

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. - 2¹ - und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen K.Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 8. December.

Redacteur Dr. F. Kugler.



Verleger George Gropius.

Die Walhalla.

Es ist ein grosser, würdiger, fruchtreicher Gedanke, Germaniens edelsten Söhnen vereint ein erhabenes Denkmal zu setzen, das ihren Namen, ihr ewiges Sein und Wirken feiernd der Gegenwart, der Zukunft zuruft; — eine bildliche Mahnung der Unsterblichkeit. — Man sollte allen edlen Tugenden Denkmäler setzen, die Moral, die Menschheit würde unendlich dabei gewinnen.

Baiern, das wenigstens in artistischer Hinsicht unser Jahrhundert zu verewigen strebt, das durch seine, wenn auch nicht neue oder eigenthümliche, sondern mehr historisch erhabene Architektur schon jetzt hervorglänzt, Baiern hat es über sich genommen, jenen grossen Gedanken durch seine Walhalla zu verwirklichen. Ein Unternehmen, das selbst dann

noch Deutschlands dankbare Anerkennung verdient, wenn es auch mehr um sich selbst, als um des grossen Zweckes willen vollbracht würde; möge aber auch immer hier das Mittel den Zweck heiligen, die Folgen können nur nützlich sein.

Zwei Stunden von Regensburg, unweit des Fleckens Donaustauf, erhebt sich, den bemoosten Ueberresten der Feudalgewalt, den Trümmern einer alten Burg gegenüber, auf der andern Kuppe eines sattelförmigen, von der Gebirgskette, welche hier das linke Donauufer begrenzt, abgetrennten Bergrückens die Walhalla, das Denkmal, welches die Büsten der berühmtesten Deutschen in sich schliessen soll. Die Lage ist imposant; zu den Füssen die spiegelnden Wellen eines der grössten Ströme Germaniens, rechts und links ein nicht unmalerischer Gebirgszug, der mit dem Strome eine ausgedehnte Ebene begrenzt, aus der sich gedankenreich, historisch das mittelal-

terliche Regensburg in seiner deutschantiken, ernstern, vielförmigen Gestalt fast abentheuerlich erhebt, überragt von seinem geistreich, mystisch erhabenen, durch Zeit und hohe Kunstvollendung geheiligten Dome. Gewiss, diese Lage ist nicht nur imposant, sondern auch wirkungstief; sie führt den Geist zu der Vergangenheit, erhebt und fesselt ihn durch ihre Isolirung; aber anderseits ist durch diese Isolirung auch der Wirkungskreis des Gegenstandes beschränkt, da er zu sehr ausser Verbindung mit dem grösseren Leben liegt und so an allgemeinem Einflusse verliert.

Auf einer doppelten Freitreppe von mehreren hundert Stufen wird man vom Fusse des Berges zu der Walhalla gelangen, einem altdorischen Tempel in kolossalem Maassstabe, in ihrem Aeusseren ein treues Bild des Parthenon. Eine doppelte Säulenhalle bildet den Portikus, an den Seiten laufen einfache Hallen hin; die ganze äussere Masse besteht aus weissem Salzburger Marmor (v. Untersberge); die Säulen haben über drei Ellen im untern Durchmesser und gegen 20 Ellen Höhe; die Fronten krönen Akroterien und kolossale Figuren. Das Innere bildet einen langen, halbzirkelförmig überwölbten Saal, der durch Oberlicht erleuchtet wird, und ausser der Thüre im Portikus, nur ein Fenster, dieser gegenüber enthält. 2 Gurte, jeder von 4 jonischen Säulen getragen, theilen den Saal in 3 Hauptabtheilungen. Das Gewölbe besteht aus weissen Marmorcassettirungen; die Wände und Säulenschäfte sind von polirtem rothem Tyroler, und das Gebälke der Säulen ist von weissem Marmor; der Fries enthält Theile aus der Geschichte der Deutschen in bas-relief; der Fussboden ist aus buntem polirtem Marmor, Fenster und Thüren sind von Bronze, und das Dach besteht aus Eisen; so dass das Ganze bloss aus Marmor und Metall zusammengesetzt ist. Auf Estraden und Tragsteinen werden die Büsten aufgestellt, und zwischen ihnen, von Distance zu Distance, Victorien Abtheilungen bilden. Sowohl die treffliche Ausführung in jeder Hinsicht, als auch die Kostbarkeit und Eleganz des Materials geben diesem Werke schon vor seiner Vollendung einen hohen Werth und die Beihülfe eines Thorwaldsen, Rauch u. a. vermehrt seine classischen Elemente. — Und das ist Leo v. Klenze's Prachtausgabe, wie er sich selbst ausgedrückt hat. — Gewiss, es wird die grösste Prachtausgabe unsers Jahrhunderts werden. — Aber Walhalla ist kein Parthenon! So verschieden wie beide

Worte und ihre Nationalität, sind ihre Begriffe, und alle treffliche Ausführung, alle Pracht des Materials kann den demüthigenden, dadurch ausgesprochenen Gedanken nicht verdrängen: dass hohe deutsche Grösse nur durch griechische Kunst der Nachwelt würdig aufbewahrt werden könne, dass es keine deutsche Kunsnationalität gebe. Wir wollen hier nicht untersuchen, ob unsre deutsche Kunst für unsre flüchtige, nichts Dauerndes schaffende und schätzende Zeit nicht geeignet sei. Es ist dieses der Wahn der Menge. Ob eine Walhalla in deutschem Style unmöglich, ob es keinen verwandten Styl giebt, der mehr den germanischen Inbegriff dieses Worts ausdrückt, mehr in Harmonie mit dem Zwecke der Walhalla steht, als ein griechischer Tempel: dürfte wohl kaum eine Frage sein. Fast möchte man daher glauben, die armen grossen Deutschen sein nur eines deutschen Parthenons wegen da gewesen. War es aber die Absicht Leo v. Klenze's, in der Walhalla nur ein griechisch historisches Denkmal zu errichten, so ist es sehr zu bedauern, dass es so unrein, so deutsch-griechisch, der unübertrefflichen Antike so untreu nachgebildet wird. Selbst der grösste Laie in der Kunst würde bei dem Anblicke eines griechischen Tempels sogleich die Hauptgestaltung des Innern ahnen, und nimmermehr auf den excentrischen Gedanken kommen, ein Tonnengewölbe darin zu suchen; denn Nichts trägt unabänderlicher die Bedingungen der geraden Linie in sich, als ein griechischer Tempel. Der Fronton, das Profil des Daches, deutet die Construction desselben und die innere Ueberdeckung so klar an, dass kein Irrthum möglich ist; das Aeussere ist die Wahrheit des Innern; und viel zu vollendet ist die griechische Kunst, viel zu erhaben, um irgend einer Lüge fähig zu sein; viel zu tief fühlten die Griechen, dass Wahrheit die erste Grundbedingung aller Vollendung sei, und dass, im strengen Sinne, keine Schönheit ohne Wahrheit stattfinden könne.

Es ist nicht zu läugnen, dass eine zirkelförmige Ueberdeckung mächtiger, erhebender wirkt als eine geradlinige, da ihre Form, von dem uns überwölbenden Himmelsdom entlehnt, mit diesem in wirkender Verwandtschaft steht. Fühlte dieses der Künstler der Walhalla wider seinen Willen, wider seine Behauptung, dass das Gewölbe nur ein nothwendiges Uebel sei: so hätte er Iktinus nicht schön-

den, seine ideale grade Linie nicht durch eine krumme vernichten, er hätte mit deutscher Seele, voll deutschen Hochgefühls, ein deutsches Werk zu deutschem Zwecke schaffen sollen; seine Walhalla würde dann nicht ein deutsches Parthenon, weder eine Walhalla, noch ein Parthenon Atheneion, weder ein nationales noch ein historisches Werk, nur eine glänzende, prachtvolle, imposante Lüge werden.

Noch ist dieses seltsame, prachtvolle Gebäude lange nicht vollendet, noch wandelt man unter kolossalen Marmorblöcken umher, deren Bildung an die Zeit attischer Blüthe, an die grossen Momente der Kunst mahnt; noch 6 bis 8 Sommer dürften dahinziehen, ehe sich die kühne, glänzende Masse vollendet emporheben und entschleiern wird; denn obgleich schon ein grosser Theil zum innern Ausbau fertig ist, so verzögert der weite Transport des Materials, von Salzburg und Tyrol her, doch sehr den Bau, und das beschwerliche Heraufschaffen zu der bedeutenden Höhe ist auch kein geringes Hinderniss. Noch ist das Ganze mit einem grossen Bretthause überdeckt, das erst nach der gänzlichen Vollendung abgenommen wird, und schon jetzt ahnen lässt, welche erhabene, wenn auch unwahre Wirkung das Ganze einst machen muss.

Sowohl die Bauleute als der Conducteur (Hr. Essner) wohnen den Sommer oder die Bauzeit über, in besonders dazu errichteten Gebäuden, hinter der Walhalla; und Hr. Essners ächt künstlerische Güte und Gefälligkeit verschafft Jedem das Vergnügen, sowohl das Entstehen des kolossalen, grossartigen Baues, als auch die trefflich ausgeführten Details des Innern zu bewundern.

Hrn. Sternheim.

KUNSTLITERATUR.

La mimica degli antichi investigata nel gestire Napoletano del Canonico Andrea de Jorio. Napoli, 1832. S. 384 in 8. Mit 21 Kupfern. (Zu haben bei G. Eichler in Berlin.)

„Die Mimik der Alten, erklärt durch die Geberdensprache der Neapolitaner.“ Dies Werk, welches Sr. K. H. dem Kronprinzen von Preussen gewidmet ist, gehört zu den interessantesten Erscheinungen im Gebiete der archäologischen (sowie auch

der ethnographischen) Literatur. Der Verf. giebt in demselben ein vollständiges Lexicon der Geberdensprache, wie solche bei dem heutigen Neapolitaner vorzugsweise angewandt wird, und führt überall entsprechende Beispiele antiker Bildnerei auf, welche durch die aufgestellten Gesichtspunkte neu beleuchtet und unserm Verständniss grossentheils näher gerückt werden. Wir enthalten uns eines weiteren Urtheiles über das gelehrte Werk und theilen dem Leser Einzelnes in der Uebersetzung mit. Wir wählen zunächst den Artikel *Morte* (Tod), indem derselbe nähere Erklärung über eins der bedeutendsten Monumente antiker Kunst enthält.

T o d.

1. Eine ausgestreckte Hand, welche in der Luft das Zeichen des Kreuzes macht. Diese Geberde, welche häufig auch einfach mit dem ausgestreckten Zeigefinger und Mittelfinger gemacht wird, kann in der Bedeutung des Todes zwiefach verschiedenen Sinn haben, einmal in Bezug auf physischen, sodann auf politischen oder moralischen Tod; denn auch der noch Lebende kann sagen, dass seine Existenz beendet ist, sei es für die Gesellschaft, sei es in anderen Beziehungen. Somit wechselt dieselbe Geberde ihre Bedeutung, nicht sowohl nach den Zügen des Gesichtes, als nach dem Schlüssel des Gespräches, der den Sprechenden bekannt ist. Und in der That, wenn diese Bewegung von einer traurigen und schmerzlichen Physiognomie begleitet ist, und es sich um eine schwer kranke Person handelt, so wird man sie auf physischen Tod beziehen: wenn um eine Person, die sich grosser Begünstigungen oder einer hohen Stellung erfreute, so wird man verstehen, dass weder das eine noch das andre mehr vorhanden ist.

Wir sprachen von dem traurigen Ausdrücke des Gesichtes, weil ein solcher vorausgesetzt wird, wo es sich um ein Unglück handelt, das unserm Nächsten zugestossen ist; doch hindert dies nicht, dass dieselbe Geberde nicht auch von einem heiteren Gesichte, selbst gegen alle Pflicht, begleitet sein kann. — Diese Bewegung bezeichnet sodann auch

2. Eine verlorene Hoffnung, eine verzweifelte Angelegenheit, soviel als: „Ich bin verloren, es ist aus!“ Wenn es sich also um den guten Fortgang eines Unternehmens handelt, und man will sagen: Es ist vorbei, es ist keine Hoff-

nung mehr! so genügt es, mit der Hand oder mit den beiden Fingern ein Kreuz in der Luft zu machen.

In diesem Sinne sehen wir im Terenz (And. III, sc. 4) den Sklaven Davus, der den Zeigefinger und Mittelfinger erhoben hat und im Begriff ist irgend eine Bewegung, vielleicht das Zeichen des Kreuzes, zu machen. Und wenn wir nun hernach die Ausrufungen desselben Davus lesen: *Hem! numnam peritimus?* und später *Occidi!* (O weh! so bin ich verloren! — Ich bin todt!); so fällt uns dieselbe Geberde ein, die wir alle Tage sehen, und die in derselben Bedeutung gemacht wird. — Eben dieser Geberde bedient man sich auch im Sinne der Verzeihung und des Schwures.*)

Der Leser ist vielleicht erstaunt, dass wir den Davus ein Kreuz in der Luft machen liessen, um das: „Ich bin todt! oder: Ich bin verloren!“ anzuzeigen, und dass eine solche Geberde vor der christlichen Zeit diese Idee habe ausdrücken können. Allerdings ist uns diese Schwierigkeit nicht entgangen, aber wir haben uns hiedurch nicht irre machen lassen, und wir legen gern unsere Vermuthung dem Ermessen der Gelehrten vor.

Bis man nicht darthut, dass die Geberde des Davus, ohne weitere Bewegung der Finger, dies oder etwas anderes bedeutet habe, so wird man mit Recht behaupten, dass dieser Gestus zugleich mit irgend einer Bewegung verbunden gewesen sei. Das letztere das Kreuz, dass heisst den Galgen und somit den Tod, dessen sich Davus selbst von wegen seiner Schurkereien schuldig wusste, vorgestellt habe, geben wir als eine blosser Vermuthung. Wir sagen

*) Wir finden die Geberde somit auch unter den Artikeln *Perdono* und *Giuramento* aufgeführt. Und zwar heisst es bei ersterem:

„Um anzudeuten, dass man Jemand die geforderte Verzeihung zukommen lasse, genügt es, ein oder mehrere Male das Zeichen des Kreuzes mit der gegen ihn ausgestreckten Hand zu machen.“

Unter *Giuramento* dagegen lesen wir:

„Wenn ein Neapolitaner unwiderruflich ausdrücken will (besonders mit Verachtung), dass er entschlossen ist, niemals an einen gewissen Ort zurückzukehren oder eine Person nie wiederzusehen, so macht er an die Mauer oder an die Thür oder auf den Boden oder auch nur in der Luft, gegen den in Rede stehenden Gegenstand gerichtet, das Zeichen des Kreuzes.“

nur: wer weiss, ob die Anrufungen bei Petr. c. 58: *crucis offla, corrorum cibaria*; — die: *in crucem, in malam crucem* der Alten, wenn sie ausgestossen wurden, nicht mit der in Rede stehenden Geberde begleitet wurden? war etwa das Kreuz nicht der Galgen, d. h. das Hinrichtungsinstrument, der Heiden? und was Wunders, wenn man davon die Geberde hergenommen um es zu bezeichnen? Noch heute stellt man, um einen Menschen, der den Galgen verdient hat, oder einen Angehängten zu bezeichnen, die Schlinge dar, welche diese Unglücklichen erdrosselt, und zwar auf folgende Weise:

3. Daum und Zeigefinger, welche, mit den Spitzen nach oben, den oberen Theil des Halses einzwängen. Diese Bewegung macht man, um jemand zu bezeichnen, der gehängt ist oder den dies Schicksal erwartet. Doch ist dieselbe von einer andern zu unterscheiden, welche das Erwürgen bedeutet, und gewöhnlich mit der ganzen Hand ausgedrückt wird, die den mittleren Theil des Halses zusammendrückt: oder mit beiden geballten Fäusten, die man unter dem Kinn gegen den Hals presst.

Wir schliessen hier noch einen andern Grund an. Dass der Kreis bei den Alten die Ewigkeit bedeutet habe, ist keinem Zweifel unterworfen, sowie auch: dass man zur Ewigkeit, und zwar durch den Tod, hinübergegangen sei. Können wir somit nicht vermuthen, dass Davus mit dem Zeigefinger und dem Mittelfinger einen Kreis beschrieben habe, um Ewigkeit und Tod zu bezeichnen, während er sein *Perii* aussprach;*) und dass die Christen in der Folge das Zeichen des Kreuzes statt dieses Kreises angenommen haben?

Ein ähnlicher Fall ergibt sich in der folgenden Geberde. Wir wissen, dass die Alten, wenn sie mit der Hand grüssen wollten, dem Freunde den Daum, Zeigefinger und Mittelfinger entgegenstreckten, und das die Christen aus derselben Haltung der Finger, indem sie noch die Bewegung des Kreuzes hinzufügten, eine Benediktion gemacht haben, die

*) Quintilian. p. 1021, indem er von den Gestikulationen spricht, zählt deren sechs auf, und nennt als siebente den Kreis, den er für die Redner nicht billigt. Wir überlassen den Gelehrten die Untersuchungen, die man über das Zeichen des griechischen Kreuzes und über dessen Alter, sowie über den etwanigen Zusammenhang desselben mit unsrer Idee anstellen kann.

gewissermassen ein erhöhter Gruss ist. Was nun den Kreis anbetrifft, so macht man noch heutiges Tages die Bewegung des Kreuzes mit Zeigefinger und Mittelfinger oft so wenig achtsam, dass vielmehr die Kreisbewegung herauskommt.

Gehen wir nunmehr zu den bildlichen Darstellungen des Alterthums über! Pompeji, dem nach Herculaneum der Ruhm vorbehalten scheint, immer mehr den dichten Schleier zu zerreißen, hinter dem uns die antike Welt verborgen liegt, Pompeji hat uns vor Kurzem mit einem wichtigen Monumente beschenkt. Dies enthüllt uns siegreich, mehr als irgend eins der bisher bekannten, zu welchem Grade von Vollendung die schönen Künste in jenen Jahrhunderten gekommen waren, und welche Stärke des Ausdrucks jene Künstler in ihrer lebendigen Mimik an den Tag legten. Wir meinen das grosse Mosaik (der Alexanderschlacht *). Schon mehrere gelehrte Federn haben dasselbe gründlichst erläutert, und man wird nicht auflören es zu rühmen und neue archäologische Kenntnisse daraus zu gewinnen. In diesem Strome Fremder und tiefer Gelehrsamkeit möge man auch uns erlauben die folgende Bemerkung vorzulegen, welche den ausgedehnten und höchst interessanten Gebrauch der Mimik bei den Alten, sowie seine Uebereinstimmung mit der Neapolitanischen anbetrifft.

Unter den Kampfgenossen eines der Fürsten, und in dem Gedränge, darin sie durch den Todesstreich gerathen, den Alexander auf den Vorkämpfer der Darstellung führt, bemerkt man fünf Reiter, welche sich unmittelbar hinter den Pferden der Quadriga befinden. Zwei von diesen sind gegen letztere gewandt, und die drei folgenden, in voller Bewegung, wie alles Uebrige der bewundernswürdigen Composition, sprechen miteinander durch Geberden. Einer von ihnen, der sich der Quadriga zunächst befindet, wendet sich zurück und blickt auf den Trupp, der in grosser Eile herannaht. Er erhebt den rechten Arm und macht ihnen ein, ohne allen Zweifel be-

deutungsvolles Zeichen; seine Hand hat dabei dieselbe Stellung wie bei dem obengenannten Davus, d. h. mit erhobenem Zeigefinger und Mittelfinger, während die anderen Finger niederliegen. Man sieht nur zwei Köpfe aus der grossen Schaar seiner erschrockenen Gefährten, indem die schwierige Perspective dem Künstler nicht erlaubte, deren mehr in derselben Ebene darzustellen, in welcher sie sich befinden. Derjenige, der sich dem genannten Reiter zunächst befindet, blickt ihn überrascht und entsetzt an, und macht keine Geberde mit Armen und Händen, indem beide, um die Fahne und den Zaum zu halten beschäftigt sind. Nicht so der andre Krieger, der etwas weiter zurücksteht: Dieser scheint, zwischen Ueberraschung und Entsetzen, das zu bezweifeln, was der Gefährte ihm durch die Geberde mit der erhobenen Rechten sagt; er erhebt deshalb seine rechte Hand und hält sie, in hohler Lage, über die Augen, um sich über die Eigenschaft des Zeichens, welches jener macht, zu vergewissern.*)

Betrachten wir nun vom Standpunkte der Mimik diese Gruppe von Geberden, welche unter sich so übereinstimmen und dem Gegenstande des Bildes, sowie der unerreichbaren Einheit der Handlung, die daraus hervorgeht, so angemessen sind, so glauben wir darin folgendes mimische Gespräch zu erkennen. Der Krieger, welcher die Hand mit Zeigefinger und Mittelfinger erhebt und der nächste bei der grossen Begebenheit ist, sieht letztere und wendet sich schnell zu seinen Gefährten zurück, welche, ohne noch von der Sache zu wissen, in voller Hast zum Handgemenge herbeidrängen; er wendet sich, sagen wir, macht eine Geberde, die in Umständen der Art besser angebracht ist als das Wort, und sagt ihnen durch ein einfaches kurzes Zeichen: „Unser Held ist todt!“ oder: „Alles ist für uns aus, wir sind verloren.“

Wir hoffen, dass es, nach einer Uebersicht der

*) *Quadro in Musaico, scoperto in Pompei a di 24. Ottobre 1831. descritto ed esposto in alcune tavole dimostrative, dal Cav. Antonio Nicolini, architetto di casa Reale, direttore del Reale istituto delle belle arti etc.* 1832. — Ein Umriss des Mosaik's u. a. in den Denkmälern der Alten Kunst von C. O. Müller und Carl Oesterley. IV Heft; T. LV.

*) Eine Anmerkung verweist hier auf den Artikel *Attenzione* (Aufmerksamkeit, Achtsamkeit), wo wir zur Erklärung der oben genannten Geberde u. a. Folgendes finden:

„Die Finger gekrümmt wie um ein Fernrohr und dem Auge genähert. Hierunter versteht man das Zusammenhalten des Lichtes für das Auge, um einen Gegenstand schärfer sehen zu können: ein treffliches Bild dessen, wie sich der Geist beim Nachdenken verhält.“

vorliegenden Arbeit, nur eines Blickes auf das Mosaik bedarf, um mit unserer Idee übereinzustimmen, — d. h. für diejenigen, die eine, wenn auch nur mittelmässige Kenntniss von der Zeichnung besitzen. Wir indess werden so lange bei unsrer Idee beharren, bis irgend ein dazu Befähigter eine passende Erklärung vorlegt; denn wir hoffen, dass jetzt jene Epoche vorüber ist, in welcher die antike Mimik nichts weiter als eine rednerische Floskel war, statt eine sichere Anleitung zur Erklärung der Monumente abzugeben. Aus Unkenntniss mit der Geberdensprache bei den Alten entstand damals der Gebrauch, eine willkürliche, gänzlich unbegründete Erklärung zu geben oder sich mit den schönen und wohlfeilen Worten der „Künstlerlaunen, — Bewegungen ohne Zweck, — künstlerischer Freiheit“ zu behelfen: und zwar, was noch schlimmer ist, weil man sich durch den bekannten Ausspruch des Horaz: *Pictoribus atque poetis* etc. dazu berechtigt glaubte. Und dies über die Leistungen der feinsten und gediegensten Kunst, über ein Werk, dessen sich eine jede Hauptschule beim Wiederaufblühen der Kunst höchlichst gerühmt haben würde!

Noch andre Bezeichnungen des Todes finden wir unter andern Artikeln des vorliegenden Werkes angeben, so z. B. unter *Braccia penzolini*:

Herabhängende Arme, geneigtes Haupt und halbgeschlossene Augen. Diese Geberde, stehend oder sitzend dargestellt, bezeichnet besonders einen Mangel an Kraft, und es gilt gleich, ob die beiden Arme gesondert zu beiden Seiten niederhängen, oder ob sie einander genähert sind und einer den andern leise fasst. Die verschiedenen Bedeutungen, welche mit dieser Haltung der Arme verbunden sind, hängen sodann von dem Gegenstande des Gesprächs, von den Mienen des Gesichts, von andern kleinen Nebenbeziehungen u. s. w. ab und bezeichnen sowohl: Ermattung, Ueberdruß, Unlust, als verlorene Hoffnung und Tod, letzteres besonders durch den verstärkten Ausdruck des Gesichts. —

Ebenso wird einer Geberde derselben Bedeutung unter dem Artikel *Metonimia* (figürliche Ausdrucksweise) erwähnt, — sofern nemlich, analog dem Sprachgebrauche, ein besonderer Gegenstand sowohl durch seine Ursache als durch die Wirkung, die er

hervorbringt, bezeichnet werden kann. So der Tod durch das Schwert, welches ihn veranlasst hat, und durch ein bleiches, abgezehrtcs Gesicht, welches seine Folge ist. U. s. w.

Diorama des Herrn Daguerre zu Paris.

Bekanntlich ist Herr Daguerre der Erfinder dieser anziehenden Gemälde, wodurch den Bewohnern der bedeutendsten Städte Europas das Vergnügen zu Theil wird, die Landschaften, Städte und Bauwerke der entlegensten Länder zu bewundern, ohne das Weichbild der Heimath zu verlassen; besonders werden die Bemühungen der kunstverständigen Herren Gebrüder Gropius von den Berlinern mit Recht anerkannt. Das Diorama des Herrn Daguerre, hinter der grossen Fontäne des Boulevard du Temple belogen, bietet in seiner äusseren Ausstattung keineswegs die Annehmlichkeiten des Berliner dar; nichts von dem geschmackvollen Luxus der Vestibüle, Treppen, Bildergalerien, welche gewissermaassen den Rahmen der Bilder darbieten. Ein verwirrter Gang von Passagen und engen Stufen führt uns im Stockfinstern vor die Oeffnung der Gemälde. Hier war ich überrascht, im Hauptsalon mich fast nach Berlin versetzt zu glauben, so ähnlich ist der eine dem andern. Die runde halbtransparente Decke mit ihren Arabesken und Medaillons in Schwarz und Blau auf gelbem Grund bleibt aber unbeweglich stehen, und der Beschauer hat das Vergnügen, nach Belieben von einem Bilde zum Andern zu gehen.

Der Hafen der Stadt Gent zeigte sich zuerst. Dieselbe gute niederländische Stadt mit ihren alten Häusern und reinlichen Strassen, der Fluss mit den Schiffen und die majestätischen Kirchen S. Michael und Nicolas und der malerische Glockenthurm mit seinem Glockenspiele erscheinen hier so wie ich sie vierzehn Tage vorher, von der schönsten Morgensonne beleuchtet, verlassen hatte. Wie klar ist dieser Himmel, gegen welchen sich die Conturen der Kirchen im schönsten Dufte eines schönen Herbstmorgens ablösen, und wie lustig steigen die Masten der befrachteten Schiffe hinauf! doch kein lebendes Wesen regt sich in den Gassen und auf den Schiffen im Hafen; ist die Störung des Handels, wie im Ori-

ginale, auch auf das Gemälde übergegangen? Das Bild spielt die Tageszeiten von der Mittagssonne bis zum Mondschein durch, ohne dass irgend ein ehrlicher Flamländer sich sehen liesse. Der blauen Kittel giebt es doch auch jetzt noch auf den Strassen genug.

Von ganz andrer Art ist das zweite Bild des Herrn Daguerre: Wilde Gegend im Schwarzwalde. Wir blicken das Thal des Giessbaches hinauf, hohe Felsen stehen zerspalten und vereinzelt auf beiden Seiten, von majestätischen Tannen umgeben und überstiegen. Rechts zieht sich ein höherer Felsrücken bis in den Hintergrund hinein. Ein kalter Mondschein lässt uns die gewaltigen Massen unterscheiden und entfaltet das Schauerliche dieser Landschaft bis ins Einzelne. Unter jener vertrockneten Eiche, welche die Axt des Holzhauers nicht zu berühren wagt, sehen wir die Leiche eines Frauenzimmers; weiter vor ein halberloschene Feuer; zur Rechten das zerbrochene Geländer der hölzernen Brücke, welche die Strasse über den Giessbach leitet. Hier war es im Jahre 1804, dass die Gräfin Hartzeld (?) durch das verrätherische Feuer angelockt, von Räubern ermordet ward, welche ihre Absicht erfahren hatten, grade diesen Weg in der Nacht zu reisen, um das erhabene Schauspiel der Waldschlucht im Mondschein zu bewundern. Ueber jene Brücke ward der Leichnam des treuen Dieners geworfen, welcher seine Herrin bis zum letzten Blutstropfen heldenmüthig vertheidigte — doch umsonst. Auch ihre Leiche sollte in das Grab des Giessbaches hinabgestürzt werden, als die Dämmerung und nahes Geräusch die Räuber vertrieb. — Dies Alles ist mit solcher Wahrheit und grossartigen Ruhe dargestellt, dass man versucht werden könnte, trotz Räuber und Mondschein, der Gräfin zu nahen und zu helfen, wenn es noch möglich ist. Eins nur stört uns, der Giessbach; so ohne Leben ist er nimmer, und das Spielen des Mondlichtes auf seinen leicht rauschenden Wellen bildet gewissermaassen das innerste Leben einer solchen Landschaft.

Ein drittes Bild war so eben vollendet und den zahlreich versammelten Parisern zum erstenmale eröffnet: Die Messe um Mitternacht in der Kirche St. Etienne du Mont zu Paris. Also nicht eine berühmte Basilika Italiens oder alt-sächsisch-normännische Kirche Englands wollte man diesmal kennen lernen, sondern die wohlbekanntete Kirche gleich hinter dem Pantheon.

mit ihrem vertrackt malerischen Aeussern und nüchternen Innern, halb gothisch, halb Renaissance (wie man hier zu sagen liebt,) wollte man den Parisern zur beliebigen Vergleichung vorführen. Wenn es nun zwar sehr wahrscheinlich ist, dass, ohne Anzeige des Inhalts, der grössere Theil der Beschauer irgend ein Wunderwerk eines fremden Landes zu sehen glauben würde, da man selten jenseit der Seine kommt, und noch seltener in das Innere der Kirche St. Etienne du Mont, so gehörte ich Fremdling zum wenigsten zu den Glücklichen, welche sagen konnten, dass Tags zuvor die Kirche ganz und gar eben so aussah, dass die trübe Tagsbeleuchtung durch die wenigen Fenster ganz treu kopirt sei, und dass die Kirchenstühle in der Wirklichkeit eben so leer waren, wie auf dem Bilde. Allmählig wird es dunkel in der Kirche, die unangenehm auf mittlerer Höhe von einer Säule zur andern gesprengten Bögen verschwinden, die Säulen selbst gewinnen an Höhe, und ihr Reflex allein scheint der Kirche noch einiges Licht zu geben; alles ist in tiefe Schatten gesunken: da sieht man in der hintersten Kapelle hinter dem Chore einen schwachen Schimmer des Kerzenlichts. Die Kapelle wird heller, und das Licht naht dem Chor. Die Kronen und Kandelaber werden angezündet, und die Chorherren erscheinen in lichten Gewändern auf ihren Sitzen. Die Andächtigen füllen den Chor, und das Licht dringt näher und näher und beleuchtet das Schiff in langen Schatten bis vorn her; und man sieht mit Staunen Kopf an Kopf gedrängt, und alle Sitze sind besetzt und alles ist in Andacht versunken, denn oben beginnen die feierlichen Töne der Orgel, und man glaubt den Priester am Hochamt mit Diakonen und Chorknaben zu erblicken. Die Töne verstummen, die Kerzen verlöschen eine nach der andern, das Dunkel ergiesst sich über das Schiff, dann über den Chor und es verschwinden Priester und Gemeinde und der Mond scheint schaurig auf die leeren Stühle der leeren Kirche, als wenn Meister Hoffmann selbst die ganze Phantasmagorie geleitet hätte. Auch dieser Zauber schwindet, und wir befinden uns wieder beim Tageslicht in der renovirten nüchternen Kirche der Renaissance, St. Etienne du Mont, gleich hinter dem Pantheon.

Der Maler und die Heuschrecke.

(Aus einer alten handschriftlichen Legendensammlung mitgetheilt im „Anzeiger für Kunde des deutschen Mittelalters, Jahrg. 1834, S. 26).

It was eyn kunstiger maeler, der in der kunst sere cruaren vnd genant was. Deser solde uff eyn mael dye legende der helliger ionfrauwen sent barbaren maelen, vnd do er an dat punct quam, als man yn yrer legenden leset, dat des cynen hyrten schaeff, der sent barbara yrem vader, do er sy soicht, mit synem fynger tzeunde, woerden yn heuwesprenger verwandelt, do was desen maeler gantz vsz synem synne vnd vergessen vnd en konde nyet ouerdencken noch vernemen, wye dese heuwesprenger gestalt weren, vnd it was auch dye tzyt van dem iair, dat wan keyn yn de velderen oder yn den weesen fynden onkonde. Do wart er sere bedruelft vnd en wiste nyet, wy er dein doen sulde. Do stoende er vff, vnd vyel vff syne knye vnd ryeff an dye hellige ionfrauwe sent barbara, dat sy ym tzo hulff queme, vff dat er erkennen mochte dat gesteltis der heuwesprenger, dy er yn yrer legenden yr tzo loue maelen solde. Vnd do er also dye hellige ionfrauwe anryeff, do quam dar vor yn eyn heuwesprenger vnuerhoites springen. Do wart der maeler gantz froe vnd dankte der helliger ionfrauwen sent barbaren vnd nam den heuwesprenger yn syne hant vnd besach yn gantz wael, vnd er maelde do sent barbaren legende vort vsz gar meysterlich vnd besonder dye heuwesprenger also dat dye geen, dye sy da gemaelt sagen, dye meynten, sy hedden geleuct. Do danckte der maeler vnsem heren vnd der reyner ionfrauwen sent barbaren vnd nam den leuendigen heuwesprenger, der leuendich vor yn vnuerseheng was komen spryngen, vnd satzte yn in eynen schryn oder yn eyne busse vnd besloesz dye vast tzo, vff das er den heuwesprenger behalden mochte, aell er des noch behocuen wurde. Vnd tzo hant dar nae wold er beschen, wat der heuwesprenger in der bussen mechte, vnd wye wael das er dye busse tzo vant, nochdan, do er sy vff dede, do en vant er den heuwesprenger noet dar ynne, vnd en sach es auch nye dar nae. Dar by verstoende er, dat der heuwesprenger ym von gode geschicket was wunderlich durch verdienst der helliger ionfrauwen sent barbaren. Tzo loue dem almechtigen gode, der leuet vnd regueret yn der ewicheit Amen.

KUPFERSTICH.

Ruth und Boas. Friedr. Overbeck del. Ferd. Ruscheweyh sculp. Neustrelitz 1834. (Zu haben bei G. Gropius in Berlin).

Vorliegendes Blatt ist das neuste Beispiel von Overbeck's edler und sinniger Compositionsweise, welches durch Ruscheweyh's Stichel unserem Norden bekannt geworden ist. Es ist eine einfach ansprechende Scene: die Jungfrau unter den Schmittern, in edler Gestalt erhaben, während jene gebückt mit ihrer Arbeit beschäftigt sind, und seitwärts auf einer Anhöhe der würdige Herr des Feldes und der Diener, der ihn auf die Achrenleserin aufmerksam macht; letzterer eine sehr anmuthige Gestalt, die an die zarten Jünglinge auf Raphaels Jugendbildern erinnert. Im Hintergrunde eine mannigfaltig gebildete Landschaft. Die Scene ist hier sehr genreartig aufgefasst, zugleich aber weht der Hauch einer milden, reinen Seele darüber hin, wie wir ihn heutzutage fast nur in Overbecks Bildern, und hier eben wahr und ohne schwächliche Kopfhängerei finden. Wie angemessen die alterthümlich schlichte Manier des Kupferstechers für Gegenstände solcher Art ist, weiss jedermann, und auch dies Blatt wird den Liebhabern seiner Stiche nur eine sehr willkommene Erscheinung sein.

Nachrichten.

Das Bild von M. Oppenheim (in Frankfurt a. M.): „Rückkehr eines Israelitischen Soldaten aus dem Befreiungskriege zu seinen nach alten Sitten lebenden Aeltern“, welches sich auf der jüngst geschlossenen Berliner Kunst-Ausstellung befand (No. 513 des Cataloges), ist von den Israeliten im Grossherzogthum Baden für die Summe von 1000 Gulden gekauft worden, um es dem Schriftsteller Rieser, dem kräftigen Verfechter ihrer Emancipation, zu verehren.

Die Berlinischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen (Spencersche Zeitung) enthalten unter dem 3. December a. e. einen beachtenswerthen Vorschlag über die Bildung einer Preussischen National-Gallerie.