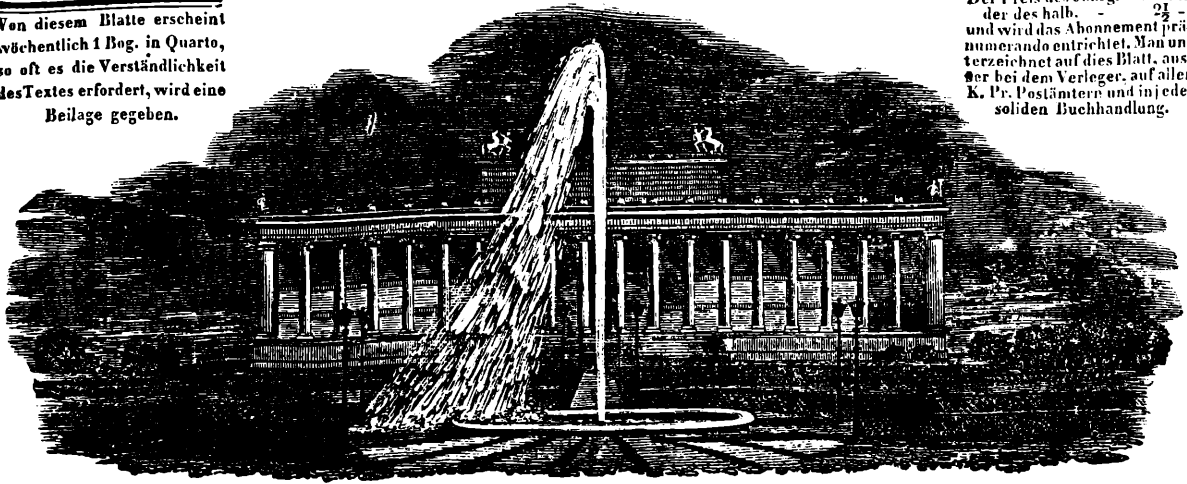


Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thl. der des halb. - $\frac{2\frac{1}{2}}$ - 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.



M u s e u m,

Blätter für bildende Kunst.

BERLIN, den 11. November.

Redacteur Dr. F. Kugler.



Verleger George Gropius.

Ausstellung in Düsseldorf

im Juli und August 1833.

(Fortsetzung.)

Von Fr. Dieterich in Stuttgart war ein grösseres Gemälde eingegangen, Christus im Meeressturme schlafend, das indessen bei Weitem nicht die Erwartungen befriedigte, welche ein kleineres, vor mehreren Jahren vom hiesigen Vereine erworbenes Bild erweckt hatte. Nicht dass es an einzelnen geistreich und eigenthümlich gedachten Köpfen fehlte, aber die wenigsten Zuschauer kamen dazu, sie zu betrachten, weil die unnatürliche und unangenehme Farbenbehandlung des Ganzen, in Himmel und Wellen, in Gewändern und Köpfen, sie abstieß. Besonders war auch der Christuskopf wenig befriedigend. Es ist zu bedauern, dass der gewiss talentvolle

Künstler, vielleicht weil ihm der Austausch mit andern Kunstgenossen abgeht, weniger wirkt. Mehr zog ein kleines Bild von Götting die Betrachtenden an, den Moment darstellend, wo Petrus, der mit Jesus auf dem See wandeln will, untersinkt, und der Heiland ihm die Hand reicht: Du Kleinmüthiger, warum zweifelst Du? Wie man vernimmt, soll es in grösserer Dimension für eine Kirche ausgeführt werden, wozu es sich auch vollkommen eignet.

Auf dem Bilde der heiligen Veronika von demselben Künstler war besonders das Haupt des Erlösers auf dem Schweisstuche in seiner spirituellen Würde eine wahre Eingebung, und der Kopf der Heiligen, wenn er auch zu wünschen übrig liess, zeigte doch richtiges und frommes Gefühl. Es ist dies das erste grössere Bild des Künstlers, nachdem derselbe von der Bildhauerei zur Malerei übergegangen ist, und berechtigt um so mehr zu

grossen Erwartungen, als er zu den Wenigen gehört, welche Sinn und Neigung für religiöse Aufgaben haben. Seine plastischen Vorstudien mögen ihm dabei manche Vortheile gewähren; nicht bloss im Einzelnen der Modellirung (z. B. sind die Hände auf seinen Bildern immer sehr gelungen), sondern auch geistig, weil sie einen strengern Styl geben.

Die Reihe der christlichen Gegenstände beschliesst Steinbrücks Jungfrau, eine Wiederholung in geringerer Dimension von jener, die auf der letzten Berliner Ausstellung war. Sie beschliesst die Reihe, wenn sie noch überhaupt in dieselbe gehört; mindestens steht sie (wie der Künstler selbst sie dargestellt hat) auf der Schwelle und schon mit einem Fusse in der Welt. Die Mutter ist übrigens eine liebliche, zierliche Gestalt mit weichem, zärtlichem Ausdruck, der es auch hier an Beifall nicht gefehlt hat; weniger freilich das Kind; doch soll die Wiederholung nicht so gelungen sein, als das Original.

Unter den andern Bildern ernsterer Gattung stehn besonders die von Eduard Bendemann voran. Auch das ältere, die trauernden Juden, über welches ich, da sein verdienter Ruhm genug verbreitet ist, schweigen werde, war noch hier. Es wird wahrscheinlich in das städtische Museum in Köln kommen. Das neuere ist jenem zwar nicht völlig an die Seite zu stellen, schon deshalb, weil es keinen so ersten und erhabenen Gegenstand behandelt, allein es ist in jeder Beziehung ein würdiger Nachfolger des ersten. Es stellt eine Gruppe von zwei Mädchen dar; die eine blond, in weiss und lila gekleidet, mit lieblichen sanften Zügen, schweigend, mit gesenkten Blicken, hört der andern zu, welche begeistert, mit schwarzen leuchtenden Augen und aufgehobener Hand, zu erzählen scheint. Sie ist in rothen Sammet gekleidet, die Laute ruht an ihrer Seite. Ihre feinen, leicht beweglichen Züge sprechen den offenen, zum Empfangen und Anregen gleich geeigneten Sinn aus, aber es mischt sich in das Feuer der Begeisterung auch etwas Weiches, vielleicht unbestimmte Wehmuth, vielleicht der Schmerz der Erfahrung, was sie zu einer mehr milden als glänzenden Erscheinung, und dadurch jener andern sinnigen Gestalt näher verwandt macht. Sie sitzen im Freien; die sanftere lehnt sich an das Mauerwerk eines Brunnens, hinter welchem ein kleiner Hügel auf dieser Seite die Landschaft verdeckt, die sich auf der andern Seite hinter der

Sprechenden öffnet und lachende grüne Fluren und den tief dunkeln Meeresspiegel sehen lässt. Man hatte das Bild im Kataloge der Ausstellung als „zwei Mädchen am Brunnen“ aufgeführt, und in der That würde ein anderer Name, der allegorische oder historische Beziehungen hätte, zwar wohlklingender, aber dem Bilde weniger entsprechend sein. Es ist wirklich nur der Gegensatz weiblicher Charaktere, der sich nach einer Naturnothwendigkeit überall wiederholt, der nämlich zwischen der edleren und der sanfteren. Nach dem Standpunkte, von dem man ausgeht, nimmt dieser Gegensatz sehr verschiedene Färbungen an. Im Drama, auf dem Boden der wirklichen That, sinkt die eine bis zur Vertrauten herab, während die andere als Heldin erscheint. Auf dem religiösen Standpunkte aber steigt die Schaafe, welche früher die untere war; das Verhältniss wird das jener Schwestern im Evangelium, die Heldin wird zu der weltlichthätigen Martha, die Vertraute zur beschaulichen Maria, die das gute Theil erwählt hat. Auf unserm Bilde ist der Standpunkt ein mittlerer; nicht völlig jener religiöse, denn das sinnliche Element ist hier zu schön, aber auch nicht völlig der weltliche. Die leise Wehmuth der irdisch Höhern bringt in den Gegensatz selbst eine Harmonie hinein, durch welche die Wirkung des Gemäldes im Ganzen eine so milde wird; es herrscht darin ein Ton der Versöhnung, der Ausgleichung alles Gegensatzes, der in der Seele des Beschauers fortklingt, und ihr gleiche Stimmung giebt. Es gehört mit zu den seltenen Werken, bei denen man die sittliche Kraft der Kunst recht deutlich empfindet. Mit den trauernden Juden hat es, bei aller Verschiedenheit des Moments und des Ausdrucks, grosse Verwandtschaft. Schon äusserlich, denn auch dieses zweite Bild ist halbrund, und die Gruppe schliesst sich in ähnlicher Form leicht und schön zusammen. Aber auch geistig, denn der Geist der Ruhe, der in dieser plastischen Anordnung sich ausspricht, ist beiden Bildern gemein, nur dass er auf dem ersten mehr im tragischen Pathos, hier mehr in sanfter, fast heiterer Wehmuth auftritt. In dieser Beziehung sind nicht bloss die Werke dieses jungen Künstlers, sondern auch der grosse Anklang, welchen sie finden, ein sehr günstiges Zeichen. Denn nichts schien bisher unsrer Zeit mehr zu fehlen als die sittliche Ruhe; und doch ist diese in andrer Beziehung höchst wünschenswerth, und für die bildende Kunst geradehin

unentbehrlich, ihr Lebenselement. Nach der Aufnahme aber, welche diese Bilder finden, muss man schliessen, dass unsre Zeitgenossen nicht so entfernt davon sind, als es schien; denn das sittliche Gefühl lässt sich nur das Verwandte gefallen und könnte sich nicht so entschieden für Kunstwerke dieses Geistes erklären, wenn es nicht selbst dahin neigte. Wir können daher aus dieser Erscheinung schliessen, dass der Sturm der Zeit sich legt. Das Meer stillt sich ab, wie die Seeleute sagen; an den Küsten des praktischen Lebens ist die Brandung noch in wilder Aufregung, aber fern von diesen menschlichen Interessen, auf der hohen See, beginnt schon die Fluth sich zu glätten.

Köhlers Rebecca ist von der vorjährigen Berliner Ausstellung bekannt, es hat seitdem durch die Zeit einen etwas dunklern, kräftigern Ton bekommen, welcher dem alttestamentarischen patriarchalischen Geiste mehr zusagt. Die Rebecca ist gewiss eine liebliche, idyllische Gestalt.

Auch über Stielke's grösseres Bild, Rinald's Abschied von Armiden, kann ich aus demselben Grunde kurz sein. Manches, was man an demselben ausgesetzt hat, liegt wohl im Gegenstande. Gestalten, welche uns durch die Auffassung des Dichters zugeführt sind, behalten für unsre Phantasie stets die Züge, welche ihnen die Persönlichkeit oder das Zeitalter desselben lieh. So sehr wir Rinald und Armiden stets mit Tasso's Augen; sie tragen den Charakter einer üppigen, sinnlichen Empfindung, die nicht mehr wie bei Ariost in heiterem Uebermuth spielt, sondern weicher und selnsüchtiger geworden ist, und das ganze Wesen um so tiefer durchdringt. Die Formen erinnern an die Regelmässigkeit und Schönheit der Antike, aber sie sind von dem wunderbaren Lichte umgeben, das beim Erwachen der neuern Zeit auf die Sagen des Mittelalters fiel. Diese Züge des Dichters finde ich auch hier auf dem Gemälde wieder. Die weichen Linien der Gestalten beider Liebenden, die phantastische, wie vom Schmelze des Abendroths beleuchtete Landschaft, der ganze Farbenton des Bildes gehören nicht bloss einem südlichen warmen Himmel an, sondern der gesteigerten Anschauung des romantischen Gedichts. Nicht ohne Gefahr folgt eine Kunst der andern, aber man ist es dem Maler schuldig, nicht bloss die Natur, sondern auch den Dichter mit ihm zu vergle-

chen. Mir wenigstens schien das Bild zu gewinnen, seitdem ich es mehr in diesem Lichte sah.

Von demselben Künstler war ein zweites Bild in kleinern Verhältnissen: St. Georg. Der Engel erscheint dem Heiligen, der in voller ritterlichen Rüstung vor ihm kniet und übergibt ihm das Kreuzpanier. Hinter dem Hügel zieht sich der Kampf der Christen und Heiden zur Stadt und zur Meeresküste hin. Auch dies Bild hat etwas von dem südlichen Farbenton des Ersten, doch bedeutend gemildert, so dass nur der Eindruck eines heitern, reinen Daseins dadurch entsteht. Der Engel ist eine sehr liebliche Gestalt und das Ganze mit grosser Sorgfalt und Sauberkeit ausgeführt. Wer sich mehr am Kräftigen als am Zarten und Ausgeführten erfreut, findet Befriedigung in einem Brustbilde von demselben Künstler, einem schönen, bärtigen Kopfe im reichen orientalischen Gewande.

Ein Liebling des Publikums wurde, und zwar mit Recht, Kretzschmer's Rothkäppchen. Man sieht das heimliche, dunkle Stübchen in sonntäglicher Reinlichkeit, das Bette mit den gross geblühten Vorhängen geordnet, am Fenster den Vogel im Käfig und das Kruzifix mit dem Weihgefässe. Vorn sitzt die Grossmutter am Tische, worauf das reizliche Kaffeegeschirr steht, auf ihrem Schoosse liegt die aufgeschlagene Bibel und die Brille. Neben ihr steht das Kind mit dem rothen Käppchen und der Tasche; es hat sich zärtlich an Grossmutter angeschmiegt, und schaut sie aus dem blühenden Kindergesichte mit unwiderstehlich lieben, schmeichelnden Augen an. Vor den kleinen Scheiben des Fensters glänzen die Blätter heiter im Morgenscheine, aber durch den andern geöffneten Flügel steckt schon der Wolf seinen gefrässigen Rachen. Die Grossmutter ist gut, freundlich, ernst, und Rothkäppchen wirklich so kindlich und lieblich, dass es kein Wunder ist, wenn es besonders alle weiblichen Herzen einnimmt. Dem Vernelmen nach wird der Kunstverein, der es zu seiner diesjährigen Verloosung angekauft hat, eine Lithographie danach ausgeben.

Verwandter Art ist die Märchenerzählerin von Hildebrand. Es ist ein Winterabend, die Asche glüht im Kamin, die Oellampe steht auf dem Sims desselben. Der mächtige Lehnstuhl ist der warmen Stelle nahe gerückt, und Enkel und Enkelin hören auf das Märchen, das die Erzählende mit wichtigen Mienen begleitet, um die Kraft der Worte

zu erhöhen. Neben ihr kniet auf der einen Seite das Mädchen; sie schliesst sich enge an ihren Schooss an und sieht mit den grossen weit geöffneten Augen ängstlich zur Seite, vielleicht um nicht rückwärts zu blicken, wo auf der hintern Wand des dunkeln Zimmers in den Vorhängen des Himmelbettes das doppelte Licht der Aschengluth und der Lampe zweideutig spielt, und die geöffnete Thüre den Eintritt von etwas Schreckhaftem befürchten lässt. Auf der andern Seite sitzt der Knabe auf einem Fusschemel, bequem in sich zusammengezogen, mit krummem Rücken, auf dem der Schein des Kaminsfeuers brennt, nicht minder gespannt, aber mit einer Theilnahme, die mehr Erwartung als Besorgniss ausspricht. — So hat der Maler, dessen Talent bekanntlich gleich stark für die magischen Wirkungen des künstlichen Lichts und für naive, kindliche Motive ist, beides zu verbinden gewusst.

In einer derbern, mit schärferm Salze gewürzten Komik zeichnete sich das: Rheinische Wirthshaus von Adolph Schrötter aus Schwedt aus. Es ist ein Haus in der Bauart der kleinen Städte in den engern Gegenden des Rheinthales, wo der bewohnte Theil auf einem hohen Unterbau ruht, der dem Eindringen des Wassers Preiss gegeben ist und zum Weinkeller dient. Oberhalb dieses Kellers, auf der Treppe des Hauses, unter dem Schatten des Nussbaums, ist ein Tisch für Trinkgäste, um den wir alte Soldaten, Schiffer und Knechte, in ihren ausgebleichten blauen Kitteln, versammelt finden. In der Thür des Hauses selbst stehn ein Paar Studenten, auf der Fussreise ruhend, in Hemdsärmeln, aus den zierlichen Pfeifen dampfend; ein alter Landmann mit dem scharfen Profil, wie man es in den Rheingegenden oft findet, erzählt ihnen sehr eifrig irgend etwas Abentheuerliches, das sie gelassen hören. Am Fusse der Treppe zeigt sich eine besonders gefällige Gruppe. Das Mädchen des Hauses, eine schmucke Dirne mit zierlichem Mieder und Häubchen, einen Krug in der Hand, den sie aus dem Keller heraufbringt; wird von einem derben jungen Burschen aufgehalten, während ein anderer, schwerfälliger Gesell im Kittel und in hohen Fuhrmannsstiefeln sich tief vor ihr verbeugt. Seine bäuerische Ungeschicklichkeit, die halb Ironie, halb Wahrheit ist, spricht den Kontrast der weiblichen Zierlichkeit gegen die plumpe Bequemlichkeit der Männer in den untern Ständen mit dem heitersten Humor aus. Im Vorgrunde end-

lich übergiebt der Wirth des Hauses, in dem wir mit Vergnügen einen Verwandten des wohlbekannten Kellermeisters in dem frühern Schrötterschen Bilde entdecken, einem Fuhrmann die nöthigen Papiere, während das Fass, das er fortbringen soll, im Hintergrunde aus dem Keller herausgehoben wird. In den einzelnen Gestalten dieser Gruppen bewährt sich das grosse Talent des Künstlers, den Geist der untern Stände, das Behagliche, Bequeme, die eigenthümliche Schlaueit und Selbständigkeit, und sonst die feinsten Züge dieser Stufe des Lebens aufzufassen. Namentlich sind die Köpfe des Fuhrmanns, der mit dem Wirth spricht, und des alten Erzählers bei den Studenten Meisterstücke in dieser Gattung, und ich will nicht streiten, wenn man darin eine feinere Komik als bei den meisten alten Niederländern dieser Gattung zu bemerken glaubt. Eine Eigenthümlichkeit dieses Bildes ist es aber, dass neben dem Derbkomischen etwas Zartes, Sentimentales fühlbar ist, was ihm einen edlern Zug leiht. Es liegt nicht bloss in dem Geiste, der bei der Auffassung der einzelnen Gestalten vorherrscht, sondern besonders in den Lichteffekten und in manchen Nebensachen. Durch das Laub des Nussbaums wirft die Sonne spielende Lichter über das ganze Bild hin, und glänzt zuletzt noch in dem falben Grün der Kürbisblätter, während man durch die geöffnete Hausthüre in das Dunkel des Hauses und auf die altväterischen Formen der Treppe sieht. Wir verlieren uns daher nicht in dem kleinstädtlichen Alltagsleben, sondern die höhere Schönheit der Natur scheint hinein, und damit auch die romantische Vergangenheit des Rheinlandes repräsentirt sei, sehn wir an der einen Seite zwei wehrhafte Thürme der Vorzeit, wie sie diese alten Städte häufig haben, herübertragen.

Es ist nicht zu leugnen, dass dieses Spiel des Sonnenlichts im beweglichen Laube etwas Bedenkliches hat, schon deshalb, weil das Bild dadurch nur allzuleicht die nöthige Ruhe verlieren kann. Indessen sind die grossen Schwierigkeiten, welche durch diese wechselnden Schatten und durch die mannigfaltigen Reflexe der beleuchteten Körper entstanden, mit Glück überwunden, und wenn dies bewegte Motiv fast mehr der poetischen als der malerischen Seite der Natur angehört, so ist dafür auch der Geist des poetischen Humors in die Malerei übergegangen. Unter den andern Bildern dieser hei-

tern Gattung fand Rustige's Vogelschiessen vielen Beifall, weil es in leichten, jedem zugänglichen Motiven behandelt war. An mehreren kleinen Bildern von Sonderland in seiner bekannten graziösen Weise fehlte es auch diesmal nicht.

(Beschluss folgt.)

Ueber
die roemisch-christlichen
BAUSYSTEME.

3. *Veränderungen im christlichen Basilikenbau.*

(Beschluss.)

Dann ist es mir aufgefallen, dass, wenn man in den Basiliken von Ravenna und in anderen Gebäuden des fünften oder sechsten Jahrhunderts, alle Kapitäle, oder wenigstens den grössten Theil derselben, nach orientalischer Art, wie die der Sophienkirche oder die von S. Vitale*), gebildet sieht, dies nicht bei den Basiliken der anderen italienischen Städte aus der in Rede stehenden, späteren Periode der Fall ist; in der Regel gehören hier die Kapitäle, wie sie auch, — wenn nicht vielleicht selbst Werke aus besserer Zeit, — roh gearbeitet sein mögen, irgend einer Ordnung der römischen Architektur an, zumeist der korinthischen oder der componirten. Die der Basilika S. Clemente sind alle ionisch und wahrscheinlich älter als das Gebäude. Die Kathedrale von Pola zeigt zwar in diesem Umstande, so wie in der schon ein wenig zur Spitze sich neigenden Form ihrer Bögen**), einige Ausnahmen; aber man muss bedenken, dass diese Stadt zu jener Zeit noch mehr griechisch als italienisch war.

Ausser den Kapitälern und den Kranzgesimsen sieht man selten Skulpturen in den Kirchen des neunten und zehnten Jahrhunderts; und wenn deren einige vorkommen, wie die an den Schranken in S. Clemente, so sind sie entweder in maurischem oder orientalischem Geschmack, oder in jenem Styl, welcher Verschlingungen, Blätter und andere ähnliche Arabesken in sehr flachem Relief bildet und besonders zur Zeit der Longobarden, im siebenten und

achten Jahrhundert angewandt wurde. Skulpturen, die in der That, was ihren Styl anbelangt, nicht durchweg zu verachten sind; die, wenn sie einerseits auch nicht mit den Antiken verglichen werden dürfen, andererseits doch bei weitem weniger barbarisch und roh sind, als wie jene grüelichen Fratzen von Ungeheuern, Menschen und Thieren, die, vom elften Jahrhundert ab, so häufig zur Verunstaltung der Dekorationen in den heiligen Gebäuden dienten; Darstellungen, um derenwillen, im Anfange des zwölften Jahrhunderts, der heil. Abt Bernhard in einem Briefe an den heil. Abt Theodor grosse Beschwerden erhob. Andre jedoch, die dieselben als Symbole betrachteten, unter deren Schleier die geheimen Wahrheiten der Religion ausgedrückt seien, waren minder streng in ihrer Verdammung*). Wenn dies von einigen jener Darstellungen in Wahrheit gesagt werden kann, — so von der offenen oder halbgeschlossenen Hand, von den Thieren und Menschen, die von Ungeheuern verschlungen werden, von jenen Labyrinth, die, mit entsprechenden Beischriften, häufig beim Eintritt in die gothischen Kirchen vorkommen, wie man deren z. B. noch in der Kathedrale von Lucca, in denen von Strassburg und Amiens sieht, früher auch in der Kirche von San Michelo zu Pavia**); so ist doch ohne Zweifel der grösste Theil dieser Skulpturen nichts weiter, als abentheuerliche Phantasien von rohen Künstlern der Zeit.

Eine andere Eigenthümlichkeit habe ich, nach der Angabe Ciampini's***), ebenfalls an den Basiliken dieser Zeit bemerkt, nämlich die, dass zuweilen das eine der Seitenschiffe breiter ist als das andre.

*) So findet sich folgende Stelle in den Vorschriften, welche der heil. Erzbischof Carl Borromaeus in seiner vierten Provincial-Synode über den Kirchenbau erlassen hatte: *Ubi ostium sculptura leonum ornari debet exemplo templi Salomonis, qui in basibus illos sculpi jussit ut praesulum indicaret vigilantiam.*

**) Das Labyrinth der Kirche von Pavia war von Reimversen begleitet, z. B.: *Theseus intravit monstrumque biforme necavit.* S. Ciampini. *De sacris aedif. c. IV, p. 129.* — Vom Theseus spricht ebenfalls die Beischrift des zu Lucca befindlichen. S. Guida di Lucca, facc. 27.

***) *Ciampini. Vet. monim. V. I, p. 16.* — *Maffei. Verona illust. p. III, c. 3.*

*) d'Agincourt a. a. O. T. LXIX n. 8, 9.

***) d'Agincourt. T. LXV.

In der genannten Kirche S. Clemente ist das linke Seitenschiff um ein Drittel breiter als das rechte. Diese Verschiedenheit, die indess nicht überall gleich ist, war bestimmt nicht zufällig; ich habe sie an sehr vielen Kirchen, die im Styl dieser Zeit, auch nach dem Jahre 1000 erbaut sind, besonders in Toscana, wahrgenommen. In den Gebäuden des mehr ausgebildeten gothischen Styles hingegen sieht man diesen Gebrauch nicht mehr, und noch weniger in den alten Basiliken aus der Zeit vor dem achten Jahrhundert. Procop giebt uns darüber, indem er von den Basiliken seiner Zeit spricht, folgenden Aufschluss: „Auf beiden Seiten sind die Portiken (Seitenschiffe) . . . deren einer die betenden Männer, der andre die Weiber in sich aufnimmt; im Uebrigen sind sie nicht von einander verschieden*.“

Weiter habe ich gefunden, dass man sowohl in der Kirche San Clemente, als in den anderen gleichzeitigen, noch nicht jene sehr bedeutende Erhebung des Bodens vor der Tribune bemerkt, die sich nachmals, um das eilfte Jahrhundert, sowohl in Italien als jenseit der Alpen, in den meisten, der zweiten Periode des altgothischen Styles angehörigen Gebäuden angewandt findet. In den ältesten Basiliken ist die Tribune kaum eine oder zwei Stufen über dem übrigen Boden der Kirche erhöht. Später, gegen das neunte Jahrhundert besteht die Zahl dieser Stufen schon aus drei oder vier, und so viel sind es in S. Clemente. Endlich, mit dem Anfange des eilften Jahrhunderts stieg ihre Zahl bis auf 10 oder 12; indem man damals anfang, den Tribunen eine grössere Ausdehnung als früher zu geben, zumeist, um in ihnen den Chor anzubringen.

Zwei Motive, wenn ich es recht verstehe, haben besonders dies immer höhere Anwachsen bewirkt. Einmal war es die blosser Absicht, dem Chor oder Presbyterium eine ausgezeichnetere Lage zu geben, es auf dem so erhöhten Boden der Tribune dem Altar näher zu bringen und zugleich das Mittelschiff freier zu machen. Sodann verband sich mit diesem Grunde ein anderer, der nämlich, dass man auf solche Weise leichter im Stande war, unter dem Altar jene unterirdischen Sanktuarien, die Confessionen, in denen man besonders die Reliquien der Heiligen verkehrte, mit grösserer Pracht und minder tief anzulegen.

Das älteste Beispiel, welches mir von einem auf solche Weise erhöhten und mit dem Bau der Kirche gleichzeitigen Presbyterium oder Tribune vorgekommen, ist das von S. Miniato al monte bei Florenz; einer Basilika, die nach dem einstimmigen Zeugnisse aller florentinischen Geschichtschreiber gegen das Jahr 1013 von dem Erzbischof Hildebrand, zur Zeit des Königes und nachmaligen Kaisers, Heinrichs II. gegründet ist*), die in demjenigen Theile ihres Innern, wo sie im dreizehnten Jahrhundert nicht verändert worden ist, sich noch wenig von der von S. Clemente unterscheidet**).

Nach der Basilika S. Miniato zeichnet sich in Italien durch diese Eigenthümlichkeit die alte Abteikirche von Montecasino aus, die bekanntlich im Jahre 1066 von dem Abt Desiderius gegründet wurde***); hier waren es schon acht Stufen, auf denen man zum Hauptaltar emporstieg†). Nach dieser Zeit, d. h. gegen das Ende des eilften Jahrhunderts, wurde die Errichtung dieser Confessionen, welche die alten Krypten oder Katakomben ersetzen mussten, und der Gebrauch, den Boden der Tribune zu erhöhen, sowohl bei uns, wie in dem übrigen Europa, fast Regel††).

Damals nun trat die zweite Periode des altgothischen Styles in Italien ein, und begann zunächst damit, dass den Tribunen eine grössere Tiefe gegeben wurde, wodurch die Kirchen das lateinische Kreuz in ausgedehnterer und bestimmterer Form zum Grundplan bekamen. Und nicht selten wurden damals in den Basiliken aus älterer Zeit, die entweder gar keine oder eine zu niedrige, dunkle und enge Confession hatten, Erhöhungen der Art aufgeführt, ohne dass man bedachte, dass man auf diese Weise die ursprüngliche Architektur der Kirche verderbe,

*) *Michiavelli. Storie fiorentini, Lib. I.*

**) *d'Agincourt. T. XXV. n. 23.*

***) *Leo Host. Chron. Mont. Casin. L. III, c. 28. bei Muratori R. It. Ser. v. IV.*

†) *Erasmi Gattola. Hist. Abbat. Casin. v. I, p. 164.*

††) Vermuthlich war der Papst Paschalis I. der erste, welcher das Beispiel zu einer ähnlichen Erhöhung in der Basilika S. Maria maggiore zu Rom, gegen das Jahr 820, gab: *ut Pontifex consortia populorum declinare potuisset.* S. Anastasius im Leben dieses Papstes.

*) *Procop. De aedificiis Justiniani. In orat. I.*

dass man die Höhe des Bogens der Absiden ausser Verhältniss verringere, und dass man endlich auf die unschicklichste Weise einen grossen Theil von den Schäften der Säulen, die der Abside zunächst standen, verstecke. Daher sind, nach meiner Meinung, diejenigen Kirchen, in denen eine allmähliche Erhöhung der Art Statt gefunden hat, was auch die Veranlassung gewesen sei, bestimmt älter als das eilfte Jahrhundert; um den Anfang dieses Jahrhunderts oder später erbaut dagegen diejenigen, in denen eine solche Einrichtung sich als gleichzeitig mit dem Gebäude ausweist. Zu den ersten, um hundert anderer zu geschweigen, gehören, in Rom: die alten Basiliken S. Giovanni e Paolo, S. Pancrazio, S. Grisogono u. s. w.; in Ravenna: S. Apollinare in Classe; in Lucca: S. Frediano und S. Michele; in Istrien: die Kathedrale von Pola u. s. w. Zu den zweiten, um nur solcher zu erwähnen, die meinem Vorhaben entsprechen, die Basiliken S. Michele maggiore zu Pavia, S. Zenone in Verona, die Kathedralen von Parma, von Modena u. s. w.

Endlich habe ich bemerkt, dass unter den heiligen Gebäuden aus der Zeit Karls des Grossen, aus dem neunten und zehnten Jahrhundert, diejenigen noch selten sind, welche im Plan die Gestalt eines vollständigen lateinischen Kreuzes zeigen, obgleich einzelne Beispiele der Art auch in den Basiliken der früheren Zeit vorkommen: in den Kirchen von gothischem Styl begann diese Form sich erst mit dem eilften Jahrhundert mehr zu verbreiten. Viel seltener aber war in jenen Gebäuden noch die Form des griechischen Kreuzes oder die runde oder achteckige Form, wenn sie nicht etwa zu Baptisterien bestimmt waren.

Zu jener Zeit war, trotz dem Beispiel, welches die Aachener Kirche gegeben hatte, der Gebrauch, die Säulen zum blossen Schmuck anzuwenden, noch nicht abgeschafft. Damals waren die doppelten Gallerieen in den Basiliken noch nicht in Gebrauch oder nur sehr selten; man theilte noch nicht, nach byzantinischer Manier, Bögen und Fenster durch kleine Säulen. Drei Absiden waren zwar zuweilen vorhanden, eine am Ende eines jeden Schiffes, wie dies noch heute in S. Clemente in Rom der Fall ist, und ihnen entsprechend, drei Altäre; diese aber nicht in grösserer Anzahl, wie man nachmals, seit dem eilften Jahrhundert, eine solche Einrichtung traf. Auch war es damals noch nicht Sitte, die Fa-

gaden mit weiten musivischen Werken zu bedecken, wie es später, gegen das Ende des eilften und besonders im zwölften Jahrhundert, wiederum geschah, und wie es zuweilen in den früheren Jahrhunderten bereits geschehen war; und wenn es vorkam, dass die Absiden so geschmückt wurden*), so war dieser Fall in jener Zeit, ausser Rom, bestimmt höchst selten; denn Leo, der Cardinal von Ostia, am Ende des eilften Jahrhunderts, fürchtete weder eine Unwahrheit noch eine Uebertreibung zu sagen, als er schrieb, dass im neunten und zehnten Jahrhundert und noch früher die Kunst des Mosaiks bei den Lateinern gänzlich verloren gewesen sei**). Ferner machte man zu jener Zeit die Giebel an den Façaden nicht höher als die Kirchen selbst; noch die Pfeiler so zusammengesetzt, noch die Gewölbe so häufig. Dennoch ist es merkwürdig, dass man alle

*) *Anast. Bibl. de vitis rom. pont. n. 305, 378, 398 etc.*

***) *Anno incarn. MLXVI Desiderius legatos Constantinopolin ad locandos artifices destinavit utique in arte musivaria, et quadrataria et quoniam artium istarum ingenium a quingentis et ultra jam annis magistra latinitas intermiserat ne id ultra Italiae deperiret studuit pueros erudiri etc. Chron. Mant. Cosin. L. III, c. 29.* Um auch von meiner Seite eine Conjectur den vielen zur Erklärung dieses Ausspruchs vorgelegten Conjecturen hinzuzufügen, eines Ausspruches, dem sowohl durch die gleichzeitigen Schriftsteller widersprochen wird, als auch durch die Mosaiken von Rom selbst, die er, ein Cardinal der römischen Kirche, sehr wohl in Bezug auf die noch nicht ferne Zeit ihrer Entstehung und auf die Künstler kennen musste: so bin ich der Meinung, dass zwar die Kunst des Mosaiks in Italien nie gänzlich ausser Gebrauch gekommen war, dass aber das Geheimniss oder das „*ingenium*“ dieser Kunst, welches dazumal besonders in der schwierigen Zubereitung des gefärbten Glasschmelzes bestand, bei den Italienern seit langer Zeit füglich vergessen sein konnte. Bei den Griechen hingegen, wo diese, für die stolzen Dekorationen ihrer Gebäude nöthige Kunst stets in Ehren blieb, war das „*ingenium*“ oder die Ausübung derselben erhalten, und zu ihnen, mochten sie nun in Italien wohnen oder nicht, musste man, so oft man die italienischen Gebäude mit Mosaiken schmücken wollte, seine Zuflucht nehmen, bevor unsere Maler, um die Zeit des zwölften Jahrhunderts, die nöthigen Fähigkeiten wiederlangt hatten.

diese und die anderen Eigenthümlichkeiten, welche die zweite Periode des altgothischen Baustyles charakterisiren, bereits in den Gebäuden des Styles, von dem die Rede ist, angewandt erscheinen, wenigstens insofern derselbe sich, in den beiden obengenannten Jahrhunderten, in seinem ersten Zustande erhielt. Ein Styl von grosser Einfachheit, oder vielmehr Armuth, bereits im Anfange, durch die Ungunst der Zeiten, eines jeden nicht nothwendigen Ornamentes beraubt; doch nicht ohne Würde und selbst nicht ohne eine gewisse Schönheit, denn, wie ich bereits zu Anfange gesagt habe, noch sehr wenig hatte er sich von der festen Architektur der ältest christlichen Basiliken entfernt. Dieser Styl war damals in ganz Italien allgemein, man wandte ihn, bis zum Ende des zehnten Jahrhunderts, von den Küsten von Istrien bis Rom, bis Montecasino, bis Benevent an; und nicht vor dem Anfange des zwölften Jahrhunderts, da bei den anderen Nationen das Neugothische sich bereits geltend zu machen begann, wurde er gänzlich verlassen. — So weit die Bemerkungen Cordero's. —

(Fortsetzung folgt.)

N a c h r i c h t.

Die Allg. Preuss. Staats-Zeitung vom 5. November enthält folgende Erklärung:

Im Interesse der vaterländischen Kunst überhaupt und insbesondere im Interesse unseres werthen Kunstgenossen des Malers E. Bendemann, erklären wir, mit Beziehung auf das bei Herrn Müller in Berlin erschienene lithographirte Blatt: die trauernden Juden, mit der Unterschrift: „Trauernde Juden vor Babylon. Das Bild in gleicher Grösse, wonach diese Zeichnung, befindet sich im Besitze Sr. Majestät des Königs. Lith. von G. E. Müller — gez. von C. Paalzow. Berlin. Verlag von G. E. Müller;“

dass das Original-Gemälde weder dem Herausgeber Herrn Müller, noch dem Maler Herrn Grünler von dem Rheinisch-Westphälischen Kunst-Verein jemals zur Nachbildung gestattet worden; dass ferner jenes Blatt als eine durchaus misslungene geistlose Nachahmung betrachtet werden muss, welche durch ihre Verbreitung im Auslande nur eine irrende Meinung über den Werth des Originals begründen kann. Wir legen den Wunsch, das Publikum

möge diese unsere Erklärung nicht unberücksichtigt lassen, damit fortgesetzte Spekulationen dieser Art nicht ähnliche nachtheilige Folgen für die Verfertiger von Original-Werken herbeiführen*).

Düsseldorf, im October 1833.

Director W. Schadow. W. Wach, Professor. Begas,
Professor. C. F. Lessing. C. Sohn. J. Hübner.
T. Hildebrandt.

Dass der Rheinisch-Westphälische Kunst-Verein das Original-Gemälde von E. Bendemann weder Herrn Müller noch Herrn Grünler zur Nachbildung jemals gestattet habe, bezeuget hiermit

Schnaase,

Secretair des Rheinisch-Westphälischen Kunst-Vereines.
Düsseldorf, den 29. September 1833.

Indem wir einer solchen öffentlichen Ehrenerklärung für ein öffentlich gemisshandeltes Kunstwerk schon seit längerer Zeit entgegengesehen, können wir gleichwohl nicht umhin, dieser Mittheilung eine Bemerkung hinzuzufügen. Die bei Herrn Müller erschienene Lithographie ist von der Art, dass sie, nach unserer Meinung, den guten Ruf des Hrn. Bendemann nicht wohl beeinträchtigen kann; der Stempel ihrer eigenen Schlechtigkeit legt sich einem jeden, irgendwie mit Kunstsinn begabten Menschen zu augenscheinlich dar. Leider aber ist auch der Kupferstich, welchen der Rheinisch-Westphälische Kunst-Verein durch Herrn Ruscheweyh nach dem in Rede stehenden Bilde von Bendemann hat anfertigen lassen, nur eine sehr unvollkommene Nachbildung des letzteren: es fehlt demselben, namentlich in den Köpfen, durchaus der Adel und die Innerlichkeit, wodurch das Original auf alle Beschauer so unwiderstehlich wirkte; es ist darin lediglich das Gesamtganze der Composition wiedergegeben. Sollte, in diesem Fall, der berühmte Name des Kupferstechers im Auslande nicht vielleicht als Garantie für eine treue Nachbildung betrachtet werden und somit Herrn Bendemann's Künstler-ruh grösseren Nachtheil bringen, als jenes ganz impotente lithographische Blatt? — Möge doch recht bald eine gelungene Nachbildung jenes hohen Meisterwerkes den allgemeinen Wünschen des Publikums entgegen kommen!

*) Lessing's „Trauerndes Königspaar“ ist bereits in derselben Kunsthandlung in einer zwar nicht so unerhört verpfuschten, im Ganzen jedoch sehr matten lithogr. Nachbildung erschienen. d. R.