenigleich Manches darin auf heftigen Widerspruch in Deutschland stoßen wird. Wir wollen den Lesern die Vorrede des Buches, die zugleich sein Programm ist, in Uebersetzung mittheilen. Zuvor — für die Nichteingeweihten — nur die kleine Enthüllung, daß Herausgeber und Verfasser, daß der gelehrte Forscher auf dem Gebiete der niederländischen Kunst und der „alte Journalist“, von dem diese Salonberichte herrühren, daß mit einem Worte der lebenswürdige citoyen T. Thoré und unser Bürger ein und dieselbe Person, daß Ersterer der wahre, Letzterer nur der angenommene Name desselben Autors ist.

Die Vorrede des Buches lautet: „Es ist lange — sehr lange — her, vor der Revolution — von 1848. Die Zeit von damals hatte ein ganz anderes Gesicht als die Zeit von heute. Für die Generation von heute ist der Enthusiasmus, den die damalige Generation (die von 1830 bis 1848) für Kunst, Literatur, Politik und Philosophie hegte, etwas völlig Unfaßbares geworden.“

Unser T. Thoré galt damals für ein Original. Er war es auch. Selbst damals, wo es so viele Originale gab. Heute giebt es freilich keine mehr. Seine Ori-

ginalität bestand ganz einfach darin, daß er natürlich war, daß er nach Wahrheit und Gerechtigkeit strebte. Das ist nichts Gewöhnliches, weiß Gott!

Anno 1830, als Student und Mitglied der Carbonari, war er Anhänger des Saint-Simonismus und Fourierismus und machte alle die abenteuerlichen Experimente zur Herstellung einer neuen Weltordnung mit. Inzwischen blieb er Republikaner, wie zuvor, so damals und später.

Als leidenschaftlicher Politiker, Kunst- und Literaturfreund, schrieb er, abgesehen von Kunstkritiken, Artikel in ein halbes Duzend politischer Journale. Und nun erst das famose Blatt, das er Anno 48 selbst herausgab! So hat er „ganz Paris“ während eines Vierteljahrhunderts kennen gelernt: die excentrischesten und die ausgezeichnetsten Menschen seiner Zeit. Mit dem ganzen literarischen Frankreich der Opposition stand er in Verbindung. Unter den Künstlern zählte er Eugène Delacroix, Decamps, Ary Scheffer, Camille Roqueplan, Vigoux, Marilhat, Rousseau, Dupré, Diaz, Couture u. s. w. zu seinen Freunden. — Wieviele von diesen wackern Streitern auf den Gebieten der Literatur, der Kunst, der Philosophie, der Politik und Wissenschaft sind schon dahingegangen! Manche von ihnen endeten im Glend oder im Narrenhaus, andere im Hospital oder durch Selbstmord. Was thut's! Ihr Werk ist gethan, und gut gethan. — Es war eine Jugend voll Frische und Begeisterung. Sie disputirte über Alles und überall, im Foyer, im Pefekabinet, im Atelier, im Boudoir, im Dachstübchen, in den Gärten des Palais Royal, der Tuileries, des Luxembourg, auf den Boulevards, in der Kneipe. Journalisten, Poeten, Kritiker, dramatische Schriftsteller, Schauspieler, Maler, Bildhauer, Alles konspirirte — für die Freiheit des Menschengeschlechts!

Der Verfasser dieser Salonberichte war keiner der mindest Exaltirten. Er liebte die ganze Welt, — nur nicht das Uthergebrachte; davor hatte er einen Abscheu.

*) Paris, Librairie internationale, 15 Boulevard Montmartre 1868. 8°.

Seine Freunde fanden, er habe etwas von Diderot in der Unabhängigkeit seines Denkens und in der Ungeuertheit seines Stils: entschiedene Sympathien, leidenschaftliches Urtheil. Aber vielleicht hat er mit seinem Urtheil nicht so ganz Unrecht gehabt? Eine Art Nachwelt hat darüber jetzt schon den Spruch gefällt.

Wahrlich, in der Frage nach dem Talent der Künstler und nach ihrem relativen Werth hat er, wie es scheint, fast immer Recht gehabt. Sind Decamps und Delacroix Maler oder nicht? Heute gehört nicht viel Verstand dazu, sie als solche anzuerkennen und zu würdigen. Aber man versetze sich um dreißig Jahre zurück und erinnere sich der gewaltigen Dispute über diese Neuerer! Kein Mensch in Frankreich hat mehr Schimpf ertragen müssen als Delacroix. Eine unerbittliche Verfolgung traf seine ganze Schule. Und was ist aus den Verfolgern geworden? Ihre Werke, ja ihre Namen selbst sind vergessen.

L. Thoré war der Verbündete und ausdauernde Vertheidiger des revolutionären Siebengestirns. Seine Salonberichte von 1844 — 48 bilden den Schluß einer ununterbrochenen Reihenfolge, seit 1832. Nur ein Jahr, 1841 nämlich, fehlte unser Kunstkritiker auf dem Schauplatze der Ausstellung: er war damals wegen einer politischen Broschüre eingesperrt. Wiederholt berichtete er dagegen in zwei Blättern gleichzeitig über einen und denselben Salon. Die hauptsächlichsten dieser Berichte erschienen im Constitutionnel, den der Doktor Véron wieder in's Leben gerufen hatte, unter Mitwirkung von Balzac, George Sand und Eugène Sue, und dessen Redaktion er alle mögliche Freiheit ließ. Man wird sehen, daß der Bürger Thoré davon den ausgedehntesten Gebrauch gemacht hat, selbst in den Jahren unmittelbar vor der Revolution.

Die Romantik erhob den ersten Sturmprotest gegen die alten Regeln: intuitive Phantasie, Selbstgovernment, Freiheit von jeder Solidarität mit den übrigen Thätigkeiten des menschlichen Geistes, das war ihre Parole. Der Künstler sollte rein auf sich selbst gestellt sein und seinen Weg machen, unbekümmert um Philosophie, Politik, Volkswirtschaft und Gelehrsamkeit; diese strebten aber gleichzeitig, eine jede für sich, auch nach einer Erneuerung der Welt.

Obgleich mitten im Strudel der Romantik darin, acceptirte der Autor der Salonberichte doch jenes Schlagwort: „l'art pour l'art“ keineswegs. Er setzte ihm vielmehr schon damals eine andere Formel gegenüber, welche nach seiner Ansicht die wahrhaft moderne Kunst besser charakterisirt.

Chemals war die Kunst nur für Götter und Könige da. Vielleicht ist die Zeit gekommen, wo sie einfach — für Menschen da ist. Also „L'ART POUR L'HOMME“ dachte der citoyen Thoré, und W. Bürger findet, daß er nicht so Unrecht hat.

Allein trotz diesem Glauben an eine Regeneration der Kunst durch Wahrheit der Empfindung, Liebe zur Natur, durch den Anschluß an die tatsächlichen Eroberungen unserer von der Vergangenheit so grundverschiedenen Civilisation, bricht an einigen Stellen der Salonberichte unseres Kritikers doch noch der alte Wahn hindurch. Sie und da erscheint die „Vorstellung“, in mystisches Dunkel gehüllt, und das „Ideal“ wiegt sich in allerhand nebelhaften Phrasen. Das war so literarische Mode damals. Man wußte zwar nicht, was all die schwülstigen Redensarten eigentlich bedeuten sollten, aber man fand, sie machten sich gut. Man legte überhaupt weniger Gewicht auf Präcision des Gedankens als auf Glanz der Sprache, Stilist sein, das war das Höchste für die damalige Generation. Sie hat uns denn aber auch einige wahre Perlen schriftstellerischer Kunst hinterlassen, in denen Arbeiter von der raffiniertesten Geschicklichkeit die schwierigsten Aufgaben sprachlicher Darstellung mit einer Vollendung ohne Gleichen behandelt haben.

Eine andere Manie der damaligen Zeit, die noch lange in Frankreich fortauern wird, ist die, das französische Volk allen anderen Völkern des Erdkreises voranzustellen. Auch von diesem naiven ultrapatriotischen Vorurtheil wird man in den Salonberichten L. Thoré's noch einige Spuren finden.

Ich habe L. Thoré in Paris vor 1848 kennen gelernt, aber am häufigsten sah ich ihn im Auslande, während seines Exils, an den Ufern der Themse und des Rheins, des Genfer See's und der Zuydersee. Man lernt auf Reisen. Er hat viel gelernt, aber hauptsächlich viel vergessen. Er schätzte damals Shakespeare und Goethe schon ebenso hoch wie die großen Schriftsteller Frankreichs. Ich habe ihn sogar einmal sagen hören, Rembrandt sei ein besserer Zeichner als Poussin!

Während seines langen Aufenthaltes in der Fremde, unter den verschiedensten Völkern, ohne Hoffnung auf Heimkehr in das Vaterland, war er Kosmopolit geworden. Er hatte einsehen gelernt, daß der universelle Charakter der Zeit, begünstigt durch so viele wunderbare Erfindungen, der alten isolirten Entwicklung der Völker den Boden unter den Füßen wegziehen müsse, daß die kühnsten Eingebungen der Poesie nicht mehr sich halten können gegenüber der positiven Wissenschaft, daß die verstocktesten Vorurtheile der allgemeinen Aufklärung weichen müssen, und daß, was speciell die Kunst anbelangt, es gelte, eine rationelle Geschichte und eine neue Kritik im Hinblick auf eine neue Kunst zu schaffen.

Diese Ideen beschäftigten ihn besonders lebhaft nach der Weltausstellung von 1855 und er faßte sie zusammen in einem, diesen Salonberichten vorausgeschickten, Artikel — „Neue Zielpunkte der Kunst“, — welcher vielleicht von den Fortschritten des Geistes seit den Tagen der Romantik ein Bild geben kann.

Im heutigen Frankreich freilich scheinen Kunst und Literatur, wie überhaupt alle schöpferischen Kräfte der Nation, völlig ausgestorben zu sein. Aber lebt nicht die Hoffnung noch, daß sie sämmtlich wieder auferstehen werden. — wenn die Freiheit wieder erstünde?"

So W. Bürger. Wir brauchen seinen Worten wohl nichts weiter hinzuzufügen, um die Leser ans das Buch selbst begierig zu machen. Dasselbe ist in der That nicht nur ein geistvoller Beitrag zur modernen Kunstgeschichte Frankreichs, sondern ein Spiegel der Zeit überhaupt, von einem der gediegensten und freiesten Geister ihr vorgehalten.

Korrespondenz.

Düsseldorf, Ende Juli.

B. Die Ausstellung des Rheinisch-Westfälischen Kunstvereins ist am 23. Juli geschlossen worden. Zur Verlosung unter die Aktionäre wurden vierundvierzig Oelgemälde (worunter achtundzwanzig Landschaften und zwei Skulpturwerke) angekauft. Von Erwerbungen durch Privatleute haben wir nichts gehört, doch ist der Besuch von Fremden und Einheimischen mitunter sehr zahlreich gewesen. Die permanenten Kunstausstellungen brachten in den letzten Wochen eine Fülle höchst interessanter Gemälde, häufig nur auf wenige Tage, zur Ansicht. Von Auswärtigen befanden sich darunter „die Jagd nach dem Glück“ von Henneberg in Berlin, die auch hier großes Aufsehen machte, „die Verhaftung John Brown's“ von Johnston in London, „die Bischöfe Ridley und Latimer auf dem Weg zum Schaffot“ von Schweder in Berlin, einem talentvollen Schüler Schrader's, und viele mit virtuoser Technik behandelte Aquarellbilder und Studien von Adolf Menzel, Burger und Meyerheim. Von Einheimischen waren so ziemlich alle berühmten Namen vertreten. Professor Andreas Achenbach hatte neben vielen kleinen Bildern, unter denen besonders eine „Synagoge“, die uns lebhaft an Rembrandt gemahnte, und schon deshalb hervorzuheben ist, weil sie die außerordentliche Vielseitigkeit des Meisters bekundet, auch eine große „Niederländische Landschaft“ ausgestellt, welche zu dem Besten zählt, was wir von ihm gesehen. Sein genialer Bruder Oswald Achenbach zeigte in seinem „Motiv von Subiaco“ wieder die große Gewandtheit und Treue, mit der er die italische Natur auf die Leinwand zu bannen versteht, wogegen uns seine beiden rheinischen Landschaften weniger gefielen. Der „Doreleyselsen“ erschien uns allzusehr angehaucht von südlicher Glut, selbst wenn „der Gipfel des Berges funkelt im Abendsonnenschein“. Der „Mäuseturm“ entsprach schon mehr dem Charakter unseres heimischen Stroms, und doch wollte es uns bedünken, als bewege sich der Künstler auf einem ihm nicht recht zugänglichen Boden, wobei wir indessen die vielen Vorzüge, welche diese Bilder im Uebrigen aufzuweisen

hatten, in keiner Weise verkennen. Ein vorzügliches Werk war die große Landschaft von Len: „Salsalm mit dem Mühlensturzhoru“, ebenso wahr wie künstlerisch in der Behandlung. Albert Hertel hatte in seiner italienischen Frühlingslandschaft „Höhen von Antenna“ eine überaus lichte Farbe zu erreichen verstanden und Alfred Chavaunes bewährte abermals im „Brienzer See“ sein schönes Talent. Die große „Landschaft mit Viehstallstaffage“ von H. Lot muß auch als ein höchst gediegenes Bild hervorgehoben werden, auf dem Baumschlag und Thiere gleiches Lob verdienen. Theodor Hagen's „Anziehendes Gewitter“ wirkte durch eine ernste Stimmung und breite, energische Behandlung, während Seibels' außerordentlich naturwahre „Landschaft mit Schafen“ uns doch zu langweilig im Motiv erschien. Eingehendes Studium jeder Bewegung und ebenso lebendige wie geschickte Komposition verrieth von Neuem der bereits rühmlich bekannte Thiermaler Deiker in seiner großen „Parforce-Jagd“, welche den letzten Kampf eines Gelhirsches mit einem ganzen Rudel angreifender Hunde wirkungsvoll zur Anschauung brachte. Vieles Aufsehen bei Künstlern und Publicum erregten zwei Gemälde von Ludwig Knans, von denen das eine ein kleines Mädchen, das seine Puppe liebkost, das andere eine alte Frau, zu deren Füßen einige junge Katzen spielen, darstellte. Die sichere Beherrschung aller technischen Hülfsmittel, die scharfe Charakteristik und das prächtige Colorit verliehen auch diesen im Gegenstande so einfachen Gemälden des berühmten Meisters einen seltenen Werth. Ebenso zeichneten sich die beiden Werke Rudolf Jordan's: „Ein Suppentag im Kloster“ und „Strandwache bei Schereningen“ wieder durch die feine Durchführung und Individualisirung, welche allen Bildern dieses Künstlers eigen ist, ehrenvoll aus. Ein gleiches Lob müssen wir den Schöpfungen Benjamin Bantier's zollen: „Vor dem Dorfschulzen“ sprach uns durch köstlichen Humor an, während die Pendants „Jung und Alt“ durch ihre ungezuchte Poesie fesselnd wirkten. Der „Kirchentanz im Schwarzwald“ von A. Kandler gab uns Gelegenheit, das Talent dieses tüchtigen Künstlers, der meistens kleinere Sachen malt, einmal wieder in einem größeren Bilde zu bewundern. Karl Hoff's „Erste Kritik“ stach durch brillantes Colorit in die Augen, und Karl Hübner's „Trost im Gebet“ errang durch seelenvollen Ausdruck bei schlichter Wahrheit verdientes Lob. Von drastischer Wirkung war Karl Schlesinger's „Begegnung“, die uns einen Brantzug vorführte, welchem ein Priester entgegenkommt, der einem Sterbenden das letzte Sakrament zu ertheilen auf dem Wege ist. Ähnliche Gegensätze zeigte auch Nikutowsky's „Rückkehr der Sieger“, ein Bild, das den Schmerz der Hinterbliebenen eines gefallenen Offiziers beim frühlichen Einzug seines Regiments wirkungsvoll zur Anschauung brachte. Minder poetisch, aber

sehr lobenswerth in Auffassung und Durchführung waren auch Nordenberg's „Knabenchor in der Kirche“ und die Genrebilder von Bock, Stewer, Hahn u. A., besonders aber der „Trinkspruch des Pfarrers auf einer schwäbischen Hochzeit“ von Karl Lasch, dessen Gemälde sich auch im Auslande gerechter Anerkennung erfreuen, und der „Sonntagsspaziergang einer Klosterschule“ von Ernestine Friedrichsen, einer begabten Schülerin Wilhelm Sohn's. Mehr dem Portraitsfach gehörten ein „Familienbild“ von Otto Rethel und Emil Hünte u's „Offizierkorps des 15. Preussischen Husaren-Regiments im Bivouac“ an, wель letzteres eine ziemlich undankbare Aufgabe mit vielem Geschick gelöst zeigt.

Nekrologe.

Zu den biographischen Notizen über Waagen, welche wir dem in voriger Nummer enthaltenen Aufsätze in einer Anmerkung nach einer Zeitungsnöthz beifügten, erhalten wir von dem Verfasser jenes Artikels folgende Berichtigungen:

Waagen's Vater war Maler, niemals aber er selbst. Er berichtet mit seiner gewohnten liebenswürdigen Offenheit in einem seiner Reisebesche, daß, als sein Bruder Karl die Landschaft skizzirte, er dies auch versucht, aber die Erfahrung gemacht habe, „daß dies doch viel schwerer sei, als es sich ansehe“. Dagegen durfte er freilich mit vollem Recht einmal äußern: „Obgleich nicht selbst bildender Künstler, hat mich doch mein langjähriger vertrauter Umgang mit Kunstwerken aller Art daran gewöhnt, die Natur mit Künstleraugen zu betrachten, mich an der unendlichen Mannigfaltigkeit ihrer Formen und deren geistiger Bedeutung zu erfreuen und darin die Vorbilder so mancher Meister wieder zu erkennen.“ (Kunstw. in Engl. I, 211, und Aehnliches passim); und er pflegte geprächsweise oft über die Beschränktheit derjenigen zu scherzen, welche zur Beurtheilung von Kunstwerken die praktische Uebung des Künstlers für ein nothwendiges Requisite erachteten. — Unter Waagen's Nachlaß hat sich auch noch der Testabogen aus seiner Breslauer Studienzeit gefunden. Hiernach hat er besonders bei Karl und Friedrich von Haumer, Heinrich Steffens, Passow, v. d. Hagen, Schueider, und zwar historische, philologische, philosophische, literatur- und naturwissenschaftliche Vorlesungen gehört, — nicht aber kunstgeschichtliche, für welche er, zu jener Zeit natürlich noch durchaus auf sich selbst angewiesen war. Dresden hat Waagen besuchungsweise bereits 1801 betreten, wie aber daselbst, auch nur für kurze Zeit, sein Domicil aufgeschlagen. Von Breslau pilgerte er im Sommer 1818 zu Fuß nach Heidelberg, wo er laut noch vorhandener Matritel abermals als „ studiosus philologiae “ inscriptus wurde. Von dort ging er nach München und dann nach Berlin. — Waagen's Ernennung zum Director der Gemälde-Galerie hat, wie die der übrigen Abtheilungsdirectoren, bereits 1830, vor der Eröffnung des Museums, stattgefunden. — Waagen's mehrkürzige Werke sind fast ohne Ausnahme in verschiedenen Jahren erschienen, die „Kunstwerke und Künstler in Deutschland“ (I Bd. 1842) enthalten z. B. im zweiten Bande (1845) noch Studien, die erst in dem eben genannten Jahre gemacht sind. Zu den „treasures“ erschien 1857 ein vierter (Supplement-) Band unter dem Titel: „Galleries and cabinets of art in Great-Britain“.

Der Historienmaler Emanuel Leutze ist, einer Nachricht des New-York-Beitrag zufolge, in Washington, wo er mit der Ausmalung des Kapitols beschäftigt war, am 18. Juli plötzlich am Gehirnschlage gestorben.

Joseph Anton Roth, Landschafts- und Architekturmaler, Custos der Kunstsammlungen der Universität zu Würzburg, ist daselbst am 2. August gestorben.

Vermischte Kunstnachrichten.

Die Burgundischen Fahnen, welche die Schweizer in den Schlachten bei Granjon und Nancy gegen Karl den

Rühnen eroberten, zogen bei dem Sängeresfe zu Solothurn, bei welchem sie als Zugdecoration dienten, die Aufmerksamkeit der Festgenossen auf sich. Die Malereien, welche diese Fahnen schmücken, werden bekanntlich dem Hans Memling zugeschrieben. Die bildliche Darstellung auf der einen Fahne von weißer Seide zeigt den Evangelisten Johannes, auf einem Stuhl sitzend, mit der linken Hand den Kelch haltend, aus dem eine geflügelte Schlange kommt, mit der rechten auf dieselbe hinweisend. Die ganze Auffassung der Figur, besonders der etwas ältliche, aber geistreich gemalte Kopf, die schönen bestimmten Motive der Gewandung, sind großartig und eines solchen Meisters wohl würdig. Die Umrahmung des Bildes und die übrige Decorirung dieser Fahne bestehen aus verschiedenen, auf Karl den Rühnen bezüglichen Emblemen. Die Carnation der Figur ausgenommen, ist alles Uebrige auf Gold schwarz schraffirt. Ebenso bei der andern Fahne, deren Bild den Kampf des Ritters Georg mit dem Lindwurm darstellt; obgleich hier das Ganze den heraldischen Charakter trägt, beurkundet sich ebenfalls eine große Meisterhand. Der ganz in dem Charakter des Memling behandelte Kopf des Ritters ist das Porträt Karls des Kühnen, was den Werth der Fahne sehr erhöht. Auf der Spitze ist der Wahlspruch desselben: „Je lai emprins,“ angebracht. Die obere Hälfte der Fahne ist weiß, die untere blaue Seide. Möglich, daß diese Fahnen schon bei der Eroberung nicht mehr im besten Stande waren, so wurden sie noch in Folge der Zeit arg zugerichtet und durch öfteres Ueberstreichen mit Leinölsfirniß so dunkel, daß man unmöglich die Farbe der Seide, mit großer Mühe nur den Gegenstand der Darstellung erkennen konnte. Der Stoff wurde so hart und spröde, daß er wie Glas zerbrach, und zu allem Unglück für die Restauration wurden sie noch auf rauhe Feinwand geleimt, und dieselbe rückwärts mit Velfarbe überstrichen. In diesem Zustande wurden sie Hrn. Conservator Eigner in Augsburg übergeben. Dauf dessen großen Kenntnissen und Erfahrungen in der Restauration, dem monatlang anzuwendenden Fleiß und der außerordentlichen Geduld des im Atelier Eigners beschäftigten Künstlers Hrn. Sesar, wurden die Fahnen wieder so hergestellt, daß sie jetzt die Bewunderung aller Kunstkenner erhalten, besonders derjenigen, welche sie in dem früheren Zustande gesehen und die Restauration derselben für unmöglich gehalten. Spitzen und Stangen der Fahnen wurden nach Angabe des Directors v. Hefener-Altened, dem Charakter der damaligen Zeit entsprechend wieder ergänzt. (A. 3.)

Der Thomas-Altar aus der Lpyersberg'schen Sammlung ist durch Vermächtniß aus dem Nachlaß des Banquiers Karl Stein in Köln in den Besitz des städtischen Museums übergegangen. Diese Erwerbung ist um so werthvoller, als das Museum bereits den als Gegenstück gemalten Kreuzigungsaltar besitzt, dessen Mittelbild bekanntlich als das bedeutendste Werk des Meisters der Lpyersberg'schen Passion gilt. Der Thomasaltar stammt aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, um welche Zeit ein kölnischer Patricier, Peter Nink, denselben für den Preis von 250 Goldgulden anfertigen und in der Karthause aufstellen ließ. Als der Donator im Jahre 1501 verstarb, vermachte er eine weitere Summe von 200 Goldgulden für die Ausföhrung des Kreuzigungsaltars, der in derselben Kirche errichtet wurde. Seit dem Jahre 1862 war der Thomasaltar in den Besitz Karl Steins übergegangen, der, wie aus dem Wortlaute des Vermächtnisses hervorgeht, dieses interessante Kunstwerk dem früheren Besitzer, Jakob Haan, um 2500 Thlr. abkaufte, lediglih in der Absicht, um zu verhindern, daß dasselbe für die Stadt Köln verloren gehe. (Näheres über die beiden Altäre findet sich in Augler's kleinen Schriften II. S. 309.)

+ Berlin. Ueber die Besetzung der durch Waagen's Tod erledigten Galeriedirectorstelle tauchen natürlich sofort verschiedene Gerüchte auf. Mit der Wahrnehmung der Geschäfte ist interimistisch, wie gewöhnlich bei Waagen's Abwesenheit, sein früherer Assistent, der Director des Kupferstichkabinet's Professor Dr. Hotho betraut. Durch verschiedene Zeitungen ging die Nachricht von der Berufung Lübke's; doch ist es für den Grad der Vertrautheit mit Verhältnissen und Personen in den Kreisen, denen dieses Gerücht seine Entstehung verdankt, recht bezeichnend, daß man Lübke aus Zürich verschreibt! In letzter Zeit hört man von Julius Hübner reden; Waagen, dem das Wohl der Galerie am Herzen lag, dachte sich gern Otto Mündler in Paris als seinen Nach-

folger, auf den auch wohl alle Hände weisen würden, wenn es sich darum handelte, nach Waagen's Tode den ersten Bildhener in Europa zu bezeichnen.

* Das Herz König Ludwig's. Nach alter bayerischer Hofitte wurde das Herz König Ludwig's I. am 28. Juli durch eine dazu bestellte königl. Hofkommission mit entsprechendem Gepränge von München nach Altötting gebracht und in der dortigen Wallfahrts-Kapelle, wo auch die Herzen der übrigen bayerischen Fürsten ruhen, beigesetzt. Das Prachtgefäß, in welchem das Herz bewahrt wird, ist in Silberform, die auf drei Füßen ruht, aus stahlgrau oxydirtem Silber ausgeführt, die Ornamentik verguldet. Die Schultern des Gefäßes sind mit drei Engelsköpfen verziert, auf dem Defel erhebt sich eine lodernde Flamme. Die Skizze zu dem Ganzen rührt von H. Seitz, die Ausführung der Engelsköpfe nach Wagnmüller's Entwürfen von dem Bildhauer Hausinger her, der überhaupt Guß, Eiselerung und das an den Verzierungen angebrachte Email meisterhaft herstellte. Der glatte Behälter des Herzens selbst ging aus der Werkstatt des Silberarbeiters Wollenweber hervor. Am Sockel stehen der Name, Geburts- und Todestag des Verewigten.

B. Die Schlacht bei Königgrätz bietet den preußischen Schlachtmalern reichen Stoff zu Gemälden. Bleibtreu in Berlin und Sell in Düsseldorf sind mit großen Darstellungen derselben für die Berliner National-Galerie beschäftigt. Professor Steffek hat den König an der Spitze der verfolgenden Reiterei gemalt, Professor Kretschmer den Prinzen Volbrecht, der sein Dragonerregiment nach einer mit Bravour vollführten Attacke lobend begrüßt. Professor Camphausen ist im Auftrage des Königs mit einem Bilde beschäftigt, welches die Ueberreichung des Ordens „pour le mérite“ an den Kronprinzen am Abend der Schlacht wiedergibt. Adolf Northen malte das Garde-Füsilier-Regiment im Kampf bei Chlum, Moritz Blancards dasselbe Regiment, wie es inmitten einer eroberten Batterie den vorbeisprengenden König jubelnd begrüßt, Geibel in Weimar die Eskirmung von Chlum.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

* Ueber die allgemeine deutsche Kunstausstellung, welche mit Anfang September d. J. in Wien eröffnet werden wird, gehen uns einige zuverlässige Daten zu, welche dem Unternehmen der deutschen Kunstgenossenschaft einen glänzenden Erfolg versprechen. Schon vor zwei Monaten stellte sich die zu gewärtigende Menge der Aussteller nach den damals eingelaufenen Anmeldungen als so bedeutend heraus, daß man vorausah, die Räume des neuen Wiener Künstlerhauses würden trotz ihrer beträchtlichen Ausdehnung (c. 13,000 □ Fuß Bildflächenraum) dem Andrang nicht gewachsen sein. Es wurde deshalb beschlossen, an der Ostseite des Gebäudes, gegen das neue Conservatorium zu, einen Anner aufzuführen und dieser ist nun vollkommen fertig und bietet in seinen hohen, mit Oberlicht erhellen Räumen ebenfalls 12,000 □ Fuß Behängfläche, also beinahe so viel wie das Künstlerhaus selbst. Wegen den Anner wurden allerdings übertriebene Bedenken laut, insbesondere wegen der Feuergefährlichkeit des natürlich im Wesentlichen aus Holz konstruirten Gebäudes. Wir glauben das Publikum hierüber vollkommen beruhigen zu können. Abgesehen davon, daß für die Versicherung der Werthe sämmtlicher ausgestellten Kunstgegenstände gesorgt ist, hat man die umfassendsten Vorkehrungen gegen jede Gefahr getroffen: eine Spritze mit Schiannschicht befindet sich Tag und Nacht am Plage; ein permanenter Wachdienst ist eingerichtet; Wasserleitung und Wasserwechsel sind in der Nähe — die vorüberfließende Wien ungerchnet. Der Anner steht mit dem Künstlerhause in enger Verbindung und hat auch durch geschmackvolle Dekoration des einfachen Holzbaues eine dem Stil des Künstlerhauses thunlichst entsprechende Physiognomie bekommen. Obwohl jedoch in Folge dieser engen Verbindung nur Ein Eingang für die Ausstellung offen sein wird, hat man außerdem im Anner fünf große Thore angebracht, welche im Nothfall geöffnet werden können. Ueber die Art der Ausstellung wurde bestimmt, daß jede einzelne Genossenschaft (Schule) ihren eigenen Raum erhält und das Recht hat, ihre Kunstwerke durch ihre Abgeordneten selbst aufstellen zu lassen. Die Räume sind übrigens alle gleich gut, hell und groß. Die Eintheilung nach Kunstgattungen wird folgende sein: im Erdgeschoß Zeichnungen, Kartons,

Aquarelle, Kupferstiche und schwere plastische Werke; im großen Treppenhaus mit seinen Galerien Plastik leichter Art, Reliefs u. dgl.; in der oberen Etage und im Anner die Oelgemälde. Die Ausstellung wird im Wesentlichen Schöpfungen lebender Meister enthalten; in Betreff der Vertretung verstorbener Künstler wurde bestimmt, daß nur Werke solcher Verstorbenen, welche nicht vor der letzten allgemeinen deutschen Ausstellung gestorben sind, Aufnahme finden können. Unter den verschiedenen Schulen werden — soviel man bis Anfang August übersehen konnte — die Wiener und nach ihnen die Münchener am zahlreichsten vertreten sein. Erstere beanspruchen für 300 angemeldete Kunstwerke von 170 Künstlern allein mehr als 8000 □ Fuß, Letztere für 213 Werke von 76 Künstlern etwa 4500 □ Fuß Flächenraum. Es folgen Düsseldorf mit 53 Werken von 41 Künstlern (2500 □ Fuß), Dresden und Leipzig zusammen mit 51 Werken (2000 □ Fuß), Berlin mit 40 Werken von 34 Künstlern (über 1000 □ Fuß), Frankfurt a. M. mit 30 Werken von 23 Künstlern, Karlsruhe mit 37 Werken von 12 Künstlern. Außerdem werden durch ihre besten Kräfte repräsentirt sein die Kunstschulen und Genossenschaften von Stuttgart, Breslau, Hamburg, Darmstadt, Weimar, Braunschweig, Cassel, Nürnberg, Erfurt u. s. w. — Daß mit der Eröffnung der Kunstausstellung und der Künstlerversammlung diesmal noch ein besonderes Fest der Wiener Kunstgenossenschaft, nämlich die Einweihung des Künstlerhauses, zusammenfallen wird, wissen die Leser aus dem unlängst veröffentlichten Aufruf des Wiener Künstlerfest-Komite's. Die Kaiserkrone an der Donau hat erst vor wenigen Wochen die deutschen Schützen im Feierschmuck empfangen. Sie wird es gewiß auch den deutschen Künstlern zuliebe an Herzlichkeit des Empfangs und würdiger Feier der für sie so ehrenvollen Tage nicht fehlen lassen. Der Eröffnung der Ausstellung am 1. September geht unmittelbar die Schlußsteinlegung im Künstlerhause voraus. Der Kaiser hat zugesagt, den Schlußstein selbst legen zu wollen. Der reich decorirte Repräsentationsaal des Hauses wird für diese Feier verwendet, zu welcher die Delegirten der Genossenschaften, die fremden und einheimischen Künstler und Gäste geladen sind. Nach der Eröffnung der Ausstellung Festbankett und eine Festvorstellung im Theater. Die drei Sammlungen der deutschen Kunstgenossenschaften finden im k. l. großen Redoutensaal in der Hofburg statt. Ferner sind in Aussicht genommen: ein Abendfest in den Räumen und Gartenanlagen der Gartenbau-Gesellschaft, welches der Künstlerverein „Hesperus“ veranstaltet; ferner ein Ausflug in den Prater und nach Schluß der Künstlerversammlung am 4. September eine Fahrt nach Mödling und der Burg Piestenstein, um den Gästen ein Stück der herrlichen Umgebungen Wien's zu zeigen. Der Wiener Männergesangsverein bot seine Mitwirkung bei einer der Festlichkeiten freundlich an. Außerdem sind alle Vorbereitungen getroffen, um den Künstlern die Galerien und Sammlungen während der freien Tagesstunden in ausgedehntem Maße zu erschließen. In Bezug auf den Empfang der Fremden sei schließlich noch bemerkt, daß Korporationszüge auf den Bahnhöfen vom Festkomité empfangen und ihnen die betreffenden Wohnungen angewiesen werden; einzeln Ankommende finden vom 28. August an eine stets geöffnete Auskunftskanzlei im Künstlerhause.

* Der österreichische Kunstverein in Wien veranstaltete zu Ehren der deutschen Schützengäste während seiner sonstigen Ferientage in den Monaten Juli und August eine Ausstellung von Gemälden einheimischer Meister. Wenn dieselbe auch für die Wiener geringeres Interesse bot, weil die meisten der ausgestellten Bilder schon wiederholt zur öffentlichen Schau gekommen war, so waren damit doch manchem auswärtigen Kunstfreunde — und daß es auch unter den Schützen solche gab, hat der zahlreiche Besuch gezeigt — die Gelegenheit zur Bereicherung seiner Anschauungen geboten. Unter den ausgewählten Kunstwerken der „Schützen-Ausstellung“ befanden sich einige Perlen der österreichischen Historien- und Genremalerei aus den letzten Decennien. Wir nennen Friedrich's wundervollen „Gang Maria über das Gebirge“ (früher bei Arthaber, jetzt im Belvedere), ferner von Rahl drei Bilder, die seine verschiedenen Epochen repräsentirten: „König Enzo im Kerker“ (bei Dr. Esterle), „Herakles und Omphale“ und „Odyseus beim Alkinoos“, letzteres Farbenstizze (beim Oberbaurath Hanfen), dann einige der lebenswürdigsten Bildchen des unvergleichlichen Waldmüller: „Ausgang aus der

Schule", „Ruhe nach der Arbeit" und „Christmorgen" (bei Hrn. Zellner) und aus des Meisters späterer Zeit u. A. „Die unterbrochene Wallfahrt" (aus der Sammlung des Hrn. Drasche), dazu eine Auswahl reizender kleiner Straß-
 gschwändner, mehrere Canon's, von Fr. Friedländer: „Die Strategen" von Ed. Ritter: „Der Segen während der Fahrt" (Sammlung des Grafen Braida), von Leop. Köfler: „Die ertappten Schulfrauen" u. v. a. Auch Thier- und Genremalerei waren durch mehrere der schönsten Gauerzmann's, Marlo's, und durch Beiträge von H. v. Haanen, Hansch, E. Bühlmeier, Dallinger u. A. so stattlich vertreten, daß gewiß mancher der fremden Besucher seine mitgebrachten Vorstellungen von der Wiener Schule dadurch in vortheilhafter Weise berichtigt hat. Auf einige ausgestellte Werke jüngerer Künstler, wie z. B. auf Sig. Allemand's vortreffliche „Schlacht bei Kollin", werden wir bei der Besprechung der allgemeinen deutschen Ausstellung zurückkommen können.

Konkurrenzen.

+ Berlin. Die königliche Akademie der Künste hielt wie alljährlich am 3. August im langen Saale der Akademie eine öffentliche Sitzung, in welcher nach einem Bericht des Sekretärs, Professor Dr. D. F. Gruppe, die Preisvertheilung an die Schüler der verschiedenen Klassen und an die Teilnehmer der Konkurrenzen um die Reskriptpendienzen stattfand. Den Preis in der akademischen Konkurrenz für Geschichtsmalerei über das Thema: „Tobias wird von seinem heimkehrenden Sohne von seiner Blindheit geheilt" hat die Akademie nach mehrmaliger Abstimmung dem Maler Koska aus Ratibor zuerkannt, jedoch für einen zweiten Bewerber, den Maler Paul, beim Ministerium eine öffentliche Belobung beantragt, welche auch nebst einer Gratifikation von 200 Thalern bewilligt worden. Der erste Sieger zeichnet sich durch korrekte und sichere Zeichnung aus, während er sich in Bezug auf die Farbe noch als tief in den Nüancen stehend ausgewiesen und für das eigenthümliche Leben der Farbe auch nicht einen Schimmer von Verständnis bekundet hat. Der zweite Sieger ist in malerischer Haltung und koloristischem Gefühl dem ersten weitaus überlegen, er bringt es in dieser Hinsicht sogar, absolut betrachtet, zu einer anerkennenswerthen Wirkung, doch hat er der Gefahr nicht genügend widerstanden, die Zeichnung zu Gunsten der Farbe etwas zu vernachlässigen: er zeichnet nicht falsch, aber nicht präcis. Dieser Umstand hat, vom Standpunkte der Akademie wohl nicht mit Unrecht, schließlich gegen ihn entschieden, während absolut als künstlerische Leistung betrachtet, sein Bild das seines Konkurrenten ohne Frage aus dem Felde schlägt. — Es waren sodann zwei Michael-Beer'sche Preise zu vergeben, einer in der Geschichtsmalerei nur für jüdische Bewerber, der andere in der Bildhauerei für Bewerber aller Bekenntnisse. Jener war gar nicht anbitirt worden, dagegen war die zweite Konkurrenz die glänzendste, die die Akademie seit langer Zeit in ihren Annalen zu verzeichnen gehabt hat: acht Bewerber mit recht respectablen Arbeiten waren in den Wettkampf eingetreten. Sie hatten ein kleines Relief, das Dyer Naah's nach der Sündfluth darstellend, und eine lebensgroße Figur oder Gruppe nach freier Wahl des Gegenstandes zu liefern. Den Preis hat der Bildhauer Tendlaun mit einem kolossalen Achilleus, der den Patroklos betrauert, davongetragen. Er konnte ihm, unbeschadet der Tüchtigkeit aller Konkurrenzarbeiten, nur, aber sehr lebhaft durch den Bildhauer Schaper aus Berlin (bekannt durch eine große sehr schöne Gruppe des Dionysos, der die Ariadne tröstet, und jüngst mit dem ersten Accessit in der Umland-Konkurrenz ausgezeichnet, in der nach dem Urtheil aller Zuverlässigen und selbst einiger Mitkonkurrenten künstlerisch seine Skizze die hervorragendste war und nur der trockenen Porträturen in dem Modell von Kitz weichen mußte.) mit seinem Siegfried, der in das Drachenblut zu steigen im Begriff ist, streitig gemacht werden. In dem Relief war seine klare und fein abgewogene Disposition den wirren, in mehreren Plänen in die Tiefe gruppierten Massen Tendlaun's ganz entschieden vorzuziehen. Dennoch soll der akademischen Jury kein unbedingter Vorwurf gemacht werden, daß sie dem lähnen frischen Wurf des letzteren den Vorzug gegeben hat und sich nicht dadurch hat heitern lassen, daß das Werk eigentlich ein großes Fragezeichen ist, denn den Gegenstand zu errathen ist unmöglich. Uns hat es unangenehm an die fertige, aber oberflächliche Routine der modernen französischen Plastik

gemahnt, die durch auffallende Stellungen, materielle Größe und fast brüske Virtuosität zu ersetzen sucht, was ihr an wahrhaft plastischer Empfindungsweise und werthvollen Ideen abgeht; und es ist in so fern zu bedauern, daß durch ein Urtheil der Berliner Akademie zu Gunsten jener Eigenschaften von diesen abgesehen worden, durch die die Berliner Bildhauerschule auf der Pariser Ausstellung wiederum ihre unbestrittene Superiorität, besonders auch den Franzosen gegenüber, in glänzendster Weise behauptet hat.

B. M. Der **Schlusstermin der Berliner Dombaunkonkurrenz** ist zwei Tage vor Ausgabe dieser Nummer der Kunstchronik, am 12. August eingetreten. Es ist in treffendster Weise von kompetentester Seite auf die schon begangenen Mißgriffe hingewiesen worden; dennoch wollen wir hoffen, daß der Ehrgeiz und der Patriotismus des deutschen Architekten recht viele bedeutende Kräfte auf den Kampfplatz gerufen haben mag. Mehr aber noch hoffen und wünschen wir, daß die Sache nicht wieder als geheime Kabinettsfrage behandelt werde, daß man nicht wieder mit Hintanzetzung aller schuldigen Rücksichten ein bedauerliches Fait accompli hinstelle, daß man nicht wieder an bedeutungsvoller Stelle ein unbedeutendes Bauwerk als ein neues Armuthszeugniß für unsere in ihren Spitzen wahrlich nicht zu verachtende zeitgenössische Kunst schaffe. Schon entfaltet das Rathaus, allmählich der Vollendung entgegenstrebend, seine ungechlachten rothen Massen, schon steigt die Nationalgalerie als ein trauriger Uebergriff einer überlebten Vergangenheit und dilettantischer Bevormundung der Kunst in die des Bessern sich bewußte Gegenwart empor. Berlin verzichtet gern darauf, durch einen in der Mitte zwischen beiden sich erhebenden, ihnen ebenbürtigen Dom die Kette fester geschlossen zu sehen. Zunächst stelle man die eingelaufenen Entwürfe öffentlich in einer der Wichtigkeit und Schwierigkeit der Sache entsprechenden würdigen Weise aus und lasse vor gefälligem Entscheidungspruch die Kritik, zu der hier sehr verschiedene Kreise berechtigt sind; frei und offen zu Worte kommen. Das eigene Urtheil durch das andere zu corrigiren ist für keine noch so sichere Autorität mehrdovoll, schwachvoll aber, des Mangels an Einsicht und Verständnis und der eigenwilligen Ueberhebung durch Jahrhunderte gezogen zu werden.

* **Neue Museen in Wien.** Die Jury zur Beurtheilung der inzwischen theilweise ungarbeiteten Konkurrenzprojekte für die neuen Wiener Museen ist am 8. d. M. wieder zu einer Sitzung zusammengetreten und zwar verstärkt durch die Hrn. Kössner und Schwendenwein an Stelle des verstorbenen van der Müll. Die Einsetzung eines neuen internationalen Schiedsgerichtes, wie es die gesammte öffentliche Meinung nach dem unglückseligen Spruche der Jury im vorigen Jahre forderte, ist also nicht beliebt worden. Man erzählt sich auch von fatalen Beschränkungen der Kompetenz dieser neuen Auflage der alten Jury und von sonstigen Dingen, die nicht eben hoffnungserweckend klingen. Doch warten wir die weitere Entwicklung der Verhandlungen ab!

Kunstunterricht.

Sn. **Leipzig.** Die **Vorbilderammlung für Kunstgewerbe**, eine Anstalt, deren Zustandekommen und Organisation den unausgeseizten Bemühungen des Dr. Albert von Zahn, jetzigen Direktors des Museums in Weimar, zu danken ist, wurde vor Kurzem der öffentlichen Benutzung übergeben. Gleich von vorn herein stellte sich die überaus gelungene, für den praktischen Gebrauch zweckmäßige und bequeme Anlage des verdienstlichen Unternehmens heraus, welches mit geringen, von einer Anzahl Privatpersonen aufgebrachtten Mitteln (in Geld und Geschenken von einschlägigen Büchern und Kupferwerken) in's Leben gerufen, den Keim einer lebensvollen und segensreichen Entwicklung in sich trägt. An freiwilligen Beiträgen wurden 500 Thaler jährlich, vorläufig auf 3 Jahre, gezeichnet und damit zunächst 113 Mappen mit über 7000 Blättern sowie eine Anzahl von Hand- und Lehrbüchern beschafft, welche den Gewerbetreibenden aller Art Gelegenheit geben, sich über das Formen- und Farbenwesen in den technischen Künsten alter und neuer Zeit Belehrung und Auskunft zu holen. Das Aufstellungslotal ist so eingerichtet, daß es Platz und Mittel zum Zeichnen und Bauen gewährt. Vorläufig ist die Sammlung nur an zwei Werktagen und am Sonntag Morgen zur Benutzung geöffnet; doch wird der Eifer, mit wel-

chem unser Gewerbeband diese Gelegenheit zum Selbstunterricht und zur Geschmacksbildung benützt, wohl bald zu einer Vermehrung der Benutzungsstunden wie auch zur Erweiterung der Räumlichkeiten führen. Da zu hoffen ist, daß ähnliche Anstalten an allen größeren Industriestätten Deutschlands entstehen werden, um unsern Gewerbsleiß auf dem Gebiete des Geschmacks mit dem englischen konkurrenzfähig zu machen, so wird es nicht unangemessen sein, hier noch die allgemeinen Grundsätze, welche für die Einrichtung der Anstalt maßgebend waren, sowie die Anordnung der Sammlung mitzutheilen.

I. Allgemeine Grundsätze. 1) Die Vorbilderammlung für Kunstgewerbe ist ausschließlich nur dazu bestimmt, die in der Baukunst und im Kunstgewerbe zur Anwendung kommenden künstlerischen Formen in geordneter Zusammenstellung vorzuführen, und nimmt auf die rein technischen Seiten des Kunstgewerbes zunächst keine Rücksicht. 2) Die Sammlung umfaßt vorwiegend die mit der Baukunst in näherem Zusammenhange stehenden Gewerbezweige, nur ausnahmsweise die Erzeugnisse der Mode-Industrie in Geweben und anderen weichen Stoffen. 3) Dieselbe berücksichtigt besonders die in Leipzig betriebenen Gewerbetätigkeiten, und zwar außer den gesammten Baugewerken: Bildhauer, Stukkatoren, Vergulter, Tischler und Parquetfabrikanten, Schlosser, Eisen-, Bronze- und Zinngießer, Töpfer, Maler und Lackirer, Tapeten- und Wachsdruckfabrikanten, Goldschmiede, Messerschmiede, Gärtler und Graveure, Buchdrucker, Schriftgießer, Lithographen, Buchbinder und Galanteriearbeiter u. A. 4) Neben der unmittelbaren Brauchbarkeit im modernen Kunstgewerbe wird als vorzügliches Mittel der Geschmacksbildung die kunstgeschichtliche Uebersicht der Stilentwicklung in der Baukunst und den wichtigsten Nebenweigen in's Auge gefaßt, wozogen das rein historische (archäologische) Interesse nur, insofern es sich mit dem erstgenannten verbindet, Berücksichtigung erfährt. 5) Die Formen des klassischen Alterthums, des ausgebildeten Mittelalters, der Renaissance und der modernen Kunst soll vorwiegend, die des 17. und 18. Jahrhunderts und des Orients nur nebensächlich vertreten sein, dafern nicht einzelne Gewerbezweige besondere Berücksichtigung erfordern. 6) Der Hauptinhalt der Sammlung besteht in Abbildungen, ergänzt durch Abgüsse und Original-Kunstwerke. Neben dem Anlauf von Werken und Einzelblättern wird die Herstellung besonderer Zeichnungen für die Sammlung (namentlich Kopien wichtiger einzelner Blätter aus größeren Werken) in's Auge gefaßt.

II. Anordnung. Die in der Sammlung befindlichen Abbildungen werden so viel als möglich in zusammengehörigen Gruppen angeordnet, indem die Sammelwerke, bei denen dies thunlich erscheint, in einzelne Bestandtheile getrennt und mit den vorhandenen Einzelblättern zu einem systematisch geordneten Ganzen verbunden werden. In den einzelnen Abtheilungen (Mappen) dieser Sammlung wird auf den betreffenden Inhalt der dazu gehörigen nicht zu trennenden Werke (namentlich solcher mit besonderem Text) hingewiesen. 2) Die Sammlung wird, abgesehen von den für sich zu verzeichnenden umfassenden Werken, in drei Hauptgruppen, Architektur, Geräth und Ornament, eingetheilt. Zur Architektur wird alles im Bauwerk Befestigte gerechnet, zum Ornament alle ohne Beziehung auf ein konstruirtes Ganze gegebenen und deshalb mehrseitig verwendbaren Formen. Die vielfach entstehenden Vermischungen der drei Gruppen werden soviel als möglich durch Doubletten in mehreren Abtheilungen der Sammlung berücksichtigt werden. 3) Innerhalb der drei Gruppen erfolgt die Anordnung nach Kunststilen und einzelnen Zweigen. 4) Je nachdem bei weiterer Ausdehnung der Sammlung sich das Bedürfnis herausstellt, wird ein besonderer Real-Katalog (nach den Gegenständen der Abbildungen und chronologisch geordnet) und ein alphabetischer Katalog der Künstlernamen angelegt.

Nähere Mittheilungen finden sich in dem so eben ausgegebenen erstem Berichte*, welcher im Auftrage des Komittees von Dr. v. Zahn erstattet wurde.

Kunsthandel.

Die **A. W. Schulgen'sche Kunsthandlung in Düsseldorf** kündigt das Erscheinen eines großen Kupferstiches von F. A.

Maffau nach Prof. E. Deger's Frescobild in der Kuppel über dem Hochaltar der St. Apollinaris-Kirche bei Remagen: „Der Heiland als Beterlöser“ an. Das Blatt wird in der außergewöhnlichen Größe von 30 1/2 x 20 1/2 Zoll Bildfläche ausgeführt und trotzdem im Preise sehr niedrig gestellt werden, um eine allgemeine Verbreitung möglichst zu machen. Der Name des bekannten Stechers des Kölner Dombildes läßt eine tüchtige Reproduktion des Deger'schen Werkes erwarten.

Neuigkeiten der Kunstliteratur.

Blackburn, Henry, Artists and Arabs or Sketching in Sunshine. With numerous illustrations. London, 1868. 8°.

Brunn, H., Die Kunst bei Homer und ihr Verhältniss zu den Anfängen der griechischen Kunstgeschichte gr. 4. München, Franz. 20 Sgr.

Clément, Ch., Géricault. Étude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l'oeuvre du maître. Paris 1868. 8°.

Corrad de Bréhan, Les graveurs Troyens. Recherches sur leur vie et leurs oeuvres avec Fac-simile. Troyes & Paris. 1868. 8°.

Delannay, Alfred, Paris pittoresque, historique et archéologique. Vues générales et particulières etc. dessinées d'après nature et gravées à l'eau-forte. 1. serie. Fol. Paris, chez l'auteur, 39 rue de Seine. 1868.

Geißler, Rob., Plaudereien über Paris und die Weltausstellung. Berlin, Th. Grieben. 1868.

Grässe, Th., Guide de l'amateur de porcelaines et de poteries ou collection complète des marques de fabriques de porcelaines et de poteries de l'Europe et de l'Asie. 2: édit. (IV u. 42 lith. Seiten.) S. Dresden, Schönfeld. 1 Thlr.

Guanth, Ad. und Emil Ritter v. Förster, Die Bauwerke der Renaissance in Toscana. 2. Lieferung (Die Pazzi-Kapelle und S. Spirito in Florenz. 7 gestochene Tafeln und eine Lithographie) gr. Fol. Wien, Exp. d. Allg. Bauzeitung. 4 1/2 Thlr.

Goucourt, Edm. et Jules de, Les Vignettistes Granelot, Cochin. (L'Art du 18. siècle). Paris, Dentu. 1868. 4°.

Lagrange, Léon, Pierre Puget, peintre, sculpteur, architecte, décorateur de vaisseaux. Paris 1868. 8°.

Lebetrun, Dr. Friedr., Vom Schönen und vom Schmutz. Gotha, G. Schloßmann. 1868. 8°.

Mayer, Anton, Die Domkirche u. l. Frau in München. Geschichte und Beschreibung. Aus den Quellen. Erste Fests. Mit Illust. München, F. O. Weiß. 1868. 8°.

Ramée, D., Dictionnaire général des termes d'architecture en Français, Allemand, Anglais et Italien. Paris, C. Reinwald. 1868. 8°.

Schreiber, Guido, Die Farben und das Malen kunstgewerblicher Zeichnungen (Aus dem Athénäum zeichnender Kunst zu Karlsruhe). 1. Heft. Karlsruhe, F. Veith.

Soytot, Ern. de, L'Art décoratif à l'exposition universelle de 1867. Paris, Morel. 1868. 8°.

Todtentanz der Stadt Basel. In Holzsch. Mit deutschem, englischem und französischem Texte. 16. Basel, Schneider. 1/2 Thlr.

Teirich, Valentin, Die moderne Richtung in der Bronze- und Möbel-Industrie. Nach Wahrnehmungen auf der letzten Welt-Ausstellung. Wien, Beck. 1868. 8°.

Vestiarium Christianum. The origin and gradual development of the dress of holy ministry in the church. By the Rev. Warton B. Marriott, M. A. etc. etc. London 1868. 8°.

Wajster, Joseph, Die Farbe als decorativer Schmuck. Zwei Vorträge. Graz 1868. 8°.

Winkler, A. Die Wohnhäuser der Hellenen gr. 8. Berlin, Calvary & Comp. 1 1/3 Thlr.

Winston, Charles, An inquiry into the difference of style observable in ancient glass paintings especially in England with hints on glass painting. 2. ed. 2 vols. London 1867. 8°.

Beitschriften.

Jahrbücher für Kunstwissenschaft. II. und III. Heft. Ueber in Spanien vorhandene Gemälde, Handzeichnungen und Miniaturen. Von G. F. Waagen (Jortz.) — Die alte Marienkirche zu

* Erster Bericht über die Vorbilderammlung für die Kunstgewerbe in Leipzig. Im Auftrage des Komittees erstattet von Dr. A. v. Zahn. gr. 8. 20 S. (Zu beziehen durch die Verlagshandlung d. Bl. Preis 5 Sgr.)

Danzig. Von R. Bergau. — Ueber die fragliche Auslegung der Handzeichnung Nr. 65 des Basler Museums. Von G. H. Fechner. — Ein Besuch in Ravenna. Von J. R. Rahn. (Mit Soljdmitten u. einer lithogr. Tafel). — Anmerkungen zu den Dürer-Handschriften des Brit. Museums. Von M. Thausing. — Hans Holbein des J. Vater. Von Ed. His-Hausler. — Holbein's erste Reise nach England 1526. Eine Entgegnung. Von A. Woltmann. — Hans Schröber. Von Jul. Hübnier. — Der Empfehlungsbrief für den jungen Raffael; Raffaels Bildniß Leo's V.; Die Farnesina und Agost. Chigi. Von A. v. Reumont. — Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs. Von J. Baader. — Bibliographie und Auszüge. — Berichtigung: Michelangelo's Madonna von Brügge. Von H. Grimm.

Christliches Kunftblatt. Nr. 7.

Generalversammlung des Berliner Vereins für religiöse Kunst. — Baumversammlung des Vereins für kirchliche Kunst in der evangelischen Kirche Bitterbergs. — Orzel zu Hohenberg bei Hoya (Abbild.). — Literatur: S. v. Blomberg, Studien zur Kunstgeschichte und Aesthetik. I.

Mittheilungen des österr. Museums. Nr. 34.

Ein Blick auf die Bestrebungen des österr. Museums. — Ein Mahnruf an die Glasindustrie Böhmens. — Die Kunstgewerbeschule in München. — Ueber Maassregeln zur Verbreitung und Hebung des gewerblichen Zeichenunterrichts. — Votum der Wiener Kunstgenossenschaft über den Raffael-Donner-Brunnen.

Troschel's Monatsblätter. Juli.

Paris und die allgem. Ausstellung. VI. Vom Herausgeber. — Die geometrischen Grundprincipien der Perspective (III). Von H. Hertzner. — Bemerkungen zu dem Aufsatz „Ueber Heissig's Trimeter.“ Von H. Hertzner. — Offenes Schreiben an das k. k. österr. Ministerium für Cultus und Unterricht.

Deutsche Bauzeitung. Nr. 31.

Gubbio. Von Hubert Stier und Ferd. Luthmer. Mit Abb.

Grenzboten. 1868. Nr. 21.

Die Berliner Bildergalerie und ihr Katalog. — Nr. 23. Die Fabrikanten im alten Athen und die bildliche Darstellung des Handwerks. — Nr. 26. Die griechischen bemalten Vasen. Von Otto Zahn.

Gewerbehallen. 7. Heft.

Der Hentel bei den antiken Soblgefäßen. Von Jos. Turm. Mit Abb. — Steinziegel von den Froschblän; Römische Koiette; Frühgoth. Ornament von Notre Dame zu Paris, frühgoth. verzierte Gliederung der Vasen, von der Kathedrale zu Sens. — Weberne Füllungen in Eisenguß; Fescher und Liniesteller von Silber; Posttagkreuz; Haus- thüre von Eichenholz; Schmucktäfeln von Holz mit Bronze und Emailverzierungen; einfacher Sarcophag; schmiedeeiserne Baifange- länder; einfacher Stuhl und Tisch für eine Wirtshausstube; Siebel- und Firtverzierungen (Russische Arbeit von Pariser Ausstellung); Plafond mit Gefirn und Wand.

Gazette des Beaux-arts. Juli.

Le salon de 1868. II. Par M. J. Grangedor. (Mit Abb.). — Barthélemy Spranger. Par Alfr. Michiels. — Exposition de la Royal

Academy. Par M. Ph. Burty. (Mit Abb.). — Peintures de MM. Guffens et Swerts dans l'église de Saint-Georges à Anvers. Par MM. Henri Delaborde et Sleccky. (Mit Abb.). — Musée d'art et d'industrie à Moscou. Par M. Natalis Rondot. — Corresp. de Londres.

Chronique des Arts. Nr. 26. 27. 28.

Restauration des Cariatides de Pierre Puget à Toulon. — Le jubilee de la Roy. Academy of Arts. — Le bibliophile français. — La vérité sur l'invention de la photographie. — Le général Franceschi. — Le chateau de Chilly-Mazarin. — Une lettre inédite des Cardinal de Bernis à Voltaire — Nécrologie (Flers; Vionnois).

Chronique des Arts. Nr. 29. 30.

Un cabinet espagnol d'antiquités. — Dictionnaire général des artistes de l'école française. — Rapport sur le musée céramique de Limoges. — Nécrologie (Victor Delamarre).

Journal des Beaux-arts. Nr. 12. 13.

Quatre lettres inédites de Rubens au Comte Palatin Wolfgang Guillaume (1619 — 1621). — Le salon de Paris. — Les prix quinquennaux. II. — Peintures de MM. Guffens et Swerts. — Les peintres Jean Massys et Quentin Massys. II. —

The Art-Journal. Juli.

The Knights of the middle ages. Part VII. (Mit Abb.). — Architectural exhibition. Obituary (Carmichael; R. Ball Hughes). — Paris international exhibition. Nr. 11. — Kaulbach's drawings and other german works. — British Museum: Sketches by Correggio. — Westcotts drawings and paintings. — Picturesque cottage, garden and villa architecture. By C. J. Richardson. (Mit Abb.). — Leeds exhibition. — Primary art-education on the continent. — Marc-Antonio Raimondi. — Reviews: Holbein und seine Zeit von A. Woltmann. — Beiträge zu 2 Establishen nach Weissenfer und M. Stone.

The Art-Journal. August.

Memorials of Flaxman, VII. (Mit Abb.). — The exploration of Palestine. — Jewellery and goldsmith's work in Syria and Palestine By Miss M. E. Rogers. (Mit Abb.). — Leeds exhibition II. — Roy. Institute of British Architects. — Obituary (Johnstone; Copeland; Mogford; Duckett). — Great pictures by an American artist (Bierstadt). — Art-Union competition. — The fiasco in palace yard. — Monument of Bishop Blomfield. — Beiträge zu 2 Establishen nach Osborn und Gimore.

Berichtigung.

Max Heß ist 1826, nicht 1836 geboren, wie irrthümlich in dem Nekrologe der vorigen Nr. d. Bl. angegeben.

Druckfehler.

S. 166. Sp. 1. 3. 11 lies: „persönlich zum“ statt „zu persönlichem“.

Nr. 22 d. Kunstchr. wird Freitag d. 28. Aug. ausgegeben.

Insertate.

Sachse's permanente Gemälde-Ausstellung in Berlin.

Neu ausgestellt: Carl Ackermann (Hannover): Partie von der Insel Rügen. — Robert Ahmuß (Stuttgart): Weiber bei Morgendämmerung. — Gabriel Max (München): Margarethe. — Clara Denike (Berlin): Portrait. — Christian Zell (Düsseldorf): 1. Gehecht bei Nachb; 2. Trompeter v. 12. Husaren-Regim zum Sturm blasend; 3. Mannenbedette. — Bengt Nordenberg (Düsseldorf): Knabenchor in einer schwedischen Kirche. — G. v. Boddien (Schwerin): 1. Hängender Fuchs; 2. Hängender Hase; 3. Hängender Fasan; 4. Roth's Feldhuhn, Waldschnepp u. wilde Taube; 5. Nebbock im December; 6. Ein Hirsch. — Jacob Hoff (Frankfurt a. M. 1. Interieur; 2. Mühlenbach. — [164]

Permanente Ausstellung [165]

der Kunststätte zu Chemnitz.

Anmeldungen haben beim unterzeichneten Vorstande zu erfolgen. Ankäufe geschehen Seitens des Vereins, so wie solche von Privaten vermittelt werden. Die Kosten der Zu- und Rücksendungen von Kunstwerken trägt der Verein.

Der Vorstand des Ausstellungs-Ausschusses.

In jeder Buchhandlung ist zu haben: [166]

Rom und die Campagna.

Neuer Führer für Reisende von Th. Fournier, Secrétaire interprète der K. Preuss. Gesandtschaft. Mit 3 Plänen. Zweite verb. Aufl. 1865. roth cart. 2 1/4 N. (Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.)

Hierzu eine Beilage: Hanffrängl's Circular für Photographie Nr. 8.

Verantwortlicher Redacteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Rud. Weigel's [167]

Kunst - Auktion.

Montag, den 28. September 1868: Versteigerung der hinterlassenen, vorzüglichen

Kupferstich-Sammlung

des Prof. Jos. Schall in Breslau, nebst einigen anderen Parthien von älteren Kupferstichen, Portraits, Autographen und illustrirten Werken.

Kataloge sind durch jede Kunst- und Buchhandlung sowie vom Unterzeichneten zu beziehen.

Leipzig, 9. Aug. 1868.

Rud. Weigel.

Für Kunstvereine!

Ein solider, künstlerisch gebildeter und geschäftlich routinirter Mann, welchem die besten Referenzen zur Seite stehen, sucht Anstellung als Secretair. —

Frankirte Offerten mit G. M. wird die Expedition dieser Zeitschrift zu befördern die Güte haben. — [168]

werke mit Glück verwerthen konnten und für die allgemeine Kenntniß des Gebäudes sorgte das in vieler Hinsicht unschätzbare Werk von Boisserée.

Allen denjenigen aber, welche nicht so glücklich waren, in der Bauhütte des Domes selbst durch wirkliche Mitarbeit in das Reich seiner Formen einzudringen und sich mit dem inneren Organismus desselben vertraut zu machen, blieb der Dom zu Köln mehr oder weniger ein Buch mit sieben Siegeln.

Der Gedanke, eine Monographie des Kölner Domes zu veranstalten, welche allen Anforderungen der heutigen Kunstanschauung entsprechen würde, datirt schon aus früherer Zeit und wurde noch unter dem verewigten Dombaumeister Zwirner oft und vielfach angeregt.

Es kam jedoch nie weiter als zu der Idee, denn in dem Drange des Schaffens und in dem Vollbesitze einer reichen Formenkenntniß vergiftet sich nur allzuleicht die moralische Pflicht der Mittheilung.

Es kann daher nicht hoch genug angeschlagen werden, daß Herr Franz Schmitz diese Aufgabe erkannte und sich neben seinem eigentlichen Berufe einer so umfassenden Arbeit unterzog, wofür ihm der Dank aller Fachgenossen und der ganzen Kunstwelt gesichert bleibt. Wenn irgend jemand, so hatte übrigens auch Herr Schmitz den Beruf zu der Herausgabe eines solchen Werkes. Noch im Knabenalter trat er in die Bauhütte als Lehrling ein und durchlief in einer Reihe von 20 Jahren alle Stadien seines Berufes, so daß ihm schließlich die eigentlich künstlerische und technische Bauleitung thatsächlich übertragen war. Einmal beseelt von dem Gedanken der Herausgabe eines solchen Werkes, wendete Herr Schmitz alles daran, um von allen Theilen des Domes die genauesten Ausnahmen und Vermessungen herzustellen.

Selbstverständlich mußten in der Bauhütte schon früher die genauesten Zeichnungen der alten Bautheile vorhanden sein, wonach zum Theil die Ausführung bewirkt wurde. Es ist jedoch nicht minder einleuchtend, daß Zeichnungen und Vermessungen zum Zwecke der Herausgabe eines Werkes anders sein müssen als für die Ausführung, so daß gewiß für die Publikation nur eine sehr partielle Benutzung des vorhandenen Materiales überhaupt möglich war.

Wir konnten nicht umhin, dieses Verhältnisses Erwähnung zu thun, da leider gerade hiervon das Motiv abgeleitet worden ist, wonach Herrn Schmitz von Seiten der Dombauverwaltung die unbegreifliche Alternative gestellt wurde, entweder auf die Herausgabe dieses Werkes zu verzichten, oder von seiner Thätigkeit am Dombau zurückzutreten.

Herr Schmitz wählte das Letztere und das Werk erscheint.

Welche traurigen Verhältnisse wurden aber durch diesen Vorgang an's Licht gefördert! Und mit vollen

Rechte dürfen wir fragen: könnte so etwas geschehen, wenn die Verhältnisse des Dombaues, auf welchen die Blicke der ganzen civilisirten Welt gerichtet sind, in richtiger Weise geordnet wären? — Die Kunst kann nimmer gedeihen, wo Maßregelungen stattfinden, und der stramme Dienst verträgt sich nicht mit dem inneren Wesen der Kunst.

Gewiß war es möglich, dieses Aeußerste zu vermeiden, und wieviel schöner wäre es gewesen ein solches Werk mit Unterstützung der reichen Mittel des Dombaues und in voller Uebereinstimmung mit der obersten Bauleitung erscheinen zu sehen!"

Soweit die Einsendung. Wenden wir uns nun zu dem, was das Unternehmen innerhalb der ihm vorgezeichneten Grenzen zu leisten verspricht, so ist der Umfang des Ganzen auf 25 Lieferungen zu je 6 Blatt berechnet. Vier solcher Hefte liegen uns vor. Die weiteren sollen in Zwischenräumen von je 6 Wochen folgen. Das erste (Doppel-) Blatt giebt den Grundriß des Domes, daran schließen sich vier Detailblätter: drei von den Haupttürmen und eines mit Baldachinen aus dem hohen Chor; die zweite Lieferung bringt in einem Doppelblatt das südliche Seitenportal der Westseite, ferner den Grundriß eines Capfeilers am Südthurm im ersten Stockwerk und weitere drei Detailblätter; die dritte und vierte Lieferung sind mit Ausnahme der Gesamtaufrißes und Durchschnittes vom südlichen Querschiff ebenfalls wesentlich der Pfeilerbildung und den sonstigen Details der Thürme gewidmet.

Ein historischer oder sonstiger Zusammenhang besteht somit in der Folge der Tafeln leider nicht. Dieser wird sich, wie bei so manchen ähnlichen Unternehmungen, erst am Schlusse des Ganzen mittelst einer übersichtlichen Inhaltsangabe herstellen lassen. Das fruchtbringende Studium des Werkes wird hierdurch allerdings vorläufig sehr erschwert, wenngleich man zugeben muß, daß einer zusammenhängenden Folge der Tafeln bei regelmäßig einzuhaltenden Terminen des Erscheinens die größten technischen und materiellen Schwierigkeiten entgegenstehen würden.

Die Darstellung, Gravirung in Stein von A. Wengenroth, hält als Grundsatz den der höchstmöglichen Genauigkeit und Klarheit fest und wir halten dies den freilich glänzenderen, mit einer gewissen poetischen Freiheit behandelten Tafeln des Boisserée'schen Werkes gegenüber auch für das Richtige und unserer Zeit Entsprechende. Die charakteristischen Formen der Kölner Schule treten uns auf diese Weise bis in's feinste Detail der Profilirung und Ornamentation scharf und bestimmt vor die Augen, und selbst bis in den Steinverband hinein können wir der Darstellung das vollste Vertrauen schenken. Nur möge sich der Zeichner hüten, im weiteren Verlaufe der Publikation nicht in das der Boisserée'schen Freiheit entgegengesetzte Extrem, nämlich in eine gewisse hand-

werksmäßige Trockenheit zu verfallen, an welche gewisse Details auf den vorliegenden Tafeln, insbesondere die in der Wirklichkeit so anmuthig belebten Skulpturen der Chorbaldachine, schon in bedeutlicher Weise heranstreifen.

Von Dr. Ennen's Text liegt bisher nichts vor. Wir sehen ihm im weiteren Verlaufe der Publikation mit besonderer Spannung entgegen und hoffen, daß er uns außer einer quellenmäßigen Geschichte des alten Domes auch manchen werthvollen Beitrag zur Beurtheilung der Restauration und des Ausbaues desselben bringen werde. Bis dahin wird es dann auch an der Zeit sein, auf das großartig angelegte Unternehmen eingehender zurückzukommen.

Nekrolog.

Emmanuel Leutze, der berühmte deutsch-amerikanische Historienmaler, starb, wie schon gemeldet, am Abend des 18. Juli in Washington ganz unerwartet an Gehirnschläge, nachdem er noch den ganzen Tag fleißig an dem Karton zu einem neuen großen Wandbilde für das dortige Kapitol, die Aufhebung der Sklaverei darstellend, gearbeitet hatte.

Den 24. Mai 1816 in Gmünd im Königreich Württemberg geboren, kam Leutze schon als Kind mit seinen Eltern nach Philadelphia, wo er seine Erziehung genoß und die erste künstlerische Anleitung durch den englischen Portraitmaler J. A. Smith erhielt, die er dann durch vieles Portraitsiren vervollständigte. Er war in Amerika schon ziemlich berühmt, als er 1841 nach Deutschland zurückkehrte, um, von dem Ruf der Düsseldorfer Malerschule angezogen, seine Studien unter Lessing's Einfluß dort fortzusetzen. Im Frühling traf er in Düsseldorf ein und schon im Herbst hatte er daselbst ein Bild „Columbus vor dem hohen Rath zu Salamanca“ vollendet, welches durch die ganz neue Art der Auffassung und Behandlung ungewöhnliches Aufsehen erregte. (Es ist jetzt Eigenthum des Herrn von Rath in Köln). Das folgende Gemälde „Columbus' dritte Rückkehr aus Amerika“ (1842) war minder glücklich und fand herben Tadel. Des Künstlers freie Originalität kämpfte mit den akademischen Regeln, die drückend auf ihn wirkten, weshalb er die Akademie verließ und sich ein eigenes Atelier einrichtete, sich nur noch auf den Rath Lessing's stützend. Die nun entstandenen Bilder „Sir Walter Raleigh's Abschied von seiner Gattin“ (gestochen von Burt) und „Cromwell am Sterbette seiner Tochter“ zeigten erfreuliche Fortschritte. Um sich aber gänzlich durch neue Eindrücke und das Studium älterer Kunstwerke anzufrischen, trat er 1842 eine Reise nach München, Venedig und Rom an. In der erstgenannten Stadt malte er einen „Columbus, dem König Ferdinand die Ketten abnimmt“ und in Rom „Die erste Landung der Normannen in Amerika, eines seiner besten Bilder, und „Columbus an der Pforte des Klosters La Navida.“ 1845 kehrte er nach Düsseldorf zurück und entwickelte nun als fertig gebildeter Meister eine wahrhaft staunenswerthe Produktivität. Ein größeres Werk „John Knox, der Maria Stuart eine Strafpredigt haltend“ und eine, auch in Rücksicht auf die Landschaft, höchst gelungene Darstellung aus dem Hofleben „Sir Walter Raleigh breitet der Königin Elisabeth seinen Mantel zu Füßen, um eine feuchte Stelle des Weges zu bedecken“ vollendete er noch 1845.

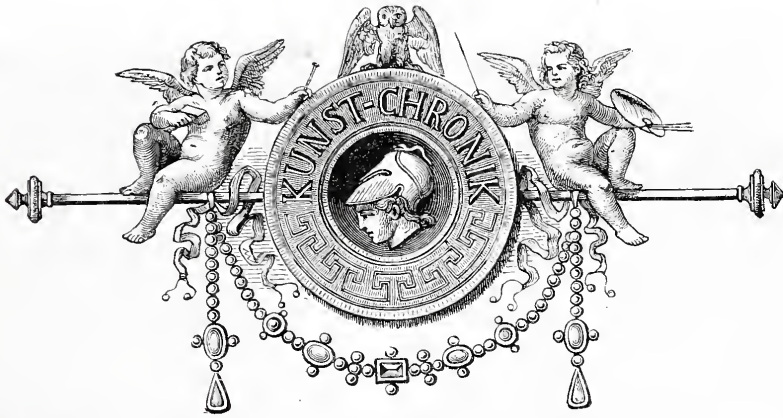
Ein kleines lebendiges Bild „Englische Bilderstürmer verwißten eine Kirche“ und das große, dramatisch bewegte Gemälde „Der spanische Inquisitionsgeneral Torquemada bestimmt König Ferdinand, die Gesandtschaft der Juden abzuweisen“ stammen aus dem folgenden Jahre. 1847 malte Leutze „Heinrich VIII. mit Anna Boleyn im Park“ (an Shakespeare anknüpfend), „Columbus' festlichen Empfang bei Hofe nach seiner Rückkehr aus Amerika,“ ein Bild, das durch viele Figuren und interessante Einzelheiten einen glänzenden Eindruck machte, und den „Puritaner, der seine Tochter vor einem Madonnenbild überrascht“ (als Kupferstich vervielfältigt). Hieran reihte sich 1848 ein großes Schlachtenbild „Die Erstürmung des letzten Tempels bei der Eroberung von Mexico durch Ferdinand Cortez,“ dem eine wilde Lebendigkeit und wirksame Gegenätze nachzurühmen waren, und 1849 „Carl I., das Todesurtheil des Grafen Strafford unterzeichnend.“ So trefflich diese Bilder auch waren, so wurden sie doch alle durch das nun folgende „Washington's Uebergang über den Delaware, den 25. Dezember 1776“ (1850 und 51) übertraffen. Dieses Werk, gleich hervorragend in Komposition, Charakteristik und Ausführung, ist wol das berühmteste des Meisters, wozu auch der schöne Stich von Girardet beigetragen hat; Leutze hat es zweimal nacheinander gemalt. Die erste Darstellung wurde bei einem Brande in seinem Atelier beschädigt, später aber wiederhergestellt und vielfach verkauft; sie errang ihm auf der Berliner Ausstellung die „große goldene Medaille für Kunst“. Die zweite ging gleich nach Amerika und ist dort durch unzählige Nachbildungen (selbst auf Theatervorhängen) sehr populär geworden. Hatte Leutze nun durch seine Bilder eine der ersten Stufen unter den Düsseldorfer Künstlern eingenommen, so war dies auch in ihrem gefälligen Leben der Fall; nicht nur, daß er ein überaus thätiges Mitglied des „Vereins Düsseldorfer Künstler zu gegenseitiger Unterstützung und Hülfe“ war, (der ihn später zum Präsidenten erwählte), sondern seinen Bemühungen ist auch hauptsächlich das Entstehen des Künstlervereins „Malkasten“ (1848) zu verdanken, der Allen einen gesellschaftlichen Mittelpunkt schuf und eine frischere geistige Strömung sowohl in die Düsseldorfer wie in die gesammte deutsche Malerwelt gebracht hat. Leutze's Antriebe ist ferner zum größten Theil die Berufung der ersten „deutschen Künstlerversammlung“ in Bingen 1856 und die Stiftung der „deutschen Kunstgenossenschaft“ zuzuschreiben, welche ein gemeinsames Band um die Künstler des Gesamtverbandes schlingt und durch jährliche Versammlungen und große geschichtliche Ausstellungen segensreich auf die allseitige Entwidlung wirkt. Seine Verdienste um diese sozialen Verhältnisse sind wahrlich nicht gering zu achten, mögen sie auch noch so vielfach bemäkelt und angefeindet worden sein.

Von einer Reise nach Amerika, die er 1851 unternommen, zurückgekehrt, malte Leutze sein umfangreichstes Bild: „Die Schlacht bei Monmouth“ (1852 bis 54), welches in trefflicher Komposition das weichende amerikanische Heer zeigt, wie es von Washington zum Stehen gebracht und durch feurige Ansprache zum Siege entflammt wird. Die „Abfahrt des Columbus aus dem Hafen von Palos“ in zwei verschiedenen Darstellungen, eine „Walnymph“ und „die Rose der Alhambra“ nach Washington Irving's Novelle, ein feltfam phantastisches Bild von prächtiger Wirkung, bildeten den Uebergang zu einem Ge-

Beiträge

Sind an Dr. C. v. Liskow
(Wien, Theresianumg.
25) od. an die Verlageh.
(Leipzig, Königsstr. 3)
zu richten.

28. August.



Inserate

à 2 Sgr. für die drei
Mal gefaltene Petit-
zeile werden von jeder
Buch- und Kunsthand-
lung angenommen.

1868.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am zweiten und letzten Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten dies Blatt gratis. Abart bezogen kostet dasselbe 1½ Tblr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in Berlin: F. Schatz & Co., Hofkunsthandlung; in Wien: P. Haesler, Gerold & Co.; in München: E. A. Fleischmann.

Inhalt: Zur Geschichte der deutschen Kunstgenossenschaft. — Der Dom zu Köln. — Nekrolog (Emanuel Leuko). — Vermischte Kunstnachrichten. — Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen. — Vertriebsnachricht. — Konkurrenz und Preisvertheilungen. — Kunstunterricht. — Kunsthandel. — Neuigkeiten des Kunsthandels. — Zeitschriften. — Inzerate.

Zur Geschichte der deutschen Kunstgenossenschaft.

* Aus Anlaß der Festtage, welche die Vertreter der gesammten Künstlerchaft Deutschlands eben jetzt zur Eröffnung der dritten allgemeinen deutschen Kunstausstellung in Wien vereinigen, wird unsern Lesern ein kurzer geschichtlicher Ueberblick über das Entstehen und Wirken der deutschen Kunstgenossenschaft, welche diese Ausstellung veranstaltet, gewiß willkommen sein.

Die ersten Ansätze reichen bis in das Jahr 1856 zurück. Damals versammelten sich auf Anregung mehrerer Düsseldorfer Künstler, besonders des kürzlich verstorbenen Leuko (S. dessen Nekrolog in unsrer heutigen Nr.), ferner Hermann Becker's, Andreas Achenbach's u. A. gegen 140 Künstler in Bingen zu einem fröhlichen Herbstfeste. Bei ihren Zusammenkünften wurde der Gedanke einer allgemeinen deutschen Künstlerversammlung zuerst ausgesprochen und auch sofort zu dessen Verwirklichung geschritten.

Schon 1857 fand die Versammlung unter Betheiligung aller deutschen Kunststädte in Stuttgart statt und zwar mit dem entschiedensten Erfolge. Zunächst wurde damals der Beschluß gefaßt, eine allgemeine, fest organisirte deutsche Künstlergenossenschaft zu bilden; ferner wurde bereits in dieser Versammlung der erste Schritt zur Ausarbeitung eines Gesetzentwurfes für den Schutz des artistischen Eigenthums gethan, und endlich die Veranstaltung der ersten großen historischen deutschen Kunstausstellung in München für das Jahr 1858 in Aussicht genommen.

Wer damals in München anwesend und bei den Vor-

arbeiten zu dieser Ausstellung theilhaftig war, wird stets der unfäglichen Mühen dieses ersten Versuches einer historischen Ausstellung in so kolossalem Maßstabe, aber auch des begeisternden Eindrucks eingedenk bleiben, welchen das glücklich gelungene Unternehmen auf die herbeiströmenden Besucher machte. Die deutsche Kunst der Neuzeit von Carstens bis auf die Gegenwart, zu einem reich gegliederten, schön geordneten Bilde vereinigt, welches die ganze Fülle und Eigenart des Wesens unsrer Nation wieder spiegelt! Der Erfolg war ein überraschender, ebenso materiell, wie geistig. Trotz der beträchtlichen Kosten der Ausstellung erübrigte man 10,000 Gulden, welche die gleichzeitig in München tagende, sehr zahlreich besuchte Künstlerversammlung zu einem Garantiefonds für künftige nationale Ausstellungen zu widmen beschloß. Durch diese Versammlung wurde zugleich die Organisation der deutschen Kunstgenossenschaft derart gefördert, daß fortan in jeder deutschen Stadt, welche ein regeres Kunstleben in sich birgt, eine Lokalgenossenschaft bestehen konnte und daß die Delegirten aller dieser Lokalgenossenschaften alljährlich sich zu einer Plenarversammlung vereinigen sollten, welche die von den Lokalgenossenschaften vorbereiteten Anträge zu erledigen hat. Ferner wurde der Gesetzentwurf über den Schutz des artistischen Eigenthums ausgearbeitet und seiner weiteren Behandlung durch die Regierungen der verschiedenen Vaterländer zugeführt. Auf die jahrelang fortgespinnene Diskussion über diesen Entwurf kann hier nicht näher eingegangen werden. Nur soviel sei kurz in Erinnerung gebracht, daß die von der deutschen Kunstgenossenschaft aufgestellten Grundprincipien endlich in dem preußisch-französischen Handelsvertrage und den entsprechenden Vereinbarungen mit Oesterreich mit einigen Modifikationen praktische Geltung erhalten haben. Endlich kam auf der Münchener Versammlung ein allgemeiner Wittwen- und Waisenfonds für Künstler, unter

dem Namen „Albrecht = Dürer = Stiftung“ in Anregung.

Die beiden nächsten Jahre brachten die Künstlerver- sammlungen zu Braunschweig (1859) und Düsseldorf (1860), und mit der letzteren wieder einige wichtige Ent- scheidungen. Für den historisch denkwürdigen Düsseldorfer Künstlerverein „Malkasten“ wurde der dortige Jacobi'sche Garten — dessen Name die Erinnerungen an die Blüthe deutscher Philosophie und Dichtkunst in uns wach ruft — nebst dem neu erbauten Künstlerhause durch eine Ver- loosung von geschenkten Kunstwerken deutscher Meister er- worben und seiner neuen Bestimmung zugeführt. Sodann wurde dem großen Bahnbrecher deutscher Kunst, Albinus Carstens, ein in Kiel zu errichtendes Denkmal zuerkannt; und endlich der Beschluß gefaßt, im folgenden Jahre (1861) eine zweite allgemeine deutsche Kunstausstellung, und zwar in dem gleichzeitig zu eröffnenden Wallraf'schen Museum zu Köln zu veranstalten.

Nach diese Ausstellung fiel glänzend aus, wenn auch ihr materieller Ertrag weit geringer war als der in Mün- chen. Ein besonders erfreuliches Ereigniß auf der gleich- zeitigen Künstlerversammlung war der Anschluß eines Theiles der belgischen Schule an die deutsche Kunst, ge- fördert namentlich durch die Maler Guffens und Swerts, welche die Propaganda für die Verbrüderung der beiden Nachbarschulen in Wort und Werk seit Jahren auf ihre Fahne geschrieben haben. Ein Gesamtausflug nach Antwerpen besiegelte diese Verbrüderung in festlicher Weise.

Die Künstlerversammlung des Jahres 1862, den Theilnehmern durch den herzlichen Empfang in dem wun- dervollen Salzburg unvergesslich, erledigte vor Allen die Organisation der „Albrecht = Dürer = Stiftung.“ Das gegenwärtig bis auf ca. 10,000 Thlr. angewachsene Kapi- tal dieser Stiftung soll nach dem damals gefaßten Be- schlusse bis zum 400-jährigen Geburtsfeste Dürer's (20. Mai 1871) mit Zins und Zinseszins aufbewahrt und an jenem Tage über die Art seiner Verwendung zum Besten des Künstler = Pensionsfonds weiter beschloffen werden.

1863 folgte Weimar als Versammlungsort, ausge- zeichnet durch das herrliche Wartburgfest. Beschlüsse: die allgemeinen Künstlertage finden fortan nur alle zwei Jahre statt, die Delegirten der Lokalgenossenschaften treten da- gegen alljährlich zusammen, erledigen die dringenden Ge- schäfte und bereiten die wichtigen Angelegenheiten für die allgemeinen Versammlungen vor; außerdem Förderung des Baues einer protestantischen Kirche in Salzburg durch eine Verloosung von hiezu gespendeten Kunstwerken; in Wei- mar bildete sich zu diesem Zweck ein besonderes Comité; das Ergebnis belief sich auf 31,148 Thlr., die Kirche ist bereits vollendet.

An die Delegirten-Versammlung d. J. 1864 in Wei-

mar reichte sich 1865 der allgemeine Künstlertag in Kiel, denkwürdig wegen der damals erfolgten Enthüllung des Carstens-Denkmals. Dann im Oktober 1866 die Dele- girten-Versammlung in Cassel. Auf dieser wurde, trotz der Ereignisse des Kriegssommers, der schon früher mehr- fach angeregte Gedanke, die dritte allgemeine deutsche Ausstellung in Wien zu veranstalten, unter lebhafter Affla- mation und auf besonders reges Betreiben der bedeutend- sten norddeutschen Genossenschaften zum Beschluß erhoben.

Möge der Geist dieses Beschlusses, als Zeugniß für die geistige Zusammengehörigkeit aller Stämme Deutsch- lands, der Künstlerversammlung an den Ufern der Donau ihre friedliche Weihe geben und möge der Erfolg der dritten Ausstellung der deutschen Kunstgenossenschaft den früheren ebenbürtig sein!

Der Dom zu Köln.*)

* Die unten in ihrem vollständigen Titel verzeichnete neue Publikation des berühmten Meisterwerkes deutscher Gothik, zu welcher sich zwei der berufensten Kräfte, der frühere Domwerkmeister Franz Schmitz und der durch seine trefflichen Forschungen rühmlich bekannte Stadtarchi- var Dr. L. Ennen zu Köln vereinigt haben, erscheint unter so eigenthümlichen Verhältnissen, daß wir zunächst einigen darauf bezüglichen Mittheilungen, welche uns von kompetenter Seite zugehen, an dieser Stelle Raum geben wollen, bevor wir zur Betrachtung des bis jetzt in dem Werke Gebotenen selbst schreiten. Unser Gewährsmann, ein auf dem Gebiete der gothischen Baukunst hervorragender Meister, schreibt uns:

„Allen denjenigen, welche mit den Verhältnissen einer so großartigen Bauführung nicht näher vertraut sind, mußte es schon längst geradezu unerklärlich sein, daß der künstlerische Schatz, welcher in der reichen Formen- welt des Domes zu Köln enthalten ist, nicht in um- fassender Weise gehoben und zum Gemeingut erklärt wurde.“

Es liegt der Gedanke nahe, daß die Vollendung dieses Riesenwerkes aus den Opfern der deutschen Nation, zum nicht geringsten Theile auch darin ihre Berechtigung finden müsse, daß der Bau eben durch seine Ausführung belebend und fördernd auf die Kunstthätigkeit unserer Tage wirke. Nur zum Theil und in einer gewissen Hinsicht wurde bis jetzt diese Aufgabe des Baues erfüllt; in der Bauhütte des Domes sind eine Reihe von Meistern, Par- liren und Gesellen herangebildet worden, welche ihre er- laugten Kenntnisse an so manch' anderem deutschen Bau-

*) Der Dom zu Köln, seine Konstruktion und Ausstat- tung. Gezeichnet und herausgegeben von Franz Schmitz, Architekt. Historischer Text von Dr. L. Ennen, Stadtarchi- var. Köln und Neuß, Schwann'sche Verlagsbuchhandlung. Imp. Folio. 1868.

Mutter's Hochrelief aus Gyps: „Christus von seiner Mutter und einem Engel betrauert“, zeigte wenig Herrschaft über die Form, war aber nicht ohne Gefühl. W. Schüßinger's „Christuskopf“ in Marmor ist zu glatt, H. Hirt's „stöbebläser Knabe“ eine hübsche Genrefigur. Als Arbeit eines jungen Künstlers kann man Alex. von Wahl's „letzten Kampf heidnischer Götzen gegen den deutschen Ritterorden“, in halblebensgroßen Gypsfiguren, anerkennungswerth finden. Am meisten freilich wurde Halbigs' Marmorgruppe „Nordamerika“ bewundert, die indessen nicht im Kunstverein zu sehen war. Eine weibliche Gestalt in attischer Tracht schreitet vorwärts, indem sie ihren Blick geradeaus richtet, mit der Linken einen Schild ansaßt und die Rechte schwörend empor hält. Zu ihren Füßen kniet eine Negerin, eine zerbrochene Kette um sich tragend und dantend emporkblickend. Die Gruppe ist für das Museum eines Newyorker Privatmannes bestimmt. Daß sie in der neuen Welt der Münchener Bildhauerei Ehre einbringen wird, bezweifeln wir nicht, an die ihr in den Tagesblättern gesendeten Lobeserhebungen aber, daß sie dem Pheidias die Stange halte, kann der Künstler selbst doch gewiß nicht glauben. Ein anderes Halbig'sches Werk, Gabelsberger's des Stenographen, eberne Büste in Relief, befindet sich seit acht Tagen an dessen Hause, Ecke der Gabelsberger und Barer Straße. — Beim Bildhauer K. Knoll hatte das Heidelberger Komitee für die Ludwig Häusser'sche Stiftung eine Büste bestellt, welche der Künstler in diesen Tagen vollendet hat.

Personal-Nachrichten.

Die Münchener Akademie der Künste hat den Bauarch und Professor Gottfried Neureuther und den Maler Spitzweg in München zu Ehrenmitgliedern ernannt.

Konkurrenzen und Preisvertheilungen.

* An der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien fand am 31. v. M. die feierliche Vertheilung der diesjährigen Schulpreise statt, nachdem die Arbeiten der Schüler die Woche vorher in den Räumen der akademischen Galerie öffentlich ausgestellt waren. Es erhielten 1. aus der Architekturschule: eine goldene Jünger'sche Medaille für den besten Entwurf einer Friedhofskapelle Hr. Alexander v. Wielemanns (Wien), einen Gundel'schen Preis für die besten Studien über Baustile Hr. Karl Schaden (Wien), einen Hagemüller'schen Preis für die besten Freihandzeichnungen Hr. Johann Dplessch (Troppan), einen Pein'schen Preis für die schönste Zeichnung nach einer gezeichneten Vorlage Hr. Friedrich Hartmann (Miskolcz in Ungarn), ein Preisstipendium für den besten Entwurf eines monumentalen Gebäudes Hr. Josef Benischel (Philippstorf in Schlesiens); 2. aus der allgemeinen Malerschule: eine goldene Jünger'sche Medaille für die beste Lösung der Aufgabe aus Goethe's „Faust“, Gretchen in der Kirche, (Zeichnung) Hr. Julius Berger (Neutitschein in Mähren), einen Gundel'schen Preis für die besten Studien Hr. Theodor Etscher (Wien), einen Lampi'schen Preis für die beste Zeichnung einer ganzen Figur nach dem Naturmodell Hr. Johann Krejci (Groß-Meseritz in Mähren); 3. aus der allgemeinen Bildhauerschule: eine goldene Jünger'sche Medaille für die beste Lösung der Aufgabe aus Homer, Odysseus wird von der Pflegerin Eurycleia beim Fußwaschen an der Narbe erkannt, (Zeichnung) Hr. Franz Karl Becher (Münchengrätz in Böhmen), einen Gundel'schen Preis für die besten Studien Hr. Edmund Hellmer (Wien), einen Neuling'schen Preis für die beste Modellirung einer Figur nach dem lebenden Modell Hr. Edmund Hofmann (Wett), ein Preisstipendium für die beste Bildhauerarbeit eigener Erfindung H. Karl Lahner (Wien); 4. aus der Schule für kleinere Plastik, Ornamentik und Medailleurkunst: eine goldene Jünger'sche Medaille für die beste Lösung der Aufgabe „Christus und die Samaritanerin am Brunnen“ (Zeichnung) Hr. Jakob Fischer (Wien), einen Gundel'schen Preis für die besten Studien, Hr. Johann Papazek (Wien), ein Preisstipendium für die beste geschnittene Medaille Hr. Joseph Würbel (Wien); 5. aus der Landschaftschule: eine goldene Jünger'sche Medaille für die beste Lösung der Aufgabe: „Der deutsche Wald“, von Eichendorff, (Zeichnung) Hr. Viktor Dier (Wien), einen Rosenbaum'schen Preis für die beste Landschaft Hr. Adolf Dittscheiner (Wien), einen Gundel'schen Preis für die besten Studien Hr. Albert

Richter (Dresden), ein Preisstipendium für das beste Landschaftsbild eigener Erfindung Hr. Robert Ruß (Wien); 6. aus den Specialschulen für Historienmalerei: ein Preisstipendium für das beste Historienbild eigener Erfindung Hr. Ludwig Graf (Wien).

An der für den neuen Justizpalast zu Antwerpen ausgeschriebenen Konkurrenz haben sich 26 Bewerber betheiligt. Vier der eingehenden Entwürfe sind von dem am 1. Juni zusammengetretenen Preisgericht als eines Preises würdig befunden. Der erste Preis im Betrage von 2000 Frs. wurde der unter Nr. 22 eingeleisteten Arbeit mit der Devise: „Die Zeit ist kurz, die Kunst ist lang“ zuerkannt.

Zu der Berliner Dombaukonkurrenz sind einige vierzig Projekte, darunter mehrere Modelle eingegangen. Wie zu erwarten stand, sind die meisten der Konkurrenzarbeiten norddeutschen Ursprungs, doch hat auch England und Frankreich sich in erfreulicher Weise an dem Wettkampfe betheiligt. Unter andern hat die Stadt Toulouse zwei Bewerber gestellt. Wie verlautet sollen die sämtlichen Projekte nach dem Schluß der akademischen Ausstellung öffentlich zur Schau gestellt werden.

Kunstunterricht.

Die Kunstgewerbeschule zu Nürnberg wird, nachdem ihre Neuorganisation erfolgt ist, zum Range einer allgemeinen Bildungsanstalt für ganz Bayern erhoben und demgemäß direkt dem Ministerium des Kultus untergeordnet. Vom 1. Juni an sind zu wirklichen Professoren ernannt die bisherigen Lehrer und Titularprofessoren: F. C. Mayer und Georg Eberlein, welche schon seit 1855, also seit den ersten Anfängen der Schule, derselben ihre Dienste widmen; Karl Jäger, welcher das Zeichnen nach dem Alt und der Antike leitet; Friedrich Wanderer, ein hervorragend tüchtiger Fachmann für Kunstgewerbe, speciell für Werkzeichnungen von Möbeln, Altären u. s. w., und Wilhelm Müll, Lehrer für figurliche Plastik; ferner Bertram Klingenstein, Lehrer für ornamentale Plastik und der Historienmaler J. Eberhardt; August Drtwein aus Graz, ein ehemaliger Schüler v. Kreling's, ist für das Fach der Architektur im Gebiete der Renaissance und Karl Knapp aus Darmstadt, ein Schüler Pilow's, für Malerei ange stellt. Christian Leuz, der Nachfolger Burgschmitt's leitet die Gießanstalt der Schule und theilt Unterricht im Gießen und Eisbleuen. Die mit der Schule verbundene photographische Anstalt, unter Leitung des Professors Eberhardt, soll hauptsächlich dazu dienen, die vorzüglichsten Leistungen der Schüler zu reproduciren, um dann die Vorbildungen an technische Anstalten, Zeichenschulen u. gegen mäßige Vergütung abzugeben. Auch soll aus Anregung des für die Anstalt sorglich bemühten Bürgermeisters Seiler mit der Schule ein Auskunfts-bureau für Industrielle und Gewerbetreibende verbunden werden, wo sich dieselben bei technischen und künstlerischen Fragen Rath's erholen können, wie denn die Schule überhaupt schon darauf eingerichtet ist, allen Anforderungen zur Herstellung von Entwürfen zu kunstgewerblichen Erzeugnissen entsprechen zu können. Für das Wintersemester beabsichtigt Direktor von Kreling einen besonderen Unterrichtskurs für Bauhandwerker und Steinmetzen einzuführen, an welchem solche Gewerksleute, welche im Winter beschäftigunglos sind, gegen eine sehr geringe Vergütung theilnehmen können. Noch steht die Berufung eines Sekretärs für die Schule in Aussicht, welcher Posten mit einem Kunstgelehrten besetzt werden soll, der durch Vorträge über Kunstgeschichte und Kunstgewerbe die noch offene Lücke im Lehrsystem der Schule auszufüllen hätte.

Kunsthandel.

Die nächste Rud. Weigel'sche Kunstaktion, am 28. September, bringt die Kupferstich-Sammlung des verstorbenen Professors Jos. Schall in Breslau unter den Hammer, eines der wenigen Liebhaber, die durchweg auf vorzügliche Qualität halten und alles Mittelgut von ihren Wappen ausschließen. Die Hauptwerke der vorzüglichsten Stecher aller Schulen sind in dieser Sammlung meist in vorzüglichen Abdrücken vertreten und der Verstorbene, der als Restaurator sich einen Namen gemacht, hat mit der größten Sorgfalt darauf gehalten, allen Blättern, soweit es möglich, den ursprünglichen reinen Paperton wiederzugeben, wo derselbe durch Schmutz- und andere Flecken verunreinigt war.

Neuigkeiten des Kunsthandels.

Casseler Galerie. Nach den Originalen gezeichnet von Ph. Witze. Photographien. 1. Ribera, Mater dolorosa. 2. Caracci, Heilung des Tobias. 3. Guido Reni, Cleopatra. 4. Tizian, Cleopatra. 5. Rembrandt, Fahnenjunker. gr. fol. Cassel, Kay. à Blatt 2 1/2 Thlr.

Cauer-Album. Abbildungen der plastischen Werke von Emil, Karl und Robert Cauer. I. Section: Märchengestalten (S photolith. Blätter.) kl. fol. Cassel, Fischer. 3 Thlr.

Illustrationen zum Missale romanum in Stahlstichen. (Enth. Blatt 1. Titelblatt nach Molitor, gest. von Blanc. 2. Die Geburt Christi nach Molitor, gest. von Jos. Keller. 3. Christus am Kreuz nach Deger, gest. von Heitland. 4. Die Auferstehung nach Molitor, gest. von Steifensand. 5. Die Ausgiessung des heil. Geistes nach Molitor, gest. von Nusser. 6. Das heilige Abendmahl nach Molitor, gest. von Ludy. 7. Die Himmelfahrt Mariä nach Molitor, gest. von Heitland). Fol. Düsseldorf, Schulgen. 7 1/2 Thlr. Einzelne Blätter à 1 1/3 Thlr.

Oppenheim, M. Bilder aus dem altjüdischen Familienleben, photogr. nach dem Originalgemälden 2. Abthlg. (6 Blatt) gr. Fol. Frankfurt a/M., Keller. 18 Thlr.

Overbeck, Joh. Fr. Die sieben Sacramente. Holzschnitte von A. Gaber. Bl. I. Die Ehe. qu. roy. fol. Dresden, Gaber. 1 1/2 Thlr.

Paolo Veronese. Die Kreuzschleppung, gest. von A. Glaser. gr qu. fol. Dresden, E. Arnold. 10 Thlr.

Pausinger, F. X., Der Eifersüchtige (Hirschbild), gest. von K. B. Post. roy. fol. Olmütz, Hölzel. 6 2/3 Thlr. — — Nach dem Kampfe (Scene mit zwei Hirschen), gest. von K. B. Post. roy. fol. Ebenda. 6 2/3 Thlr.

Sammlung von Original-Radirungen Düsseldorf 20 Blätter erfunden und radirt von Prof. Andr. Achenbach, Aug. Beck, W. Canton, F. Hapel, J. G. Meyer von Bremen, Fr. Overbeck, J. B. Sonderland und Prof. A. Weber (20 rad. Bl., enth. landschaftliche, kriegerische, figürliche Darstellungen und Thierstücke.) kl. qu. fol. Düsseldorf, Schulgen. 3 1/3 Thlr.

Die Segeberger Kanzel im Jahre 1612 aus Eichenholz geschnitzt, von Marquardt Pentz und Anna Pentzen geschenkt, Künstler unbekannt, im Jahre 1867/68 unter Leitung des Herrn Professor Thaulow in Kiel vom Tischlermeister Schüler und Bildhauer Lürssen daselbst aus dem äussersten Verfall restaurirt, photographisch in 11 Blättern herausg. von Fried. Braune. gr. 4. Kiel, Universitäts-Buchhandlung. 6 Thlr.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. Nr. 8.

Das Lutherdenkmal zu Worms. Von S. Merz. Mit Abb. — Literatur. (Weisser's Silberaalas). — Gedächtnis der christlichen Grabchriften. (Fortl.) —

Mittheilungen des österr. Museums. Nr. 35.

Lehrplan der Kunstgewerbeschule des k. k. österr. Museums. — Disciplinarordnung für die Zöglinge der Kunstgewerbeschule. — Studieneintheilung für das Wintersemester 1868—69. —

Augsb. Allg. Zeitg. Beil. v. 16. und 18. August.

Die Restauration des Ulmer Münsters. — Gustav Friedrich Waagen. Retrolog von B. vübe.

Kölnische Zeitung. Nr. 11.

Emanuel Keuge. Ein Freundes-Denkmal von Hermann Becker.

Spener'sche Zeitung v. 2. August.

G. F. Waagen. Retrolog. Von Bruno Meyer.

National-Zeitung v. 8. und 9. August.

Gustav Friedrich Waagen. Ein Retrolog. Von Alfred Woltmann.

Gazette des Beaux-arts. August.

Jngres. (VII). Par M. Ch. Blanc. — La gravure, le bois et la lithographie au Salon de 1868. Par M. Ph. Burty. (Mit Abb.) — Léonard de Vinci; la gravure milanaise et Passavant. Par Girolamo d'Adda. (Mit Abb.) — Vincennes et les porcelaines françaises. Par M. Alb. Jacquemart (Mit Abb.) — Essai d'un catalogue raisonné de l'oeuvre de Francisco Goya. (V.). Par Paul Lefort. — Corresp. anglaise.

Chronique des Arts. Nr. 31.

L'art de l'émail. — Jury pour les grands prix de Rome.

Journal des Beaux-arts. Nr. 14.

Les prix quinquennaux (III). — Rapport du Jury sur les plans pour un palais de justice à Anvers. — Salon de Paris (fin). —

Ann er a t e.

EDUARD QUAAS

Berlin, Werdersche Mühlen Nr. 4 am k. Schloss.

Dépôt der vollständigen Collection Laurent'scher Originalphotographien der

Galerie zu Madrid.

464 Blatt auf Bristol-Cart. (17 3/4 bis 21") à 1 2/3 Thlr., unaufgez. à 1 1/3 Thlr. — Catalog gratis. — Auswahl-sendungen bereitwilligst. [170]

In jeder Buchhandlung ist zu haben:
Rom und die Campagna.

Neuer Führer für Reisende.

von

Th. Fournier,

Secrétaire interprète der K. Preuss. Gesandtschaft.

Mit Karten und Plänen.

Zweite vermehrte und verbesserte Auflage.

Noll cart. 2 1/4 Thlr. [169]

Heft 12 der Zeitschrift f. b. Kunst mit Nr. 23 der Kunstchronik wird am 18. September ausgegeben.

Versteigerung der Kunstsammlungen

des verstorbenen Herrn

Baron J. de Wellens

in Homburg v. d. Höhe.

Diese Sammlungen bestehen aus:

- I. dem Gemälde-Cabinet. Dasselbe enthält an 600 Gemälde alter und moderner Meister, vorzüglich eine vollständige Sammlung von Gemälden deutscher Meister des 18. Jahrhunderts; neue Gemälde der belgischen, holländischen und französischen Schule.
- II. einer reichhaltigen Sammlung von alt sächsischem Porzellan, Berliner, Carl Theodor- und Sevres-Porzellan.
- III. alt venezianischen und böhmischen Gläsern.
- IV. der werthvollsten Collection antiker geschmützter und eingelegter Möbel sowie der seltensten Kunststierthümer der verschiedensten Gattungen.

Die Versteigerung findet statt in dem Drangeriegebäude des Homburger Kur-gartens und beginnt Montag den 14. September 10 Uhr Morgens mit dem Verkauf der Gemälde-Sammlung unter der Leitung des Herrn Kohlbacher, Inspector des Frankfurter Kunstvereins.

Die Ausstellung sämtlicher Gemälde und Kunstgegenstände findet in demselben Lokale vom 6.—12. September von Morgens 9—5 Uhr Abends statt. Verzeichnisse werden mit der Eröffnung der Ausstellung ausgegeben.

[171]

mälde, das durch seine meisterhafte Charakteristik hervorragt. Wir meinen „Cromwell's Besuch bei Milton“ (1855), von Fr. Dingler vortrefflich gestochen, dem „Karl's II. letzte Soirée“ (1856) gewissermaßen als Gegenstück diene. Dort strenge Jugend und Religiosität, hier Laster und wollüstige Genusssucht, beides mit künstlerischer Vollendung wiedergegeben. Danach entstanden „Licht und Schatten“ (1856), „Tizian's Lagunenfahrt,“ „Die Niederlage des englischen General Braddock“ und „die Rückkehr Friedrich's II. als Kronprinz von seiner Haft in Spandau“ (sämmtlich 1857), von denen das letztgenannte sich durch gelungene Wiedergabe des Kerzenlichts auszeichnet. Es ist Eigenthum des Kunsthändlers Schulte in Düsseldorf. „Heinrich VIII. wird von Anna Boleyn zur Entlassung des Kardinals Wolsey beredet“ (1858, im Besitz des Herrn C. Stein in Köln) ist vielleicht das durchgeführteste Bild Leutze's. Es erregte auf der großen Ausstellung in München vieles Aufsehen. 1858 erhielt der Künstler vom Könige von Preußen den Professortitel, soviel uns bekannt, die einzige Auszeichnung, die ihm in Deutschland zu Theil geworden ist. Im selben Jahre vollendete er noch: Eine Scene aus „Paradies und Peri“ nach Th. Moore, und das größere Bild „Sergeant Jasper rettet die Fahne bei Beschießung des Forts Moultrie bei Charlestown“, und siedelte im Januar 1859 wieder nach Amerika über. Mancherlei Verhältnisse, vor Allem aber der ehrenvolle Auftrag, im Kapitol von Washington ein Wandbild von ungewöhnlicher Größe anzuführen, hatten Leutze's Entschluß zur Reise gebracht. Jenes Bild, welches stereochromisch gemalt, das Vordringen der Civilisation nach Westen darstellt und eine Auswanderergruppe zeigt, die, auf dem Gipfel des Hochgebirges angelangt, das weite Land, das ihre Heimath werden soll, vor sich liegen sieht, veranlaßte den rüstigen Meister zu einer beschwerlichen Reise in die wilden Indianergebiete, von der er interessante Studien für dasselbe heimbrachte. Södelbilder und Arabeskenumrahmung vervollständigend die Idee des mächtigen Werkes, neben welchem noch eine Reihe schöner Staffeleibilder entstand, wie „Das Mädchen von Saragossa“ und „Venetianische Masken, von einem Fest heimkehrend, denen die Gondel mit den Leichen der heimlich Hingerichteten begegnet“ (beide 1860), „Lafayette wird von seinen Angehörigen besucht im Gefängniß zu Olmütz,“ „Die Besitzergreifung von Maryland durch die Engländer unter Leonard Calvert“ (1861) und „Die spätere englische Königin Elisabeth wird im Gefängniß vom Erzbischof Cranmer besucht“ (1862). Im Frühjahr 1863 kehrte Leutze noch einmal nach Deutschland zurück, um seine Familie, die noch in Düsseldorf wohnte, abzuholen. Während seiner dortigen Anwesenheit malte er „Columbus' erste Landung in Amerika“ und „Auswanderer von Indianern bedroht“ und schied dann im Oktober desselben Jahres für immer von seiner deutschen Heimath. Seitdem meistens in New-York, mitunter auch in Washinton lebend, schuf er die folgenden Gemälde, welche seinen früheren in keiner Beziehung nachstehen: „Die siegreiche Venetia“ — „Auszug der Mauren aus der Alhambra“ — „Die lustigen Weiber von Windsor“, nach Shakespeare — „Margarethe of Brantfome“ aus dem Gedichte Walter Scott's „lay of the last minstrel“ — „Maria Stuart, die erste Messe hörend, nach ihrer Rückkehr nach Schottland“ — „Cromwell, Staatspapiere, durchsuchend“ — „Lady Gativa“ — „Elaine aus Tennyson's „Idylls of the king“ — „Die Braut Christi“ und

„Eine Scene aus dem Drama Richelieu von Bulwer-Lytton“. Die Ausführung eines zweiten Wandbildes im Kapitol zu Washington hat sein jäher Tod verhindert. Neben den erwähnten und vielen kleineren Bildern, die sich fast alle in Amerika im Privatbesitz befinden, ist eine große Anzahl Portraits von Leutze vorhanden, die, was Ähnlichkeit, geistige Auffassung und künstlerische Vollendung betrifft, mit den besten Arbeiten auf diesem Felde wetteifern können. Wir erwähnen nur die folgenden: Oberst Lottner (Schwiegervater des Künstlers), die Kinder des Malers Henry Ritter, die Gemahlin des Malers Trowitzsch in Berlin, Präsident Lincoln, General Grant, und zählen das lebensgroße Bildniß Washington's als Großmeister der Freimaurer hinzu. — Die Eigenschaften, deren glückliche Vereinigung Leutze zu einem der bedeutendsten Maler unserer Zeit gemacht haben, sind vor Allem ein ganz ungewöhnlicher Farbensinn, der sich in einem frischen, leuchtenden und doch stets natürlichen Colorit ausdrückt, welches er mit virtuoser Sicherheit zu behandeln verstand, ein glückliches Kompositionstalent, und ein seltenes Individualisierungsvermögen. Reiches Wissen und gründliche Studien, so wie ein nimmer rastender Fleiß vervollkommneten dieselben fortwährend, und wenn auch manchem seiner Bilder nicht ohne Grund eine gewisse Flüchtigkeit in der Zeichnung und Ausführung, so wie eine nicht gleichmäßige Durcharbeitung der einzelnen Theile zum Vorwurf gemacht worden ist, so tragen doch alle den Stempel wahrer Genialität. Leutze war Naturalist, aber ein denkender und geschmackvoller, der sich von jenem Abweg, den so mancher Maler neuerdings betreten hat, fern zu halten wußte. Durch Anregung und Vorbild hat er viel zur Entwicklung Anderer beigetragen, obgleich von seinen vielen Schülern kein einziger auch nur annähernd ihn zu erreichen vermochte. Er hinterläßt eine Wittve, zwei Töchter und zwei Söhne, von denen der älteste Offizier in der amerikanischen Marine, der andere Maschinenbauer ist.

M. B.

Vermischte Kunstnachrichten.

Aus der ehemaligen Reichsstadt Rottweil in Württemberg, an der von Stuttgart nach Schaffhausen führenden Eisenbahn gelegen, erhalten wir von dem dortigen Maler Lang einige Nachrichten über Kunstgegenstände, welche den Freunden und Forschern mittelalterlicher Kunst nicht willkommen sein dürften. „Sie finden in Rottweil zunächst eine reichhaltige Sammlung von mittelalterlichen Holzskulpturen in einer gotthischen Kapelle innerhalb der Stadt. Die Kapelle stellt sich in den Stahlmezenzeichen als ein Werk der Wöblinger dar, die bekanntlich in der Zeit von 1440 bis 1482 in Schwaben thätig waren. Die Skulpturen waren früher zerstreut auf Kirchböden, in Thürmen und Privathäusern bis Herr Kirchenrath Dr. Durck auf den Gedanken kam, sie zu sammeln und zur Anschauung zu vereinigen. Weil die Bemalung der Werke meistens sehr verdorben war, mußte man sie gänzlich von der Vergoldung und von der Farbe reinigen, und weil es sich darum handelte, die Kunstwerke als historische Denkmale darzustellen, hat man sie mit einer Leinfarbe versehen, welche die Farbe des Lindenholzes nachahmen soll, aus welchem sie gebildet sind.“

Die Kapelle enthält nebst einigen alten Gemälden und Glasmalereien 153 Skulpturen theils in einzelnen runden Figuren, theils in Gruppen und Reliefs. Man kann hier den Entwicklungsgang dieses Kunstzweiges von dem romanischen und Uebergangsstil zu dem Stil der gotthischen Kunstperiode verfolgen. Die Sammlung enthält ein Bildwerk aus der

*) Diese Procebur ist unserer Ansicht nach ebenso bedenklich wie ihre Motivirung.
Ann. d. Neb.

schwätischen Schule und ist vielleicht die einzige in Deutschland, welche in solcher Vollständigkeit eine Schule aus einer bestimmten Kunstperiode repräsentirt. — Auf dem Fußboden dieser Kapelle ist seit neuerer Zeit ein römisches Mosaikbild, der Oxybens, mit einigen Bruchstücken anderer Darstellungen eingemittelt. Diese Mosaikbilder wurden einst in einem Acker in der Nähe von Rottweil als Fußboden eines Zimmers aufgefunden. Zu bemerken ist, daß die bildlichen Darstellungen zum größten Theil aus solchen farbigen Steinchen gebildet sind, die in der Gegend gefunden werden. Außer diesem Mosaikbild befindet sich in der Kapelle auch noch eine Sammlung keltischer und römischer Alterthümer. — Ferner besitzt Herr Dr. Durich in seiner Wohnung eine ansehnliche Sammlung von altdeutschen Gemälden, welchen sich einige von alten niederländischen und italienischen Meistern anschließen. Die Zahl der Gemälde ist 64. Man mag es hier nicht, die Namen der vermeintlichen Maler anzugeben, weil voreerst erprobte Kunstkenner sich darüber äußern sollten. Sieben Stücke sind mit der Jahreszahl 1492 bezeichnet, vier mit 1510, zwei mit 1516. Außer diesen bemerken wir sechzehn Stücke, welche der Zeit anzugehören scheinen, wo die Miniaturmalerei den Uebergang zur Holztafelmalerei bildete, und in kunsthistorischer Hinsicht recht interessant sind. Alle Gemälde sind mit Ausnahme von zweien auf Holztafeln ausgeführt und stellen religiöse Gegenstände dar. Unter den niederländischen Werken sei ein kleineres Gemälde aus der van Eyck'schen Schule besonders hervorgehoben, welches eine Madonna, das Kind säugend, darstellt: im Hintergrund Antonius der Einsiedler, der von bösen Geistern in verschiednen Gestalten verjucht wird; sodann eine kleine Landschaft von Anton Waterloo. Diese beiden Gemälde könnten käuflich erworben werden. — Endlich besitzt Herr Dr. Durich auch noch viele schöne alte Schnitzwerke.

Der bekannte Schlachtenmaler A. v. Kozebue in München brachte dort vor Kurzem ein Bild zur Ausstellung, welches durch seinen malerischen Reiz und die geistvolle Auffassung eines an sich trockenen Stoffes die Kunstfreunde lebhaft beschäftigte. „Nach der Einnahme Niga's (1710) nimmt der russische General Graf Scheremetjew den Huldigungseid des Magistrats im Namen des Czaren Peter d. Gr. entgegen.“ — so lautet das Programm. Ueber die künstlerische Ausführung desselben sagt Fr. Reich in der Augsb. Allg. Ztg. u. A.: „Die psychologische Darstellung ist so voll sprudelnden Humors als das Kolorit des Bildes glänzend und farbenreich, munter durcheinander spielend, wie sich's für eine Erlösung ziemt von langen Leiden, deren Art wir an den von Kugelspuren bedeckten, vom Brande geschwägerten Häusern und besonders an den eben einrückenden grün uniformirten Schaaren der Erlöser deutlich genug angedeutet finden. Man kann an Kozebue's Scheremetjew, der, auf hoher Estrade neben den leeren Thronesseln des Kaisers stehend, anstatt des Monarchen mit stolzer Wichtigkeit die Huldigung der städtischen Behörden, der Geistlichkeit und des Adels der Provinz entgegennimmt, kaum mehr Vergnügen haben als an seiner vergoldeten Karosse, deren brutaler Kutscher sichtlich ebenjagut den großen Peter zu repräsentiren glaubt als sein Herr.“

* Die Vollendung der Thürme der Wiener Botivkirche wurde am 18. d. M., als am Geburtstage des Kaisers von Oesterreich, unter dem üblichen Ceremoniell im Beisein des Cardinals Kaufner und einer großen Zuschauermenge aus allen Ständen feierlich begangen. Seit einigen Tagen sah man die beiden kolossalen Kreuzblumen mit ihren oben vergoldeten Knäufen bereits auf den Spitzen der Dorne prangen. In diese Knäufe wurden nun die Urkunden eingeschlossen, welche den späteren Geschlechtern diesen wichtigen Abschnitt in der Geschichte des Baues verkünden sollen. In der einen Urkunde wird des hochherzigen Ordners der Kirche, des unglücklichen Erzherzogs Ferdinand Max, späteren Kaisers von Mexiko, und der sonstigen Beschützer und Förderer des Werkes gedacht. Die andere giebt eine kurze Geschichte des Baues und seines jetzigen Standes. Hiernach wurden während der dreizehnjährigen Arbeit im Ganzen 2,496,000 Gulden für den Bau ausgegeben. Die Steinmetzarbeiten zur Weiterführung des Chors, welcher als die nächste Hauptaufgabe zu vollenden bleibt, sind zum großen Theil bereits ausgeführt. An die Aufstellung des Daches über dem Langhans und Querschiff wird sofort geschritten werden. In vier Jahren soll die Kirche fertig sein.

* Die Frau Fürstin Ypsilanti, Gemahlin des griechischen Gesandten am kaiserlichen Hof in Wien, hat sich ihr Voudoir im pompejanischen Stil nach Th. Hansen's Entwürfen ausmalen lassen. Den figürlichen Theil (fünf schwebende Musen gestalten inmitten der Wandflächen) malte Bitterlich, ein Schüler Nahl's; die Decoration, ein höchst reizender Complex von zierlichen Säulchen, lustigem Gefäß und allerhand Blumen gewinden, Jagdszenen und phantastischen Thieren, führte der Maler Eichmüller aus. Das Ganze wirkt namentlich deshalb so stilvoll, weil die Eigenthümlichkeiten der pompejanischen Gemäher, nämlich die Engräumigkeit und die kleinen Abtheilungen der Wandflächen konsequent beibehalten worden sind.

* Der Bau der Akademie der Wissenschaften in Athen, welcher bekanntlich auf Kosten des Baron Sina nach den Plänen Theophil Hansen's ausgeführt wird, hat jetzt nach mehrjähriger Stodung wieder begonnen. Architekt Ziller, ein Schüler Hansen's, durch seine Aufnahme des Bacchustheaters in Athen bekannt, hat sich vor einigen Wochen an Ort und Stelle begeben, um die Bauleitung zu übernehmen. Im nächsten Jahre gedent Hansen selbst nach Athen zu gehen. Die Ausführung der Sculpturen, welche das Gebäude zu schmücken bestimmt sind, wurde dem talentvollen griechischen Bildhauer Drossis übertragen.

* Professor Wurzinger in Wien malt im Auftrage des Kaisers von Oesterreich ein großes historisches Gemälde, dessen Gegenstand eine Scene aus der Türkenbelagerung von 1683 bildet: Graf Rüdiger von Starhemberg läßt sich, obwohl schwer verwundet, auf die Bastien Wiens hinaustragen und feuert die Truppen zur Vertheidigung an.

* Der Kupferstecher H. Bültemeyer in Wien erhielt vom kaiserlichen Oberkammereramt eine Subvention zur Ausführung eines Stiches des St. Stephansdomes in seinem jetzigen Zustande. Von der bewährten Hand des Meisters läßt sich ein ausgezeichnetes Blatt erwarten.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

S—t. Aus München. Im Kunstverein haben wir kürzlich ein Bild von acht Piloty'schem Geiste, nämlich F. Hertzerich's „Margaretha von Thüringen, die ihren Sohn Friedrich in die Wange beißt.“ Es ist nicht gerade erfreulich zu beobachten, wie junge Talente sich gehen lassen und mit ungenügendem Wissen anspruchsvolle Bilder malen. H. Martz hatte ein „Kindermädrchen“ ausgestellt, das, wie einige seiner früher erwähnten Bilder, zur Wanddecoration bestimmt ist; nur war dieses Bild kleiner und trat einfacher auf. Als ein feines Genrestück müssen wir A. Seib's „ländlichen Zitherspieler“ nennen; seine Anspruchslosigkeit ließ es über Rud. Epp's Hermann und Dorothea in halblebensgroßen Figuren siegen, welsch letzteres Bild doch immer noch besser war als P. v. Syinyev's verliebter Satyr, dem alle Form mangelte. B. Martin's spinnende Italienerin war süß und verblafen im Ausdruck wie im Kolorit. Das beste schien uns diesmal die Landschaft geistet zu haben. Wir geben Rich. Zimmermann den Preis. In einem Waldgrunde schreiten Rühne durch das Wasser; die Beleuchtung ist die eines kühlen Morgens. W. Reinhard's Waldpartie stand dem Vorigen entschieden nach. Jof. Hopper's „Partie am Starnberger See“ war etwas farbenmatt; dasselbe können wir von G. Hellrath's großer Isaransicht sagen. An R. Engelhard's Landschaft ist, von der Bunttheit abgesehen, die fleißige Behandlung und bei L. Schell's Partie am Starnberger See die freundliche Wirkung zu rühmen. L. Schieß wußte diesmal ein einfaches hübsches Motiv zu bringen. Der geschickte Jof. Schiffmann stellte Partien am Bodensee und bei Andernach aus. Seine Behandlung ist sehr eigenthümlich; die Komposition meist recht stilvoll, die Farbe aber mit den schwefelgelben, röthlichweißen und giftiggrünen Tönen ganz manierirt, und doch weiß seine Formenkenntniß öfter mit dem unwahren Aussehen zu verfohlen. Unter den Mondlandschaften ziehen wir H. Höfer's Bild dem Scheldeufer von G. Cloß vor. Andere Landschaften waren von Fr. Eibner (der Dem zu Burgos und Puerta del Sol zu Toledo), A. Seidel (Am Starnberger See), C. Gleim und Fr. Seidel (die vier Tageszeiten, strirte Kreiszeichnungen) eingesandt worden. — Auch von Werken der Plastik giebt es Manches zu besprechen. L.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Litzow
(Wien, Theresianung.
25) od. an die Verlagsh.
(Leipzig, Königstr. 3)
zu richten.

Inserate

à 2 Sgr. für die drei
Mal gespaltene Petit-
zeile werden von jeder
Buch- und Kunsthand-
lung angenommen.

18. September.

1868.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am zweiten und letzten Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten dies Blatt gratis. Quart bezogen kostet dasselbe 1½ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in Berlin: J. Sachs & Co., Hofkunsthandlung; in Wien: P. Haesler, Gerold & Co.; in München: C. A. Fleischmann.

In Folge unvorhergesehener Umstände kann das 12. Heft der Zeitschrift erst mit der Nr. 24 der Kunstchronik am 2. Oktober ausgegeben werden.

Gleichzeitig werden auch die Einband-Decken für den alsdann vollständig gewordenen III. Jahrgang der Zeitschrift fertig (in Gallico à 2½ Sgr., in rothem Saffian mit doppelter Goldpressung à 2½ Thlr.) und sind durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen.

Leipzig am 18. September 1868.

Die Verlagshandlung.

Inhalt: Die X. Versammlung der deutschen Kunstgenossenschaft und die Eröffnung der III. allgemeinen deutschen Kunstausstellung. — Korrespondenzen (Kassel, Dresden, Florenz.) — Todesnachricht. — Vermischte Kunstnachrichten. — Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen. — Personalmeldung. — Konkurrenzen. — Kunstunterricht. — Kunsthandel. — Neuigkeiten des Kunsthandels. — Inserate.

und zugleich die Prüfsteine für den inneren Zusammenhang der deutschen Kunst.

Daß dieser Zusammenhang trotz des politischen Risses der jüngstverflohenen Zeit von den deutschen Künstlern fest und innig bewahrt werden soll, dafür war uns der vor zwei Jahren gefaßte Beschluß, die nächste Versammlung und Ausstellung in Wien abzuhalten, erfreuliche Bürgschaft. Jetzt können wir sagen, daß das damals unter den ungünstigsten Auspicien eingeleitete und mit Ueberwindung mannigfachen Widerspruchs energisch betriebene Werk ein glücklich gelungenes ist, und daß alle Anzeichen darauf deuten, daß es die großen Opfer, die man der patriotischen Sache gebracht, auch in materieller Hinsicht lohnen werde.

Die Hauptstadt der deutschen Ostmark ist leider — von aller andern Ungunst abgesehen — durch ihre weite Entfernung von dem eigentlichen Herzen Deutschland's für solche Wanderversammlungen kein passend gelegener Ort. Aber durch den alten Zauberklang des Namens der Kaiserstadt, durch den Glanz ihrer Kunstschätze und ihres frisch erblühten Lebens, endlich auch wohl durch ein tiefes Gefühl der Sympathie für das kernige, fröhliche Volk der Wiener schießen alle Schwierigkeit des Kommens überwunden zu sein. Vom höchsten Norden wie aus dem

Die X. Versammlung der deutschen Kunstgenossenschaft

und die Eröffnung der III. allgemeinen deutschen Kunstausstellung in Wien.

* Gleichzeitig mit der zehnten Versammlung der deutschen Kunstgenossenschaft, welche vom 31. August bis 2. September in Wien tagte, fand dort in den Räumen des neuen Künstlerhauses am 1. d. M. die Eröffnung der dritten allgemeinen deutschen Kunstausstellung statt. Diese nationalen Ausstellungen sind bisher die Hauptleistungen der Genossenschaft, wenigstens der Welt gegenüber, und werden dies auch wohl noch lange Zeit bleiben. Sie sind, wie wir durch unsern historischen Rückblick neulich gezeigt haben, nahezu so alt wie der genossenschaftliche Gedanke innerhalb der Künstlerschaft selbst. In ihnen erhält das Verlangen nach nationaler Einigung, welches zur Gründung der deutschen Kunstgenossenschaft führte, seine greifbare Gestalt. Sie sind die Marksteine in der Entwicklung

fernen Westen, selbst aus den deutschen Künstlerkolonien Amerika's waren die Gäste herbeigeführt, und bildeten mit der Künstlerchaft Wien's und der deutsch-österreichischen Kronländer, sowie mit einigen Kunstgenossen deutscher Schule aus Ungarn eine ebenso zahlreiche wie buntgewürfelte Menge, die sich zu ernstem Rathen und heiteren Thaten brüderlich vereinte*).

Daß für das Erstere selbst unter den Kunstgenossen sich eine weit geringere Theilnahme zeigte, als Mancher erwarten mochte, erklärt sich daraus, das für sehr viele, wenn nicht für die Mehrzahl der Besucher Wien überhaupt, jedenfalls aber das neue Wien, eine bisher unbekannte Größe war. Sie wanderten eben lieber in den Galerien herum, die man während der Festwoche sämmtlich geöffnet hatte, oder schlenderten durch die prächtigen neuen Straßen und Parkanlagen, anstatt in den Sitzungen über Pensionsfonds und Statutenänderungen zu schwitzen. Dazu kam, daß der geistige Gehalt dieser Sitzungen, von den internen Angelegenheiten der Genossenschaft abgesehen, diesmal wie schon seit mehreren Jahren ein ziemlich dürftiger war. Am ersten Tage, an welchem übrigens die Theilnahme sich noch etwas reger zeigte, fand die allgemeine Begrüßungsfeierlichkeit, die Vorstellung des Bureau's und der Delegirten statt. Als Präses fungirte der Maler Selleny aus Wien, als erster Vicepräses Maler Frhr. v. Blomberg aus Berlin, als zweiter Präses der Bildhauer Prof. Knoll aus München, als Schriftführer der Maler Ligner und der Kupferstecher Post aus Wien. Nachdem der Bürgermeister von Wien, Dr. Zelinka, und der Kultusminister v. Hasner den Künstlern im Namen der Stadt und des Staates ihre Bewillkommungen dargebracht, gedachte der Vorsitzende der Verstorbenen, zunächst der beiden Künstlerfürsten, König Ludwig I. von Bayern und Peter v. Cornelius, dann der abgesehenen Mitglieder der Genossenschaft, und unter ihnen des jüngstverstorbenen

Emanuel Leutze, in welchem die Versammlung einen ihrer Gründer zu verehren hat. Frhr. v. Blomberg dankte im Namen der Versammlung für den herzlichen Empfang. Dann ging man zur Tagesordnung über. Diese betraf erstens Affekuranz-Angelegenheiten, zweitens den Fonds der Albrecht-Dürer-Stiftung.*) Der Delegirte von Düsseldorf legte den nach Maafgabe eines früheren Beschlusses modifizirten Statutenentwurf der Stiftung vor. Es wurde beschlossen, das Elaborat den Lokalgemeinschaften zur nochmaligen Berathung zukommen, dann durch den Hauptvorstand redigiren zu lassen, und endlich in der nächsten Delegirten-Versammlung darüber definitiv abzustimmen. — Betrachtlich interessanter und wichtiger war der zweite (und zugleich letzte) allgemeine Versammlungstag. Zunächst entschied man über den Ort der nächsten Ausstellung; es ward einstimmig und unter lebhafter Affkamation Berlin gewählt, ein Beschluß, der gewiß allseitigen Beifall finden wird. Als Zeitpunkt ist das Jahr 1872 in Aussicht genommen. Ferner wurde zum Ort der nächsten Künstlerversammlung Nürnberg bestimmt, und zwar soll diese Versammlung am 20. Mai 1871 zur Feier des 400jährigen Geburtstages Dürer's in den Mauern seiner Vaterstadt eröffnet werden. Auch dieser Beschluß trägt seine Rechtfertigung in sich selbst. Unter den übrigen Verhandlungsgegenständen sind noch zwei besonders hervorzuheben: erstens die neuerdings angeregte Debatte über das artistische Eigenthumsrecht und zweitens die Regelung der Preiskonkurrenzen. Die Kunstgenossenschaft sieht die Interessen der Künstler durch den von buchhändlerischer Seite ausgegangenen neuen Entwurf über das artistische Eigenthumsrecht in mehreren Punkten ernstlich bedroht, und die Versammlung beschloß daher, eine gegen jenen Entwurf gerichtete Petition auszuarbeiten, dieselbe zunächst an die Lokalgemeinschaften zur Amendirung und Beschlußfassung zu leiten und sodann im kommenden Jahre dem Bundesrath und Reichstage des norddeutschen Bundes vorzulegen. Von einschneidender Wichtigkeit kann der Beschluß über die Preiskonkurrenzen werden. Auch auf den früheren Genossenschaftstagen war das Unwesen, das in unserer Zeit mit den Konkursen getrieben wird und worunter besonders die Architekten viel zu leiden hatten, wiederholt zur Sprache gekommen. Die in der Wiener Versammlung über diesen Punkt geführte Debatte war die pikanteste der

*) Vertreten waren die Lokalgemeinschaften von Berlin (durch den Delegirten Frhr. v. Blomberg), Breslau (Deleg. Brehmer), Darmstadt (Deleg. Felsing und Noack), Dresden (Deleg. Simonson), Düsseldorf (Deleg. Hoff und Schlesinger), Frankfurt a. M. (Deleg. Maff), Hamburg (Deleg. Steinfurth), Karlsruhe (Deleg. Dieß), Leipzig (Deleg. Dr. Mothes), Magdeburg (Deleg. Wobick), München (Deleg. Knoll und Schleich), Stuttgart (Deleg. Kurz), Weimar (Deleg. Thumann), Wien (Deleg. Friedländer und Selleny). Von den anwesenden Gästen seien ferner genannt: die H. Arnold (Dresden), Alb. Becker (Berlin), Herm. Becker (Köln), C. L. Brandt (New-York), H. Bürkner (Dresden), A. Donndorf (Dresden), W. Georgy (Leipzig), E. Hanten (Düsseldorf) Th. Kaufmann (New-York), J. Kuabl (München), G. Lüderitz (Berlin), H. Madart (München), E. Mar (Prag), E. Miltner (Berlin), B. Meyer (Stuttgart), H. Rüstige (Stuttgart), E. C. Schäffer (Frankfurt a. M.), E. Steinhäuser (Karlsruhe), S. Wittich (Berlin).

*) Bei dieser Gelegenheit seien zwei unliebsame Versehen in den Zahlenangaben unseres Rückblicks in voriger Nr. der Kunst-Chronik berichtigt. Der Kassabestand der Albrecht-Dürer-Stiftung ist nämlich nicht 10,000 Thlr., wie dort angegeben, sondern dies ist die Gesammtsumme des Vermögens der Genossenschaft, von welchem der Albrecht-Dürer Fonds nur einen Theil bildet. Ferner war der Ertrag der ersten allgemeinen Ausstellung (in München) nicht 10,000 Fl., sondern 14,000 Fl. südd. W.

diesmaligen Verhandlungen. Von allen Seiten trugen die Neuer Stoff zu Beschwerden über die unerträglichen Mißbräuche zusammen, die neuerdings denn auch schon dahin geführt haben, daß ehrenwerthe und bedeutende Künstler gar nichts mehr von Konkurrenzen wissen wollen und an ihrer Statt die einfache Bestellung der Werke bei namhaften Meistern empfehlen. Hier wird zu Gunsten eines Bevorzugten der festgesetzte Termin für die Einsendung der Konkurrenzarbeiten verlängert; dort „verquickt“ man die eingelaufenen Pläne zu einem „höheren Dritten“ und findet die Urheber der besten Arbeiten, nachdem man sie geplündert, mit „Honoraren“ für ihre Mühewaltung ab, und was dergleichen Unfug mehr ist. Um nun dieser Willkürherrschaft, wenn auch nicht durch ein Gesetz, so doch durch ein einmüthiges Votum der gesammten deutschen Kunstgenossenschaft moralisch zu steuern, beschloß die Wiener Versammlung, von den Lokalgenossenschaften in Berlin, Düsseldorf und Wien einen darauf bezüglichen Entwurf ausarbeiten zu lassen. Derselbe soll die Normen feststellen, welche nach dem Ermessen der Kunstgenossenschaft bei Preiskonkurrenzen einzuhalten sind. Nachdem über diese dann die Vota der Lokalgenossenschaften eingeholt sein werden, hat das Plenum weiter zu beschließen. Ein Hauptpunkt, der dabei zur Sprache kommen muß, ist die Frage nach der Zusammensetzung der Jury. Hier kommen die unglaublichsten Dinge vor. Hat doch noch jüngst der Wiener Gemeinderath das absurde Princip befolgt: keine Kunstgelehrten in die Jury wählen zu lassen, die über die Rathauskonkurrenz entscheiden soll. Keine Kunstgelehrten — aber Gemeinderäthe! Ein Wink für unsere Freunde Eitelberger, Falke, Heider, Zimmermann u. s. w., nur bei Zeiten Väter der Stadt Wien zu werden, wenn man sie in der Rathausfrage für kompetent halten soll! Ein weiterer Punkt ist die allgemeine Einführung der Oeffentlichkeit, nicht nur durch Ausstellung der Projekte, sondern bei Kunstwerken von allgemeinem Interesse und monumentaler Bedeutung auch durch öffentliche Abhaltung der Jury-Verhandlungen. Wäre dieser Grundsatz beispielsweise bei der vorjährigen Jury über die Wiener Museumspläne befolgt worden, es wäre Manches nicht geschehen und die Sache stände besser, als sie leider jetzt steht.

So barg die Versammlung der deutschen Kunstgenossenschaft in Wien in ihrer unscheinbaren Hülle doch manch fruchtbaren Kern. Aber die eigentliche Bedeutung und ideale Weihe bekam sie durch die gleichzeitige Eröffnung des Wiener Künstlerhauses und der dritten allgemeinen deutschen Ausstellung. Speciell das Kunstleben Wiens wird von dem Zusammenfallen dieser Ereignisse — soviel kann man schon jetzt mit Gewißheit sagen — eine neue Epoche zu datiren haben.

(Schluß folgt.)

Korrespondenzen.

Kassel, Ende August.

‡ Gestatten Sie mir, meinem ersten Berichte über hiesige Kunstverhältnisse einen kurzen Rückblick auf die Vergangenheit voranzuschicken, der zum vollen Verständniß der Gegenwart nicht ganz überflüssig sein dürfte. Ich darf als hinreichend bekannt voraussetzen, daß unter der kurhessischen Regierung von einer Pflege oder Förderung der bildenden Kunst so gut wie gar nicht die Rede gewesen und daß man in jenen Regionen sein offizielles Gewissen vollkommen damit beruhigt fühlte, wenn der Etat des Staatshanshaltes alljährlich mit einer bestimmten Summe für die Kunst-Akademie belastet erschien. Um Weiteres kümmernte man sich nicht, überließ die Anstalt einer schlechten Verwaltung, duldete, daß sie ihre kümmerliche Existenz in einer elenden Lokalität fristete und hatte es schließlich dahin gebracht, daß ihr bloßes Dasein für viele Einheimische eine Mythe geworden war. Die Gleichgültigkeit, um nicht zu sagen die Feindseligkeit, welche der kurfürstliche Hof allem künstlerischen Streben und Schaffen gegenüber an den Tag legte, mag denn auch der Grund gewesen sein, daß die an der Akademie angestellten wirklich talentvollen Lehrer in ihrer Thätigkeit allmählig erlahmten, da ihr keinerlei Ermunterung zu Theil wurde; andere, „die's Gott sei Dank nicht nöthig hatten“, begnügten sich mit ihrer Professoren-Würde und ließen Kunst — Kunst sein. Ein strenger Befehl hielt überdies die Bilder-Galerie dem Studium verschlossen, und unter solchen Umständen konnte von einer Heranbildung junger Talente nicht die Rede sein. Dieser gänzliche Mangel an Theilnahme für einen der edelsten Zweige menschlicher Thätigkeit seitens der Kreise, die vor allen dazu berufen erscheinen, sie kräftig zu fördern, mußte denn auch nachgerade die Folge haben, lähmend auf das künstlerische Schaffen zu wirken und es dürfte nicht leicht eine Stadt von der Größe und Bedeutung der unsrigen zu finden sein, in welcher die künstlerische Thätigkeit geringer gewesen. Von einem Kunstsinne in privaten Kreisen, der sich in Ankäufen oder Bestellungen äußert, war fast keine Rede, und nur die jährlichen Ausstellungen des Kunstvereins hielten die Einwohnerschaft einigermaßen in einer losen Verbindung mit dem Kunstschaffen der Gegenwart. Rängst hatten die bedeutenden Talente der Vaterstadt den Rücken gekehrt und den Kasseler Künstlernamen auf dankbarerem Boden zu Ehren gebracht.

Unter solchen Verhältnissen überraschte uns die neue Zeit und ließ auch auf diesem Gebiete sofort wahrnehmen, daß ein intelligentes Regiment an die Stelle des alten getreten war. Eine der ersten Verfügungen der Regierung eröffnete unsere schmählich verschlossen gehaltenen Kunstsammlungen dem Besuche des Publikums und dem Studium, wies der Akademie passende Räumlichkeiten an und bestellte eine zeitgemäße Verwaltung derselben. Von Düssel-

dorf wurde unser rühmlichst bekannter Landsmann A. Bromeis zum Professor der Landschaftsmalerei hierher berufen und die langverwaiste Klasse der Bildhauerei dem Bildhauer Hassenpflug übertragen. Das sind bis heute die wesentlichsten Ernennungen; ob sie hinreichen werden, um unserer Kunstschule wieder zu einigem Glanze zu verhelfen, wird abzuwarten sein. Eine sofortige Belebung des künstlerischen Schaffens hatte die Eröffnung unserer unvergleichlichen Galerie zur Folge; denn nicht nur drängten sich alsbald die jüngeren Künstler zum Kopiren, auch die kunsthändlerische Spekulation säumte nicht, zur Hebung dieser noch unberührten Schätze herbeizueilen und versuchte das Bedeutendste auf photographischem Wege zu vervielfältigen. Das Ergebnis ist jedoch ein sehr mangelhaftes gewesen, was bei der Eigenthümlichkeit der Gemälde vorauszusehen war; man wird niemals auch nur annähernd den Zauber eines Rembrandt'schen Gemäldes durch die Photographie wiedergeben können und diese gerade bilden die Glanzpunkte unserer hiesigen Sammlung, auf welche Sie mir wohl erlauben, bei anderer Gelegenheit zurückzukommen. Dagegen sind in neuester Zeit eine Anzahl der besten Gemälde in Kreidezeichnungen nachgebildet worden, um für den Kunsthandel photographirt zu werden und diese sind meist ganz vorzüglich ausgefallen, besonders die von E. Glinzer nach Rembrandt und die von Witz nach den italienischen Meistern.

Der Verein für bildende Kunst, der, wie Sie wissen, eine permanente Ausstellung hat und uns von Zeit zu Zeit vorzügliche Gemälde vorführt, hat sich namentlich die Aufgabe gestellt, bei Ankäufen und Bestellungen vorzugsweise inländische Künstler zu berücksichtigen und besitzt bereits einen sehr respektablen Anfang zu einer städtischen Galerie. Das letzte größere Gemälde, welches der Kasseler Fr. Gunkel in Rom auf Bestellung ausführte: „Drusus wird auf seinem Zuge durch Deutschland durch ein Weib zur Umkehr bewogen“, entsprach leider nicht den gehegten Erwartungen und ließ das Publikum vollständig kalt. So sehr die Komposition zu loben ist, so dürftig und reizlos ist die Malerei des Bildes.

Die demnächst zu erwartende Erbauung eines Kunsthauses, welches bestimmt ist, die städtische Gemäldesammlung und die Ausstellungen unserer Kunstvereine aufzunehmen und für welches von Seiten der Stadt ein Grundstück geschenkt wurde, hat wieder etwas Leben in unsere künstlerischen Kreise gebracht und wird, indem sie den Werken der bildenden Kunst endlich ein würdiges Unterkommen anweist, hoffentlich dazu dienen, das allgemeine Interesse in höherem Grade dem Kunstschaffen zuzuwenden.

Dresden, Ende August.

c. Am 29. Juni wurde unsere diesjährige Kunstausstellung eröffnet. Trotz ihrer Gleichzeitigkeit mit

anderen Ausstellungen bietet dieselbe, namentlich auf dem Gebiete des Genres und der Landschaft, manches Erfreuliche. Auch die Historienmalerei war durch einige hervorragende Werke vertreten, die, für die Wiener Ausstellung bestimmt, jedoch nur wenige Tage hier exponirt waren. Unter diesen Werken befand sich ein Karton von Schnorr v. Carolsfeld, welcher ein Motiv aus der „Nibelungenklage“, die Botschaft aus dem Hunnenland vor dem Bischof Pilgerin von Passau, behandelt. Mit dieser Komposition schließt der Freskencyklus des Meisters im Königsbau zu München ab. In der letzten Zeit erst ausgeführt, reiht sich dieser groß und schön gebachte Epilog zur „deutschen Ilias“ ebenbürtig den Nibelungendarstellungen an, die Schnorr vor nun mehr als 30 Jahren in jugendlicher Frische und Begeisterung in München schuf. Ferner stellten die Professoren Grosse und Jäger eine Reihe von Kartons aus, denen sich einige warm empfundene kleinere Zeichnungen vom Prof. Peschel anschließen. Die Arbeiten der beiden letztgenannten Künstler gehören dem Gebiete der kirchlichen Kunst an, welches Gebiet noch durch Bilder von S. Riessen (Köln), Prof. Sonne, W. Schwarz, Prof. Heyden, (Berlin) und H. Hofmann vertreten ist. Das beste Bild darunter war das Hofmann'sche, welches besonders in Bezug auf Farbe in schöner, harmonischer Durchführung Christus und die Ehebrecherin darstellte. Noch vortheilhafter fast treten die koloristischen Verdienste dieses Künstlers, wie nicht minder sein Schönheitsförm, aus einem zweiten, kleineren Bilde, „Venus und Amor“ uns entgegen. Ein geschickt behandeltes, anmuthiges Figürchen lieferte sodann L. Pöhle in einer „Psyche.“ Steinfurth (Hamburg) illustrierte den „Prometheus“ des Aeschylus, während A. v. Hechel (München) und Th. Hildebrandt (Düsseldorf) sich an Shakespeare versündigten. Gering ist die Zahl der aus der Geschichte entnommenen Vorwürfe und erwähnenswerth höchstens eine Scene aus der französischen Revolution von Prof. Pictorwsky (Königsberg). Unter den Arbeiten mehr sittenbildlichen Charakters, welche jedoch an geschichtliche Namen anknüpfen, sei ein Gemälde von Joh. Matejko (Krakau) genannt. Dasselbe stellt einen Alchemisten dar, der vor König Sigismund III. von Polen und dessen Hofe seine Kunst, unedle Metalle in Gold zu verwandeln, producirt. Die Charaktere, wenn auch nicht frei von Uebertreibung und in einigen Figuren hart an der Karikatur hinstreifend, sind sehr lebendig herausgearbeitet und auch die Behandlung läßt, bei aller Unruhe und Kälte der Farbe, doch die Kraft eines originellen Talentes nicht verkennen. Auf rein genrebildlichem Gebiete fesseln durch koloristischen Reiz die Arbeiten von Prof. C. Becker und W. Amberg (Berlin), nicht minder fein in Zeichnung und Farbe ist ein Bild von P. Körle (München), das, ebenso wie ein anmuthiges Bildchen von D. Erdmann (Düsseldorf) das Kokokokostüm male-

risch verwerthet. Ansprechende Genrebilder lieferten noch G. Spangenberg (Berlin), Kaupp, Köckert und Heyn in München, A. Kindler, S. Plathner und Ernestine Friedrichsee in Düsseldorf, Wendler, Franz, Gliemann, Schuster u. A. Zahlreich wie immer, aber in der Mehrzahl ihrer Leistungen unter der Mittelmäßigkeit, macht sich die Portraitmalerei auf der Ausstellung breit. Wir begnügen uns unter der Menge zwei Studientöpfe von F. Amerling (Wien) und ein weibliches Bildniß von dem im vorigen Jahre zu Düsseldorf verstorbenen Prof. Sohn hervorzuheben. Zahlreich und gut dagegen ist die Landschaftsmalerei vertreten und zwar besonders durch Arbeiten Münchener Künstler, wie Schleich, Lier, Noerr, Stademann, Steffan, Ludwig u. A. Hoguet in Berlin hat ein prächtiges Seestück geliefert. Von Düsseldorfer Landschaftsmalern haben Andr. und Oswald Achenbach, Leu, Klein, Bode ausgestellt, von Dresdner Künstlern: Georgi, Theßel, Fiebiger, Mohn, Venus, Thomas und Preller jun. Letzterer strebt mit viel Talent und Erfolg der Richtung seines berühmten Vaters nach. Auch das Thierstück bietet einige hervorragende Leistungen, worunter ein Bild von Volz (München) die erste Stelle einnimmt. Geschickt gemalte, lebensvolle Bilder dieses Faches sind ferner die von S. Dahl, Frau Konner (Brüssel), Guido Hammer und Hahn (Düsseldorf); ebenso wissen die Arbeiten von einem Petersburger Künstler, K. v. Swertjshko ff durch einen wirkungsvollen Naturalismus die Augen auf sich zu ziehen, so wie auch, durch Studium und schöne Zeichnung, die trefflichen Pferdebarstellungen von Kosjak, einem, wie wir hören, verstorbenen Künstler. Unter den übrigen Ausstellungsgegenständen sei noch eines Glasgemäldes von dem kürzlich in Meissen verstorbenen Scheinert gedacht, einem Künstler, der, obgleich die Verhältnisse, in welchen er lebte, seinem Streben nicht günstig waren, sich doch nicht ohne aner kennenswerthe Resultate auf dem Gebiete der Glasmalerei versucht hat. Was schließlich die Skulptur betrifft, so ist die Zahl der ausgestellten Werke eine kleine; doch befinden sich darunter einige recht gelungene Arbeiten von Schülern der Professoren Hähnel und Schilling. Die Zahl sämmtlicher zur Ausstellung gelangten Kunstgegenstände beträgt, incl. der Arbeiten der Schüler der Akademien zu Dresden und Leipzig, gegen 800.

Florenz, Ende August.

F. B. Aus der Fabrik des Marchese Ginori sind in letzter Zeit einige sehr schöne Majoliken im Geschmack des 16. Jahrhunderts hervorgegangen, welche hinter dem Schaufenster ihres Verkaufsladens in der Via Tornabuoni Aller Augen auf sich ziehen. In der Mitte der Aufstellung sieht man eine runde, auf einem Dreifuß ruhende Tazza, in welcher der Triumphzug der Galathea von Raffael nach-

gebildet ist. Zwei andere Gefäße, von deren kobaltblauem Aeußeren sich eine weiße Weinranke abhebt, enthalten im Inneren, das eine Bacchus und Ariadne, das andere Diana und Endymion nach Pietro Verretino (da Cortona). Von den zwei großen Amphoren mit Henkeln, die von verschlungenen Schlangen gebildet sind, zeigen die zur Rechten Apollo mit den Mufen, die zur Linken ein der Diana dargebrachtes Opfer. In der Mitte ist auf einer kleinen Schale die aus den Wellen aufsteigende Venus abgebildet, zur Seite stellen zwei andere Schalen mit Löwenfüßen und Schlangenhelken, die eine Pyramus und Thisbe, die andere den sterbenden Endymion mit der Diana dar. Zwei große Schüsseln bieten den Brand im Borgo nach Raffael und eine Anbetung der Weisen nach einer Freske des 15. Jahrhunderts dar. Endlich findet man noch zwei Amphoren mittlerer Größe mit doppeltem Ausguß, die reich mit Adlern, Masken, Cherubinen und Arabesken oder, wie sie in der Sprache der Metiers heißen, Raffaelesken verziert sind. Diese schönen Majoliken bezeichnen einen neuen Fortschritt der Fabrik seit der Ausstellung von 1867.

Vor ungefähr einem Monat hat der Wiener Maler, Herr G. Gaul, im Auftrage eines dortigen Kunstfreundes eine Kopie der schönsten Venus des Tizian in der Tribuna vollendet, welche in so hohem Grade gelungen ist, daß die florentiner Kunstfreunde förmlich in Aufregung kamen und das treffend ähnliche Nachbild nicht genug bewundern konnten*).

In jüngster Zeit waren Angestellte der photographischen Anstalt von Werkmeister und Co. aus Berlin beschäftigt, viele der hervorragenden Gemälde der Uffizien und des Palastes Pitti nach den Originalen aufzunehmen. Es wird sich diese Sammlung den Photographien aus der Berliner und der Londoner Galerie anschließen, welche das unternehmende Geschäft schon früher mit Glück veröffentlichte und auch die hier gefertigten Lichtbilder, wenn auch nicht alle gleich gut ausgefallen, übertreffen doch alle früheren hiesigen Versuche bei Weitem und werden sich ihren Kreis von Abnehmern erwerben.

Todesnachricht.

Cavaliere Canzio, Bildhauer und Professor an der florentiner Akademie, von welchem das Columbus-Denkmal auf der Piazza dell'Aguaverde zu Florenz herrührt, ist am 3. September im Alter von 84 Jahren gestorben.

Vermischte Kunstnachrichten.

* **Noch einmal Bastianini.** Wir haben neulich bei Gelegenheit der Todesanzeige dieses florentinischen Bildhauers, des angebliehen Urheber des Benivieni-Büste des Louvre, dem

*) G. Gaul's Kopie ist inzwischen an ihren Bestimmungsort in Wien angelangt und findet auch hier die wärmste Anerkennung. Wir wollen hoffen, daß unsere Kunstfreunde sich dadurch zu weiteren solchen Aufträgen werden anspornen lassen.

Ann. d. Herausg.

Wunsche eines unserer Florentiner Korrespondenten zufolge konstatiert, daß man in gewissen Kreisen der Hauptstadt Italiens entschieden die Ueberzeugung von Bastianini's Autorschaft theilte. Wir haben dies gethan, obwohl unser Pariser Gewährsmann nicht nur in Betreff der französischen Kenner das Gegentheil bezeugt, sondern auch nach seinen Florentiner Quellen berichtet hat, daß in Florenz selbst „die ganze Sache als eine von Freppa (dem dortigen Kunsthändler und früheren Besitzer der Büste) in Verbindung mit einigen Helfershelfern angekommene Kabale bekannt sei“ (Korresp. aus Paris v. 20. Januar, S. 122 d. J. d. d. Zeitschrift). Da nun unser Freund in Florenz — beiläufig bemerkt, ein seit mehreren Jahren Italien bereisender Deutscher von durchaus unparteiischem Urtheil — neuerdings wieder auf den ganzen Handel zurückkommt und auf's entschiedenste behauptet: „in Florenz ist es unmöglich, an der Autorschaft Bastianini's in Bezug auf die Büste Benvenuto's zu zweifeln“, so wollen wir der weiteren Discussion der Sache kein Hinderniß in den Weg legen. Zunächst fühlen wir uns verpflichtet, einen Brief Bastianini's wenigstens im Auszuge den Lesern mitzutheilen, weil dadurch die Frage nach dem von Hrn. von Nieuwerkerke verlangten Penbant, welche wir neulich im Unklaren lassen mußten, einigermaßen aufgeklärt wird. Der Brief ist an Hrn. Dr. Foresi gerichtet und wurde in der Zeitung „La Nazione“, Nr. 57 d. J., abgedruckt. Bastianini nennt darin den Entschlossenen Nieuwerkerke's, von dem die Blätter berichteten, einen „verzeihlichen“, fügt aber hinzu: vor Allem sei der Vorschlag der Aufertigung eines Penbants ihm noch gar nicht officiell gemacht worden; er höre nur davon durch die Journale. Indes er wolle einmal statuiren, Nieuwerkerke habe ihm wirklich die Proposition gemacht, für 15,000 Franken eine ähnliche Büste anzufertigen; er wolle auch nicht einfach den Herrn Grafen einladen, in sein Atelier zu kommen und sich dort die Werke anzusehen, die er bereits früher in ähnlichem Stile gearbeitet habe. Er antwortete dem Hrn. v. Nieuwerkerke vielmehr Folgendes: „Deponiren Sie Ihre 15,000 Franken in sicheren Händen, erwähnen wir sedam gemeinschaftlich eine Jury, welche nicht allein aus französischen Mitgliedern besteht, und ich mache mich anheischig, für 3000 Franken eine Büste anzufertigen, welche mit der des Benvenuto auf gleicher Höhe steht. Was die übrig bleibenden 12,000 Franken betrifft, so mache ich mich ferner anheischig, um Ihnen, der Sie heute eine der Säulen des zweiten Kaiserreichs sind, angenehm zu sein, die Bildnisse von zwölf Cäsaren, 1000 Franken per Stück, zu modelliren. Florenz, 15. Februar 1868. Giovanni Bastianini.“ Der Direktor der Louvre-Galerie hat zu dieser Erklärung geschwiegen und inzwischen wurde der künstlerischen Laufbahn Bastianini's durch den Tod ein Ziel gesetzt. Die Erfüllung des ihm zugebundenen Auftrages ist zur Unmöglichkeit geworden. Es bleibt nun nach dem Obigen als nächste Frage, worauf man von Paris aus zu antworten hat, die: hat man Bastianini auch wirklich officiell die Aufgabe gestellt? Wenn nicht, so darf man sich nicht darüber wundern, daß er ausweichend antwortete. Die Autorschaft der Büste selbst wird damit freilich noch keineswegs entschieden. In dieser Hinsicht wollen wir natürlich gegen die Autorität unseres Pariser Berichterstatters nicht die geringsten Zweifel erhoben haben. Den Florentiner Freunden und Bewunderern des Verstorbenen, zu denen der Marchese Torrigiani, Pietro Donna und andere bedeutende und ehrenwerthe Männer gezählt werden, rathen wir aber einfach, in Paris eine Ausstellung der Porträtbüsten Bastianini's zu veranstalten. Da wird sich bald zeigen, ob der Benvenuto des Louvre zu ihnen gehört, oder nicht.

Ueber das für den Königsplatz in Berlin bestimmte Siegesdenkmal, mit dessen Entwurf Prof. Strauß betraut wurde, schreibt die Deutsche Bauzeitung: Jedensfalls wird der Entwurf, wenn er in vorliegender Weise zur Ausführung kommt, Berlin um ein ebenso großartiges als originales Monument bereichern (dafür bürgt schon genugsam der Name des Künstlers), und es kam kein Zweifel obwalten, daß auch das größere Publikum die hin und wieder auftauchenden Gerüchte von einer bloßen Wiederholung schon dagewesener Ideen als vollkommen irthümlich erkennen würde, wenn es Gelegenheit erhalte, von dem Projekte Kenntniß zu nehmen. Ueber dieses selbst einzuweilen nur soviel, daß Bildhunst und Malerei — letztere im Fond einer den Fuß des thurmartigen Hauptknaues rund umschließenden Säulenhalle — bestimmt sind, in reicher Entfaltung dem Werke bedeutungsvollen Schmuck zu verleihen, und daß das Ganze in mächtigen Dimensionen, sowie

durchweg solidester Ausführung gedacht ist — (die Gesamthöhe soll über 150' betragen, als Material Granit, Sandstein und Bronze angenommen sein). —

Die Arbeiten an dem großen Albert-Denkmal — dem größten, welches England aufzuweisen haben wird, der Kostenanschlag beträgt 130,000 £. — schreiten rüstig vorwärts; der Unterkau ist nahezu vollendet und von allen Seiten langen große Marmorblöcke für die einzelnen Statuen, welche es umgeben sollen, an. Zudem werden wohl noch zwei, vielleicht drei Jahre vergehen, ehe das Riesen-Monument völlig fertig gestellt ist; denn noch viel bleibt zu thun übrig und, wie verlautet, ist für viele der Statuen der Marmor noch nicht einmal in den Händen der Künstler. Auch beginnen nunmehr Zweifel rege zu werden, ob das Monument mit seiner Vergoldung, dem farbigen Marmor- und Glasmosaik (von Salviati) im Sande sein werde, den Einflüssen eines londoner Klima's auf die Dauer Widerstand zu leisten, von welchem selbst Marmor und Bronze nicht verschont bleiben.

Eine Pietà, vom Bildhauer Karl Hoffmann in Rom in welchem Marmor ausgeführt, ist vor kurzem in der Mauritiuskirche zu Köln neben dem Eingange zur Sakristei aufgestellt. Die Kosten der etwas überlebensgroßen Gruppe, welche sich auf einem Piedestal von farbigem, mit Mosaik verziertem Marmor erhebt, im Betrage von 5500 Thalern, sind zum größten Theile durch freiwillige Beiträge gedeckt worden.

Das **Danziger Weltgericht** ist neuerdings mit großer Wahrscheinlichkeit von dem vämischen Kunstforscher Weale als ein Werk Stuerbout's ermittelt worden. Die Konjektur stützt sich auf einen von Weale aufgefundenen Kontrakt, dem zu Folge der genannte Künstler das jüngste Gericht für eine mailändische Adelsfamilie gemalt hat, welche Weale aus den Wappenschildern auf der Rückseite des Gemäldes noch bestimmt zu recognosciren gedenkt.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

B. Düsseldorf. Der Pferdemaier Emil Volkers, welcher im vorigen Herbst vier Monate in Rumänien verweilte, um im Auftrage des Fürsten Karl dort Studien zu machen, hatte jüngst als erste größere Frucht dieser Reise ein interessantes Bild bei E. Schulte ausgestellt. Dasselbe stellte den Fürsten in einem von acht feurigen Rossen gezogenen Wagen dar, wie er mit zahlreichem Gefolge, worunter auch ein Pepe, sein Land bereist, dessen Einwohner ehrfurchtsvoll und neugierig herbeigeströmt sind, um den neuen Herrscher zu sehen. Das Gemälde zeichnete sich durch eine sonnige Farbe, gute Charakteristik und stimmungsvolle Haltung vortheilhaft aus. Gleichzeitig waren zwei hübsche Genrebilder von Chr. Böttcher: „Im Schatten“ und E. Böker: „Die kleinen Rekruten“ ausgestellt. In den Salons von Bismeyer und Kraus fanden wir eine „Brombeersammlerin in den Dünen“ von Prof. Rudolf Jordan, die bei anpruchloser Wahrheit einen tief poetischen Eindruck machte. Josef Scheurenberg, ein talentvoller Schüler Wilhelm Sohn's, der bereits durch einige Portraits die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt, hatte ein schönes Bild dort ausgestellt: „Ein Lied aus alter Zeit“ betitelt, worin neben der koloristischen Wirkung namentlich die Figur der Edelstau zu rühmen war, welche bei der von ihrer Entfesslung gesungenen Weise in wehmüthig-süße Erinnerungen versinkt. — Der König von Preußen, welcher den 21. August in unserer Stadt verweilte, besuchte beide Ausstellungen mit einem längeren Besuche und kaufte auf der Schulte'schen das oben erwähnte Bild von Böker und auf der anderen eine „Norwegische Landschaft von Nassmussen“. Daraus besichtigte er die Wandgemälde in der Aula der Realschule, welche Direktor Eduard Bendemann mit einigen Schülern im vorigen Jahre vollendet hat, und nahm im Atelier des Professor Camphausen dessen kürzlich erwähntes neues Gemälde in Augenschein. — Auf dem Dach des neuen Justizgebäudes sind jüngst die von dem hiesigen Bildhauer Julius Bayerle ausgeführten Statuen aufgestellt worden. Die Figur des Justitia thronet, 6½ Fuß groß, in der Mitte; zu ihren Seiten erblicken wir die Gerechtigkeit und die Religion. An der einen Ecke des Gebäudes sehen wir ferner die Borussia, an der anderen die Ahenania, neben denen Handel und Industrie stehen. Alle sechs Figuren haben eine Höhe von je 7 Fuß. Das Innere des Gebäudes wird auch einen künstlerischen Schmuck erhalten, indem die letzten Werke Wilhelm von Schadow's: „Himmel, Hölle und

Zegefeuer“ im Schwurgerichtssaal seine Aufstellung erhalten soll. König Friedrich Wilhelm IV. hatte diese drei großen Bilder angekauft, doch war bis jetzt noch nicht über einen dauernden Platz für dieselben verfügt worden.

S-t. **Vermehrungen der Münchener alten Pinakothek.** Die bisher im Schlosse Neuburg a. D. befindlichen Bilder, meistens Personen aus südtürkischen Geblüthe darstellend, wurden nach München gebracht und mit dem Depot der Alten Pinakothek vereinigt. Die Bilderammlung der letzteren hat ebenfalls eine bedeutende Vermehrung erfahren, die sich zumeist auf Werke der italienischen und französischen Schulen erstreckt. Die Dornenkrönung Christi von Tizian, früher in der Schleißheimer Galerie befindlich, ragt vor Allem an Kunstwerth hervor. In vieler Hinsicht stimmt das Bild mit dem im Louvre, hat aber eine Figur weniger und abgesehen von anderen Aenderungen ist an Stelle des Tiberiuskopfes eine Fackelbeleuchtung getreten. Das Gemälde ist in der Weise der späteren Bilder des Meisters breit ausgeführt und von gewaltiger Wirkung. Ausgezeichnet ist auch das Gemälde Paul Veronese's, Christus heilt den Knecht des Centurio, eine richtige Leistung ferner das venezianische Bild einer Verkündigung. Auch zwei Bildnisse angeblich von Giorgione (Pietro della Vecchia) und Tintoretto gehören der letzteren Schule an. Dann sind noch zwei Kopien nach Michelangelos und eine Madonna von Turchi gekommen. Aus der französischen Schule ist besonders interessant das Brustbild der Claudia, Tochter Heinrich's II. und Gemahlin Karl's III. von Lothringen, von J. Clouet, während ein anderes Bild derselben Persönlichkeit uns nur eine Kopie zu sein scheint. Dann ein mit kräftigen Farben prägendes Blumenstück von J. B. Monnoyer, eine große Landschaft von Gaspar Poussin, ein Mädchen von Greuze und zwei kleine hübsche Bilder von V. Subleyras. Unter den Werken der niederländischen Schule erwähnen wir eines wundervollen Frühdienststückes vermuthlich von J. D. de Heem, eines kleinen Hofes von E. van der Poel, mit grobem Pinsel vorgetragen, aber kräftig colorirt, und eines Kopies in Rembrandt'schem Geschmaack, wie uns dünkt; unter den deutschen des Pappes St. Cornelius und des Bischofs St. Cyprianus von Zeitblom.

Bonn. Archäologischer Kongreß. Die Vorbereitungen zu dem vom 14. bis 21. Sept. hier zum ersten Male in Deutschland unter dem Ehrenpräsidium des Kronprinzen von Preußen tagenden internationalen Kongreß für Alterthumskunde und Geschichte nehmen den erwünschtesten Fortgang. Die namhaftesten Gelehrten des In- und Auslandes haben bereits ihre Theilnahme zugesagt und so eben ist das Programm für die einzelnen Tage der Versammlung erschienen. An die Sitzungen reihen sich Exkursionen zu den interessantesten Monumenten der Umgegend von Bonn. In Heisterbach wird ein Abendfest stattfinden und am 18. September wird der Kongreß den ganzen Tag in Köln zubringen. Es ist dem Vorstande gelungen, eine prachtvolle und in dieser Art in Deutschland noch nicht veruchte Ausstellung von Kunstwerken des Alterthums, des Mittelalters und der Renaissance zu veranstalten. Man hat besonders seltene und im Ganzen wenig zugängliche Gegenstände aus Privatansammlungen und Kirchen ausgewählt, welche sich als Material für die vergleichende Kunstgeschichte eignen. Der König von Preußen, der Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha, die Fürsten von Hohenzollern und von Wied, viele Bischöfe, Kapitel und Kirchen Deutschlands werden der Ausstellung die kostbarsten und seltensten Kunstwerke übergeben.

Personal-Nachrichten.

Der Kupferstecher J. Thäter, Professor an der k. Akademie der bildenden Künste zu München, wurde zum Konsektor des dortigen Kupferstech- und Handzeichnungen-Kabinetts an Stelle Hofner-Altened's ernannt.

Friedrich Lippmann, unser geehrter Mitarbeiter, wurde zum dritten Kurator des k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien ernannt.

Konkurrenzen.

▽ **Weimar.** — Am diesjährigen Goethe-Geburtstag, 25. August, hielt die Deutsche-Goethe-Stiftung ihre statutengemäße

Generalversammlung um über den Erfolg der Preisaufgabe von 1868 zu entscheiden. In jenem Jahre, da H. Wislicenus mit seinem so überaus bedeutenden Karton, „Die Deufalionische Fluth“ einstimmig als Sieger anerkannt wurde, hatte man den nicht sehr glücklichen Gedanken gefaßt ein ausgeführtes Relief, passend über den Eingang eines Museums, als Preisaufgabe für 1868 zu bezeichnen. Die nicht unbedeutend vorgeschriebene Größe (früher 10 dann 6 Fuß Basis eines Halbkreisbogens) mochte Viele abgeschreckt haben, die mit so namhaften Auslagen verknüpfte Arbeit zu unternehmen; nur zwei Modelle waren eingegangen und die Kommission der beurtheilenden Künstler, bestehend aus Prof. Drake aus Berlin, Prof. Preller von hier, Prof. Schilling aus Dresden, Prof. Wittig aus Düsseldorf und Prof. Zitel aus Prag, erklärte bei aller Anerkennung der verdienstlichen Arbeiten dieselben dennoch nicht als „ausgezeichnet“ im Sinne der Satzungen, welche die Preisvertheilung der Goethe-Stiftung regeln. Die Generalversammlung konnte deshalb den Preis für dieses Jahr nicht ertheilen und schritt sofort zur Feststellung einer neuen Aufgabe für 1869, zu deren Gegenstand der „Entwurf einer Anmalung des Treppenhauses im neuen Museum zu Weimar“ gewählt wurde. Wie bei den früheren Preisausschreibungen ward nur ein Preis von eintausend Thalern für den besten Entwurf ausgesetzt und steht der Erlaß des Konkurrenz-Ausschreibens alsbald zu erwarten, nachdem die in Vorschlag gebrachten Mitglieder der nächstjährigen Künstler-Kommission die Annahme ihres Mandats zugesagt haben werden. — Die höchst dankbare Aufgabe, das für Wandmalerei vom Architekten Prof. Zitel eigens projektierte schöne Treppenhaus mit seinen überaus glücklich proportionirten Wandflächen, Lunetten, Gemälden und ihrer architektonischen Gliederung im reinsten Stil italienischer Renaissance, dessen mittlere Nische von der bekannten Steinhäuser'schen Kolossalstatue Goethe's mit der Psyche eingenommen wird, mit einem Cyklus monumental-bildlicher Darstellungen auszuschnüden, wobei dem Künstler keinerlei Schranke in der Wahl des Gegenstandes gesetzt ist, wird jedenfalls eine reiche Betheiligung der deutschen Historienmaler hervorrufen, und es steht zu hoffen, daß an dieses Preisausschreiben auch für die Goethe-Stiftung selbst eine Erweiterung und Erneuerung ihres der deutschen Kunst gewidmeten förderlichen Wirkens sich anknüpfe.

Kunstunterricht.

Die Kunstgewerbeschule des österreichischen Museums in Wien wird am 15. Oktober d. J. eröffnet werden. Die Einschreibungen zur Aufnahme in dieselbe beginnen am 1. Oktober im provisorischen Lokale der Schule, Währingerstraße Nr. 1 (Gebäude der ehemaligen k. Gewerksfabrik). Wir weisen bei dieser Gelegenheit auch einmal auf Bestimmung und Organisation der neugegründeten Anstalt hin. Die Schule hat die Aufgabe, kunstgebildete Kräfte für die Bedürfnisse der Kunstindustrie, d. i. Zeichner, Modelleure, Dessinateure für Fabriken, Lehrer für Real-Gewerbe- und Zeichenschulen zc. heranzubilden. Sie zerfällt in eine Vorbereitungsschule und vier Fachschulen, und zwar eine Fachschule für Baukunst in ihrer Anwendung auf die Ausschmückung der Wohnungen, eine für Buchhanerei, eine Fachschule für das ornamentale und eine für das figurliche Zeichnen und Malen, und zwar alle diese Künste in ihrer Anwendung auf die verschiedenen entsprechenden Gewerbe. Damit sind auch Nebenfächer in Verbindung gebracht, als: Perspektive, Schattenlehre und Projektionslehre, Kunstgeschichte und Kunstterminologie, Farben-Chemie, Anatomie. Zur Aufnahme in die Vorbereitungsschule ist erforderlich: der Nachweis über zurückgelegte Studien an einer Unterrealschule, einem Untergymnasium oder Realgymnasium, oder der Nachweis über den Besuch einer Zeichenschule bis zum zurückgelegten 14. Lebensjahre, und für beide Fälle der Nachweis über die Ausbildung in den Elementen des Zeichnens durch Vorlage von Proben. Wenn solche nicht beizubringen sind, hat der Aufnahmewerber sich einer Prüfung zu unterziehen. Zum Eintritt in die Fachschule ist erforderlich: der mit gutem Erfolge absolvirte Vorbereitungskurs oder nebst dem Nachweise der zur Aufnahme in die Vorbereitungsschule erforderlichen Eigenschaften auch noch der Nachweis über jene Zeichenfertigkeit, welche für einen erfolgreichen Besuch der Hochschule nöthig ist. Außerdem gilt in der Regel das vollendete 16. Lebensjahr zur Aufnahme in eine Fachschule

als Bedingung, von welcher jedoch in besonderen Fällen vom Lehrerkollegium Dispens ertheilt werden kann. Die Aufnahme in die Fachschule ist nur eine vorläufige, auf ein halbes Jahr; wenn der Schüler während dieser Zeit Befähigung und Fleiß gezeigt hat, erfolgt die definitive Aufnahme. Jeder Schüler der Kunstgewerbeschule hat bei der Aufnahme eine Taxe von 2 fl., und in halbjährigen im voraus zu zahlenden Raten ein Schulgeld von jährlich 10 fl. für die Vorbereitungsschule, von 18 fl. für die Hochschule zu entrichten. Bei nachgewiesener Mittellosigkeit und entsprechender Befähigung kann von der Entrichtung des Schulgeldes Befreiung stattfinden. Der Besuch sowohl der Vorbereitungsschule als jeder einzelnen Fachschule ist auf zwei Jahre beschränkt. Besonders begabte Schüler können nach Beschluß des Professoren-Kollegiums noch ein drittes Jahr in der Fachschule zubringen. Außer den ordentlichen Schülern werden auch noch Hospitanten zugelassen, welche keine Aufnahmestaxe, jedoch das Schulgeld, und zwar wenigstens für ein Semester im voraus zu entrichten haben. — Die Reglements der Kunstgewerbeschule des österr. Museums sind durch alle Buchhandlungen um den Preis von 10 fr. zu beziehen.

Kunsthandel.

Hanfstängl's Circular für Photographie Nr. 9, welches unserer heutigen Nummer beigelegt ist, enthält das Ver-

zeichniß der von Franz Beldjard im Orient aufgenommenen photographischen Ansichten größtentheils interessanter Denkmäler der altägyptischen und arabischen Architektur. Das genannte Circular wird, fortan eine regelmäßige Monatsbeilage der Zeitschrift bilden und unsern Lesern als Nachweis der wichtigsten Neuigkeiten auf dem Gebiete der photographischen Reproduktion alter und neuerer Kunstwerke gewiß nicht unwillkommen sein.

Georg Gutekunst's Auktionsinstitut in Köln hat so eben seinen ersten Katalog einer Sammlung von Kupferstichen, Handzeichnungen und Miniaturen ausgegeben, welche am 21. d. Mts. versteigert werden sollen.

Neuigkeiten des Kunsthandels.

Conröder, G., Tilly am Vorabend der Schlacht bei Leipzig, in Mezzotinto gest. von Max Schwindt. gr. qu. fol. (Hamburger Kunstvereinsblatt für 1867). Hamburg, Becker, 6 Thlr.

Musterzeichnungen nach der Antike. 4 Blatt von Veit Bauer und R. Kraussen gez. u. litogr. Roy. fol. München, Bruckmann.

Veith, Phil. Album der Frescogemälde im Dom zu Mainz. (18 Photogr. nach den Cartons) 16°. Mainz, Gianl. 4 Thlr.

Insertate.

Bei H. F. Münster in Verona erscheint:

**Disegni
di
varie Dipinture a fresco
che sono
in Verona
da
Pietro Nanin.**

Das Werk wird aus 100 lithographirten Tafeln im gr. Folio, wovon 54 bereits erschienen sind, bestehen. Preis pro Tafel 5 Sgr. — Verona ist sehr reich an alten und schönen Frescomalereien und da vorstehendes Werk das erste ist, das dieselben zur allgemeinen Kenntniß bringt, so wird es gewiss jeden Kunstfreund und Künstler interessiren.

Verlag von Ebner & Seubert in Stuttgart.
Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

Waagen, G. F.

Handbuch der Geschichte der Malerei. Mit Illustrationen. 2 Bde. Preis geb. Thlr. 3. 6 Sgr. oder fl. 5. 24. Preis eleg. in Leinwand geb. Thlr. 3. 21 Sgr. oder fl. 6. 21. [000]

Sachse's permanente Gemälde-Ausstellung in Berlin.

Neu ausgestellt: J. Hasper (München): Auf dem See. — F. Thessel (Dresden): 1. Partie am Brienzger See; 2. Abend bei Brienz. — Rob. Schultze (Düsseldorf): Treib, Hasenhaus am Bierwaldstättersee. — Emil de Cauwer (Berlin): 1. Bavern an der Schelde; 2. Karlen an der Mosel. — Ernst Silberbrandt (Berlin): Scenen aus der Zopfzeit. — Jean Lulvé's (Berlin): Bei der Toilette. — Paul Stanfiewicz (Berlin): 1. Herrenportrait; 2. Damenportrait. — Emil Volkfers (Düsseldorf): Fürst Carl I. von Rumänien auf einer Reise durch sein Land. — Rud. Jonas (Berlin): 1. Kloster Cabinen b. Elbing; 2. Partie v. frischen Haff b. Cabinen. — Christian Sell (Düsseldorf): Aquarelle, in Reserve bei Königgrätz. — A. Nöhling (Berlin): Biton u. Kleobis. — Friz Hummel (Berlin): Portr. König Friedr. Wilhelm IV. — A. Sufferit (Berlin): Landschaft. [175]

Permanente Ausstellung

[173]

der Kunststätte zu Chemnitz.

Anmeldungen haben beim unterzeichneten Vorstande zu erfolgen. Ankäufe geschehen Seitens des Vereins, so wie solche von Privaten vermittelt werden. Die Kosten der Zu- und Rücksendungen von Kunstwerken trägt der Verein.

Der Vorstand des Ausstellungs-Ausschusses.

Im Verlage von Franz Hanfstängl in München ist erschienen:

**Die vorzüglichsten Sculpturen
der Königlichen Glyptothek
in München.**

Nach den Originalen photographirt und herausgegeben von Franz Hanfstängl. 60 Blatt in Folio. Preis pr. Blatt 20 Sgr. 90 Blatt Visitenkarten Preis pr. Blatt 4 Sgr. Zu beziehen durch jede Buch- und Kunsthandlung, woselbst auch Inhaltsverzeichnis der beiden Ausgaben zu haben sind. [174]

Carl Heinr. Gerold.

Berlin, Krausenst. 69.

**Specialgeschäft
für Oelfarbindruck.**

Permanente Ausstellung aller bisher erschienenen Oeldruckbilder.

Verlag. Export. Detail.

Lager englischer Farbendrucke.
Cataloge gratis. [176]

Heft 12 d. Zeitschr. f. b. Kunst nebst Nr. 24 d. Kunst-Chronik wird Freitag d. 2. October ausgegeben.

Hierzu eine Beilage: Hanfstängl's Circular für Photographie Nr. 9.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Beiträge

Veran- und Dr. C. v. Siskow
 (Wien, Theresianumg.
 25) od. an die Verlagsh.
 (Leipzig, Königsstr. 3)
 zu richten.

Inserate

à 2 Sgr. für die drei
 Mal gefaltene Petit-
 zeile werden von jeder
 Buch- und Kunsthand-
 lung angenommen.

2. October.

1868.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am ersten und dritten Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten dies Blatt gratis. Quart besogen kostet dasselbe 1 1/2 Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in Berlin: F. Sachse & Co., Hofkunsthandlung; in Wien: P. Kaefer, Gerold & Co.; in München: C. A. Fleischmann.

Inhalt: Die fünfzehnte Versammlung deutscher Architekten und Ingenieure in Hamburg. — Die X. Versammlung der deutschen Kunstgenossenschaft und die Eröffnung der III. allgemeinen deutschen Kunstausstellung in Wien (Schluß). — Korrespondenzen (Tirol, Schwertin). — Todesnachricht. — Vermischte Kunstnachrichten. — Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen. — Konkurrenzen. — Personal-Nachricht. — Kunstliteratur und Kunsthandel. — Zeitschriften. — Inserate.

Die fünfzehnte Versammlung deutscher Architekten und Ingenieure in Hamburg.

— m — Der Architektonische Verein Hamburgs empfang die Mitglieder der fünfzehnten Versammlung deutscher Architekten und Ingenieure mit einem köstlichen Gastgeschenk: einer an interessanten Mittheilungen aus der Kunstgeschichte und dem gegenwärtigen Handels- und Verkehrsweisen Hamburgs reichen und mit vortrefflichen Abbildungen ausgestatteten Festschrift. Die einzelnen Abschnitte derselben behandeln die Geschichte und die geschichtliche Topographie der Stadt, ihre Verfassung und Verwaltung, ihre Handels- und Schifffahrtsbauten, die Gebäude für kirchliche und Unterrichtszwecke, die Wohlthätigkeitsanstalten und die Anlagen des städtischen Ingenieur- und Verkehrswezens. Als durch kunstgeschichtliche Bedeutung ausgezeichnet sind Martin Geasler's Schilderung der erhaltenen Wandentwürfe und die Besprechung moderner Privatbauten Hamburgs von F. Andreas Meyer hervorzuheben.

Nachdem schon am Vorabende eine freundschaftliche Zusammenkunft in dem inmitten der Binnenalster erbauten, mit Laubgewinden, Flaggen und Lampions geschmückten Festpavillon stattgefunden hatte, begannen die Sitzungen am 1. September mit einer Plenarversammlung im großen Sagebiel'schen Saale. F. G. Stammann, als Vorsitzender des Hamburgischen Local-Komite's und Senator Hayn, als Chef des Hamburgischen Bauwesens, begrüßten die zahlreich versammelten Gäste. Krankheit oder weitere Reisen hatten leider den größten Theil des diesjährigen Vorstandes am Erscheinen verhindert. Außer dem Vor-

sitzenden Stammann war nur Direktor Karmarsch aus Hannover anwesend. Zum ehrenden Andenken an die seit der letzten Versammlung verstorbenen Vorstandsglieder Maad in Hamburg, Siccard von Siccardsburg in Wien und Stüler in Berlin erhoben sich die Versammelten von ihren Sitzen. Nachdem geschäftliche Mittheilungen ohne ein allgemeines Interesse die kurze Sitzung beschlossen hatten, begaben sich die Mitglieder in die inmitten der Wallanlagen in unmittelbarer Nähe beider Alsterbeden erbaute und für die Aufnahme der bis jetzt in einem Ausbau der Börse untergebrachten städtischen Gemäldegalerie bestimmte „Kunsthalle“. Die oberen Säle dieses eben vollendeten Gebäudes waren für die Sitzungen der vier Abtheilungen, (für Architektur, Ingenieurwesen, Maschinenbau und Maschinentechnik) hergerichtet. In ihren weiteren Räumen waren Modelle und Pläne der Architekten und Ingenieure ausgestellt, ferner solche Erzeugnisse des Kunstgewerbes, welche, wie diejenigen der Bauschler, der Glasmaler und der Ofener, den Bauten zu unmittelbarem Schmucke dienen, der Baukunst und dem Ingenieurwesen dienstbare Maschinen, endlich Bücher und Bilderwerke für die gleichen Zwecke.

Der Gesamteindruck der in dieser Ausstellung durch Abbildungen oder Pläne vertretenen Bauten hat uns gewissermaßen überrascht. Wir sahen unbedeutenden Versuchen in Verwerthung romanischer Motive und mit wenig Ausnahmen gleichfalls mittelmäßigen Renaissancebauten eine Fülle großartiger Beispiele des gothischen Stiles gegenüber — wobei denn freilich eine Verkennung der Mittel dieses Stiles nicht ausgeblieben war, ja, wie in dem Theater von W. Tochtermann, selbst zum Zerrbilde geführt hatte. Unter den zahlreichen, bedeutenden Manifestationen der besseren Richtung der Gothiker scheinen uns die Versuche, den Backsteinrohbau neu zu beleben, erfreulich und vielversprechend, besonders im Bereiche der Privatbauten. Diese

legtere Bauweise hat seit Kurzem auch in Hamburg tüchtige Vertreter, unter denen sich auf dieser Ausstellung Bredebaum und Hauers durch ihre Pläne zu ausgeführten Privatbauten der inneren Stadt hervorthaten. Pieper in Dresden, J. Otter in Kassel, Martens in Kiel haben mit gutem Erfolg dieselbe Richtung eingeschlagen. Eine andere, auf Verwendung von Hausstein angewiesene Bauart vertrat Schmitz in Köln mit seinem trefflichen Entwurf zu einem Magistratsgebäude, besonders tüchtig auch die Wiener Bauhütte mit den von ihr herausgegebenen Autographien, unter denen die schon früher im Oesterreichischen Museum ausgestellten Entwürfe für die Wiederherstellung des Schlosses Sayda Hunyad besondere Beachtung fanden.

Unter den Vertretern der Richtung, welche auf der Kunst des klassischen Alterthums und ihrem herrlichen Wiedererwachen im Cinquecento weiterbaut, zeichnen sich die Berliner Künstler aus. So van der Hude und Hennike durch ihren Konkurrenz-Entwurf für die Börse in Manchester, ferner durch die Pläne der Kunsthalle in Hamburg, von denen jedoch der leider nur theilweise danach ausgeführte Bau, in welchem diese Ausstellung stattfand, in manchen Stücken recht unvortheilhaft abweicht. Recht erfreulich ist, daß die genannten Künstler auch durch gute Entwürfe für Gitter, Möbel und andere Ausstattungsstücke die hohe Kunst mit dem Handwerk wiederzuvereinigen bestrebt sind. Von W. Stier waren die interessanten Restaurationsversuche von Plinius' Tusculum zur Schau gestellt; von Römer ein großes Stationsgebäude. Unter den Hamburgern fällt uns Martin Haller dadurch auf, daß er versteht, große Bauten mit ihrer Umgebung in landschaftlichem Zusammenhang zu denken. Von den Ausstellern kunstgewerblicher Zeichnungen gedenken wir Dollinger's und Josef Durm's und der bemerkenswerthen Versuche des Dr. Heinzerling, Blumen und Pflanzentheile für dekorative Zwecke direkt nach der Natur zu stilisiren. Dr. Heinzerling verfolgt mit großem Verständniß den von Ruprecht Robert und Owen Jones eingeschlagenen Weg. Wir wünschen nur, daß ein Schritt mehr geschehe und in ähnlicher Weise Versuche gemacht würden, Pflanzornamentik für individuell, also auch stofflich bestimmte Zwecke zu stilisiren.

Zwischen dem zweiten und dritten Arbeitstag war ein gemeinschaftlicher Ausflug nach Lübeck eingeschoben. Die unter der zuvorkommenden und belehrenden Führung der Lübecker Fachgenossen vorgenommene Besichtigung der herrlichen Kunstdenkmäler Lübecks führte gelegentlich der Restaurationsarbeiten am Rathhause zu einer, wenn auch freundschaftlichen, so doch ernstgemeinten Demonstration. Da nämlich in Folge der Gewerbefreiheit des Norddeutschen Bundes das Privilegium der in die Säulengänge unter dem Rathhause eingebauten Goldschmiedsbuden sein Ende gefunden hatte, waren diese häßlichen Anhängsel entfernt, die beschädigten Granitpfeiler ersetzt und der

freie Durchgang von der Straße zum Markte wiederhergestellt worden. Die sehr beschädigten Gewölbkappen beabsichtigte man aus Sparfamkeitsrückichten mit einem leichten Mörtelbewurf zu versehen. Gegen diese Barbarei richtete sich der laut ausgesprochene Wunsch der Gäste, die Gewölbe in ihrer ursprünglichen sauberen Bausteintechnik hergestellt zu sehen. Hoffentlich wird diese von Kennern gestellte Forderung ebenso sehr berücksichtigt werden, wie der Wunsch aller Anwesenden, die herrlichen Holzschnitzwände der Kriegsstube ausgebeffert und den prachtvollen Marmorfamin von seinem grauen Delfarbenanstrich befreit zu wissen.

Die Neben in den Abtheilungssitzungen behandelten meist technische Fragen. Von kunstgeschichtlichem Interesse waren nur drei derselben: Professor v. Ritgen, der Restaurator der Wartburg, hielt einen anregenden Vortrag über das bürgerliche Wohnhaus, Dr. Heinzerling aus Gießen versuchte eine der schon oft, aber ohne daß eine Beschlußfassung hätte herbeigeführt werden können, auf Architektentagen besprochenen philosophischen Fragen, nämlich das Bildungsgeßetz der architektonischen Flächen und Körperformen, darzulegen. Heinzerling stützte sich auf den anerkannten Satz, daß ein Gedanke einen anderen durch die Gleichheit von Theilen beider hervorruft. Diesem Gesetze der Gedankenfolge entspreche der an praktischen Beispielen, dem dorischen Schinus, der ionischen Volute, dem romanischen Würfelkapital, vom Medner erläuterte Satz: daß die Vermittelung aller aufeinanderstoßenden architektonischen Formenelemente durch eine fortgesetzte Gleichheit je zweier dieser Formen erfolge.*) Professor Baumeister endlich sprach über den Brückenbau im Alterthum und kündigte ein Werk über die nicht nur für Techniker bedeutsame Geschichte desselben an.

Am dritten Sitzungstage, dem 4. September, schlossen die diesjährigen Verhandlungen mit einer zweiten Plenarversammlung. In dieser wurde über die Ergebnisse der Abtheilungssitzungen von den Vorsitzenden derselben Bericht erstattet. Von weittragender Bedeutung waren diesmal die Beschlüsse über die Honorirung von Architektenarbeiten und über das Verfahren bei Konkurrenzen. Auf letzteren Punkt wird an anderer Stelle näher zurückzukommen sein. Bekanntlich kam die Sache auch auf dem gleichzeitigen Künstlertage in Wien zur Sprache. Als Ort der nächsten Zusammenkunft ward Karlsruhe erwählt. Bei der Vorstandswahl blieben die Herren F. Karmarsch, Direktor der polytechnischen Schule in Hannover, Oberst L. de Paradis, Vorstand des Vereins der österr. Industriellen in Wien, F. G. Staumann, Archi-

*) Wir gestehen, daß uns dieser Satz, wenigstens in der hier vorliegenden Fassung, der wünschenswerthen Klarheit zu entbehren scheint. Ann. d. Ned.

tekt in Hamburg, J. Strack, Hofbaurath und Professor in Berlin, in ihrem Amte und traten neu ein: die Herren Prof. N. Banmeister in Karlsruhe, Architekt W. Böckmann in Berlin, Architekt Joseph Durm in Karlsruhe, Oberbaurath J. von Egle in Stuttgart, Oberbaurath A. Funk in Osnabrück, Oberbaurath Rob. Gering in Karlsruhe und Architekt Dr. H. von Ritzen in Gießen.

Durch ein Festmahl am Abend desselben Tages und eine Abschiedsfeier auf dem Festpavillon inmitten des feenhaft erleuchteten Alsterbeckens wurde die von nahezu tausend Mitgliedern besuchte Versammlung auf das fröhlichste beschlossen.

Die X. Versammlung der deutschen Kunstgenossenschaft und die Eröffnung der III. allgemeinen deutschen Kunstausstellung in Wien.

(Schluß.)

* Die Künstlerhäuser waren bekanntlich lange Zeit die Zielscheiben des allgemeinen Spottes. Man meinte, die Künstler hätten für Andere, nicht für sich selbst, Häuser zu bauen und auszumühen; die Kunst werde nur durch dasjenige wahrhaft gefördert, was jeder Einzelne in der stillen Werkstatt „erlunde und beschließe“, die Künstlerhäuser aber würden zu weiter nichts als zu Brutstätten der Faulenzerei und des ewigen Künstlerfestschwinds nütze sein. In den letzten Jahren hat sich die öffentliche Meinung diesen eigenthümlichen Erscheinungen gegenüber etwas günstiger, um nicht zu sagen, nachgiebiger gezeigt. Und es ist zu erwarten, daß mit der Vollendung des Wiener Künstlerhauses bei Vielen, welche durch den Erfolg sich belehren lassen, das Gegentheil der früheren Abneigung eintreten werde.

Betrachten wir die Sache mit ruhigem Auge, so läßt sich zunächst nicht läugnen, daß dem Streben der Künstler, sich einen dauernden Besitz und in demselben ein stehendes Repräsentations- und Ausstellungslokal zu gründen, dieselben sehr wohlberechtigten Gedanken der Selbstbefreiung und Selbsthilfe zu Grunde liegen, welche überhaupt die Wurzeln des modernen Associationswesens sind. Die Idee der Künstlerhäuser ist ebenso alt wie die Künstlergenossenschaft selbst. Die beredtesten Führer der Genossenschaft, ein F. Diez, C. Grefe u. A. sind zugleich die rührigsten Beförderer der Künstlerhausbauten gewesen. Letzterer hat speciell für Wien den ersten Impuls dazu gegeben und zwar — was charakteristisch für die Tendenz dieser Bestrebungen ist — in seiner Eigenschaft als Vorstand des früheren Wiener Künstlervereins „Eintracht“, welcher die Verschmelzung der einstmals arg zerklüfteten Wiener Künstlerschaft auf seine Fahne geschrieben hatte. Mit der Einigkeit kommt die Selbständigkeit. Die Künstler können in ihrem eigenen

Hause, das sie sich ganz nach künstlerischen Gesichtspunkten erbaut, sich ein würdiges und schönes Ausstellungslokal verschaffen. Sie sind in dieser Hinsicht nicht immer als Bittsteller an den Staat oder an sonstige äußere Instanzen verwiesen und brauchen sich nicht mehr in elenden, dunkeln Winkeln herumzudrücken, wie dies in so manchen deutschen Städten, n. A. in Wien bisher der Fall war. Endlich bedarf die Kunst auch als sociale Macht in unserer Zeit eine der Bedeutung des Künstlerstandes entsprechende Repräsentation.

„Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben,
Bewahret sie!“

Wie anders klangen uns die Worte der Künstlerweibe in den edlen Räumen des Wiener Künstlerhauses neulich entgegen, wo Alles um uns her Zeugniß ablegte von dem einheitlichen, ernstern Streben einer kunstbegeisterten Körperschaft, wie anders als wenn wir sie an fremder, nur flüchtig für den Dienst der Kunst zugedachter Stätte hätten vernehmen müssen! Und liegt nicht selbst dem Wunsche, auch das Künstlerfestwesen an eine feste Stätte zu bannen, auch die täglichen Mußestunden lieber im eigenen Hause als in einer gemietheten Kneipe zuzubringen, ein sinniger und fruchtbarer Gedanke zu Grunde? Das Festwesen an sich ist mit dem Künstlerthum inuig verknüpft. Die modernen deutschen Kunststädte, vor allen Düsseldorf und München, können davon erzählen; in den Zeiten des rüstigsten Schaffens blühten auch Festspiel und Mummenchanz dort in frischester Farbenpracht. In ihren Festen erfüllten die Künstler einen Theil ihrer Mission, das Leben mit Schönheit und Glanz zu schmücken. Seien wir deshalb froh, daß diesem bunten Treiben, dem die Gefahr inhaltsloser Ausgelassenheit ohnehin stets nahe bleibt, in den Künstlerhäusern gewisse familiäre Grenzen gesetzt sind. Mit Geschmack eingerichtet und rationell verwaltet, können dieselben zu den angenehmsten Mittelpunkten ernster und heiterer Geselligkeit werden. Daß insbesondere Wien für alle kunstverwandten Kreise bisher eines derartigen Vereinigungspunktes entbehrte, hat Jeder, der die Kaiserstadt kennt, schmerzlich genug empfunden. Wir können daher nur dringend wünschen, daß mit der Eröffnung des Wiener Künstlerhauses der geselligen Zersahrenheit, an welcher die dortige Kunstwelt zu leiden hatte, endlich ein Damm entgegengesetzt wurde.

Hier sei nun aber auch der Männer gedacht, welchen wir das gelungene Werk in erster Linie zu danken haben. Der Grefe'schen Idee, welche schon oben erwähnt ward, stand ein erster Bauplan von L. Schön n zur Seite. Aber der Krieg von 1859 und die innere Unreife der Sache verzögerte dessen Verwirklichung. Erst die Gründung der Wiener Kunstgenossenschaft durch Vereinigung der beiden älteren Künstlergenossenschaften und die große Umwälzung, welche mit dem Niederreißen der Festungswälle Wiens eintrat, gaben dem Gedanken greifbare Ge-

stalt. Der Kaiser überließ der Genossenschaft einen Bauplatz auf den neu geschaffenen „Stadterweiterungsgründen.“ Eine Konkurrenz für den Bau wurde ausgeschrieben und die Ausführung desselben nach verschiedenen mißglückten und erneuerten Versuchen dem talentvollen Architekten Weber übertragen. Es ist das dritte, aus tüchtigem Studium der italienischen Renaissance hervorgegangene Projekt dieses Architekten, welches wir jetzt vollendet sehen. Zwei frühere mußten verworfen werden, weil sie theils künstlerisch mangelhaft, theils übermäßig theuer waren. Auch der jetzige Bau erforderte sammt Einrichtung die Summe von ungefähr 180,000 fl. Das Verdienst, dieselbe durch sein unermüdeliches Wirken herbeigeschafft zu haben, gebührt dem Architekten Fr. Stache. Er ist, kann man sagen, der materielle Urheber des Wiener Künstlerhauses und mehr als das: er hat sich auch um die würdige Ausführung des Planes in künstlerischer Hinsicht durch wackere Bekämpfung der allezeit rührigen philiströsen und knausernden Gegner des Unternehmens in den letzten schweren Jahren der Kriegs- und Finanznoth stets die größten Verdienste erworben. Die Künstlerschaft Wiens hat daher nur eine Pflicht der Dankbarkeit gegen den „Vater des Künstlerhauses“ geübt, wenn sie ihn durch Aufstellung seiner Porträtbüste im Stiftersaale des Gebäudes ein Denkmal setzte. Dieser Stifteraal enthält außerdem die Porträts und Namensinschriften der sonstigen Förderer des Werkes. Das kaiserliche Haus, die Aristokratie und Geistlichkeit, sowie zahlreiche kunstsinelige Bürger Wiens finden dort für ihre Opferwilligkeit die bleibenden Zeichen der Anerkennung und des Dankes. Möge die Nachwelt ihr gemeinsames Werk als eine der schönsten Früchte des modernen Genossenschaftswesens stets in Ehren halten!

Die Feier der Schlusssteinlegung, mit welcher das Wiener Künstlerhaus nach dreijähriger Bauzeit am 1. September seiner Bestimmung übergeben wurde, ward in Anwesenheit des Kaisers und der höchsten Würdenträger mit prunkloser Einfachheit begangen, wie sie dem Geist eines Augenbildes entspricht, der seine Weihe in sich selber trägt. Eine Nische des Repräsentationsssaales nahm unter dem Stein die Bauurkunde auf, die Fr. Stache als Chef des Baukomite's der Versammlung vortrug. Schiller's Festgesang an die Künstler, von Mitgliedern des Wiener Männergesangvereins vorgetragen, ertönte zu dem üblichen Ceremoniell, bei welchem zwei kostümirte Arbeiter mit Schurz und Kelle fungirten. Nach Beendigung der Feier begab sich die Versammlung, den Kaiser an der Spitze, geleitet von dem Ausstellungskomite, in die aufstößenden Säle zur Besichtigung der Ausstellung. Wir folgen dem Zuge, um den Leser in den Räumen und ihrer gegenwärtigen Verwendung im Allgemeinen zu orientiren.

Den Mittelpunkt des Gebäudes nimmt das reich geschmückte Treppenhaus ein, zu dem ein an der Südseite

gelegenes Vestibül den Vorraum bildet. Ringsum schließen sich Comité-Zimmer und kleinere Ausstellungsräume für Handzeichnungen, Kupferstiche u. dgl. an. Rechts an der vorderen Ecke befindet sich ein Raum für plastische Werke. Dem Vestibül gegenüber, an der Nordseite des Hauses, liegt der Repräsentationsaal. Im Kellergehoß sind die Lokalitäten für die täglichen Zusammenkünfte der Genossenschaft, Portierswohnung u. s. w. untergebracht. An die Ostseite des Erdgeschosses ist der Annex angebaut. Er bildet einen geräumigen Flügel mit schönem Oberlicht, in dessen hohen Räumen die Wiener und Münchener Schule sich bequem ausbreiten konnten. Auch die Kartons von Schnorr, Dietrich u. A. fanden hier ihren Platz. Steigen wir jetzt die breite einarmige Haupttreppe empor, so treffen wir auf dem oberen Umgang derselben die großen plastischen Werke aufgestellt. Unmittelbar vor der Treppe liegt der Hauptsaal des ersten Stockes. In diesem wurden Kunstwerke von bedeutenderen Dimensionen aus verschiedenen Kunststädten vereinigt. Die übrigen Säle und Zimmer des oberen Geschosses enthalten die Werke der Düsseldorfer, Berliner, Dresdener und der anderen kleineren Schulen, in besonderen Abtheilungen von einander getrennt. Alle diese oberen Räume haben ebenfalls vorzügliches Oberlicht, die kleineren Säle vielleicht von etwas zu penetranter Wirkung, so daß eine Abdämpfung nöthig schien. Die Vorderfronte des Hauptgeschosses nimmt zum größten Theil der Stifteraal ein. Ein kleines Nebengebäude birgt eine Auswahl von Werken verstorbener Meister. Das Ganze macht in seiner hellen Großräumigkeit und maasvollen Eleganz der Ausführung einen ebenso erhebenden wie behaglichen Eindruck.

Die Weihe dieses Eindruckes, die Freude der Künstler, eine Doppelfeier solcher Art in würdigen eigenen Räumen begehen zu können, schien auch auf die frohen Stunden des eigentlichen Festes übergegangen zu sein. Das Bankett der Stadt Wien, die sinnig geführte, durch die Liebespenden des Männergesangvereins verschönte Praterfahrt und ein zauberhaftes Gartenfest, von dem Künstlerverein „Hesperus“ gegeben, bildeten die Glanzpunkte der geselligen Freuden, zu denen der Himmel sein schönstes Herbstwetter und die Kaiserstadt den ausgewählten Kranz ihres Mädchenflores beigefeuert hatten. Nürnberg und Berlin werden es gewiß an nichts fehlen lassen, um mit ihrer Vorgängerin wetteifern zu können. Der nunmehrige Vorort der deutschen Kunstgenossenschaft, Wien, möge ihnen dazu den Geist echter Brüderlichkeit und Herzlichkeit vererben, in welchem der letzte Künstlerstag begangen ward. Dann werden die heiteren und ernsten Stunden, die wir an den Ufern der Donau miteinander verlebt, der Kunst und unsrem Volke unverloren sein.

Korrespondenzen.

Sunsbrud, Mitte September.

* ? *. Das heurige Jahr scheint mir zu einer Besprechung künstlerischer Leistungen wenig Stoff zu bieten. Fortwährend thätig ist die Glasmalereianstalt von Neuhäuser, wo sich Kunst und Handwerk in erfreulicher Weise die Hand reichen. Sie wird auch bereits für Privatwecke in Anspruch genommen; so sehen wir eben jetzt ein Fenster für Schloß Dillborn ausgestellt. Den meisten Staub wirbeln die Architekten auf, aber begehren Sie ja nicht zu schauen, was bedecken Nacht und Grauen, sonst reden wir Ihnen von der modernen Sunsbrender Gothik, neben der man den üppigen Zopfstil des alten Landhauses bewundern lernt. Dieses wurde im Lauf des Sommers herabgeputzt, wie wir sagen dürfen, mit möglichster Schonung des Vorhandenen. — Für eines unserer neugothischen Häuser ist die Büste des Tirolerdichters Herman von Gilm bestimmt. Die Marmorbüste wurde von J. Gröbner, einem Schüler Schwanthaler's gefertigt. — Einiges kunsthistorische Interesse bietet ein Aufsatz des V. Jahrganges des Archives für Geschichte und Alterthumskunde Tirols. Justinian Ladurner schreibt über die Münze und das Münzwesen in Tirol vom 13. Jahrhundert bis zum Ableben Kaiser Maximilian's 1519. "Unter Sigmond dem „münzreichen" Sohn Friedrich's mit der „leeren Tasche" wurden bekanntlich zu Hall aus den Erzen von Schwaz die schönsten Münzen Deutschlands geprägt. So auch jene prächtige Denkmünze, welche auf der einen Seite Max mit laugen Haaren im 19. Jahre, auf der anderen Marie von Burgund in ihrem 20. zeigt. — Wir werden nun an unserer Universität auch Vorträge über Kunstgeschichte haben. Anfangs glaubte man, der Bildhauer Stolz, der im Verlauf dieses Jahres zu Rom Kunststudien machte, sei dafür ausersehen: zwar ein einseitiger Ultramontaner, aber ein kenntnißreicher Mann; — nun überrascht uns die Nachricht, Herr Dr. Tob. Wildauer, Professor der Philosophie, sei damit beauftragt. Wir erkennen Wildauer's Verdienste, namentlich als Publicisten im Kampfe gegen die Ultramontanen nicht; von seinen Kunststudien weiß man aber hier nichts. Sunsbred bietet zu wenig Mittel dafür; Frankfurt und Wien hat er nur bei den Festschießen besucht, Italien nie gesehen. Wildauer ist übrigens sehr anständig und wird sich vielleicht mit der Zeit jene Detailkenntniß erwerben, die das schwierige Fach erfordert.

Schwerin, Ende September.

W. Sie haben schon früher einmal der Neubauten unserer letzten Jahre gedacht. Vielleicht wird Ihnen ein weiterer Bericht über die Fortschritte derselben nicht unwillkommen sein.

Der bedeutendste Bau, der hier seit Vollendung des neuen Residenzschlosses unternommen wurde, ist die Pauls-

kirche, gleich dem Stadttheil, dem sie angehört, nach dem letztverstorbenen Großherzoge Paul Friedrich benannt. Hinter dem Arsenal, auf einem früher von unscheinbaren Gäßchen und Gärten eingenommenen Plateau gelegen, bildet sie mit ihrer malerisch angeordneten Thurngruppe jetzt den hervorragendsten Punkt in dem Profile der Stadt. Der Stil ist jene nordische Backsteingothik, in welcher hier zu Lande so manches imposante Denkmal kirchlicher und profaner Gattung sich bis auf unsern Tag erhalten hat; und wir können der Art und Weise, wie diese ehrwürdigen Muster heimischer Kunst in unserer Paulskirche für die Gegenwart verwerthet sind, nur unsere volle Anerkennung zollen. Der Landbaumeister Krüger, der Urheber und Leiter des Baues, hat sich dadurch als tüchtig gebildeter und feinsinniger Architekt bewährt. Weniger als mit dem architektonischen Theile der Leistung vermögen wir uns mit dem dekorativen einverstanden zu erklären. Krüger ist im Aeußeren jener mittelalterlichen Weise gefolgt, die einfachen Massen des Rohbaues an Gesimsen, Bögen, Friesen, Abdachungen u. dergl. durch farbige glasierte Ziegel zu beleben, und handhabt diese schlichte Polychromie mit vielem Takt. Nur an den Chorbänden ist uns des Guten zu viel gethan. Hier wäre in den unteren Parthien um so mehr Einfachheit geboten gewesen, als dadurch die oberen, mit Zwerggalerien versehenen Theile zu noch lebendiger Wirkung hätten kommen können. Aber unser Haupteinwand richtet sich gegen die Dekoration des Inneren. Die Ausfüllung der gemalten Flächen- und Ranken-Ornamente an Wänden und Gewölbefeldern ist eine stillose, zum Theil geradezu rohe. Sie sticht gegen die schönen Glasfenster des Chors von unserem trefflichen Gilmmeister sehr unvortheilhaft ab und benimmt der sonst so würdevollen, durch edle Verhältnisse und Feinheit der architektonischen Durchbildung ausgezeichneten Halle gänzlich ihren kirchlichen Charakter. Einer lobenden Erwähnung werth sind hingegen die schönen Backsteindetails an Kapitälern, Friesen u. s. w., aus der hiesigen großherzogl. Ziegelei, die bereits für den Schloßbau so reizende plastische Ornamente lieferte.

Schlimm ist es, daß auch dem hiesigen Dom ein ähnliches Schicksal polychromer Auspinjelung zu Theil werden soll. Was wir davon bei flüchtigem Einblid sahen, deutet auf dieselbe Quelle, wie die Dekorationsmalerei der Paulskirche. Wenn diese Verunstaltung ein so imposantes Werk der Vergangenheit trifft, muß man sie vollends verwerfen.

Bei dem Bau der ebenfalls gothischen Kapelle auf dem neuen Kirchhofe ist Krüger in der oben gerügten Hinsicht entschieden glücklicher gewesen. Der schlichte einschiffige Raum mit seiner gemalten Holzdecke spricht ungemein an. Die Lage ist auch hier auf's glücklichste gewählt. Das Kirchlein nimmt den höchsten Punkt eines hügeligen Terrains ein, dessen Abdachungen sich gegen den stillen Dstorfer See hinabsenken und von welchem der Blick so-

wohl über die Stadt als weit in's Land hinaus einer herrlichen Aussicht sich erfreut. In den Thälern zwischen den Hügelwellen ziehen sich die Gassen der Begräbnisplätze und Mausoleen hin. So arbeiten hier Kunst und Natur gemeinsam daran, die Schrecken des Todes zu mildern.

Von dem neuen Militärspital, welches eine in der Nähe des Kirchhofs gelegene Hochfläche einnimmt, ist nicht so Nüchternes zu melden. Die Unterbrechung der Backstein-Architektur durch weiß verputzte Füllungen benimmt dem ohnehin etwas kleinlich gedachten Ganzen jedwede Ruhe und Monumentalität. Ein früheres Werk desselben Architekten, des Militärbaumeisters Wachenhusen, die den Ostorfer Berg bekronende Artilleriekaserne, ist in dieser Beziehung entschieden gelungener, wenngleich auch bei ihr schon hie und da eine gewisse Unruhe und ein Haschen nach malerischen Effekten in der Anordnung sich störend bemerkbar machen.

In Summa verdienen jedoch diese sämmtlich im Holzziegelbau ausgeführten Werke schon wegen der Gediegenheit des in ihnen zu Tage tretenden Strebens und der tüchtigen Handhabung der Technik die Anerkennung der Kunstfreunde.

Codesnachricht.

Johann Martin von Rohden, kürztig aus Kassel, einer der ältesten Veteranen der deutschen Kunstwelt, dem um Joseph Anton Koch zu Anfang dieses Jahrhunderts gruppirten Künstlerkreise angehörend, starb am 9. September in Rom im 91. Lebensjahre.

Vermischte Kunstnachrichten.

+ **Berlin.** Meinem Versprechen gemäß komme ich heute in der Kürze auf die Sgraffito-Arbeiten zu sprechen, die der junge Max Lohde hier vollendet hat, bevor er seine Studienreise nach Italien angetreten. In dem Park des Kriegsministeriums ist eine neue Reitbahn erbaut, und in derselben sind die beiden Giebeltriänge mit Sgraffiten geschmückt. Für die Bestimmung des Gebäudes passend sind die Vorwürfe gewählt, dem Eingange gegenüber der Kampf der Kentauren und Lapithen bei der Hochzeit des Peirithoos, auf der anderen Seite ein Pferdereuen zu Olympia. Dort tobt der Kampf mit all' dem Grimm, den der Meister des phigalischen Frieses in einigen seiner Motive so wild gewaltig wiedergegeben hat. Mit großem Geschick fügt sich die Komposition unter die ansteigende Begrenzungslinie des Giebels und kulminirt in der Mitte, wo die Braut von einem Kentauren entführt wird. Die Bewegungen sind kühn, aber auch etwas gewaltsam. Ein Fortschritt gegen die geistig freilich höher stehenden Bilder aus dem troischen Sagenkreise im Treppenhause des Sophiengymnasiums zeigt sich in der streng reliefartigen Anordnung der Figuren und Gruppen, die eine Vertheilung in mehrere Pläne nach der Tiefe hin sorgsam vermeidet, da eine solche bei dieser Technik, ohne die Möglichkeit, das Zurückweichende abzutönen, immer bedenklich und gewagt bleibt. In dem zweiten Giebel ist die Ankunft der Renner am Ziele dargestellt, wo der Kranz den Sieger erwartet. Sein bei der schnellen Parade aufsteigendes Pferd bildet das Centrum der Komposition, deren beide Seiten, hier verschieden bewegte Zuschauer, dort die zum Theil gesürrten Pferde der im Lauf Ueberholten, zwar gute Gruppen machen, aber sich nicht genügend entsprechen. Interessant ist es zu sehen, wie die gediegene Färbung der Sgraffitofalkschichten den Bemalungen der Lächerquaste Hohn spricht. Max Lohde arbeitet bekanntlich seine Sgraffiten nach eigener Methode, und

statt schwarzer Unterlage und weißer Dedung wendet er Eisenoxyde zur Färbung des Kalkes an, durch die die untere Schicht warm rothbraun, die obere hell röthlich gelb wird. Beiläufig hat Lohde alle Hauptfarben für seinen Sgraffitofalk dargestellt. Dunkle Tünche der unteren Wandflächen gefattete nun die Rücksicht auf die nothwendige Helligkeit des Raumes nicht, und die hellen Farben, die man nach vielen Proben gewählt hat, nehmen sich neben den Sgraffiten so ärmlich aus, daß die Gesamtwirkung des Innenraumes nichts weniger als glücklich und befriedigend ist. Dagegen ist die Harmonie ganz überraschend bei dem zuletzt ausgeführten Werke Lohde's, einem Fries an der Fassade des hiesigen Sophiengymnasiums. Das Haus ist, wie jetzt alle städtischen Gebäude hierorts, im Backsteinwohnbau errichtet, und mit dem kräftigen Ton der gebrannten Steine gehen die Sgraffiten trefflich zusammen. Leider kann dem Fries selbst kein allzuhohe Lob gesprochen werden. Er stellt die Gymnasialdisciplinen in weiblichen Figuren dar, die in Arabesken enbigen, und denen immer je zwei Schüler unter der Leitung von zwei gleichfalls halb zur Arabeske gemordenen Adepten oder wenn man will Lehrern zugethan sind. In der Mitte des Hauptstreifens sieht man die Religion, zu beiden Seiten die Erd- und Himmelskunde und die Geschichte, weiter die Mathematik und Logik; und an einem Risalit über dem Thorwege auf einem kürzeren Streifen in etwas reicherer Komposition als sechs Figuren die Kunst. Daß die Sprachwissenschaft fehlt, ist ein um so größerer Mangel, als sie gerade die Achse des gesammten Gymnasialunterrichts bildet, dem Worte Rückert's gemäß, das der Künstler nicht hätte überhören sollen: Sprachkunde, lieber Sohn, ist Grundlag' allem Wissen! Das viele Hineingeheimnissen in die Figuren ohne eigentliche Handlung und einen lebendigen Vorgang ist der Komposition offenbar nicht bekommen. Doch macht sich der Fries in dekorativer Hinsicht ganz statlich und gereicht dem Gebäude sehr zur Zierde.

— Im Allgemeinen kommt man beim Ueberblicken der für solche Jugend in einer selbstgeschaffenen Technik jedenfalls staunenswerthen Leistungen Lohde's (von Dedengemälden besitzen in Wachsfarben in dem neu eingerichteten „griechischen“ Saale eines unserer elegantesten Restaurants, von Hiller unter den Linden, habe ich noch gar nicht gesprochen, und eben so wenig von den Fassadeverzierungen, die nach seinen Kartons der geschickte Maler und Lithograph Karl Beder vor ganz kurzem an der Universität zu Rostock ausgeführt hat, und doch gehören diese Werke nebst dem großen Karton und der Färbung zu einem umfangreichen Altarbilde, Christus und Thomas, das er unmittelbar nach seiner Heimkehr al fresco ausführen wird, zu dem Gesamtbilde angestrebter und fruchtbarer schöpferischer Thätigkeit des jetzt dreißigjährigen Künstlers) zu dem Resultat, daß es für ihn sehr heilsam ist, aus dieser Thätigkeit herausgerissen worden zu sein. Er entgeht dadurch, hoffentlich gründlich und für immer, der ihm drohenden Gefahr, in Manier zu verfallen, und zwar in die allerbedenklichste der Manieren, die der angewöhnten Großheit. Der erste frische Wurf in den Treppenhausebildern ist originell, ansprechend, bedeutend. Was dem gefolgt ist, steht nicht auf derselben Höhe, obgleich es sich Mühe giebt, so zu erscheinen. Nach einer erquickenden Pause des Schaffens, während deren tausend verschiedene begeisternde Eindrücke auf ihn wirken, wird sein Talent ihn hoffentlich in freiere, noch höhere Bahnen führen.

+ **Der künstlerische Nachlaß des Baumeisters B. Kolscher** ist längere Zeit in den Räumen des (während dessen unentgeltlich geöffneten) deutschen Gewerbemuseums zu Berlin ausgestellt gewesen, und die Freunde der Kunst und des Verstorbenen haben mit Interesse, aber auch mit erneuertem Schmerz über den unverhofften herben Verlust dieser rüstigen Künstlerkraft, Kenntniß von dem reichen Inhalt seiner Studienmappe und von der Fülle und Schönheit seiner architektonischen und besonders seiner kunstgewerblichen Entwürfe genommen. Es war davon die Rede, wenigstens diese letzteren für das Gewerbemuseum zu erwerben, für dessen Zwecke sie allerdings sehr geeignet wären. — Kolscher ist auch in die Berliner Dombaufonnung eingetreten. Freilich ist sein Entwurf, bei dessen Ausarbeitung ihn der jähe Tod überraschte, unvollendet und beinahe noch Skizze. Doch läßt er deutlich die Absicht und Idee des Künstlers selbst bis in den Charakter der reichen und kräftig farbigen Ornamentik hinein erkennen, und er wird von Urtheilsfähigen unter die sechs bis sieben ausgezeichnetsten in der eben eingegangenen Projekten gerechnet.

B. M. Ueber den Umbau des alten Museums zu Berlin ist noch nicht endgültig beschloffen. Bevor dies geschieht, ist und dies zwar in nächster Zeit, die Publikation sämtlicher Gutachten, die von einzelnen und von Körperschaften resp. Kommissionen in der Angelegenheit abgegeben sind, zu erwarten.

Der kürzlich in Leipzig verstorbene Maler Mundest hat in seinem Testament der Dresdener Kunstakademie 25,000 Thaler mit der Bestimmung vermacht, daß die jährlichen Zinsen dieses Kapitals zu Reisestipendien für drei Zöglinge der genannten Anstalt verwandt werden sollen.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Der Verwaltungsrath des Oesterreichischen Kunst-Vereins hat nachträglich zur diesjährigen Verlosung noch die folgenden Kunstwerke angekauft: Ender in Wien „Der Wachmann,“ Fritsch in Wien „Gebirgslandschaft,“ Holzer in Wien „Motiv am Kapuzinerberge in Salzburg,“ Lauer in Wien „Rosen,“ Raab in Wien „Weiblicher Kopf,“ Schlicher in Wien „Studienkopf,“ Schwenger in Wien „Obersee am Königsee bei Berchtesgaden,“ Karinger in Raibach „Aussicht von Preßisfa gegen Türkisch-Albanien mit dem See von Stutari und dem abriatischen Meere,“ Unterberger in Innsbruck „Partie bei Neapel,“ Silberdink in Amsterdamm „Strand am mittelländischen Meere am Morgen,“ Dattel in Wien „Pferdegruppe,“ (Gypsabguß, 12 Exemplare). Die „Verlosungsausstellung“ beginnt am 1. November, die Verlosung selbst wird am 30. November stattfinden. — Das Direktorium des Verbandes der Oesterreichischen Konsumvereine hat vor Kurzem an den Verwaltungsrath des Oesterreichischen Kunst-Vereins das Ersuchen gerichtet, den Mitgliedern des Verbandes, welche größtentheils dem Arbeiterstande angehören und die Anzahl von mehr als 5000 Köpfen repräsentiren, ermäßigte Eintrittspreise in die Monats-Ausstellungen zu gewähren, um auch dem unbemittelten Arbeiterstande zu ermöglichen, seine intellektuellen Kräfte durch Verallgemeinerung und Vereblung des Kunstsinns, dessen bildender Einfluß auf die gesellschaftlichen Verhältnisse außer Frage steht, zu entfalten. Auch der „Arbeiter-Bildungsverein“ in Wien hat ein ähnliches Ersuchen an den Oesterreichischen Kunst-Verein gerichtet. Wie wir hören, hat der Verwaltungsrath des Oesterreichischen Kunstvereins sich mit Stimmen-Einhelligkeit bereit erklärt, den Mitgliedern des Arbeiter-Bildungs-Vereins und der Oesterreichischen Konsum-Vereine nicht nur die gewünschte Preis-Ermäßigung, sondern auch eine Erleichterung bezüglich der Besuchsstunden zu gewähren. Es wäre sehr zu wünschen, daß die Betheiligung von Seiten der Mitglieder der genannten Vereine am Besuche des Oesterreichischen Kunst-Vereins sich zu einer recht zahlreichen gestaltete.

+ Für die Berliner Nationalgalerie sind auf der diesjährigen Kunstausstellung vier bedeutende Bilder aus dem Kunstfonds angekauft worden: ein vorzügliches Thierstück von Friedrich Volk in Müünden, am See tränkende Heerde, das in geschmackvoller Komposition, studirter Zeichnung und koloristischer Haltung auf der Höhe des Besten steht, was dieser treffliche Künstler geleistet hat, und nur für eine öffentliche Galerie etwas klein ist; sodann eine Landschaft, Berg und Wald, von Max Schmidt in Weimar, die den Meister mit aller seiner Kraft wieder in das eigentliche Lebenselement seiner Kunst, das Leben und Weben der vegetabilischen Natur, eingekehrt zeigt; ferner eine große Landschaft von A. Weber in Düsseldorf, die bei höchster Feinheit des Tones in eminentem Grade das eigene Gesicht ihres Meisters dokumentirt, die Poesie der Terraininformation in einer weiten, mit einem Blick umfaßten Landschaft zum Bewußtsein zu bringen; endlich das Bild von Rudolph Henneberg in Berlin, die Jagd nach dem Glück,*) über welches es unnöthig erscheint, hier noch anerkennende Worte zu verlieren, und das der Patriotismus des Künstlers bei drei gleichzeitigen Bewerbungen den Weg in die Nationalgalerie, gewiß nicht zum Schaden seines Nachruhmes, hat finden lassen.

Norddeutscher Kunstverein. Unter diesem Namen hat sich in Berlin ein neuer Kunstverein gebildet, welcher seine permanente Ausstellung im Oktober eröffnen wird.

Konkurrenzen.

+ Die Konkurrenzarbeiten für den Berliner Dombau werden nach Schluß der akademischen Ausstellung in den Räumen der Kunstakademie ausgestellt werden. Von einer früheren Bekanntmachung der Pläne, die allerdings gewünscht wurde, mußte Abstand genommen werden, da sich gegen das einzige noch disponible Lokal für eine solche Ausstellung, das Camposanto, mehrfache Bedenken geltend machten. Wie wir erfahren, zeichnen sich die Berliner Architekten, die sich siebenzehn an der Zahl an der Konkurrenz betheiligt haben, ganz besonders aus; ihre Pläne sind sämtlich im Renaissancestil gehalten. Gothische Entwürfe sollen überhaupt nur vier vorhanden sein, ein Sakum, das jedenfalls angemerkzt zu werden verdient.

Für eine Geschichte der zeichnenden Künste bis zum Zeitalter des Perikles ist von Louis Fould in Paris ein von der französischen Akademie zu vergebender Preis von 20,000 Francs angesetzt. Die Konkurrenzarbeiten sind bis zum 1. Januar 1869 bei dem Sekretariat des Instituts von Frankreich einzureichen und müssen in französischer oder lateinischer Sprache abgefaßt sein. Sollte keine der eingelieferten Arbeiten des Preises würdig befunden werden, so tritt eine neue dreijährige Frist für eine nochmalige Konkurrenz ein.

Bei der Konkurrenz um den Entwurf zu einem Altar in der Marienkirche zu Reutlingen ist der Preis dem Architekten Conradin Walther in Stuttgart zuerkannt worden. Eine Abbildung des preisgekrönten Entwurfs findet sich im 9. Hefte der „Gewerbehalle“.

Personal-Nachricht.

+ Professor Ernst Curtius in Göttingen ist als „Archäologe des Museums“ nach Berlin berufen und neuerdings auch zum ordentlichen Professor an der dortigen Friedrich-Wilhelms-Universität ernannt worden.

Kunsliteratur und Kunsthandel.

Eduard Gerhard. Ein Lebensabriß von Otto Zahn. Berlin, Reimer 1868. 124 S.

A —. Für die Angehörigen eines Mannes, von dessen Wirken man wohl den Nachlebenden verkünden mag, ist es ein Glück, das Heroldsamt einem bewährten Biographen übertragen zu können. Und das vorliegende Büchlein zeigt in der That, daß sein Verfasser ein geborener Biograph ist, wenn das nach seinen früheren Arbeiten ähnlicher Art noch bewiesen zu werden brauchte. Freilich fand Zahn einen ungewöhnlich reichen Stoff vor: Aufzeichnungen Gerhard's selbst, Briefwechsel, Mittheilungen seiner Fran, zweier Schwestern, vieler Verwandten und Freunde, die den Verstorbenen eine kürzere oder längere Strecke auf seinem wechselvollen Lebenswege begleiteten. Doch das alles schmälert um keines Haares Breite das Verdienst eines Historikers, der so geschickt, knapp und fein all' das Material zuschnitt, gruppirt, und sein eigenes Urtheil so treffend und leicht einstreute. So ist es denn auch für uns, seine Freunde, eine wahre Lust, des Verstorbenen Bild Zug auf Zug allmählich aus der Darstellung hervortreten zu sehen, so klar und sprechend fast, wie es uns die trefflich ausgeführte Lithographie dem Titelblatte gegenüber vorführt. — Doch sehen wir, was das Büchlein dem Forscher und Freunde der Kunst Beachtenswerthes bringt. Da sind zunächst die knappen und doch vollständigen Reiseberichte, und diese Reisen sind ja zu einem guten Theil lebendiger Ausdruck der Fortschritte, welche die archäologische Wissenschaft mit und durch Gerhard gemacht hat. Nicht minder wünschenswerth muß uns die Geschichte der Entstehung seiner bedeutenderen Werke sein. Denn der Einblick in diese Arbeiten trägt ja doch auch

*) Vergl. Kunstdronik 1868, S. 94.

für die Kenntniß der Kunstgeschichte etwas aus. Ueber Gerhard's Verhalten zur Kunst und Kunstwissenschaft ist oft gesprochen worden, und als Resultat wohl das festzuhalten, daß er sich gegen manche Seiten der letzteren ablehnend verhielt und selten in seinen Schriften der ästhetischen Bedeutung eines Kunstwerkes Rechnung getragen hat. Wenn nun, wer ihn kannte, weiß, daß solche Einseitigkeit nur in seinen Schriften, nicht aber an ihm selbst hervortrat, so ist es natürlich, daß der schärfere Blick auch in diesen (oder wenigstens in einem Theile derselben) die feineren Fäden wahrnimmt, welche G.'s archäologische Thätigkeit mit der Kunstgeschichte verbanden. Darum sind Zahn's Bemerkungen über G.'s Wissenschaft so außerordentlich interessant. Sie geben uns (an verschiedenen Stellen) in schlagender Kürze eine vollständige Geschichte der Kunstmythologie. Wo die Darstellung dann dem eigenen kunstmythologischen System G.'s sich zuwendet (S. 69 ff.), wird sie geradezu meisterhaft. „Allein G.“, heißt es zum Schlusse, „hatte zu der Sicherheit der den Kunstwerken abzugewinnenden Resultate unbedingtes Vertrauen, das zuletzt doch wieder auf die Konkordanz des Systems gegründet war, und ihn über Beschaffenheit der Hypothesen, die er als Zeugnisse verwertete, nicht klar sehen ließ; denn bei seiner feinen Combination und umfassenden Gelehrsamkeit übte er die ars nesciendi sehr ungeru, und eine Deutung, eine Benennung, die manchmal nur der bequemeren Klassifikation zu Liebe versucht war, wurde allmählich ein Ring in einer scheinbar fest geschlossenen Kette.“ Wer hat diese Seite von G.'s wissenschaftlicher Thätigkeit treffender charakterisirt? Wer könnte ferner bessere Worte finden zur Bezeichnung seiner schriftlichen und mündlichen Diktion, als die folgenden: „Er wurde gänzlich eingenommen durch die Zierlichkeit und Grazie der Höflichkeit, mit deren Formen die Italiener im Verkehr angenehme wie unangenehme Begegnungen zu umkleiden verstehen; auch das Rhetorische und die Concetti ihrer Redeweise gefielen ihm. Das Leben in Rom führte ihn in die verschiedensten Kreise vornehmer Reisenden mancher Nationalität und in diplomatische Circel, deren Konversation mehr blanke Rechenpfennige als Goldstücke in Umlauf zu setzen pflegt. Seine wissenschaftlichen Gedanken aber führten ihn in jene dunkle Tiefe der menschlichen Seele, aus der nur Symbole und Bilder aufsteigen, welche die Schärfe des präcisen Ausdrucks scheuen. So bildete er sich bei eifriger Lektüre der späteren Göthe'schen Schriften eine gewisse schwebende Temperatur der Sprache aus, die Andre oftmais zu errathen aufgab, und, wenn dies nicht immer gleich gelang, zu wirklichen Mißverständnissen oder auch zu unerwarteten Aufklärungen führen konnte. Diese Ausdrucksweise, anfangs vielleicht angeeignet, war ihm später natürlich, wie namentlich erfahren hat, wer unter seinem Diktat schrieb.“ (S. 105). So war er auch im mündlichen Verkehr Meister des Ausdrucks, und wer ihn von dieser Seite kannte, würde leicht eine ganz artige Sammlung jener gelegentlich eingestrenten Witzesworte machen können, die auch außerhalb ihres Zusammenhanges wirklich originelle *αποφειγματα* sein würden. Doch diese Bemerkung hat mich schon über die Gränze hinausgeführt, welche diese kurze Anzeige einzuhalten hat. Vielleicht aber wird mancher Leser gerade von den Parthien des Buches sich angezogen fühlen, durch welche der Gelehrte ihm gemüthlich näher tritt. Darum stehe hier noch zum Schlusse eins der vielen kleinen Gedichte, welche in G. unter der Arbeit, — oft Kinder un-

freiwilliger Muße, — entstanden. Es ist ein Epigramm von echt antikem Gepräge, einem Briefe des zwanzigjährigen Doktors an seinem Vater entlehnt:

„Was von den Göttern ich bitte, mit Lust mein Leben zu schmücken?

Wohlfeyn und leidliches Geld, und bei den Edleren Kunst;
Und was ein Gott mir gebeut, es zu schaffen mit kräftiger
Sorgfalt.

Ward mir auch manches vergönnt, vieles doch bleibt mir
zurück.“

F. P. Neuer Stich nach Vautier. Eine derjenigen Aufgaben, welchen der moderne deutsche Kupferstich noch immer in sehr viel geringerem Grade genügt, als es die Meister des vorigen Jahrhunderts, besonders der vor treffliche Job. Georg Schmidt gethan, besteht in der Verschiedenheit der Behandlung, der feinen Charakteristik des Stofflichen, wozu doch gerade der Grabstichel so herrliche Mittel bietet. In einem neuen Blatte Raab's in Nürnberg, welches nach einem Gemälde Vautier's uns das „Verhör beim Schulmeister“ zeigt, ist die Lösung jener Aufgabe mehrfach, besonders in der Behandlung des Fleisches mit Glück gelungen, so daß bei dem feinen Formverständnis, welches allen Arbeiten dieses trefflichen Stechers eigen ist, eine sehr angenehme Wirkung erzielt wurde; die schöne Arbeit wird dadurch zu einem ebenso willkommenen Geschenk für den Prager Kunstverein, der sie bestellte, als ihr auch sonstige Verbreitung gesichert ist.

Von dem Ermitage-Galeriewerk, in Photographien herausgegeben von Carl Röttger, I. Hofbuchhändler in St. Petersburg, ist die erste Serie, Raffael Lionardo und Correggio umfassend, vollständig erschienen. Auch von der zweiten Serie dieses trefflichen Unternehmens, mit welchem der Herausgeber sich vollen Anspruch auf den Dank aller Kunstfreunde und ein anerkanntes Verdienst um die Kunst erworben hat, liegen bereits drei Lieferungen vor, aus deren Inhalt besonders Murillo's Verkündigung und Bauernnacht, eine Madonna von Rubens, eine Kirme und die Wadstube von D. Teniers, d. j. und die „Näherinnen“ von Guido Reni hervorzuheben sind. Sämmtliche Blätter sind auch einzeln zu haben.

Die nächste Kunstauktion von Amster und Ruyhard in Berlin findet am 26. Oktober statt. Der Katalog, 2227 Nummern stark, umfaßt Kupferstiche und Radirungen von Meistern aller Schulen.

Zeitschriften.

Gazette des Beaux-arts. September.

William Hogarth. Par M. Feuilleit de Conches. — Les antiquités de l'Assyrie et de Babylone. (II). Par M. François Lenormant. Mit Abb. — Jngres (VII). Par Ch. Blanc. Mit Abb. — Sevres et les manufactures de porcelaine en France. Par Alb. Jacquemart. Mit Abb. — Notice sur quelques peintres Bloisais. Par M. Dupré. — Les eaux-fortes de M. Edw. Edwards. Mit Abb.

Chronique des Arts. Nr. 33 — 35.

Le chateau de la Bastie. — Distribution des récompenses à la suite du Salon de 1868. — Discours prononcés à l'école spéciale de dessin et de mathématiques. — Necrologie (Le docteur Waagen; Cicéri).

Journal des Beaux-arts. Nr. 15. 16.

A propos du concours pour un palais de justice à Anvers. — Deux nouveaux Ruysdael. — La statue de Charlemagne à Liège. — Le congrès de Fiers.

The Art-Journal. September.

The picture-gallery of the Hermitage, St. Petersburg. I. By James Dafforne. Mit Abb. — Influence of certain physical conditions on the origin and development of art. By D. T. Ansted. — Leeds exhibition. III. — Obituary (Waagen; Catermole; G. H. Thomas, T. Garner; S. Lover). — Ornamentation of the Thames Embankment. — The Dudley gallery. — Niello. — Paris international exhibition: Wall decorations. — The new royal Academy. — Zeitschen drei Staffische nach James, Cox und Delaroché.

Deutsche Bauzeitung. Nr. 34 — 37.

Gubbio (Schluß) Mit Abb. — Grundsätze für das Verfahren bei öffentlichen Konkurrenzen. — Honorar für bankünstlerische Arbeiten. — Allg. Vorschriften für die räumliche Gestaltung von Gebäuden für höhere Schulanstalten. — Das neue Dienstgebäude für den Generalstab in Berlin. Mit Abb.

Troschels Monatsblätter. August.

Paris und die allg. Ausstellung (VII). — Die Stellung der Frauen zu den bildenden Künsten. Von Ottilie Kohde.

I n s e r a t e.

Deutsche Goethe-Stiftung.

In der heutigen Generalversammlung der Teilnehmer der deutschen Goethe-Stiftung ist auf Grund des einstimmigen Gutachtens des Ausschusses der Sachverständigen, welcher aus den Herren Professoren Drake aus Berlin, Preller aus Weimar, Wittig aus Düsseldorf, Schilling aus Dresden und Zitel aus Prag bestand, beschloffen worden:

von Ertheilung des ausgeschriebenen Preises für ein Relief über den Eingang eines Kunstmuseums abzusehen, indem keine der eingelieferten Arbeiten als eine ausgezeichnete Leistung im Sinne der Satzungen angesehen werden konnte.

In Gemäßheit eines weiteren Beschlusses der General-Versammlung eröffnet die deutsche Goethe-Stiftung für das Jahr 1869 eine Preisbewerbung auf dem Gebiete monumentaler Malerei deren Gegenstand

ein Entwurf zur Ausmalung des Treppenhauses im neuen Museum zu Weimar

bildet. Der Preis beträgt eintausend Thaler und es wird über dessen Ertheilung auf Grund eines Gutachtens nachstehender Sachverständigen: Professor Grobe in Dresden, Professor Hähnel daselbst, Professor Lübke in Stuttgart, Professor Preller in Weimar und Professor Zitel in Prag, in der am 28. August 1869 stattfindenden General-Versammlung Beschluß gefaßt. Der preisgekrönte Entwurf wird Eigenthum der Goethe-Stiftung; über die Ausführung desselben in dem Museum selbst steht jedoch der letzteren eine Entscheidung nicht zu.

Zur Preisbewerbung berechtigt sind alle Künstler deutscher Nationalität. Die Entwürfe sind bis zum 1. August 1869, anonym, jedoch mit einem Motto bezeichnet und in Begleitung eines den Namen des Künstlers enthaltenden versiegelten Couverts mit gleicher Bezeichnung an den unterzeichneten Vorstand (Adr: Herr Dr. von Zahn, Direktor des Großherzoglichen Museums zu Weimar) einzusenden.

Das Programm, sowie der architektonische Aufriß des Treppenhauses sind von derselben Adresse unentgeltlich zu beziehen. Weimar, den 28. August 1868.

Der Vorstand des geschäftsführenden Vereins der deutschen Goethe-Stiftung.
Dr. Heerwart.

[177]

Preisermäßigung bis Ende 1868.

Verlag von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Hagen, August. Künstler-Geschichten. Vier Bände. 8. (6 Thlr.). Ermäßigter Preis 2 Thlr.

Reumont, Alfred von. Andrea del Sarto. Mit einem Grundriß des Vorhofs der Servitenkirche in Florenz. 12. (1 Thlr. 8 Ngr.) Ermäßigter Preis 10 Ngr.

Specker, Erwin. Briefe eines deutschen Künstlers aus Italien. Aus den nachgelassenen Papieren von Erwin Specker aus Hamburg. Zwei Theile. (3 1/2 Thlr.) Ermäßigter Preis 24 Ngr.

Waagen, G. F. Kunstwerke und Künstler im Erzgebirge und in Franken. 12. (1 1/2 Thlr.) Ermäßigter Preis 8 Ngr.

— Kunstwerke und Künstler in Baiern, Schwaben, Basel, dem Elsaß und der Rheinpfalz. 12. (1 1/2 Thlr.) Ermäßigter Preis 8 Ngr.

Vorstehende werthvolle Werke sind zu den bedeutend ermäßigten Preisen durch alle Buchhandlungen zu beziehen.

Ende 1868 treten die vollen Ladenpreise wieder ein. [178]

Kunst-Auktion in Aachen.

Unterzeichneter hält am 19. Oktober in Aachen die Versteigerung des Kunst-Nachlasses des

Herrn J. Coopman

ab, und sind Kataloge, in 3211 Nummern viele Gemälde guter Meister, Zeichnungen, Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte, Kunstbücher und Kunstfachen enthaltend, durch alle Buch- und Kunst-Handlungen, sowie direkt zu beziehen von

[179] **J. N. Heberle (S. Lempertz)** in Köln.

Aus dem Schweighauser'schen Verlage in Basel sind folgende Schriften von **Prof. Dr. Jacob Burkhardt** in den meinigen übergegangen:

Der Cicerone.

Eine Anleitung zum

Genuss der Kunstwerke Italiens. 3 Abtheilungen. br. 3 1/2 Thlr.

Die Zeit

Constantins des Großen.

broch. 1 1/2 Thlr.

Die Kultur

der

Renaissance

in

Italien.

Von letztgenanntem Werke, welches seit längerer Zeit im Buchhandel fehlt, veranstalte ich eine zweite, vom Verfasser durchgesehene Auflage. Dieselbe wird gegen Ende November erscheinen.

Leipzig, am 1. Oktober 1868.

[180] **E. A. Seemann.**

Carl Heinr. Gerold.

Berlin, Krausenst. 69.

Specialgeschäft

für Oelfarbendruck.

Permanente Ausstellung aller bisher erschienenen Oeldruckbilder.

Verlag. Export. Detail.

Lager englischer Farbendrucke.

Cataloge gratis. [181]

Die Nr. 1 des IV. Jahrganges der Kunstchronik wird mit dem I. Hefte der Zeitschrift für bildende Kunst am 16. Oktober ausgegeben.

Die p. p. Abonnenten werden ersucht, ihr Abonnement rechtzeitig zu erneuern.

Von dem in meinem Verlage erscheinenden mit Allerhöchster Autorisation Sr. Majestät des Kaisers von mir herausgegebenen Werke:

Die Kunstschatze der Kaiserlichen Eremitage

in

photographischen Nachbildungen direkt nach den Originalen.

sind bis jetzt erschienen:

- Serie I. Nr. 1. Raphael. Madonna aus dem Hause Alba. Nr. 2. Dessen heilige Familie. Nr. 3. Dessen heil. Georg. Nr. 4. Dessen Brustbild eines Mannes. Nr. 5. Leonardo da Vinci. Madonna Litta. Nr. 6. Dessen heil. Familie. Nr. 7. Porträt einer Dame. Nr. 8. Correggio (Allegri). Madonna del Latte. Nr. 9. Dessen Himmelfahrt Mariä. (Skizze zu der Kuppel des Domes in Parma.) Nr. 10. Dessen Apollo und Marsyas. Nr. 11. Dessen Brustbild eines Mannes.
- Serie II. Nr. 1. Murillo. Die Verkündigung Mariä. Nr. 2. Dessen Bauernmabe. Nr. 3. Rembrandt. Eine Nonne, welche ein junges Mädchen lesen lehrt. Nr. 4. Carlo Dolci. Die küßende Magdalena. Nr. 5. Neff, L. Ein badendes Mädchen. Nr. 6. Rubens. Madonna mit dem Kinde. Nr. 7. Teniers, D. d. j. Kirmes. (Hochzeitschmaus). Nr. 8. Denner. Bildniß eines alten Mannes. Nr. 9. Kiprensky. Ein Gärtnerburche. Nr. 10. Teniers, D. d. j. Wachtstube. Nr. 11. Keni, Guido. Maria und acht junge Mädchen (mit Nähen beschäftigt).

Der Preis eines jeden Blattes ist 1 Thlr. 15 Ngr. Die folgenden Lieferungen erscheinen in regelmäßigen kurzen Zwischenräumen von circa. 4—6 Wochen. Die ersten Lieferungen jeder Serie können auf Verlangen von jeder Buch- und Kunsthandlung zur Ansicht vorgelegt werden.

Ueber den Werth dieser Reproduktion hat sich der vereemigte Geh. R. Dr. Waagen in dieser Zeitschrift mehrfach in der anerkanntesten Weise ausgesprochen, u. A. in Nr. 13 der Kunstchronik des laufenden Jahrgangs. Seinem Urtheil erlaube ich mir heute das Zeugniß eines hiesigen Künstlers anzuschließen, der auch in deutschen Kreisen vielfach gekannt ist, (dessen großes historisches Bild: „Galilei“ kürzlich S. M. der Kaiser antaufen ließ). Derselbe sagt:

Es gereicht mir zum besonderen Vergnügen, hiermit öffentlich zu erklären, daß die vom Kaiserl. Hofbuchhändler, Herrn Carl Röttger, mit Allerhöchster Autorisation S. Majestät des Kaisers direkt nach den Originalen veröffentlichten Photographien der Gemälde der Kaiserl. Eremitage die Originalen mit einer Treue wiedergegeben, wie sie größer und schöner kaum zu erreichen sein dürfte. Ein langjähriger Aufenthalt in St. Petersburg hat mich durch einen unangesehenen Verkehr in der Kaiserl. Eremitage mit allen einzelnen Bildern auf das Genauste bekannt werden lassen. Als Herr Röttger sein Unternehmen begann, erregte es mein Interesse als Künstler um so mehr, als bis jetzt die wunderbaren Schätze der hiesigen Galerie durch Reproduktion kaum bekannt sind. Die große Gewissenhaftigkeit, die Herr Röttger bei Ausführung seines Unternehmens bekundete, erweckte mein persönliches Interesse für sein Vorhaben, und die Liebe zur Kunst machte es mir zur angenehmen Pflicht, ihm überall dabei, so weit ich es vermochte, mit Rath und That zur Seite zu stehen. Da nun aber die Photographie als solche nur einen und gewiß beschränkten — Theil der alten Originale so wiedergzugeben vermag, daß sie wirklich als getreue Reproduktionen erscheinen, so mußte es, nach meiner künstlerischen Ueberzeugung, die erste Aufgabe sein, da, wo der photographische Apparat gefehlt oder gefälscht hatte, diese Mängel zu beseitigen. Die Beseitigung dieser Mängel, tüchtigen Künstlerhänden anvertraut, ist unter meiner steten persönlichen Mitwirkung geschehen, sie erstreckte und beschränkte sich einzig und allein auf das für die Herstellung der Gesamtwirkung durchaus Nothwendige. Sie ist mit einer Pietät, mit einer Sorgfalt ausgeführt worden, welche die größte Anerkennung verdienen, und so kann ich die Versicherung geben, daß diese Reproduktionen zu den schönsten und treuesten gehören, die ich je kennen gelernt habe.

Im Interesse der Kunst habe ich mich zu dieser Erklärung aus zweifachem Grunde für verpflichtet gehalten, einmal, weil die Bilder der Eremitage sehr wenig bekannt sind, und dann, um das Unternehmen des Herrn Röttger, der sich mit bewundernswerther Mühe und Gewissenhaftigkeit der Lösung seiner verdienstvollen Aufgabe hingiebt, allen Kunstfreunden auf Grund vollster Ueberzeugung auf das Wärmste zu empfehlen.

St. Petersburg.

F. Reichert.
Historienmaler.

Indem ich alle Kunstfreunde auf diese Photographien besonders aufmerksam zu machen mir erlaube, bemerke ich, daß dieselben durch jede Kunst- und Buchhandlung bezogen werden können.

Carl Röttger.
Kaiserlicher Hofbuchhändler.

Durch jede Buch- und Kunsthandlung sind zu beziehen: [000]
Die in der königl. Kunst-Gewerbeschule in Nürnberg ausgeführten
Musterzeichnungen nach der Antike, in Lithographie,
4 Blatt in gr. Adlerformat.
1. Jupiter. 2. Diana. 3. Agamemnon. à 2 Thlr. 4 Ornamente I. à 1²/₃ Thlr.
In solcher Grösse und Schönheit dürften derartige Blätter als Zeichenvorlagen noch nicht vorhanden sein und werden dieselben gewiss allen Kunst-, Gewerbe- und Zeichen-Schulen als tüchtige Arbeiten willkommen sein.
(Friedr. Bruckmann's Verlag in München.)

Amsler & Ruthardt,
Kupferstich - Auktion.
Berlin, 26 Oktober.

Das Verzeichniß, ältere und neuere Kupferstiche und Radirungen enthaltend, (Boissieu, Desnoyers, Dietrich, Dupont, Direr, Van Dyck, Claude Lorrain,ollar, Morggen, Rembrandt etc.) ist gratis zu beziehen.

Amsler & Ruthardt.

GETTY CENTER LIBRARY



3 3125 00091 9718

