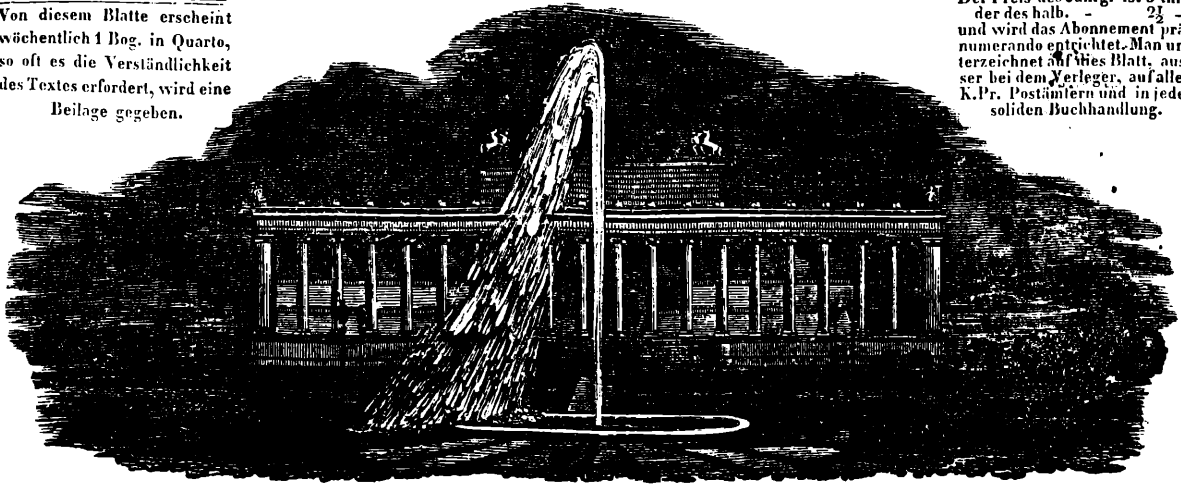


Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. - 2½ - und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dieses Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen K.Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 6. October.

Redacteur Dr. F. Kugler.



Verleger George Gropius.

ARCHITEKTUR.

Anweisung zur Architektur des christlichen Cultus von L. von Klenze Königl. Bayerischem Wirkl. Geheimen Rathe Hofbau-Intendanten und Vorstände der obersten Baubehörde Commandeur und Ritter mehrerer Orden. Nebst XXXIX Kupfern. München MDCCCXXXIII.

Wohlgesinde Leser dürften meinen, dass Referent im Folgenden, wo es sich um die Ansichten und Leistungen eines hochstehenden Zeitgenossen handelt, vielleicht in gewählteren Ausdrücken habe schreiben können. Es ist allerdings eine kritische Sache. Aber wir halten uns überzeugt, dass wenn man gegen die

vornehmen Lebenden einen gewissen Respect nicht ausser Acht zu lassen hat, man doch ungleich mehr Hochachtung den grossen Todten schuldig ist, und dass überhaupt Wahrheit und Recht durch keinen Rang gebunden sind.

Der Verfasser beginnt im Vorwort folgender Gestalt:

„Es ist eine unumstössliche, durch die Geschichte aller Zeiten bekräftigte Wahrheit, dass die Architektur, ihre Ausbildung und ihr Gedeihen, nur von dem Mittelpunkte der Staaten aus, und durch das, was von den Regierungen und dem gemeinen Wesen dafür geschieht, auf eine kräftige und belebende Art befördert werden können.“ Diese Beförderung erklärt der Verfasser einige Zeilen später, als: „den plastischen Typus einer Zeit bilden.“

Diesen Typus zu begründen ist der Zweck des vorliegenden Werkes:

„Es ist nun zwar nicht zu läugnen, dass die practische Ausübung und Anwendung der Architectur und Kunst, wie sie von einer ursprünglichen Staatsbildung stets herbeigeführt wird, hierin am kräftigsten wirkt: jedoch bietet, bei langer Dauer eines Staates, nicht jede Zeit Gelegenheit dar, diese practische Ausübung nach allen Richtungen hin zu entfallen, und wie dann in einem oder dem andern Kunstfache nicht durch practische Beispiele gewirkt werden kann, so treten die Lehre und das theoretische Beispiel in ihre vollen Rechte ein. Diese Rücksichten nun bestimmten das königlich bayerische Staats-Ministerium des Innern, bei welchem mir die obere Leitung des Bauwesens oblag, schon vor mehreren Jahren, nach dem Beispiele anderer Staaten, zunächst für den Gebrauch der Regierungs-Behörden, so wie für die Bauverständigen und Baulustigen, eine Sammlung von Bauplänen zu veranstalten, welche theils für die gebräuchlichsten Arten von Gebäuden als Beispiele dienen sollten, theils geeignet wären, den allgemeinen festen Begriff architectonischer Regel und Form auch in Bayern auszubreiten.“

„Ich erhielt mithin den Auftrag, ein solches Werk über den Kirchenbau zu bearbeiten, um davon zunächst mehrere hundert Exemplare unentgeltlich an die verschiedenen geistlichen und weltlichen Behörden des Reiches vertheilen zu können.“

Der Verfasser erklärt hierauf — und wir sind auf jeden Fall damit einverstanden, — dass nur die „liturgische Architektur“ (d. h. die für religiöse Zwecke bestimmte) zu freier künstlerischer Vollendung führen könne, dass sie „als das Centrum aller Künste betrachtet werden müsse, welche von ihm als Radien ausgehen.“ Und zwar behandelt der Verfasser die christliche Liturgik im Allgemeinen; er findet nicht, „dass Catholicismus, Protestantismus und einige innere Einrichtungen, wie das Iconostasion etc. ausgenommen, sogar der griechische Gottesdienst, wesentliche architektonische, sondern nur mehr dekorative Verschiedenheiten in ihrem Kirchenbau bedingen. Der allgemeine moralische und physische Zweck ist bei den Kirchen aller christlichen Confessionen gleich, und Einzelheiten sollten und mussten hier unberücksichtigt bleiben.“

In jeder Beziehung also nimmt dies Werk unser höchstes Interesse in Anspruch: sowohl weil es den wichtigsten Gegenstand der Kunst überhaupt behandelt, weil es das künstlerische Glaubensbekenntniss eines zu höchster Wirksamkeit berufenen Mannes enthält, als auch weil es für die unmittelbare praktische

Anwendung auf das Leben der Gegenwart bestimmt ist. Es ist somit unsere Pflicht, mit grösster Genauigkeit in die Ideen, die Grundsätze und Leistungen des Verfassers, wie er sie in Text und Kupfern darlegt, einzugehen. Wir folgen ihm hierin Schritt vor Schritt, zunächst durch die einzelnen Capitel seines Textes.

Capitel I. Frühere Religionen und ihre Beziehungen zum Christenthume.

Das Resultat, zu welchem der Verfasser in diesem Kapitel gelangt, besteht darin: „dass der innere Geist, besonders der griechischen Religion, so viele Beziehungen zum Christenthume hatte, dass . . . beider liturgische Bedürfnisse auf ein und demselben architektonischen Wege befriedigt werden konnten.“ Wenn diese Möglichkeit vorhanden ist (unter liturgischen Bedürfnissen scheint der Verfasser hier die Erhebung des Gemüthes durch eine heilige räumliche Umgebung zu verstehen), so beruht sie gewiss auf andern Gründen. Denn ein jeder gebildete Christ weiss, dass in dem wichtigsten Punkte, in dem der Erlösung, der innere Geist des Christenthums so ausser aller Beziehung zu allen früheren Religionen steht, wie der Himmel entfernt ist von der Erde. Doch der Verfasser ist Künstler: ihn als Theologen zu beurtheilen, ist nicht unsre Sache.

Capitel II. Zustand Judäas während der Menschwerdung Christi, und während der Ausbreitung des Christenthums.

Resultat: „Da während dem Leben des Heilands und während der heroischen Epoche des Christenthums . . . alles Aeusserliche der Orte und Personen griechisch und römisch gestaltet war, . . . so muss in allen bildlichen Darstellungen christlicher Kunst (der Verfasser schliesst die Architektur mit ein), welche auf Wahrheit und vollkommene Harmonie des Geistigen und Plastischen Anspruch machen wollen, im Allgemeinen Alles, was äussere Form anbetriefft, nach antiker Art gebildet werden.“ Das heisst, in Bezug auf die historischen Verhältnisse, wie sie wirklich waren und jedem Gebildeten bekannt sind (und abgesehen von der eigentlichen Plastik, die uns hier vor der Hand nichts angeht): Da das Christenthum in die Welt trat, als griechische Bildung dieselbe erfüllte, da es sich in den ersten Jahrhunderten seiner Verbreitung

höchst feindlich, sodann indifferent gegen die Werke der Kunst (der Architektur als Kunst mit eingeschlossen) verhielt, und da es später, ehe sich jedoch irgendwie christliche Nationalitäten gebildet hatten, für seine liturgischen Zwecke sich dem zufällig Vorgefundenen nur accomodirte*); so sind auch wir gezwungen, auf antike Weise zu bauen. Doch der Verfasser ist Künstler: es ist hier nicht der Ort, ihn als Logiker zu beurtheilen.

Capitel III. Vom allgemein gültigen Grundsatz der Architektur.

Hier nähern wir uns schon dem eigentlichen Felde des Verfassers; folgen wir ihm in seinen einzelnen Bestimmungen.

„Architektur im ethischen Sinne ist die Kunst, Naturstoffe zu Zwecken der menschlichen Gesellschaft und ihrer Bedürfnisse so zu formen und zu vereinigen, dass die Art, wie die Gesetze der Stetigkeit, Erhaltung und Zweckmässigkeit bei dieser Vereinigung befolgt werden, ihren Hervorbringungen die möglichste Festigkeit und Dauer, bei dem geringstem Aufwande von Stoffen und Kräften gewährt.“ — Wie aus dieser ganz äusserlichen Erklärung die Besonderheiten der Formen und ihre gegenseitigen Verhältnisse hervorgehen können, ist unbegreiflich. Nehmen wir ein Beispiel. Die Zwischenräume, in welchen die Säulen der griechischen Halle von einander abstehen, müssten, nach der Bestimmung des Verfassers, nothwendig durch die Haltbarkeit des Gebälkes bestimmt werden. Bilden wir Letzteres aus Holz, so haben wir mithin keinen Grund, die engen Säulenstellungen des griechischen Styles beizubehalten. Wie höchst widersächtig aber eine Abweichung von dieser Regel erscheint, weiss jeder architektonisch Gebildete. Die Formen in ihrer Einzelheit, namentlich Gliederungen und dergleichen, lassen sich durch obige Angabe noch minder begründen. Ferner:

„Da aber das, was die architektonischen Formen bildet, die Gesetze der Statik und die Baustoffe . . . überall gleich sind; da überall Frost, Regen und Sonnenschein abwechseln, so muss es auch für die archi-

tektonische Form ein Absolutes, Objectives, für alle Zeiten und Länder Gültiges geben, und nur rücksichtlich der Zusammensetzung können Ort und Zeit eine Verschiedenheit bedingen.“ — Da die architektonischen Kunstformen nicht aus diesen Aeusserlichkeiten hervorgehen können, sondern lediglich und einzig nur als ein Produkt der höheren Geistes- und Gefühlsrichtung einer besonderen Zeit zu erklären sind, so kann ihnen keine absolute Gültigkeit einwohnen, sondern ihre Wahrheit, wie die einer jeden menschlichen Produktion, stets nur eine subjektive, in unmittelbarem Bezuge auf Zeit und Nation, sein.

Das Resultat des Verfassers ist: dass in höchstem Grade „und in jedem Punkte des für unsern Zweck besonders wichtigen Einzelnen der Form, die griechische Architektur, in ihren beiden Hauptentwicklungs-Perioden, vor und nach Erfindung und Anwendung des Gewölbes, mithin im eigentlichen Griechenland und in der Römischen Weltperiode, jenem ewigen Grundsatz entspricht.“ — Wer möchte die Herrlichkeit, die Vollendung des griechischen Bausystems, so weit menschliches Vermögen Vollendetes schaffen kann, läugnen? Aber auch hier ist die Vollendung eine subjektive, einseitige, ausschliessende. Der Gewölbebau, mit welchem die Römer dasselbe vermischten, steht gerade im vollkommensten Widerspruch. Er erfordert überall, an Säulen, Pfeilern, Wänden, welche die allmählig emporsteigende Wölbung tragen, eine durchaus eigenthümliche Formirung der Glieder, eine gänzlich verschiedene von jenen Architekturtheilen, welche eine direkt abschliessende horizontale Bedeckung zu unterstützen haben. Wie äusserlich Gewölbe und griechisches Bausystem in der römischen Kunst verbunden waren, braucht keinem Gebildeten wiederholt zu werden.

Doch fügt der Verfasser selbst hinzu: „Unsere Bedürfnisse, und namentlich die liturgischen sind so verschieden von denen der Alten, dass leider nur selten das Höchste was die Architektur jemals schuf: der griechische Tempel in seiner Reinheit zu liturgischen Zwecken angewendet werden kann, und die griechischen Formen einer ganz verschiedenen Zusammenstellung bedürfen, um dieser Bestimmung zu entsprechen. Obwohl uns aber die leider so sparsam erhaltenen Ueberbleibsel antiker Gebäude, für die Art dieser Zusammenstellung nur wenig oder gar nichts als Vorbild darbieten, so hindert dieses doch keinesweges, dass das, was uns in dieser Beziehung Noth thut, wieder jenem allgemeinen Grundprincipe homogen gebildet werden muss und kann, sobald dieses Princip nur erst rein entwickelt,

*) Und zwar auf eine solche Weise accomodirte. das die liturgische Raumeintheilung, z. B. die Anordnung des Chores (wovon San Clemente al monte Celio zu Rom noch ein Beispiel ist) fast ganz willkürlich vorgenommen wurde.

und in seinen Tiefen erkannt ist.“ — Hierauf scheint die einfache Erwiderung genügend: dass, wenn die griechische Architektur eine vollendete ist, auch ihre einzelnen Formen mit Nothwendigkeit aus der besondern Zusammenstellung der Theile hervorgehen müssen, diese Formen also nicht mehr dieselben bleiben können, wenn durch ein anderes Princip der Struktur andere Beziehungen und Verhältnisse hervorgerufen sind. Doch wir setzen voraus, dass der Verfasser seine Ueberzeugung mehr durch unmittelbares Künstlergefühl, als durch oberflächliches Raisonnement gewonnen habe, und erwarten die in den Kupfertafeln mitgetheilte Realisirung seiner Iden.

Capitel IV. Ueberblick der liturgischen Bauwerke, vom Beginne des Christenthums bis auf unsere Zeiten.

Der Verfasser beginnt mit den römischen Basiliken, welche den Christen zuerst zum öffentlichen Gottesdienst eingeräumt wurden und nach denen sie ihre ersten Kirchen bauten. Seine Absicht ist, alle Eigenthümlichkeiten der christlichen Basiliken aus den Antiken herzuleiten. Für die Krypten (der Verf. schreibt Chribden), die bekanntlich jedoch nicht vor dem zehnten Jahrhundert vorkommen, findet er schon ein Vorbild in dem kleinen Gewölbe, welches sich unter dem Tribunal der Basilika von Pompeji erhalten hat. Seltam! nachdem man siebenhundert Jahre ohne Krypten gebaut, muss man sich in dem verschütteten Pompeji das Muster dazu holen. Das Querschiff der christlichen Basilika findet der Verf. ebenfalls in der römischen: die Advokaten sollen dort gesessen haben; — wir bitten um Citate aus den Alten! Das eine Beispiel der Basilika des Paulus Aemilius, das der Verfasser, nach Andrer Vorgange, anzuführen scheint (er verschreibt sich wohl nur, wenn er „*San Paolo fuori delle mura*“ nennt, eine christliche Basilika der fünften Jahrhunderts!) ist sehr ungenügend. Der capitolinische Plan (Piranesi antichità Romane I, pl. II, 51) zeigt in jener drei Säulenstellungen vor dem Tribunal, die wenig Aehnlichkeit mit dem christlichen Querschiffe haben. Der Verf. stellt diese Meinung auf, um die Absicht jener einfach verständlichen Symbolik, eines vorherrschenden Kreuzes in der Grundanlage des Gebäudes, um die geringste selbständige künstlerische Erfindung von Seiten der früheren Christen wegzulügen; nur de-

voteste Verehrung des Alterthums soll da gelten, wo wir die Motive für unsere Bestrebungen zu entnehmen haben.

Aehnlich verhält es sich mit andern Neuerungen der alten Form. Die Kuppel über der Durchschneidung des Haupt- und Querschiffes, eine der grandiossten Einführungen der Byzantiner, ist nach dem Verfasser aus rein constructivem Grunde errichtet, lediglich um Licht für das Sanctuarium zu schaffen. Die ältesten Glockenthürme, sehr einfache vierseitige Gebäude mit schlichten Arkadenöffnungen, die wiederum erst etwa mit dem neunten Jahrhundert aufkommen, müssen den Septizonien und dergl., namentlich den thurmähnlichen Grabmalen, wie solche das weitentlegene Palmyra zeigt, nachgebildet sein.

Hierauf erzählt der Verf. wie dieser byzantinische Kuppelbau, um die Zeit Karls des Grossen, über das Abendland verbreitet sei; doch habe man Unrecht, „*die Kuppeln allein als charakteristisches Merkmal der byzantinischen Bauart bezeichnen zu wollen, während viele anderweitige Kennzeichen derselben ankleben. Halbzirkelförmige Gewölbe; Anwendung zusammengesetzter Ruinentheile antiker Gebäude, schlechte Ausführung und Zusammensetzung, kleine Fenster ohne Malereien, scheinbar beengter innerer Raum, ein verworrenes, jedoch oft malerisches Aeusseres, flache Pilaster ohne Knauf oben in Verbindung mit Gesimsen tretend welche aus Konsolen und kleinen Bögen gebildet sind, und lange Reihe von Arkaden-Oeffnungen und Fenstern durch Säulen und Säulchen getrennt*“ — eine meisterhaft confuse Schilderung einiger confusen lombardischen Gebäude. Die sehr bedeutsamen und geistreichen Gebäude, welche vornehmlich Deutschland in diesem Style besitzt, scheint der Verf. nicht kennen gelernt zu haben. Gleichwohl enthalten diese seine Muster byzantinischen Baustyles „*ein weit gesunderes constructives Princip*“ als der Spitzbogenstyl: sie sind „*gewissermaassen zu einer architektonischen Palingenesie geeignet*.“ Letzteres mag der Fall sein, unter anderm schon aus dem Grunde, dass das in ihnen obwaltende System vielleicht nirgend zu einer klaren, harmonischen Durchbildung gelangt ist, und eine solche auszuführen, für einen umsichtigen Architekten gewiss einladend sein dürfte. Der Verf. schliesst seinen Vortrag über byzantinischen Baustyl mit der Vertheidigung dieser seiner gewöhnlichen Benennung, schlägt jedoch, um historische Irrungen zu vermeiden, eine bessere Benennung als *lombardischer Baustyl* vor, was in die beliebte Kategorie der säch-

sischen, normannischen, friesischen, schwäbischen u. s. w. Baustyle des Mittelalters gehört.

Der Verfasser geht nunmehr zum gothischen Baustyl über. Nachdem er das tausendmal Wiederholte auch wiederholt, dass seine Benennung unpassend sei, und nachdem er auch andere Namen abgewiesen hat, so schlägt er zuerst vor, ihn als „mittelalterlichen Basilika-Styl“ zu bezeichnen, entscheidet sich aber später für die Benennung eines „christlich hierarchischen“ Baustyles. Denn seinen Grund und Wesen findet er in der kirchlichen Hierarchie, deren Blüthe zwar etliche Jahrhunderte früher falle, was aber nichts weiter ausmache, da zu dem Uebergange von einer Kunstart zu einer andern ein gewisser Zeitabschnitt nöthig gewesen sei. Nicht allein jedoch in der Hierarchie an sich, sondern überhaupt in der ganzen guelfischen Seite der grossen Kämpfe des Mittelalters zwischen Guelfen und Ghibellinen (der Verf. schreibt: *Giebellinen*). Hier könnte man billig fragen, in welcher Weise sich denn die Seite der Ghibellinen manifestirt habe? wir finden auch auf dieser nur Gothisches. Uns scheint es vielmehr, als ob die gesammte gothische Baukunst, gleich so vielen anderen grossen Erscheinungen des Mittelalters, namentlich der bedeutsamen Bildung der Städte, und in nächster Beziehung mit letzterer, — als ein Produkt, hervorgegangen aus jenen Kämpfen, zu betrachten ist. Dies weiter auszuführen ist hier nicht der Ort. Ebenso übergeln wir die Spitzfindigkeiten, mit welchen der Verf. seine Meinung zu bestärken oder Schwierigkeiten zu umgehen sucht.

Wichtiger jedoch, als diese geschichtliche Ansicht des Verfassers, ist seine gänzliche Verwerfung des gothischen Baustyles. Zwar giebt er demselben „Grossartigkeit der Conception,“ „grossen Sinn für Form und Verhältnisse“ zu, aber er nennt dies einen „Aufwand an Verstand, um den Mangel an Vernunft wieder gut zu machen“ eine, „künstliche, nicht kunstgerechte Construction,“ u. s. w. Die Profilirungen und Vertiefungen (will sagen: die Gliederungen) der Säulen (will sagen: Pfeiler) seien angewandt, um ihrer Schwere den Schein von Leichtigkeit zu geben; eben so bei den Gewölben jene künstliche, phantastisch geformte Verrippung (die bekanntlich jedoch erst bei einer gewissen Ausartung des Styles eintritt). An die Strebepfeiler und Strebebögen sei wiederum eine unendliche Arbeit verschwendet worden, um ihren wahren Zweck zu bemänteln u. s. w. — Ist es glaublich,

dass einem architectonisch gebildeten Manne jener klare Organismus hat entgehen können, welcher, versteht sich, bei den der Blüthezeit dieses Styles angehörigen Gebäuden so augenscheinlich heraustritt? Der Raum dieses Blattes und der eigentliche Zweck, den der Verfasser im Auge hat, erlauben uns auch hier nicht; im Detail zu antworten; wir verweisen statt dessen auf die jüngst erschienenen „Niederländischen Briefe von Karl Schnaase,“ worin dieser Gegenstand bereits aufs Gründlichste und Geistreichste abgehandelt ist. Genug, wir theilen die Meinung der Edelsten unserer Zeit: dass der gothische Baustyl in sich, in seiner eigenthümlichen Ausbildung des Kreuzgewölbes, eben so vollendet und abgeschlossen, von gleicher subjektiver Wahrheit und Gültigkeit ist, wie der griechische. Die Angaben des Verfassers, wie klimatisch unzweckmässig, wie schwierig überhaupt die Structur dieses Baustyles gewesen sei, dürfen wir ebenfalls unberührt lassen, da man es einmal möglich gemacht hat, solche Gebäude zu errichten und da nach unserer bereits ausgesprochenen Ansicht, es bei der Architectur, als Kunst im höheren Sinne, nur auf die Form an sich ankömmt, dem Architekten, als Werkmeister, aber die besten Mittel zu deren möglicher Realisirung überlassen bleiben. Aesthetische und technische Mängel verbieten nicht die Wiedereinführung dieses Styles, wenn demselben nicht vielleicht der tiefere Grund einer veränderten Geistesrichtung unserer Zeit im Wege steht. Schliesslich erkennt der Verf. jedoch bei den gothischen Kirchen das „schöne Princip eines freien durchsichtigen innern Raumes“ an, so wie namentlich die *bessere Art, wie die Thürme mit dem ganzen Gebäude vereinigt sind, so dass wir hieraus mehreres für die klassische Architektur lernen und uns aneignen können.* Wir werden sehen, wieviel der Verf. gelernt hat.

Den Uebergang zu der sogenannten Wiedergeburt der Künste findet der Verf. vornehmlich durch gewisse italienische Gebäude eines „schon mehr gereinigten Baustyles“ vermittelt, namentlich durch Orsanmichele, die Loggia de' Lanzi, S. Maria novella, den Dom und den Glockenthurm von Florenz. Was er an diesen rühmt und zur Nachahmung empfiehlt: „das Streben zur Reinheit und plastischen Consequenz der Antike“ (soll vermutlich heissen: zur vorherrschenden Horizontallinie), das müssen wir jedoch bei den meisten als eine Abirrung und ein Missverständniss

des in den germanischen Ländern zu eigenthümlicher Consequenz durchgebildeten gothischen Styles bezeichnen.

Kurze Empfehlung der Bestrebungen des Alberti und Brunelleschi, die wir bereitwilligst anerkennen, entschiedene Verwerfung der spätern italienischen Richtung, die besonders durch den Bau der Peterskirche in Rom begründet wurde (Michelangelo's ursprünglichen Plan wagen wir doch ein wenig in Schutz zu nehmen) beschliessen das reiche Capitel. Können wir den Verfasser somit weder als Historiker noch als Aesthetiker anerkennen, so dürfen wir gleichwohl auch auf diese Punkte kein weiteres Gewicht legen. Der Verf. ist Künstler; und um das zu sein, bedarf es weder der Historie noch der Aesthetik.

Capitel V. *Erfordernisse des christlich-liturgischen Baues.*

Der Verf. unterscheidet die eigentlichen Kirchen von den kleineren religiösen Monumenten. Für erstere stellt er gewisse äussere Erfordernisse auf, die im Einzelnen ganz Zweckmässiges enthalten. Sie bestehen kürzlich in Folgendem:

1) Ein einfacher Grundplan, möglichst frei im Innern, akustisch und so angeordnet, dass man von allen Plätzen des innern Raumes auf das Presbyterium oder den Hauptaltar hinsehen kann. Diesem scheinere der Plan der Basiliken am Besten zu entsprechen. (Warum andre Pläne, wie die des Kreuzes, des Vielecks, des Kreises, ausgeschlossen seien, wird nicht gesagt). Sodann verlangt der Verf. vor dem Eingange ein Vestibulum oder Vorplatz, sowie die Sakristeien und andern nöthigen Räumen mit einbezogen in dem Plane des Ganzen.

Für die Kanzel schlägt der Verfasser, an einer andern Stelle, vor, deren zur Seite des Hochaltars, innerhalb (?) oder neben der grossen Nische anzubringen oder zu beweglichen Redebühnen seine Zuflucht zu nehmen, die man an beliebiger Stelle aufschlagen könne; letzteres scheint uns wirklich nur eine „Zuflucht“ zu sein, da bekännlich eine Kanzel nie in der Basilika eine passende Stelle findet, und wiederum bestätigt, wie man sich mit dem christlichen Ritus der Basilika nur accommodirt hat. Wenn der Verf. aber für protestantische Kirchen die Anordnung der Kanzel über dem Altartische für die beste erklärt, so bedünkt uns das hier nicht minder unwürdig, als es für katholische Kirchen der Fall ist.

2) Thürme zur Aufstellung der Glocken, in organischer Verbindung mit der Vorderseite des Baues. Das Gesetz, wonach solche Thürme angelegt werden müssen, ist grosse Festigkeit der untern Theile, welche sich je weiter nach oben, in leichtere Formen auflöst.

3) Kuppeln, über dem Hochaltar, sind zulässig.

4) Als Hauptform des Aeusseren wird, für Kirchen von normaler Grösse, die einfache Masse eines Oblongums mit Giebeldache und an der Vorderseite gehörig bezeichnetem Eingange bestimmt. Für die Fenster wird ein Hauptstockwerk im Aeusseren gewünscht.

5) Die Fenster sind in gewisser Höhe anzubringen. Die Masse des einfallenden Lichtes soll mässig und nicht übertrieben sein. Glasmalerei, doch nur als Ornament, ist erlaubt.

6) Die Kirchendecke ist nach gerader Linie zu bilden, sobald Holz: nach einem Halbkreise, wenn Stein zu ihrer Konstruktion verwendet wird. Säulen werden unbedingt als innere Stützen der Kirchen angesehen: Grosse Gewölbe auf Säulen ruhend, gelten dem Verf. als der höchste Grad von Vollkommenheit. Zur würdigen Auszierung der Kirchen muss jede Pracht, jedes Motiv mitwirken, welches uns das ganze Gebiet der Künste darbietet.

Der moralische Zweck kirchlicher Gebäude endlich, in Bezug auf die Erweckung der Andacht, ist nach dem Verf. nur auf dem Wege der „gleichsam physischen Zweckmässigkeit“ zu suchen, und er findet denselben vor Allem rein erfüllt in den römischen Basiliken. Bezüchtige man seine Ueberzeugung und sein Gefühl hierin der Einseitigkeit, so spreche die Geschichte für ihn: das Innere der Basiliken habe ja die begeisterte Hingebung der Helden des Christenthums gesehen und die Begeisterung der Kirchenväter erweckt. Alle Achtung vor dem künstlerischen Gefühle des Verfassers; aber was letzteren Grund anbetrifft, so könnten wir Berliner mit gleichem Rechte etwa so argumentiren: Weil Schleiermacher, dieser grosse Lehrer der evangelischen Christenheit, Prediger an der Dreifaltigkeitskirche zu Berlin war, so ist dieselbe als eine Musterkirche für evangelische Christen anzusehen. Wer den widerwärtigen Bau dieser Dreifaltigkeitskirche kennt, dürfte hierin vielleicht nicht ganz einstimmen.

Einige allgemeine constructive Bemerkungen.

über die Zweckmässigkeit antiker Architektur auch im Norden, beschliessen das Kapitel.

Gehen wir nunmehr zu dem wichtigsten Theile dieser Kritik über, nemlich zu der Weise, wie der Verfasser diese Erfordernisse in den Entwürfen seiner Kirchen (es sind deren achtzehn) künstlerisch realisirt hat.

Wir sprechen zunächst von seinem Verhältniss zu den Vorbildern, die er in der Basilika und in dem antiken System überhaupt gefunden.

Die altchristliche Basilika hat in ihrer Gesamt-Composition, wie mangelhaft auch das Einzelne erscheinen mag, allerdings etwas Hochpoetisches und Feierliches. Das Mittelschiff ist der Hauptraum des Gebäudes: über den Reihen der von Säulen gebildeten Arkaden erheben sich die Seitenmauern desselben und lassen durch Fenster von genügender Grösse ein bedeutendes Licht einfallen. Die Seitenschiffe sind insgemein niedriger, sie erscheinen als beigeordnet und dienen, durch ihren Contrast das Grossartige des Mittelraumes klar ins Auge fallen zu lassen. Der Hochaltar steht vor einer grandiosen gewölbten Nische, welche das Gebäude in würdiger Ruhe schliesst. Noch bedeutender wird die Gesamtwirkung, wenn vor dem Altarraume ein Querschiff angewandt und die Verbindung des Mittelschiffes mit diesem durch einen kühnen, weitgesprengten Bogen (nach alter Weise: der Triumphbogen genannt) vermittelt ist. — Nur die Form jener Altarnische hat der Verfasser, in den meisten Fällen, beibehalten; ein Querschiff der angegebenen Art hat er nirgend, und ebensowenig das eigenthümliche Verhältniss des Mittelschiffes zu den Seitenschiffen angewandt. Statt der letzteren hat er zuweilen Gallerieen, die auf Säulen ruhen, zuweilen eine zweite Säulenstellung darüber bis an die Decke: statt eines Hauptraumes also, dessen Wirkung durch niedrigere Nebenräume gehoben wird, kleinere Vorbauten, welche die grossartige Erhebung des Hauptraumes verdecken oder aufheben. Bei kleineren Kirchen fallen diese Gallerien häufig ganz fort, bei einigen grösseren kommen andere Einrichtungen vor, die wir hernach besprechen wollen.

Wie der Verfasser sodann das antike Bausystem überhaupt aufgefasst, wird sich zunächst aus denjenigen Theilen ergeben, wo er dasselbe in unmittel-

barer Nachahmung anwenden konnte, an den Prostylen vor den Eingängen der Kirchen. Es wird heutiges Tages, seit wir die Bauwerke der perikleischen Zeit in ihrer Reinheit kennen gelernt haben, wohl niemand mehr in Abrede stellen, wie hoch dieselben über allen späteren, namentlich denen der Römer stehen, wie rein, verhältnissmässig, organisch sie durch und durch gebildet sind. Auch beim Verfasser (der bekanntlich auch mit architektur-historischen Arbeiten aufgetreten ist) zeigt sich allerdings das Studium dieser Bauwerke. Ob aber Säulen (dorische und korinthische) kanellirt oder unkanellirt sind, darauf kömmt es ihm wenig an; und doch ist eine unkanellirte griechische Säule — wir appelliren an das Gefühl eines jeden Gebildeten — ein kraftloses Unding: die Kanellirung ist der Ausdruck der inneren lebendigen Thätigkeit, die in der Säule wirksam ist, jenes herbe Zusammenziehen der Kraft, um dieselbe ganz und entschieden dem Drucke des Gebälks entgegen wenden zu können. Dann finden wir dorische Säulen, auf gut römisch, von acht Durchmesser Höhe, mit toskanischer Base u. s. w. angewandt. Auch fehlt nicht die Lieblingseinrichtung des Verfassers, zwischen die grossen Stufen, darauf der Prostyl sich erhebt, ein kleines, zur Eingangsthür führendes Treppchen anzulegen, wie ein solehes bei der Glyptothek zu München nicht ohne Lebensgefahr zu passiren ist.

Andere, der verdorbensten Römerzeit nachgebildete, Unformen sind, ausser der gesammten Pilaster-Architektur, namentlich ionische Pilaster mit den Schneckenkapitälen der Säulen; zusammengeschrumpfte Architrave, welche nur die Hälfte des Frieses einnehmen, Verkröpfungen aller Art; Karyatiden, die unmittelbar und ohne Kapitäl (so schön beim Erechtheum) ein schweres horizontales Gebälk tragen, u. s. w.

Was die Formirung der architektonischen Glieder im Detail anbetrifft, so zeigen sich zwar auch hier einzelne griechische Studien, doch bleibt der Verfasser stets in einem unerfreulichen Schwanken zwischen griechischer und römischer Weise. Nur die Gestalt des Echinus erinnert an griechische Motive, doch auch der späteren Zeit; der Rundstab ist stets in der unelastisch römischen Weise, die ihn in einem vollkommenen Halbkreise bildete; der Rinnleiten hat ebenfalls ganz die schwerfällige Form der Römer und trägt überdiess insgemein, nach moderner

Manier, die schwere Linie des Daches, statt leicht über derselben vorzuspringen. Ueberhaupt hat die Zusammenstellung der Glieder durchhin etwas Schweres und Ungefüges; und wo der Verf. solche ohne antike Vorbilder versucht hat, ist sie nicht selten unorganisch, ohne Berücksichtigung der Gesetze des Druckes und Gegendruckes, ausgefallen. Man sehe das Fussgesims auf T. VI, Fig. 6, das Kranzgesims auf T. XXVIII, Fig. 3, u. a. m.

Ist der Verfasser demzufolge weder der grossartigen Einfachheit der altchristlichen Basilika, noch der Reinheit und Consequenz griechischer Formenbildung treu geblieben, so findet sich immer noch Raum genug, um eigenthümlich und allgemeinlich Tüchtiges und Würdiges zu leisten. Sehen wir weiter.

Was die innere Anordnung, das wichtigste Moment bei einer christlichen Kirche, anbetrifft, so haben wir gesehen, dass der Verfasser aus den alten Basiliken die grossartige Altarnische beibehalten hat. Dies sichert ihm für den bedeutendsten Theil der Kirche, auch wenn sie sonst nur ein einfaches Langhaus bildet, eine würdige Gestaltung. Ueber das profane Galleriewesen verschiedener Entwürfe haben wir uns ebenfalls schon ausgesprochen. Doch müssen wir noch hinzufügen, dass der Verf. in einem Entwurfe (T. XIII) die dorischen Säulen unter dem horizontalen Gebälke der Gallerie ohne allen Grund so angeordnet hat, dass die Zwischenräume abwechselnd grösser und kleiner ausfallen, — noch ein Beispiel von dem eigenthümlichen Missverständniss der Antike! Die würdigste Anordnung der Gallerien zeigt der Entwurf auf T. XXI. Hier sind die Säulenstellungen, nach dem Vorgange mehrerer Italiener, durch kräftige Bögen verbunden, während die Decoration der oberen Gallerie eine Nachbildung der eigenthümlichen Composition zeigt, welche Palladio für das Aeussere der Basilika von Vicenza erfunden hat, jedoch vernüchert und zerbrochen, indem hier die neben dem Mittelpfeiler nöthigen Seiteupilaster weggelassen sind.

Dies Galleriewesen fällt jedoch ganz fort, oder wird (in einem Beispiel, T. XXIII) den Hauptformen der Pfeiler glücklich untergeordnet, wo der Verfasser gewölbte Decken angewandt hat. Für diese ist stets die Form des Tonnengewölbes gewählt, eine Form die an sich gewiss bedeutend und gross wirkt; aber dasselbe verlangt nothwendig eine feste, horizontale Unterlage; der Verfasser lässt es dagegen über-

all (mit Ausnahme eines Beispieles) unmittelbar von den Kapitälern der Pfeiler oder Säulen ausgehen, wodurch er zu der widerwärtigen Form der Lünetten (Stichkappen) verleitet wird und überhaupt jene höchst gewaltigen Gewölbmasse für das Gefühl des Beschauers allen nothwendigen Halt raubt. Gewölbe, die unmittelbar von Pfeilern ausgehen sollen, müssen nothwendig die Form der Kreuzgewölbe annehmen; der Verfasser hätte das aus der barbarisch gescholtenen gothischen Baukunst lernen können, statt ganz schwankende und aesthetisch unbegründete Formen zu copiren. Auch sagt er selbst früher (S. 25), ganz im Widerspruch mit dieser Anordnung: „*Gedrückte, elyptische (elliptische), überhöhte und zusammengesetzte Gewöblinien würden wir nie dulden, und uns zu diesem Ausspruche... durch das Beispiel der Alten berechtigt glauben, welche dergleichen Gewöblinien... nie da anwendeten, wo Harmonie und Einfachheit der Linien erfordert ward.*“

Die Ausnahme von diesen Anordnungen zeigt der letzte, bedeutendste Kirchenentwurf des Verfassers (T. XXV). Hier sind die Säulen, welche das grosse Gewölbe zu tragen haben, gekuppelt, oder vielmehr vier im Quadrat zusammengestellt (um den nöthigen Widerstand gegen den Druck des Gewölbes leisten zu können), und unter sich durch Gebälke, mit dem nächsten Carré durch Bögen verbunden; über diesen Bögen läuft dann ein gerades Gesims hin, auf welchem erst das Tonnengewölbe aufsetzt. Allerdings eine mehr harmonische, gesetzmässige Anordnung; aber die schlanken griechischen Säulen und ihre Gebälke, erscheinen für das Gefühl jedenfalls ausser allem Verhältniss zu der ungeheuren Last, die auf ihnen ruht, und geben dem Verfasser den Vorwurf zurück, den er den grossen gothischen Baumeistern gemacht hat: eines „*Aufwandes an Verstand, um den Mangel an Vernunft wieder gut zu machen.*“ Solide Pfeilermassen, wie sie die vom Verfasser so verächtlich zurückgewiesenen späteren Italiener in gleichem Falle anwandten, wären hier die einzige Auskunft gewesen. Der in Rede stehende Kirchenplan ist übrigens der einzige, bei welchem der Verfasser ein bedeutendes Querschiff und über dessen Durchschneidung eine Kuppel angewandt hat; von dem kolossalen Thurme, der über dieser Kupel errichtet ist, sprechen wir später.

Wenden wir uns nunmehr zum Aeusseren der Gebäude. Wir können dasselbe ziemlich ohne Rücksicht

auf das Innere betrachten, da der Verfasser auch auf organischen Zusammenhang zwischen beidem, der z. B. in der gothischen Architektur so bedeutsam hervortritt, wenig Rücksicht genommen hat. Namentlich finden wir öfters, dass ein Drittelheil des inneren Raumes zur einfachsten Dachconstruktion verwandt ist, um somit passende Verhältnisse zu erhalten.

Der Verf. giebt in seinen Blättern wesentlich die Frontseiten der Kirchen; über die künstlerische Gestaltung der Langseiten erfahren wir nicht viel. Einige Entwürfe zeigen Fenster von der Form eines halben Kreises; andere haben zwei Reihen Fenster übereinander: „*Man kann sich da oft nicht enthalten, zu fragen, in welcher Etage der Gottheit Wohnung sei.*“ (Eigene Worte des Verf. S. 24.) — Wo die Frontseiten durch einen griechischen Prostyl von grösserer oder geringerer Säulenzahl gebildet werden, ist somit eine bekannte, an sich schöne Anordnung wiederholt. Bei verschiedenen kleineren Kirchen bildet dagegen die eigentliche Mauer des Gebäudes die Fronte und hat dann nach oben zu entweder einen Giebel nach griechischer Weise oder einen horizontalen Abschluss. Zuweilen kommen Pilaster auf den Ecken der Fronten vor; wo diese jedoch ein vollständiges griechisches Gebälk tragen, dünkt uns ein neuer Fehlgriff vorhanden: Pilaster, im Charakter einer griechischen Säulenordnung gehalten, müssen nothwendig deren Gesetze, also auch das der engeren Zwischenweiten, befolgen, wenn das Gefühl des Beschauers nicht verletzt werden soll; sie fingiren wenigstens das System des Säulenbaues. Zuweilen hat der Verf. vor das Portal einen kleinen zweisäuligen Portikus mit griechischem Gebälk oder mit einem Bogen, letzteren jedoch ohne Widerlagen*), gesetzt; zuweilen eine offene Vorhalle im Ge-

bäude selbst gebildet, die durch einen grossen Rundbogen überwölbt ist. Letztere Einrichtung gewährt häufig etwas Grandioses, erinnert im Einzelnen (z. B. T. II) jedoch wiederum zu sehr an römische Stadthore, die eben nichts Kirchliches haben. In einem Beispiel (T. XIV) ist diese Vorhalle als eine grosse Nische (mit halbkreisrundem Grundrisse) gebildet, was uns für einen Eingang von aussen ganz unpassend dünkt, wie trefflich diese Form auch für den Abschluss des Inneren passt; überdies kann auch die Thüre, die aus dieser Nische in die Kirche führt, nicht dazu stimmen. In einem anderen Beispiel (T. III) nimmt die Vorhalle die ganze Breite des Gebäudes ein und öffnet sich nach aussen durch Säulenarkaden, — ein treffliches Motiv italienischer, besonders mittelalterlicher Kunst, das aber hier wiederum gar nicht mit der schwerfälligen Masse der Fronte in Harmonie gesetzt ist.

Ueber die Mitte der so gestalteten Fronten erhebt sich der Thurm, gemeinhin ohne alle Verbindung mit dem unteren Bau, ein sogenannter Dachreiter. Es ist bei den einfacheren Plänen eine hohe, lange, viereckige Masse, schwer, unverjüngt und ohne den Charakter des Emporstrebens, den die gothischen Baumeister so trefflich zu erreichen wussten. Den Haupttheil dieses Thurmes bildet gewöhnlich eine grosse überwölbte Oeffnung, darin die Glocken hängen. Gesimse theilen zumeist den Thurm in mehrere Geschosse; auch finden sich Pilaster auf den Ecken in antiker Weise angewandt, jedoch in der Regel, was Breite, Höhe, Entfernung anbetrißt, ganz ohne alles Verhältniss der Säulenordnungen, schwer und ungeschickt. Griechische Giebel bilden auch hier gewöhnlich den Abschluss. In der Mitte des Giebeldaches findet man einige Mal eine Statue errichtet, die aber, da sie von keiner leichten Spitze in die Höhe getragen wird, stets nur aus der Entfernung von einigen hundert Schritten ganz gesehen werden kann. Auch kömmt statt deren einmal ein Engel vor, der an einem Kreuze flattert, vermuthlich eine künstlerisch ausgebildete Windfahne. Ein Beispiel dieser einfachen Gebäude (T. XIII) zeigt zwei Thürme auf den beiden Seiten, die besser zum Ganzen stimmen und auch in sich ein gutes Verhältniss haben. Eine grosse Uhr (zwei an dem eben genannten Beispiele) nimmt ebenfalls überall eine bedeutsame Stelle ein. Ja, auf einem Entwurfe ist dieser unkünstlerische Gegenstand mitten in das Giebfeld des

*) Einer solchen widersinnigen Struktur ist der Vorwurf ebenfalls zurückzugeben, den der Verf. der Technik der gothischen Baumeister macht: „*Wenn man die eisernen Anker, Schlüssel, Schleudern und Bündel sieht, wodurch das Alles mühsam zusammen und aufrecht gehalten wird, so kann man sich kaum enthalten, die blinden Bewunderer solcher Künsteleien zu fragen, ob ihnen auch ein Groteskünzler, welcher sich und die Glieder seines Körpers durch Drüthe und Stricke in den wunderbarsten, kühnsten Stellungen und Verdrehungen erhalten lässt, besser als ein griechischer Mime gefallen würde.*“

Unterbaues versetzt und kolossale Ranken-Ornamente an seinen Seiten angeordnet: die Griechen, die hohen Meister des Verfassers, stellten in die Giebfelder ihrer Tempel die Bilder der olympischen Götter. Man könnte an diesen Wechsel allgemeine Betrachtungen anknüpfen. In den Niederlanden dient der Thurm des Stadthauses, der kühne Belfried, zum Tragen der Uhr.

Einige Entwürfe (T. IV und V), die wir zu den besten des ganzen Werkes zählen, sind der Anordnung italienischer Dorfkirchen nachgebildet. Die Mauer des Unterbaues ganz einfach, nur mit ausgezeichnetem Portale, die Schräge des Daches als genügende Begränzung nach oben (ohne horizontales Gesims), und aus dem Unterbau der Thurm unmittelbar emporsteigend und ebenso einfach gehalten.

Eine mehr künstlerische Ausbildung dieses Princip zeigt der Entwurf auf T. X. Hier springt das Portal ein wenig, mit kräftigen Pilastern, vor und trägt einen eigenen Giebel. Letzterer (ebenfalls ohne horizontales Gesims) hat die hübsche Form, die in Italien nicht selten ist, dass nemlich die Dachschräge an den unteren Ecken in die Horizontale übergeht, wodurch eine angenehme Ruhe zuwege gebracht wird. Aber die mit jenem kleineren Giebel parallel laufenden Linien des Hauptdaches befolgen dies Gesetz wiederum nicht. Das Portal hat sonst noch Anziehendes: in der Hauptform bildet es einen kräftigen wohlgegliederten Bogen, der durch die schönen Pilaster und deren Gebälk zweckmässig eingefasst wird; Rosetten schmücken die Ecken zwischen dem Bogen und der Einfassung. Diese Anordnung ist neuerdings mannigfach glücklich angewandt worden; doch stehen hier die übrigen Theile des Baues mit derselben nicht in sonderlichem Verhältniss: die Giebelgesimse namentlich werden durch ein schweres, barbarisches Ranken-Ornament, welches sich auf sie hinlagert, schier erdrückt.

Ein anderer Entwurf (T. XIX u. XX) hat wiederum eigenthümliche Anordnung. „*Er zeigt am Aeuseren Strebepfeiler, welche am rechten Orte gebraucht und gehörig gestaltet, ebenfalls den Formen der klassischen Architektur anzugehören sich eignen.*“ Diese Strebepfeiler springen hier in kurzen Zwischenräumen rings aus der Mauer hervor; aber sie haben nicht, wie die gothischen, eine selbständige Entwicklung; sondern das weitausladende Hauptgesims verkröpft sich um sie herum und heisst sie geduldig der alten Schulord-

nung folgen. Doch abgesehen davon: Strebepfeiler haben stets etwas Imposantes: sie streben, ringen an gegen irgend einen von innen herausströmenden Druck: ein mächtiges Gewölbe muss solchen Widerstand hervorgerufen haben! Aber der Verfasser lacht sich über unsre ästhetischen Schlussfolgerungen ins Fäustchen: er hat die Kirche innen flach mit Brettern gedeckt. Zwischen den Streben laufen, im oberen Theil des Gebäudes und unter dem Gebälk, kleine Pfeilerstellungen hin, zwischen denen die Fenster befindlich sind; eine tüchtige Anordnung, nur nicht kirchlich. An den Ecken des Thurms steigen die Streben ebenfalls stolz in die Höhe und dienen oben kleinen Figürchen zum Postament. Dann folgt ein kurzes Obergeschoss, das für ein Schlossportal ganz zweckmässig wäre.

Zierlichere Thürme gestaltet der Verfasser auf die Weise, dass er ein griechisches Tempelchen über das andere setzt, jedes obere von geringerer Grundfläche als das untere. Doch scheint uns, als ob eine solche Composition eben nichts enthalte, als einen Tempel über dem andern: ein Thurm aber soll füglich ein Ganzes sein, und ein Theil mit Nothwendigkeit aus dem andern hervorgehen. Das Hauptbeispiel dieses „Septizonien“-Thurmbaues enthält T. XXII; es macht sich folgender Gestalt. Zu unterst ein grosser sechssäuliger Portikus; darüber, in der Breite der vier mittleren Säulen, eine quadrate Masse mit zwei Pilastern auf den Ecken und reichem Gebälk; darüber wieder eine Säulenhalle mit je sechs Säulen, über dem Gebälk eine hohe Attika; darüber, in der Breite der vier mittleren Säulen, eine kleinere Wiederholung jener quadraten Masse; darüber um drei Stufen zurücktretend, eine Halle von je vier Säulen mit Giebel und hohem Kreuz — o Meister Erwin von Steinbach und Gerhard von Cöln! o Ictinus und Callicrates! o all ihr guten Geister einer vernünftigen Baukunst!

Aehnlich ist eine andere grosse Thurmanlage (T. XXIV), wo der Verfasser zwei Thürme auf den beiden Seiten der Fronte angenommen hat. Da sie beide beträchtlich schlank in die Höhe gehen, so ist zur Vermittelung zwischen ihnen, über dem Portikus des Einganges, noch eine grosse Säulenhalle angelegt worden. Es kömmt also ein ähnliches System zu Stande, wie es Servandoni an dem Portal von St. Sulpice zu Paris bereits vorerfunden hat. Aber wie weit ist der Verfasser in seiner flachen Haltlosigkeit

von der derben Kraft und dem ruhigen Ernste des französischen Architekten entfernt!

Noch ist eine grosse Thurmanlage (T. XXVII) zu erwähnen, diejenige, die sich über der oben bereits erwähnten Kuppel erhebt. Der Verfasser hat, bei der Anwendung von Kuppeln, eine schöne Form des Aeusseren und Vermeidung eines schweren, eiförmigen Daches geboten. Er realisirt sein Gebot so, dass er die Kuppel, die er ohne weitere Vermittelung aus dem Dache hervorzunehmen lässt, zuerst von einem weiten Säulenkreise umgiebt; diese Säulen treten mit verköpftem Gebälk aus der Masse vor und tragen Statuen auf ihrem Gebälkkropfe. Darüber, etwas eingerückt, ein zweiter Säulenkreis mit wirklichem Gebälk und einem flachen Kuppeldache à la Pantheon, welches mit einem kleinen Monopteros als Laterne schliesst. Da die Laterne aber in beträchtliche Höhe über der eigentlichen Kuppel der Kirche gekommen ist, und letztere gleichwohl von da erleuchtet werden soll, so zieht sich, ähnlich wie in St. Paul zu London, aber sonst ohne allen constructiven Grund, zwischen der oberen Kuppel und innerhalb jener Säulenkreise ein langer Trichter von oben bis zu den Seiten der unteren Kuppel hernieder.

Ausser diesen eigentlichen Kirchenplänen ist noch eine Reihe von Entwürfen zu kleineren Kapellen, Tabernakeln, Monumenten und dergleichen vorhanden. Auch über diese wäre noch Manches zu sagen, aber Referent will die Geduld des Lesers nicht noch weiter erschöpfen. Im Allgemeinen jedoch gilt auch von diesen Entwürfen dasselbe Urtheil, — welches aus dem bisher Gesagten zusammen zu addiren, dem geneigten Leser überlassen bleibt. F. Kugler.

Bericht über die Berliner Kunst-Ausstellung.

(Fortsetzung).

Um den Anfang — sagte der Cicerone — kann ich am wenigsten verlegen sein. Es gibt zwei Arten anzufangen: mit dem Nächsten oder mit dem Fernsten. Bin ich nicht glücklich, dass mir beide in einem Punkte zusammenfliessen? Die Pfaueninsel liegt uns nahe genug, die tropische Welt ist das fernste Landschaftliche, das diese Ausstellung wiedergiebt; hier haben sie eine doppelte Ansicht, die, innerhalb der Pfaueninsel genommen, einen Blick in die tropische Pflanzenwelt öffnet!

Zwei innere Ansichten des Palmenhauses

auf der Pfaueninsel bei Potsdam von Professor Blechen (No. 70, 71). „Wahrhaftig sagte der Kenner, Sie hätten auch sagen können, Sie wollen mit dem Vortrefflichsten beginnen, und dieser Anfang würde nicht minder gerechtfertigt sein. Es gehört Blechen's Virtuosität dazu, sein Blick für die feinsten Unterschiede des Tons auch da, wo ein ungeübteres Auge gleichartige oder unbestimmte Massen sieht, seine Sicherheit im Gebrauch der Mittel, die einen wahren Effekt in allen Nüancen durchsetzen, um sich an eine solche Aufgabe zu wagen, wo fast nur dichtes Grün auf weissem Grunde zu malen war, und um sie so präcis und ansprechend zu lösen.“ Gewiss — fuhr der Sprecher fort — ist die Schwierigkeit hier ganz verborgen durch die Delikatesse und Wahrheit der Ausführung. „Mit welchem Geschmack — rief jener — ist Alles zur vortheilhaftesten Wirkung vereinigt, mit welcher Feinheit ist selbst das Beiwerk, die Bodenplatten, die Säulen, das dünne Zierwerk der Gallerie in seiner ganzen Eleganz vorgetragen! Und wie bestimmt unterscheidet man an diesen hohen Pflanzenbüscheln die Linien und Töne der einzelnen Gewächse und Blumen, jede Neigung und Verpflechtung dieser zarten Glieder des reichen und vollen Strauses!“ Was auf mich — sagte der Sprecher — besonders wirkt, ist die harmonische warme Feuchtigkeit des Ganzen. Ich glaube den leisen, würzigen Dunst, den lauen Duft des Gewächshauses zu fühlen. Fass' ich dabei hier die üppige Verschlingung der Pflanzen, wie einer innigverbundenen Familie, hier die graziöse Ausfächerung und Ueberbeugung der schlanken Palmen in's Auge, so wähn' ich mich wieder nicht in einem blossen Treibhause, sondern in einer indischen Natur selbst zu finden. Die unschuldige Fülle und Zärtlichkeit und der traumartige Reiz orientalischer Vegetation kommt über mich. Diese Wirkung hat der Künstler vollendet durch die leise, poetische Staffage. Die indischen Frauen- oder Mädchenbilder, die zwischen dem warmen Lichtschimmer und der grünen Beschattung anmuthig auf dem Boden gruppiert sind, selbst wie zarte Blumenleiber und leicht verschlungen, wie ein Kranz, in ihren Gewänden blüthenfarb, mit kleinem Schmuck angethan und behangen wie mit Blüten-Dolden und Kelchen, — athmen sie nicht dieselbe vegetabilische Seeligkeit, wie ihr Aufenthalt, schwanken, vom Papagei auf dem gebogenen Arm gleichsam überrant, in derselben Grazie, wie die schöngegliederten Bäume über ihnen, in demselben kindlichen und spielenden Halbschlummer? — Ich habe das Palmenhaus mehrmals gesehen; ich seh' es hier genau wieder; aber gleichsam aus der Rede in Musik übersetzt. „In ein köstliches Duett — sagte der Kenner — das diese beiden Ansichten ausführen; und ich bin höchst begierig auf die grössere Darstellung desselben Gegenstandes, die uns der Katalog von demselben Meister verspricht.“

Die Reize des Südens — sprach der Andere weiter — für die uns diese Vorstellung wohl einnehmen muss, entfaltet in dieser Art kein anderes Bild der Ausstellung. Wir müssen ohne weiteres den grossen Schritt von Indien bis Italien machen. Auch hiervon ist noch nicht Alles, was angekündigt ist, wirklich sichtbar; dennoch fehlt es nicht an landschaftlichen Erinnerungen und Genüssen für die Freunde dieser Natur. Der Meerbusen von Baja, mit den Inseln Procida und Ischia im Hintergrunde von Ed. von Pourtales (595), wiederholt uns Anschauungen, mit welchen wir freilich schon ziemlich vertraut sind. Ein anderes, auch umfassendes Bild von derselben geschickten Hand (594) zeigt die Ebene von Civita Castellana bei Sonnenuntergang. Unter einer Reihe von Landschaften des hiesigen Künstlers Ahlborn malt der grössere Theil italienische Gegenden; und es wird darunter (15) der Brunnen vor Grotta ferrata im Albanergebirge einen idyllisch-angenehmen, die zauberische Gegend von Amalfi in der Provinz Salerno (12), die in den kühnabgesenkten Terrassen und reizend übereinander steigenden Höhen der Küste prägnant aufgefasst ist, einen romantischen Eindruck machen. Ausserdem gibt uns Ahlborn auch einige grössere und kleinere Salzburger Parthien in gefälligem Vortrag und die Ansicht eines Klosters aus der Uckermark.

Der Monte Soratte (662) von unserem Wilhelm Schirmer (in Berlin) hat schon früher vielen Beifall gefunden. Eine andere grosse italienische Landschaft, womit er diese Ausstellung schmückt, ist die herrliche Aussicht der Villa d'Este (663). Wir finden uns im Paradies des Parks; eine Terrasse desselben, über welche aus der Tiefe des Gartens Pinien emporragen, bildet den Vordergrund. von Weinlaub umschlungen, beträuft von einer Fontaine, Zitronenbäumchen umher; am Geländer ein paar Mädchen und ein junger Mann mit der Maudoline. Von der Höhe links giesst sich die Cascade herab auf das Wipfelmeer unter ihr; weiter oben Zinnen und Thürme der Stadt; dahinter ein malerisch besonnter Bergrücken. Rechts öffnet sich hinter den Gründen des Gartens, aus welchen Cypressen sich über wallende Lauben erheben, die weite Aussicht in die reich belebte Ferne. — Noch hat Schirmer ein kleines Bildchen geliefert (664) der Palazzo Veneziano in Rom bei Mond- und Fackelbeleuchtung (664), dessen Effekt anspricht.

Besonders aufmerksam machen muss ich unter den italienischen Landschaften auf No. 61 Aussicht auf Florenz von Eduard Biermann. „Ganz recht — fiel der Kenner ein — hier das grosse Bild, welches uns von hohem Standpunkte herab das Thal der prächtigen Stadt und an ihrer Seite die mit Gebäuden und Gärten geschmückte Hügelkette entlang schauen lässt bis in die lichte Ferne! Ein solides, tüchtiges Gemälde. Mich freut, dass es jetzt einen

günstigeren Platz gefunden hat; auf dem ersten gingen ein Theil des Vordergrundes und die Vorzüge des Mittelgrundes verloren.“ Es ist wohl — bemerkte jener — sehr schwer, hierin auf Ausstellungen allen billigen Wünschen zu genügen; um so erfreulicher ist die Lokalerweiterung unserer Akademie, die für die künftigen Ausstellungen in dieser Hinsicht sehr vortheilhaft sein wird. — Wir dürfen uns indessen den Verstand und die Kraft nicht entgehen lassen, womit der wohlgeübte Künstler das Ganze gefasst und angelegt und in allen Theilen durchgebildet hat. Der Boden des Vordergrundes und die Baumparthie um das Gebäude hier vorn sind mit grosser Wahrheit und gediegen ausgeführt, die Massen des Mittelgrundes in Luft und Laub warm und fein betont, und das inhaltsreiche Bild ladet sich mit ungezwungener Leichtigkeit aus. „Es zeigt sich darin — sagte der Kenner — sehr viel Kenntniss; die Zeichnung, die ganze Technik ist gründlich und geht auf wahre Wirkung, nicht auf angenehme Täuschung aus.“

Weil wir so eben Florenz von aussen sehr vortheilhaft kennen gelernt haben — fügte nun der Sprecher bei — empfehl' ich Ihnen bei dieser Gelegenheit die Ansichten mehrerer inneren Höfe zu Florenz von W. Moritz aus Neuchatel (No. 526 — 529). In einem derselben, dem Palast des Florentinischen Podesta werden Sie diesen im Gespräch mit dem Senator Capponi antreffen; und sollten Sie nicht gleich verstehen, wovon sich die kleinen Figuren unterhalten, so wird Ihnen der Katalog nicht verhehlen, welche wichtige Staatsangelegenheit es gilt.

Diese Erwähnung der geschmackvollen Architekturbilder von W. Moritz verursachte eine kleine Erholung und Zerstreuung der Anwesenden, welche sich nach den verschiedenen Räumen zertheilten, wo jene zu sehen sind. Als man sich wieder sammelte, ward durcheinandergesprochen; denn, wie es geht, die Einzelnen hatten im Vorübergehen bald diess bald jenes mitbemerkt und besichtigt. „Woher kommen Sie?“ fragte Einer den Andern. Ich? Ich habe eine Karpathen-Reise gemacht mit Siegert (No. 743 — 749). „Interessant?“ — Wie nicht? Schlösser, Räuber, schwarze und grüne Seen, Slawaken, Gensjäger, Karfunkelhurm und Eisthaler Spitze! „Also schön?“ — Grosse, wildschöne Natur! Das Glas, durch das ich sie sah, könnte wohl besser geschliffen sein; aber ich danke ihm doch den Einblick in eine mir neue gewaltige Welt. Was sahen Sie? „Einen norwegischen Wasserfall (142) von Professor Dahl in Dresden, gross genug, um noch etwas interessanter zu sein, als er schien. Hernach litten wir Schiffbruch an der norwegischen Küste (141), wobei es lebhafter und bedeutender zugeht. Unser entmastetes Wrack war von schäumenden Wellen umrauscht; doch retteten wir uns an Felsen, die ich vom Wasserfall her kannte. Recht

hübsch dabei und flink waren die thätigen Schiffsleute. So vertraut geworden mit der See, wagte ich mich wieder hinein und wurde mitten in ihrem Wogenschwung geschaukelt von Wilhelm Krause (425). Ich empfand viel Belagen an diesem Spiel und Widerspiel der Winde und der Wellen, und Sie müssen es selbst sehen, wie sie aneinander sich brechen, an Klippen versprühen, unter feuchtgrauen Wolken sich bäumen. Zuletzt setzte mich Krause an einen Strand, wo ich mit vielem Vergnügen ausruhte. Unter leichtüberschleiertem Himmel bei heiterem Licht sah ich auf dem Wasserplan vor mir ein paar geankerte Schiffe sich bespiegeln, kleine Boote liefen aus davon; weit im Fernen zogen Segel durch den Duft und ein Thurm dämmerte ganz klein herüber von einer andern Hafenzunge. Hier am Ufer lagen umgestürzte Nachen; harmlose Leutchen sassen und standen zerstreut umher; ein Kind darunter neckischniedlich, ein kleines Mädchen mit einer blauen Kappe, die Aermchen in der Schürze, in der Stellung eines bedächtigen Mütterchens. Seitwärts von uns, auf einem hereinlaufenden Pfahlwerk zeigten sich Leute beschäftigt, Netze aufzuhängen oder sonst bewegt. Ich fühlte etwas von dem gemessenen Treiben und ruhigen Beschauen der Küstenbewohner.“ — Der Kenner kam nun auch zurück und lobte die Höfe und Hallen von Moritz. „Dann, sagte er, hat mich eine schöne Landschaft von Kaysar in München gefesselt (No. 344). Ein Weg im Gebirge geht am Abhang eines dunkeln Nadelwaldes neben einem umgrüntem stillen Bergsee hin, auf dessen anderer Seite unter Bäumen ein Schweizerhaus liegt und Vieh die Trift beweidet. Ueber dieser Waldwaide steigen ein paar grasreiche Hügel mit sonnigen Hochflächen auf; hinter diesen ragen steile Gletschergipfel in's heitere Gewölk, und durch die Kluft zwischen ihren Zinnen scheint das Sonnenlicht in schrägen Strahlen an der glatten Wand hinab. Diess mässige Bild ist vortrefflich gebaut und mit Sorgfalt durchgeführt.“

Unterdessen hatte sich, einer unwiderstehlichen Anziehung folgend, Alles von selbst nach dem grossen Oelgemälde von Louis Etienne Watelet (No. 818) hin gerichtet und bewegt. Der Cicerone und der Kenner konnten nicht, noch wollten sie zurückbleiben. Man blickte in das klare Thal, das, von links aus dem Bilde nach rechts hervor geöffnet, von einem Mühlbache getheilt wird, der in dieser schrägen Richtung zwischen einigen Häusern und einem Weg herfließt und vorn, wo er um die Biegung des Weges links abwallt, von rechts aus einer Schleusse Zuschuss erhält. Man wies, nannte und pries Alles: die Steine, die Blöcke, bekrusteten Bretter und bemoosten Balken vorn in und am Wasser und im Hintergrunde tief den Thurm, den duftigen Berg und über blauer Luft die verschleierten Eisgipfel. Man wies in der Mitte rechts die dunkeln saftigen Tannen am Abhang, daran das Häuserpaar mit der Abstufung von

Ziegeldächern, den wurmstichigen Holzgeländern, dem Brückensteg in der Mitte, und drüben den taghellen Weg, darauf den Ochsenwagen, der zwei Stämme fährt, nebenhin den Zaun und die kräftigen Eichen und Buchen an dieser Seite. Man wies die beiden russgebräunten Schornsteine, den höheren, dessen Rauch braun in freier Luft, den andern niedriger und näher, dessen Rauch vor den Tannenwipfeln grau erscheint. Man bewunderte die kompakten Ziegel an dem hängenden Vordach, den Schaum auf dem Wasser, den naturgleichen Strauch unter'm Weg am Bach; selbst die Betten, die da an der Holzaltane hängen an dem Hause, das rechts den Vordergrund schliesst, verschmähte man nicht zu preisen — kurz alles Einzelne ward berufen, gerühmt, bestaunt, und am Ende kam man überein, dass das Ganze noch viel schöner sei, als alles Einzelne zusammen. „Das ist es, rief der Cicerone, was diese Landschaft zu einem selbstgefertigten Ritterdiplom ihres ritterlichen Schöpfers macht, dass nichts darin ohne Absicht und alles ohne die Spur der Absicht ist. Sie ist ganz Natur und doch kein Facsimile einer wirklichen Natur, ganz Kunstwerk und doch von der materiellsten Wahrheit. „Man sehe — fügte der Kenner bei — diesen Auftrag an, der nicht bloss in figurlichem, der in buchstäblichem Sinne plastisch ist; denn hier steht die Farbe en relief, in fester Masse hingesezt, gewischt, aufgefangen — man könnte meinen, alles sei in genialer Sicherheit hingeworfen; aber weit gefehlt, es ist studirt, bezweckt, ermittelt; hier ist übermalt, lasirt, wiederhineingemalt, bis jede Detailwirkung erreicht und der Totaleffekt durchgesezt war.“ Zuverlässig, fiel der Cicerone ein, ist es keineswegs die fette Palette allein, auf die jetzt die Franzosen im Allgemeinen unmässig viel geben, noch auch bloss der entschiedene Griff nach energischer Wahrheit im Einzelnen; wodurch diese Darstellung siegreich Sinn und Phantasie erobert; vielmehr noch ist es die Besonnenheit, mit der die Mittel gewechselt, die Breiten der Exposition streng zusammengehalten, die unteren Massen und die äussersten in ihrer Stärke wieder gekühlt und gedämpft und die Tiefen des Tons für die Mitte gespart sind. Dass die Hauptnerven des Vortrags in diesen saftiggrünen Tannenbäumen und qualmenden Rauchfängen, diesen dunkelklaren Einblicken in die Holzverschläge des Hauses, diesem beschatteten Glanze des Wassers unter dem Steg (das dann vorn grün fließt mit weissem Schaume) concentrirt und frei gehalten sind; diese verstandvolle Steigerung der Composition in ihr selbst macht die Wirkung so klar und nachdrücklich, inhaltvoll und leicht zugleich. „Die Vereinigung, rief der Kenner wieder, dieser Virtuosität im Herausbilden täuschender Natürlichkeit und körperlicher Derbheit mit so reinem Geschmack im Abstufen, so grosser Heiterkeit und einnehmenden Deutlichkeit im Ganzen gränzt an's Wunderbare!“ Das unterscheidet, bemerkte der Andere, überhaupt die Deutschen und die Franzosen,

„Dass wir so leicht und gern im Studium uns verlieren und vor lauter Objectivität aus Unkenntniss der eigenen Praxis desto subjectiver werden; wogegen ein Franzose, wenn er einen Gegenstand studirt, und wie sehr auch, doch immer noch mehr sich selbst und seine Mittel dabei studirt, so dass er das einmal Gewonnene besitzt, kein Aperçu verliert, und indem er bewusst mit dem einen Theil der Mittel auf den Effekt losgeht, den andern darauf wendet, die Anstalt zu verstecken und ganz in den Schein des Unmittelbaren zu kleiden. Er ajustirt mit Affinement, dann rajustirt er mit Raffinement.“ „O ja, sagte der Kenner; ein Freund erzählt mir, dass französische Landschaftler in's Gebirge reisen bloss nach dem extremsten Effekte von Schwarz und Weiss; Andere wochenlang an einer Skizze malen, nur damit sie aussehe, als wäre sie in zwei Minuten gemalt.“ Diess wird — fuhr der Cicerone fort — wo Geist und Liebe zurückbleiben, in rohe Effektmacherei oder affektirte Bravour ausarten, und ich zweifle auch gar nicht, dass die französische Landschaft mehr der Illusionsjüger haben wird als der Watelets. Wo aber Geist dieses Studium der Effekte leitet, Liebe zur Natur die Gymnastik der Praxis adelt, da muss jene Entschiedenheit der Absicht und bewusste Rhetorik der Mittel vielmehr die wahre und freie Meisterschaft heissen. Denn der ist Meister, der weiss was er will, und zeigt, dass er's kann. Solche Technik, wie diese Landschaft bemerken lässt, beweist gleich, dass nicht nur ein Werk hier gelungen, sondern dass der Künstler Herr seiner Zwecke, Kenner seiner Mittel und seiner Hand gewiss ist. Je mittelbarer eine Kunst, um so wichtiger ist solch ein ausgebildetes Bewusstsein der Praxis. Ein musikalisches Genie kann bei geringer Kenntniss des Technischen glücklich schaffen; ein begabter, etwas geübter Dichter manches Gedicht wie unmittelbar aus der Seele hinschreiben; denn jener hat den Ton zum Mittel, der selbst der reine Ausdruck der Seele, dieser die Sprache, die das natürliche Organ des Geistes ist. Das Gefühl macht sich seine Töne, der Gedanke bringt seine Worte mit; aber eine malerische Anschauung macht keine Pigmente, der poetische Blick für die Natur ist noch keine Palette, die klarste Vorstellung noch kein Pinselstrich.

Verhältnissmässig also — fuhr der Sprecher fort — muss der Maler mehr als der Dichter oder der Musiker noch ein besonderes Studium seinen Mitteln zuwenden, sein eigenes Machwerk verfolgen, seine Hand beobachten, um ihr dann vorzuschreiben. In dieser Hinsicht waren die französischen Künstler zu verschiedenen Zeiten schon den Deutschen überlegen und selbst ihre Fehler gingen meist von dieser Seite aus. Die Fehler der Deutschen lagen und liegen viel öfter darin, dass mit ihrer schönen gläubigen Begeisterung und ihren poetischen Neigungen die Rücksicht auf die eigenthümlichen Erfordernisse jeder Kunst und auf die technische Vermittelung nicht gleichen Schritt hält.

„Richtig, sagte der Kenner; es ist nicht genug, dass etwas herausgebracht werde; es soll mit aller in dieser Art möglichen Energie herausgebracht werden. So hat Watelet diese seine Landschaft nicht bloss mit Geist entworfen und dann richtig ausgeführt; nein, er hat es mit der Richtigkeit nicht einmal ängstlich genommen; denn die Linie des Bachs im Hintergrunde, wo er herkommt, geht etwas bergan, und da der Ochsenwagen hat nur drei Räder, die zwei Ochsen zusammen sechs Füsse; aber den Taunenhügel, das Häuserwerk, Steine, Holz, Baumschlag — alle die Hauptknoten, worin er Sinn und Einbildung fangen wollte, hat er in den kräftigsten Tönen mit den bestimmtesten Strichen virtuos gemalt, und das Ganze ist in die Luft gehoben und steht im hellen Tag. In dieser Heiterkeit des Lichts und in der Art der Harmonie erkenne ich eine freie Uebertragung der Aquarellmanier in's Oelbild. Lassen Sie uns nun auch die Aquarell-Landschaft desselben Künstlers ansehen (No. 819), wir werden sie von der Kraft eines Oelgemäldes finden.“

Der Vorschlag ward befolgt. Das Bild bei seiner geringen Grösse erschien ungemein ausgiebig; tiefer, markiger, als man von Aquarellen gewohnt ist, und von anmüthiger Lebhaftigkeit. Dabei war beides interessant, die Aehnlichkeit und der Unterschied gegen das grosse Oelbild. Aehnlich ist schon der Gegenstand, ein Fluss der unter Brücken zwischen der Gasse eines malerischen Städtchens und einer Baumflur durchströmt; noch mehr die Sammlung der tiefen Töne in der Mitte, die Plastik und Farbkraft der Häuserverkleidung, die saftige Satttheit der Bäume und dann wieder die Hellung durch leichte Luft und scharfe Durchblicke. „Verschieden, sagte der Kenner, sind natürlich die Mittel; aber bewundernswürdig die Freiheit und Vielseitigkeit ihrer Anwendung. Es ist eine geistreiche Verbindung von Aquarelle und Gouache, wodurch die Aquarellfarben hier an die Stelle der lasirenden im Oelbild treten. Durchweg bewährt sich die Gewandtheit, die, im vollen Besitze der Technik, nicht ruht, bis jede Wirkung auf die eine oder andere, immer die zweckmässige Weise in Kraft gesetzt ist.“ — Auch die kleinen Seebildchen hierneben, bemerkte der Cicerone, von Mozin und Dupressoir (539. 155), mit leichter Hand gemalt, zeigen eine geistreiche Verwendung technischer Fertigkeit. Und wenn Sie, sagte er zum Kenner, im Ganzen diese mittelvolle Praktik, die eine Mannigfaltigkeit von Farbeneindrücken zur höchsten Stärke oder leichtesten Lebhaftigkeit verbindet, mit der alten französischen Landschaft vergleichen, mit ihrer einfacheren Technik, ihren breiteren Contrasten und dem Nachdrucke, den sie auf Linien und Motive legte, so wird Ihnen deutlich sein, wie ich vorhin den Gegensatz der modernen Romantiker gegen die klassischen Dichter der Franzosen analog finden konnte. — „Wohl, erwiderte der Kenner, waren unsere westlichen Nachbarn stets

Meister des Vortrags, sei es der vornehmleganten oder des genialungenirten.“

Der Cicrone fuhr fort: Wenn Sie mir zu einer Landschaft von Elsasser folgen wollen, unserem Landsmann, der gegenwärtig in Italien ist: die dürfte vielleicht Anklänge geben an jene ältere Weise der Landschaft. Sie ist mehr elegant schön und weniger ausführlich im Detail, als die jetzigen Charakterlandschaften. Ich meine hier (No. 164) die Grotte mit dem Thale der Egeria unweit Rom. „In der Auffassung, stimmte der Kenner bei, ist wirklich etwas stylisirt Poetisches. Der Contrast von schlankem Baumschwung und anmuthigen Gebüschformen auf der einen Seite gegen die Verdichtung und Verschlingung der Massen auf der andern, die deutliche Auseinanderhaltung der Gründe und die viele Luft im Ganzen, die allerdings in Vergleich mit neueren übercompacten Landschaften sehr wohlthuend ist, können an den Styl von Gelée erinnern.“ Der Vortrag, setzte der Andere hinzu, ist leicht, graziös, die hellen Reflexe auf der Staffage und am Boden wirken gefällig. „Lage und Lichthaltung des Mittelgrundes, sagte der Kenner, und hier links die verbundenen, zierlich ausgeladenen Bäume sind wohlgelungen.“ Dennoch, schloss jener, macht mir das Ganze den Eindruck des Manierirten und ich muss der interessanteren, kräftiger ausgeführten Landschaft von Elsasser, die auf der letzten Ausstellung des hiesigen Kunstvereins so viel Bewunderung fand, auch jetzt noch den Vorzug geben.

Haben Sie etwa — fragte der Kenner sich herumwendend — auch etwas von der modernen französischen Malerei bei irgend einem deutschen Landschaftler gefunden?“ Etwas wohl bei Einem, antwortete der Führer; ohne dass ich es Nachahmung nennen, noch auch mit Watelet's Kunst auf eine Linie stellen will. Bei Scheuren — „Scheuren? Der ist von der Düsseldorfer Schule.“ — Er ist in Düsseldorf; seine Manier aber unterscheidet ihn von den dortigen Landschaftlern. Er hat ein eigenthümliches Talent. „Vor zwei Jahren, sagte der Kenner, sah ich von ihm eine grosse Landschaft von vortrefflicher Haltung und feiner Ausführung.“ Sie werden auch in dieser hier die begabte und wohlgeübte Hand erkennen, verhiess der Cicrone, indem er mit seinen Begleitern vor Scheuren's grosse holländische Landschaft (656) hintrat. Man sah rechts am Flussufer ein Stück Dorf, Strohhütten und ein originelles stumpfes Wartthürmchen auf einem Büchel, darunter vor den Häusern den Weg von innen hervor, Eichbäume über röhlichbewachsenem Boden; am nächsten Uferbord ein paar Schiffe und Leute umher, dahinter weitere Uferbuchten mit Booten und Figürchen; links von vorn bis in die Ferne den Fluss mit etwas jenseitigem Ufer und verkleinerten Schiffen. „Die mit Moos und Flechten bekleideten Eichstämme und ihre gewundenen Aeste — sagte der Kenner — sind tüchtig und schön gemacht,

die Dachschauben der Häuser, die Unebenheiten des inneren Weges meisterlich ausgedrückt. Warum nur hat der Künstler in diesen braunen Segeln, diesen Farben des Bodens und Kleidern der Staffage eine solche gleichartige Masse gelber, brauner und röhlicher Töne versammelt?“ Ich weiss nicht, sagte der Andere; überzeugend sieht es nicht aus und reizt mehr den ersten Blick, als dass es recht behagte. Es war wohl auf den Contrast der weissblauen Luft und Ferne gegen diese braune Masse abgesehen, und der ist wohl stark, aber nicht wahr genug gerathen, weil diesem Vordergrunde die Lichttöne fehlen. In dieser, freilich nicht vermittelten Anlage auf einleuchtenden Effekt und in der Wahl der Töne selbst finde ich eben die eine Aehnlichkeit mit der französischen Art. „Und, die andere?“ — In der Bravour der Technik. Denn es lässt sich am Vortrage nicht verkenuen, dass der Künstler weiss, er kann malen. Der Pinsel ist vollgenommen und alles frischweg von der Palette hingesezt. „Diess Selbstvertrauen, bestätigte der Kenner, hat Grund; Malerverstand und Geschick ist da; aber eine fertige Hand ist doch noch kein fertiges Bild, und wenn die Leichtigkeit in den Sinn fährt, werden die Sachen manierirt. Die Abrandung hier des Ufers ist nicht so fein behandelt, wie ich den Boden von Scheuren's niederländischer Landschaft vor zwei Jahren fand, das Maass dieser Figürchen unterhalb den Schiffen ist perspektivisch zu klein, die Lichter auf dem Flusse verrathen, was sie sind, hingestreiftes Weiss.“ Auch ich sehe, sagte der Andere, im Ganzen mehr das grosse Talent, als das Werk und fühle einen gewissen Mangel an Ernst. Und das ist wieder der Unterschied gegen den französischen Meister, von dem wir herkommen. Wenn der letztere durchbildende Ausdauer und einen energischen Aufwand von Technik zeigt, so ist hier fast alles nur Prima gemalt. Es muss wohl ein Vergnügen sein, Zug um Zug mit gewandter Hand seine Gedanken, rasch in's Leben zu setzen; aber gerade diess Vergnügen kann der Künstler dem passiven Beschauer nicht mittheilen; nur ein ähnliches durch motivirte Fülle und raschüberzeugende Wahrheit. Um so mehr muss ein Talent sich hüten, dass die Freude am Malen bei ihm nicht die Freude am Schauen und Empfinden überwiege. Leicht wird sonst zu wenig Interesse in den Gegenstand selbst gelegt; es haftet einseitig an der Technik, ohne dem Werk Anmuth zu verleihen. Vielleicht darf ich diess auch anwenden auf diess kleine, indessen zugleich anspruchslose Bild desselben Meisters: (No. 655) Kleine Landschaft mit Eichen. Bäume, Sumpfboden und ein weisses Pferd, ohne irgend eine sonderliche Stimmung. Es gleicht sehr einer Studie; vielleicht ist es nichts anderes. „Freilich — sagte der Kenner — könnte es ein Laie für Schülerarbeit halten, weil es nicht interessant, auch nicht eben sehr gut vorgetragen ist; und doch ist tüchtige Kenntniss in den Formen und

Mark im Auftrag.“ Dagegen, versicherte der Führer im Weitergehen, kann ich Sie mit Freuden zu einer andern auch kleinen Landschaft von Scheuren hinladen, die von entschiedenem Werth und für mich von grosser Anmuth ist (No. 657). „Charmant!“ rief der Kenner aus, als man im jenseitigen Saal vor dem Bilde angekommen war.—

Fühlt man nicht gleich, fragte der Cicerone, die Wahrheit dieser Einbucht, zu der das niedere, ungleiche Ufer des Vorgrundes hinabgeht? Wie schlängelt sich dieser Fluss mit stiller Bewegung um den hereinlaufenden Werder, der nur mit kurzem Grün bekleidet, von Fusspfaden durchschnitten, Bäumchen besetzt, sich sandig in's Wasser abflacht. — Wie schön ausgemittelt und angenehm im Licht ist dort die fernere Bucht, wo das liegende Fahrzeug sichtbar wird, und wie ruhig gehen dann hinter dem Uferbogen, wo weit und weiter die Aussicht auf den Strom bis unter angedeutete Hügel der blauen Ferne sich dehnt, die kleinen Schiffelein hin und her! — „Nicht minder — fügte der Kenner bei — sind gleich vorn die paar laubarmen Eichbäume, das Haus dahinter, das kurze Wegstück an den Fluss hinab vortrefflich gegeben, und das Geistreichste ist die Staffage. Die kleinen Leute hier an der Absenkung, die auf dem Wege stehen, und noch tiefer am Wasser hinter den aufgesteckten feinen Netzen die halbsichtbare Figürchen-Gesellschaft am Feuer — das führt unser Auge so unvermerkt hinunter über die Absätze des Ufers, in seine Einhöhungen und Flächen; dann da und dort ein Fahrzeug und der schmiegsam gewundene Strom“ — Es geht, fiel der Führer ein, durch das ganze Bild eine ebenso zarte als bestimmte Modulation der Formen und Linien und die Betonung stimmt auf's reinst.

Ich kann, setzte der Sprecher hinzu, die Vorliebe nicht verbergen, die ich für solche Bilder hege, Bilder, die weder durch auffallende Naturschönheit der Composition noch durch schlagende Stärke des Ausdrucks wirken, sondern ihre Anmuth in dem treu und zart nachgefühltem Gedankengang gewöhnlicher Natur und in dem harmonischen Nachsinnen haben, das auch leichteren Massen und milder gespannten Tönen Reiz und Tiefe gibt. Für uns moderne Menschen, je mehr Bildung unseren Geist auf hundert schnurrende Spulen zieht und unser Stadtleben unter springenden Reizen von den einfachen Schlussfolgen und dem stetigen Zusammenhang des Naturlebens immer unwiderruflicher entfernt, für uns hat in demselben Grade, als wir von der Natur abgekommen sind, die Erscheinung der unbewussten, von einem nothwendigen Verstande gebildeten, von einem tiefträumenden Gefühl verbundenen Natur eine steigend sentimentale Bedeutung angenommen. Wir trösten und heilen unsere zerfaserte Seele draussen im Freien, in dieser Welt, die unserem Dasein zur Grundlage dient und die vor dem unsrigen den schönen Vorzug voraus hat, dass sie nichts zu thun hat, als da zu sein. Ordnung und Sinn, Entfaltung

und Folge ist in ihr willenlos, unschuldig, von selber da, und alle Gedanken und Absichten der Hügelzüge und Bachwendungen, des wachsenden und fallenden Laubes gehen nicht wie die menschlichen aus dem Zusammenhang hinaus, sondern in ihm fort. Der Anblick und die unmittelbare Empfindung dieses unwillkürlichen und doch heinlich so geistvollen Zusammenhanges zieht uns an, weil er gerade das darstellt, was unserem elektrisch bewegten Leben und Wissen am meisten fehlt, beruhigt uns, weil er seine magnetische Unfehlbarkeit und Zuversicht dem Gemüthe mittheilt, und rührt uns tief aus alter Verwandtschaft vom Paradiese her. Diess ist es, wodurch in der modernen Kunst die Landschaft eine so grosse Bedeutung erhält.

Gerade dass sie keine qualificirtmenschlichen Gedanken, nichts von dem vorstellt, was uns Geschichte, Studium, Streit in Widersprüche zersetzt hat, was Pflicht, persönlicher Trieb und Zweck zum Gegenstand der Sorge und Reflexion machen, gerade darum findet uns die Landschaft unbefangener und empfänglicher als die Historie und selbst das Genre. Sie fordert nicht wie die Historie in der Phantasie des Künstlers und dem Sinne des Beschauers eine Incarnation positiven Glaubens, die unsere dialektische und rationell bedenkliche Zeit so Wenigen gönnt. Sie risquirt nicht wie das Genre Collisionen mit individuellen Sentiments, Gelüsten oder Antipathieen. Sie wendet sich an den allgemeinsten Theil unserer Seele, an das Naturgefühl, an den in Anschauung versenkten Verstand. Die harmlos-wilde, entschlosslosgeistreiche elementarische und vegetabile Natur beut uns der Landschaftler zu einer von den Störungen der Wirklichkeit befreiten Beschauung, überzeugt uns an ihr, dass es auch einen träumenden Geist gibt, nicht blos den rastloswachen, der sich in uns zerkämpft, und so befreit er im Schauen in uns den unterdrückten gleichartigen Geist, den Traum des Naturdenkens, der die vergrabene Wurzel unseres Lebens ist. Je höher der Baum unserer Bildung steigt und breiter und feiner sich verzweigt, um so tiefer greift diese Wurzel in den Grund, um so allgemeiner und inniger wird unser Sinn der Naturschauung. Aus diesem Grunde wird die Liebe für die Landschaft in unsern Tagen zunehmen und um sich greifen. Die Landschaft wird Seiten entwickeln, die noch gar nicht, geschweige besser, entwickelt waren; ein Verhältniss des Fortschrittes, welches man von unserer Historienmaterie zu hoffen wenig Grund hat.

Hab' ich mich Ihnen hiermit deutlich machen können, so werden Sie leicht verstehen, warum ich diejenigen Landschaften vorzüglich liebe, welche mehr die Gedankenconsequenz im Bau der Natur, als ihre panoramische Schönheit, mehr die zusammenführende Einheit, die durch Schwere, Licht und Organismus ihre Züge verbindet, als das lebhaft Aeussere des Körpers und der Farben abmalen.

(Fortsetzung folgt).