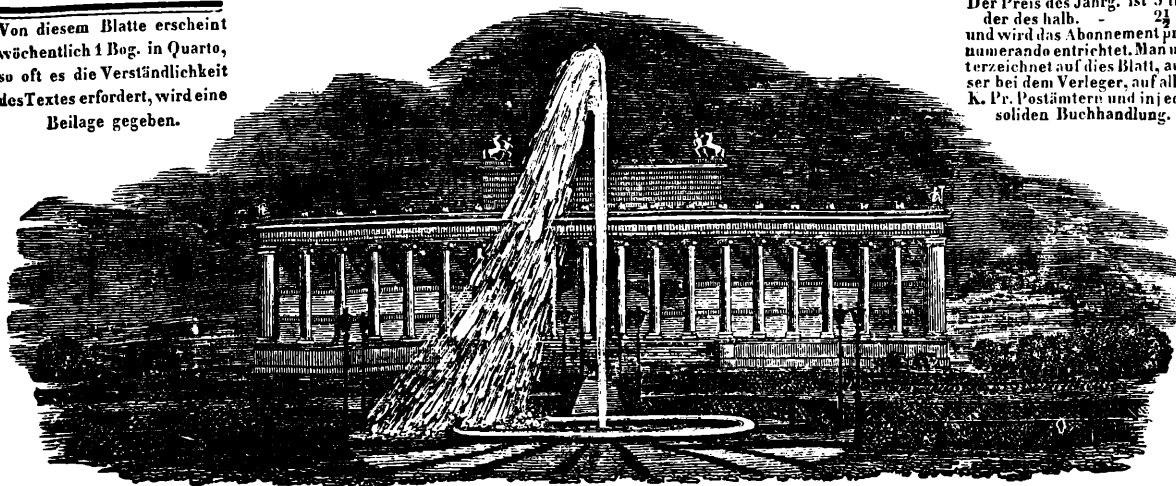


Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thl. der des halb. 2½ - 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 23. December.

Redacteur Dr. F. Kugler.



Verleger George Gropius.

### Coreggio's heiliger Franciskus im Kupferstich von P. Lutz.

Da die Lehre der Fabel von der Löwin, die nur einen, aber einen Löwen zur Welt bringt, selbst zur Fabel geworden, so darf die Rittnersche Kunsthandlung in Dresden zu dem Kupferstich der Sixtinischen Madonna ein Seitenstück erscheinen lassen, ohne dadurch der edlen Art des ersten zu nahe zu treten. Dankbar ist es anzuerkennen, dass ein solcher Gegenstand gewählt und dass zu dem Unternehmen ein solcher Kupferstecher gewonnen wurde.

Unter den Gemälden Raphaels, zeigt Coreggio's Franciskus bei weitem mehr Uebereinstimmendes mit der Madonna di Foligno, als der Sixtinischen Madonna. Beide Maler wichen von ihrer Weise ab und näherten sich dadurch. Die Madonna di Foligno

ist ein Gemälde, das den Uebergang bezeichnet von den herkömmlichen Darstellungen auf Altarblättern zu denen einer erfindungsreichen Auffassung und das ungeachtet der Grossartigkeit ein altkirchliches Ansehen hat. Beim Franciskus ist das Altkirchliche nicht in eine bezaubernde Farbenmystik eingehüllt, wie auf andern Gemälden Coreggio's, die deshalb mit musikalischen Kunstwerken verglichen sind. Was Mengs\*) von dem Franciskus sagt, der dieses Gemälde den fünf andern Coreggio's in Dresden unterordnet, in folgenden Worten: „Dieses Werk (hat sich wohl erhalten und) ist sehr kräftig. Ob es gleich in den Umrissen etwas hart ist, so ist es demohngeachtet weich und die inneren Theile sind schön gemalt. Das Colorit ist wahr und saftig, in einem

\*) Des Ritter Mengs hinterlassne Werke von Prange. III. S. 137.

Styl, der zwischen dem des Perugino\*) und des Leonhard da Vinci das Mittel hält (besonders aber nähert sich der Kopf der Jungfrau sehr dem Styl und Charakter des letztern, hauptsächlich auf den Wangen und in Absicht des Lächelns des Mundes). Die Falten gleichen in etwas der Manier des Andreas Mantegna\*\*), nämlich in Ansehung der Art die Glieder einzuwickeln; sie sind aber nicht so trocken und haben mehr Grandiosität.“ — Dieses mögte sich ungefähr auf die Madonna di Foligno anwenden lassen. Noch mehr Aehnliches ist in der Zusammenstellung. Um die Gottesmutter, die bei Raphael auf Wolken, bei Coreggio auf einem hohen Sessel thront, sind vier Anbetende vereint. Liebliche Köpfchen, die zu einer Engelglorie gehören, zeigt hinter ihr der azurne Himmel, der oben halbkreisförmig begrenzt ist. Auf den ältesten italienischen Gemälden halten Engel den Thron der Madonna an den Lehnen empor, um sie als die Königin des Himmels er-

scheinen zu lassen. Coreggio blieb der überlieferten Vorstellung treu, indem er zwei Kindesengel (im h. Georg sind es schon goldene Karyatiden) als Träger des Thrones anordnete. Andere Maler, die die Kindesengel im Vordergrund beibehielten, indem sie das Anmuthige des durch sie bewirkten Gegensatzes anerkannten, gaben ihnen eine heitere Beschäftigung, indem sie meist singen oder die Zither spielen. Auf der Madonna di Foligno trägt der Engel eine Inschrifttafel. — Zu den Heiligen gehören hier wie dort Johannes der Täufer und der heil. Franz\*). „Beide Figuren, sagt Fr. Schlegel\*\*) in der Beschreibung des raphaelischen Bildes, dem Johannes und Franciskus auf dem ältesten Bilde des Coreggio zu Dresden so individuell ähnlich, dass wer beide Gemälde gesehen hat, wohl auf den Gedanken kommen mögte, einer von beiden Malern habe den andern vor Augen gehabt.“ v. Rumohr\*\*\*) bestätigt das Gesagte folgender Maassen: „Die Ausführung dieses Bildes fällt in so frühe Zeit, dass man die Vermuthung nicht unterdrücken kann, dass Coreggio es gesehen haben, davon angeregt sein könnte†).“

Coreggio's Liebe zur Allegorie verläugnet sich nicht im Franciskus, wenn sie gleich nicht als störende Räthselhaftigkeit uns entgegentritt. Die Aufbaue des hohen Sitzes der Madonna auf Bildern der Art hat immer etwas unangenehm Gezwungenes. Hohe Pyramidenabsätze statt der Stufen genügen eben so wenig, als die willkürliche Aufeinander-schichtung verschiedenartiger Bauglieder. Ein glücklicher Gedanke war es, die Zusammenstellung des Thrones durch Unterlegung eines bedeutsamen Sinnes zu bedingen. Auf dem Sockel wird im Relief die Erschaffung des Menschen, der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradiese entdeckt. Darüber auf einem ovalen Schilde hält Moses die Ge-

\*) Nur den, der nicht Gelegenheit hatte, in Italien Perugin's Hauptbilder zu sehn, kann die Anführung seines Namens befremden. Im Vatikan die heil. Jungfrau auf dem Thron (*Vierge au baldachin*) mit den vier Heiligen ist ein so ausgezeichnetes Werk, dass der Annahme, es sei von Raphael, nur die Inschrift widerspricht: *Hoc Petrus de chastro plebis pinxit*. Eine der frei behandelten Wiederholungen, die Raphaels Namen tragen (Manuel IV, 37. Réveil 79) sah Fr. Schlegel 1804 in Brüssel und sprach sich darüber (sämmtliche Werke VI. S. 188) also aus: „Es ist eine wahrhaft grosse Composition, wo alles schlicht und einfach und doch alles bedeutend und gerade das Rechte ist. In dieser Rücksicht könnte man etwa nur den alten Coreggio zu Dresden mit der heil. Katharina und dem heil. Franciskus und Johannes dem Täufer noch vorziehen oder wenigstens neben diesem Raphaelische Bild stellen, welches unstreitig eines der schönsten und lobenswerthesten von diesem Meister ist.“ Um die Aehnlichkeit noch mehr hervorzuheben, können füglich die beiden oberwärtsschwebenden Kinder im Franciskus mit den beiden Engeln verglichen werden, die die Vorhänge des Baldachins emporhalten. Unwillkürlich wird hier, wie überall, eine historische Entwicklung der Composition erkannt.

\*\*\*) In *Recueil d'Estampes d'après les plus célèbres tableaux de Dresde*, 1753 heisst es, der Franciskus bestätige die Sage, dass Coreggio der Schüler Mantegna's gewesen sei.

\*) Nach einem Kupferstich der Madonna di Foligno von Vincens, auf dem in die Stelle des Donatars die heil. Katharina (aus Raphaels Cinque Santi) gesetzt ist, sind drei der Anbetenden sogar dieselben.

\*\*\*) A. a. O. Seite 49.

\*\*\*) Italienische Forschungen III. S. 118.

†) Fr. Schlegel a. a. O. Seite 49, ist entgegengesetzter Meinung. Raphael soll von Coreggio geborgt haben. „Diese Gestalten sind an sich mehr dem Coreggio eigen.“

setztafeln. Höher als das Gesetz ist die Liebe und der Sündenfall wird getilgt durch die Sündenvertilgung, die der Christknabe ertheilt mit segnender Rechten. — Durch Beobachtung der Perspektive that Coreggio der Schönheit seiner Figuren Abbruch, in der sich Raphael grosse Freiheit gestattete. Bei der Zusammenstellung von Heiligen, die bald mehr bald weniger statuarisch ist, wählte er oft für die verschiedenen einen verschiedenen Augenpunkt, um jeden am günstigsten erscheinen zu lassen. Ein merkwürdiges Beispiel giebt seine Cäcilia, bei der der Beschauer unter das Kinn des nicht aufwärts blickenden Johannes sieht und zugleich in das Notenbuch des hoch über Wolken singenden Engelchors. Es scheint, dass Raphael oft die Skizzen einzelner Figuren, die er in Bereitschaft hatte, zu einem Gemälde zusammengefasst habe, ohne durch Veränderung des Einzelnen den Forderungen des Ganzen genug zu thun. Unbekümmert um die Höhe des Gesichtspunktes, erweiterte Raphael die Composition der Verklärung um den untern bei weitem grösseren Theil, als wenn das Gemälde von oben herab gesehen werden sollte. Tizian und Coreggio dagegen berücksichtigten bei ihren Altarblättern den niedrigen Stand der Gemeinde. Bei Mariens Himmelfahrt, dem Riesenwerke des Tizian, wird die Sohle eines der unten stehenden Apostel wahrgenommen. Bei Coreggio's Georg sind die Füsse des mit dem Schwert spielenden Knaben nicht sichtbar, als wenn sie vom Altartisch verdeckt wären\*). Auch bei Franciskus ist die Gesichtslinie so niedrig angenommen, dass die Köpfe des emporschauenden Heiligen, des heil. Franz und der heil. Katharina, sich mit dem Gesichte abschneiden. — Das streng Symmetrische der Zusammenstellung, wovon in der Nacht, im Hieronymus keine Spur ist, giebt dem Franciskus vor allen andern Werken Coreggio's ein altväterisches Ansehn. Ausserdem die Heiligenscheine, die nicht je nach der Wendung der Köpfe verschiedene Ovale bilden, sondern nach Giotto's Art Kreise, wengleich nicht als Scheiben Giotto's, sondern als Ringe und die um so mehr aufstossen, da die Engel flügellos dargestellt sind. — Bei Coreggio's Georg sollte Architektur als Rahmeneinfassung das ganze Bild umschliessen\*\*), im Franciskus ist die Architektur auf dem Gemälde selbst.

Jonische Säulen ohne ein verbindendes Gebälk steln je zwei auf beiden Seiten, welche den dunklen Hintergrund für zwei Heilige darstellen, die sich der Maler in Beziehung mit den Beschauern dachte, während die Madonna mit den beiden zu ihr gewandten Heiligen im klaren Luftraum siegprangt — so zeigt sich gleichsam der Himmel offen in der Kirche, so steht das Abgeschlossene dem Freien entgegen.

Ob der Franciskus auch ähnliches mit Raphael, gemeinsames mit andern Meistern darbieten mag, ob er sich auch von andern Werken Coreggio's\*) unterscheidet, so ist ihm doch keineswegs die ergreifendste Eigenthümlichkeit abzusprechen. In wohlthuender Heiterkeit weht uns des Meisters verklärende Begeisterung an. Den Heiligen weckt das Erscheinen der Gnadenmutter, nicht bussfertige Inbrunst, sondern gläubige Beseligung, das Anschauen des Göttlichen ist nicht feierliche Erhebung, sondern Liebesgruss. Die beiden Knaben, die, wenn sie auch nur spielend den Thronessel tragen (für dessen Unterstützung anderweitig gesorgt ist), in anmuthsvollem Bemühen dem Druck der Bürde zu begegnen suchen, die beiden leicht schwebenden Knaben, die oberwärts zu beiden Seiten in Andacht die Hände zusammenlegen, sind raphaelische Gestalten. Aber nicht auf solchen Idealen, sondern auf den Figuren, die individuelle Züge zeigen, mit den spitzigen Nasen, den zum Lachen breitgezogenen Lippen beruht der Werth des Gemäldes, dort besteht alle Seele in der Form, hier sind alle Formen in Seele aufgelöst. Am wenigsten mögte der schwerfällige Christknabe genügen, der, da die Mutter, um ihm den heil. Franz besser zu zeigen, die Knie nach der entgegengesetzten Seite wendet, über die veränderte Lage Aengstlichkeit zu verrathen scheint. Wenn die Erklärung die richtige ist, so würde sie eine neue Aehnlichkeit mit der Madonna di Foligno einschliessen. Die heil. Mutter vertritt den Sohn und indem dieser scheu vor sich hinblickend die Finger der Rechten erhebt, verheisst sie gnadenvoll und innig den erstlehten Segen und senkt die Hand herab, als wollte sie das Haupt des heil. Franz berühren. Dieser, dessen

\*) Fr. Schlegel a. a. O. Seite 30: „Dieses Bild, welches mancher vielleicht allen Werken desselben Meisters aus der zweiten Manier vorziehen dürfte, steht durchaus allein und kann gar nicht mit diesen verglichen werden, entfernt sich auch ungleich weniger von dem Style der ältern Maler.“

\*) Mengs a. a. O. Seite 140.

\*\*) Ebendasselbst 139.

Blick dem ihrigen entgegenleuchtet, bringt die Linke zur Seitenwunde, die durch den Schlitz der Kutte sichtbar ist und hebt mit der Rechten das weite Gewand, um den Fuss zu entblößen. Mit dem dünn geschornen Kranz von Haaren naht er vertrauensvoll der Himmelskönigin, indem er sich gleichsam darauf beruft, wie er durch die Wunden Jesu\*) begnadet sei, um mit sterblichen Augen das Unsterbliche zu schauen. Von reiner Liebe durchdrungen, blickt auf ähnliche Weise mit schmachtem Blick die heil. Katharina empor, indem sie in der Rechten das Schwert und die Palme hält und mit dem Fuss auf das Marterrad tritt. Als Vermittler zwischen der angebeteten Gottheit und der anbetenden Menge schauen Anton von Padua und Johann der Täufer aus dem Bilde heraus zu der Gemeinde, um durch mittheilendes Gefühl die Seligkeit noch zu erhöhen, die ihr Inneres in sich aufnahm. Hinter dem heil. Franz bescheiden zurückstehend trägt der heil. Anton Buch und Lilie. Entstellend umhüllt die Kutte\*\*) ihm den Kopf, so dass Stirn und Auge beschattet ist, wodurch die innerliche Freude, wie sie der lachende Mund deutlich verräth, den Reiz der Demuth gewinnt. Johannes, der auf der andern Seite vor der heil. Katharina steht, bekleidet mit dem auswendig glatten Kamelfell, das Rohrkreuz in der Rechten, weist mit der Linken auf das Lamm Gottes hin, als liebherziger, väterlich mahnender Lehrer.

\*) Auf der noch nicht vollendeten Platte von Lutz sind die Wunden der Hände und Füße nicht bemerkt. Im Verzeichniss der Gemälde-Gallerie in Dresden, 1826 liest man, dass der heil. Franz „mit gebeugtem Knie“ hinaufblicke, wobei man aber nicht an ein Knien oder an ein sich Anschicken zum Knien denken darf. Der ganze Körper beugt sich hin zum Thron des Göttlichen. Im Ausdruck unterscheidet sich am auffallendsten der heil. Franz von Raphael und der von Coreggio. Jener zeigt nach v. Rumohr „schwärmerisch schmerzliche Verzückung,“ dieser wohlthuernden Genuss befriedigter Sehnsucht.

\*\*) Mögte die Kutte auch den Fuss verdecken! Der offenbar verzeichnete profilirte Fuss ist in soweit merkwürdig, als er zu erkennen giebt, dass der Maler die Wendung des heil. Anton, der von der Madonna den Blick zu der Gemeinde kehrt, nicht als ausgeführt, sondern im Begriff des Ausführens sich dachte. Die Uebertragung der hehren Freuden durch die Heiligen, sollte dadurch noch lebhafter versinnlicht werden.

Wie der heil. Franz dem Gefühl der heil. Katharina Sprache leiht, so wird des heil. Anton angedeutete Absicht vom heil. Johannes klar verkündet. So sind dieselben Empfindungen in verschiedenen Graden mannigfaltig ausgedrückt auf der einen und auf der andern Seite und zwar durch die einsichtsvolle Stellung der Figuren so, dass links und rechts das vollkommenste Gleichgewicht stattfindet. Die Heiligen auf solchen Altarblättern sind das, was der Chor in der antiken Tragödie ist. „Wir müssen ihn begreifen, sagt A. W. v. Schlegel\*), als den personifizirten Gedanken über die dargestellte Handlung, die verkörperte und mit in die Darstellung aufgenommene Theilnahme des Dichters als des Sprechers der gesammten Menschheit.“

Als zwei Hauptwerke der Gallerie in Dresden verdienen die Sixtinische Madonna und der Franciskus, er ist unter den Coreggio's daselbst allein mit dem Namen Antonius de Alegris geziert, als Seitenstücke in würdigen Nachbildungen neben einander zu stehn. Dies geschieht jetzt durch einen Kupferstecher, der, dem Beispiele Friedrich Müllers nachstrebend, an seiner Platte mit Geist und Liebe arbeitet zur Ehre der deutschen Kunst.

Peter Lutz lebt in seiner Geburtsstadt München. Im Genuss einer zehnjährigen königlichen Unterstützung, liess er sich vierzehn Jahre hindurch seine künstlerische Ausbildung angelegen sein. Unter der Leitung des Geschichtsmalers Robert v. Langer, Direktors der Königl. Kupferstichsammlung, malte Lutz bis zum Jahre 1817. Seine Federzeichnungen nach den Antiken und nach der Natur zeigten unverkennbar seinen überwiegenden Beruf zur Kupferstecherkunst. Das wahre Talent berechnet nicht kärglich Zeit und Mühe und der muthlos lähmenden Ueberredung, auf dem betretenen Wege zu verharren, tritt der erhebende Entschluss entgegen. Was ist verloren, wenn aus dem Kampf eine werktätig beseehlende Kraft gerettet wird? In Kupferstichmanier zeichnete Lutz mit der Feder nach Blättern von Spranger, Goltzius und J. G. Müller. Er vertauschte jetzt seinen bisherigen Lehrer mit einem neuen, jedoch hielt ihn — und, wie es scheint, mehr als es seinem Streben förderlich war — innige Dankbarkeit gegen jenen verpflichtet. Unter C. E. Hess (Amslers ehrenwerthem Vorgänger) begann er zu radiren und

\*) Ueber dramatische Kunst. I. S. 113.

zu stechen und zwar Köpfe nach Kupferstichen von Jakob Frey. Wie seine Malereien sind Lutzens bis jetzt erschienene Kupferstiche nur als Flügelschläge seines Genius zu betrachten, dem nach mehrjähriger Prüfung und Sammlung seiner Kraft es jetzt erst gelingen soll, sich zu einer würdigen Höhe emporzuschwingen.

Die Schönheit der Grabstichel-Arbeiten scheint in der Anwendung möglichst weniger Mittel oder in der Beobachtung eines einfachen Systems zu bestehen. Die Verbindung von weissen, punktierten und gestrichelten Stellen ist mit der zu erzielenden Harmonie unvereinbar. Die schönsten Kunstblätter zeigen, wie durch gleichmässige Strichlagen die grösste Mannigfaltigkeit in Modellirung und Farbe ausgedrückt werden könne. Durch die nebeneinander laufenden weissen und schwarzen Linien wird eine verschmelzende Blendung hervorgebracht, so dass das, was Symbol der Farbe sein soll, als Farbe erscheint ohne nachhelfende Einbildungskraft. Namentlich bei Fleischpartien ist die Gleichmässigkeit der Strichlagen von der grössten Bedeutung, weil nur so und nicht anders die unnatürliche Tatuierung den Zauber höchster Wahrheit erringt. Wenn die Rauten der Schraffirung durch Diagonalen zerschnitten werden, so sieht sich das tastend fühlende Auge unangenehm in dem Zuge, die Rundung der Formen zu verfolgen, gehemmt und erblickt statt der Flächen Linien, statt der Körper Ebenen. Wie die Tempera-Verbesserung in Fresken, die Sepia-Striche in missrathenen Kupferabdrücken, vernichten sie als ungleichartig den Eindruck, den sie erhöhen sollen. Die ersten Kupferstiche sind von solchen Diagonal-Linien nicht frei, aber gleichsam verstohlen angewendet erscheinen sie nur als verstärkende Nachhülfe und nicht als geradezu nöthwendig. Die Sicherheit, bald feinere, bald stärkere Strichlagen zu ziehen, und ohne Zwang durch sie das mehr oder weniger Runde auszudrücken, sie abzubrechen, wo verschiedene Flächen aneinanderstossen ohne den Uebergang zu zerstören, ist Sache des Meisters. Nicht durch Unterricht und Vorschrift, so scheint es, sondern auf dem mühsamen Wege der Erfahrung kann die Kunst erworben, nicht geübt werden, wo nicht Auge und Sinn dafür durch den göttlichen Strahl geöffnet wurde. Man dürfte einwenden, dass der Kupferstecher (der schon in Hubert's Handbuch mit dem Uebersetzer verglichen wird) nach Maassgabe des

Gemäldes verschieden den Grabstichel handhaben müsse. Nicht kann von Kupferstichen die Rede sein, die nur den Werth getreuer Abbildungen, sondern von solchen, die den Werth selbständiger Kupferstiche haben. Der Kupferstecher wird unter den Gemälden solche wählen, deren Färbung und Formen gleich bestimmt sind. Vorzugsweise daher Werke in raphaelscher Manier. In der Reihe der Künste hat die Kupferstecherei auf eine Ansehn gebietende Weise die Mitte eingenommen zwischen der Malerei und der Plastik. Plastisch in ihrem Verfahren tritt bei ihr bedeutsamer, als im Gemälde die Form hervor, aber sie giebt auch Farben durch Striche, nicht etwa als heraldische Bezeichnung, sondern indem sie durch das Hellere und Dunklere die Stärke der Farben ausdrückt und die Wirkungen, die sie im Verhältniss zu einander in unserm Auge hervorbringen. Der farblosen Plastik\*) angemessen erzielt sie alles durch Licht und Schatten und hat einen Vorzug vor der Plastik, die nur das fühlbar körperliche darzustellen vermag. Der Kupferstecher, der nach Werken der Plastik arbeitet, ist nicht im Stande seine Kunst im ganzen Umfange zu zeigen. Wenn er nur Formen, namentlich ein Relief nachbildet, so ist sein Werk der Malerei ein grisaille zu vergleichen, mit der sonst der Kupferstich nicht verglichen werden darf. Auf entsprechende Weise das Gemälde in die Sphäre seiner Leistungen zu versetzen, ist des Kupferstechers Ruhm. Für solche Abhängigkeit wird er dadurch entschädigt, dass bei der Auffassung des Gegenstandes ihm seine Empfindung allein die Regel vorschreibt. In ähnlichem untergeordneten Verhältniss steht die Musik zur Poesie (?).

\*) Mehr als billig ist jetzt von einer farbigen Plastik viel Redens. Was wir von dem Anstrich der Antiken wissen, reicht hin, um zu erkennen, dass, keine Malerei, sondern nur eine Vielfarbigkeit bezweckt werden sollte, wie sie etwa die Statuen von Gold und Elfenbein hervorbrachten. Die einfachen Formen, die für eine Fernansicht berechnet waren, sollten für den nahen Beschauer durch Verschiedenheit der Farben Mannigfaltigkeit gewinnen so bei Werken der Skulptur, als der Architektur. „Phidias, sagt Böttiger, Andeutungen S. 88, ging bei allen seinen colossalen Schöpfungen von dem Grundsatz aus, dass was aus gehöriger Ferne gesehn, durch Masse und Umrisse imponire, dennoch auch in fortschreitender Annäherung durch das kunstreiche Detail interessiren müsse.“

Die vor dem Franciskus zu nennenden Blätter von Lutz sind gering, aber löbliche Zeugnisse des Strebens. Sie verrathen Befangenheit, die aber aus Sorgfalt hervorgegangen ist, Unsicherheit, die aber in dem Willen, durch Versuche das Rechte zu ermitteln, ihre Rechtfertigung findet. Keines ist daher dem andern ähnlich.

S. Magdalena. Die Heilige, der wahrscheinlich das Marmorbild in der Leuchtenbergischen Bildergallerie als Modell sass, nach einem Gemälde des verstorbenen Direktors J. P. v. Langer, stach Lutz wahrscheinlich aus Rücksicht für dessen Sohn. Nur der Boden und die Rasenerhöhung, auf der das Buch liegt, ist geätzt. Das Ganze zeigt Sinn für das Malerische der Farbengebung. Das Bemühen, die nackte Büsserin zart darzustellen, ist nicht erreicht. Den Uebergang von weissen Stellen zu schraffirten bilden punktirte. Die Punkte harmoniren nicht einmal mit den Strichlagen. Die Schwärze der Kreuzschraffirungen sind an den beschatteten Theilen, wo diese nicht vom Widerschein gemildert werden, durch entgegengesetzte Linien verstärkt.

Maria mit dem Kinde nach Robert v. Langer, dem das Blatt 1825 des Kupferstechers Dankbarkeit zuignete. Bei der rühmlichsten Handhabung des Grabstichels, die einen imponirenden Glanz verbreitet, ist auch diese Arbeit nicht frei von dem früher Getadelten und anderes missfälliges wird bei ihr wahrgenommen. In den Rauten der Schraffirungen sind nicht allein kurze Diagonalstriche, sondern zum Theil Kreuze. Das Liniengewirre\*) lässt nichts anderes, als unreine Farben entstehen. Die Madonna hat dadurch einen brünetten Teint erhalten, wie es, nach dem (wahrscheinlich hellbraunen) Haar zu urtheilen, nicht in der Absicht des Malers und des Kupferstechers lag. Der gute Eindruck des Einzelnen scheidet an der Ungleichartigkeit des Ganzen.

Lady Johanna Gray nach J. P. v. Langer. Ein treffliches Blatt. Die grösste Mannigfaltigkeit von stiller Harmonie und ergreifender Wirkung. Das Eisengitter, durch das der bewölkte Mond auf die in sich versunkene Dulderin scheint, die Kerkermauer, der Steinsitz, die verschiedenen Gewänder sind sicher dem Original entsprechend, das durch

eine brillante Färbung den Schauer der Scene lichtet. Die Fleischpartien sind ungefähr so behandelt, wie bei der Madonna, aber hier, wo die Mondbeleuchtung besondere Gesetze vorschreibt, nicht ungenügend.

Kommet her zu mir u. s. w. Christuskopf aus Raphaels Spasimo, gestochen 1828. Anders, als bei jenen Effektstücken, sieht man hier statt der aufgebotenen Künste eine Kunst. Der Anspruchlosigkeit der Darstellung entspricht Einfachheit der Grabstichelführung. In dem Verhältniss, in dem hinter Toschi unser Künstler bleibt, mag das Original zu dem Bilde stehn, nach dem dieser arbeitete.

Wer weise ist u. s. w. Die beiden Engel der Sixtinischen Madonna im Gegendruck nach Friedrich Müller. Ein Muster getreuer Nachbildung, eine Urkunde geistiger Verwandtschaft. Vielleicht unternahm Lutz diese Arbeit als Vorbereitung zu der Platte, die ihm einen Platz neben Müller erwerben sollte.

Herr Ernst Arnold, der Besitzer der Rittner'schen Kunsthandlung, wandte sich 1827 an Lutz, dessen Kunstfertigkeit, die er aus der Johanna Gray erkannte, ihm zur Ausführung des lang gehegten Planes geeignet zu sein schien. Der Künstler ging auf den Vorschlag ein und erhielt zu dem Ende eine Zeichnung und eine Oelkopie. Nachdem er fünf Jahre an der Platte gearbeitet hatte, begab er sich 1833 mit Frau und Kind nach Dresden, um hier in ungekränkter Musse Angesichts des Originals seinem Werke die letzten Striche der Vollendung zu geben. — Nach dem bereits gesagten kann von einem Vergleich zwischen diesem Kupferstich und dem in der Recueil d'Estampes etc. wo der Franciskus den Reiben eröffnet, nicht die Rede sein. Der letztere ist nach einer Zeichnung von C. Hutin, von Etienne Fessard in Paris gefertigt und hatte bis dahin Werth als die einzige Abbildung des Franciskus. Da über jede Bedenklichkeit des Gelingens die Arbeit von Lutz hinausgeführt ist, so kann ein Urtheil über einen Abdruck der noch nicht vollendeten Platte festgestellt werden. Alles bis auf die Füsse des heil. Johannes scheint vollständig mit liebender Sorgfalt ausgeführt zu sein, dennoch soll der Künstler (seine Bekanntschaft habe ich erst seit Kurzem durch seine Werke gemacht) im März geäußert haben, dass er kein Viertelzoll das sei, was er werden müsse. Eine seelenvolle Milde lässt nicht die Entschiedenheit

\*) Unter den neuern Kupferstichen ist in der Art merkwürdig J. Eisner's heilige Familie nach A. del Sarto. Der Mühe hat nicht der Erfolg gelohnt.

des Meisters verkennen. Der prunklos geführten Strichlagen ungeachtet wird nirgend Einförmigkeit wahrgenommen und so deutlich und wirksam die Farben ausgedrückt sind, so dringen sich nirgend störende Contraste auf. Seit 1816 Müllers Sixtinische Madonna in der Geschichte der Kupferstecherkunst Epoche machte, ist kein Blatt in Deutschland von solchem Umfang erschienen und wenige von solchem Gehalt. Kein Coreggio eignet sich mehr für den Kupferstich und keiner ist in einer mehr entsprechenden Gestalt wiedergegeben. Dem glanzreichen Tag und der einförmigen Nacht geht im Franciskus der still entzückende Morgen voraus.

Königsberg, im November 1833.

A. Hagen.

---

### Urtheil eines Franzosen ueber die Muenchner Schule.

---

Das *Journal des débats* enthält unter der Ueberschrift München einen Aufsatz von St. Marc Girardin, einem bekannten Literaten, der, von einer Reise durch Deutschland so eben heimgekehrt, seine Ansichten über dies Land bekannt macht. Das gewaltig bewegte Kunstleben München's erregt seinen lebhaftesten Enthusiasmus; er stellt München als einen Ort dar, in welchem die Kunst als das höchste Lebensinteresse Aller heraustrete, in welchem die glückselige Zeit noch unverloren sei, da man, „statt zu denken, beschaue.“ Doch scheint seine Ansicht von dem eigentlich Charakteristischen der Münchner Schule nicht so gar günstig, als man nach dem Gesagten zu vermuthen berechtigt ist: wir theilen die folgende Stelle seines Aufsatzes mit, als in welcher er sich das Wesen dieser Kunstschule — auf gut Französisch — zusammenonstruirt.

„Vor Allem, sagt er, ist es nicht die Nachahmung eines einzigen Systemes; die Münchner Schule entlehnt aus allen Jahrhunderten und allen Ländern, sehr verschieden von der Schule des David, die den Fehler hatte, zu ausschliesslich zu sein und der Zeichnung zu viel zu opfern. Sie näherte dadurch die Malerei der Bildhauerkunst an, und nahm ihr die eigne Bewegung und Lebendigkeit, ohne ihr das geben zu können, was das Erbtheil der Bildhauerkunst ist, die Schönheit der Formen. Die Münch-

ner Schuler ist weniger ausschliesslich und strenge, ohne deshalb origineller zu sein, wie feurig auch der Enthusiasmus sein mag, den sie an der Isar erregt. Da sie geschmeidiger, mannigfacher ist, so kann sie mehr und länger gefallen. Sie genießt darin die Wohlthat unseres Jahrhunderts, in welchem die absoluten Grundsätze keineswegs mehr vorherrschen. Sie ist eklektisch, wie wir Alle (?) von einem Ende Europa's bis zum andern es sind . . . Die Münchner Schule kommt, wie in der Literatur die Schule von Alexandrien bei den Griechen, nach einer erschöpften und fast verschollenen grossen Epoche. Die Epoche der Dürer, Holbein, Cranach, Hemling, Burgmayer ist so alt und entfernt für Deutschland, als die Zeit des Aeschylus und Sophokles für die Griechen von Alexandrien. Die Münchner Schule sucht die Malerei wieder aufzufrischen, wie die Schule von Alexandrien die Literatur wieder in's Leben zu rufen suchte: erstere huldigt dem Mittelalter wie Alexandrien der altgriechischen Mythologie. Es herrscht auf beiden Seiten vielleicht dasselbe Misstrauen in die eigene Kraft, dasselbe Bewusstsein des Mangels an wahrer Originalität und, zur Ergänzung dieses Mangels, derselbe Eifer, sich in die Nachahmung der Alten zu vertiefen. Obgleich aber in München der Kultus des deutschen Mittelalters vorherrscht, wie in Alexandrien die Verehrung der griechischen Heldenzeit, so fällt doch, wie auf letztere Schule der Reflex des orientalischen, so auf erstere der Reflex des italienischen Genius zurück . . . Am Fusse der Tyroler Alpen gelegen, scheint die Münchner Schule zwei Pole zu haben: das deutsche Mittelalter und das italienische Cinquecento — Nürnberg und Florenz. Sie wird von einem zum andern gezogen und sucht die daraus hervorgehenden Einflüsse zu vereinigen.“

---

### Notiz - Blatt des Architekten - Vereins zu Berlin.

---

Der vielfach erfreulichen Thätigkeit des hiesigen Architekten-Vereines ist schon in diesen Blättern (No. 25 und No. 33) gedacht worden. Dahin gehört namentlich das von Herrn v. Quast redigirte Notiz-Blatt, dessen zweite Nummer uns so eben vorliegt. Der Inhalt derselben besteht aus folgenden Artikeln:

I. Verzeichniss der neu aufgenommenen Mitglieder. — II. Uebersicht der Arbeiten im Sommer-Halbjahre 1833. — III. Kurze Uebersicht der Bauten in Berlin und dessen Umgebung: Die Bauschule. — Die neuen Kirchen in den Vorstädten, nämlich 1) die Kirche vor dem Rosenthaler Thore; 2) die Kirche auf dem Gesundbrunnen; 3) die Kirche auf dem Wedding; 4) die Kirche zu Moabit\*). — Die Sternwarte. — Das neue Charitégebäude. — Die Brücke über die Havel zu Klein Glinieke bei Potsdam. — Die Kirche zu Potsdam. — IV. Architektonische Bemerkungen. — V. Aufgaben für das Winter-Halbjahr 1833 — 1834: 1) für architektonische Entwürfe; 2) für schriftliche Ausarbeitungen. — Zwei Zeichnungen als Beilagen.

Die Artikel unter III und IV, die für jeden Architekten sehr interessante Mittheilungen, namentlich über das Constructive der genannten höchst bedeutenden Bauten, enthalten, werden dem Blatt auch ausser dem Kreise des Vereines eine sehr willkommene Aufnahme verschaffen.

### Nachrichten.

Berlin. Sr. Majestät der König hat die Münzsammlung des verstorbenen Geheimen Ober-Medicinal-Raths Dr. Rudolphi für das Münzkabinet des Museums angekauft.

Der Porzellan-Maler Herr E. Schmiel in Berlin hat der Königl. Akademie der Künste gelungene Proben einer von ihm gemachten Erfindung mitgetheilt, welche für die Porzellan-Malerei von Wichtigkeit werden kann. Es ist dies ein Zeichen-Grund, der mit dem Pinsel auf das Porzellan aufgetragen wird und in jeder beliebigen Farbe gegeben werden kann. Sobald dieser Grund völlig ausge-

trocknet ist, kann mit kreideartigen Pastellen, die Herr Schmiel ebenfalls in allen Farben liefert, darauf gezeichnet werden, so dass kolorirte Zeichnungen nach Art der Pastell-Malerei in dieser Methode dargestellt werden können. Das Verfahren dabei ist dasselbe, wie beim Zeichnen auf Stein, nur darf beim Durchzeichnen bloss Bleistift gebraucht werden; auch schadet weder Staub, noch Feuchtigkeit, wenn man den Grund vor der Einschmelzung gut austrocknen lässt. Nach kurzer Anweisung ist jeder Maler und Zeichner im Stande, nach dieser Methode zu arbeiten, die zugleich ihrer reinlichen Behandlung wegen zu empfehlen ist. Schon auf der vorjährigen Kunst-Ausstellung befanden sich einige Proben dieser neuen Porzellan-Malerei (No. 588 und 589 des Katalogs: die Bildnisse Sr. Maj. des Königs und des Prinzen Heinrich von Preussen K. H.); allein damals war noch ein viermaliges Einschmelzen jeder Zeichnung erforderlich, jetzt genügt selbst bei Arbeiten von bedeutender Grösse eine einzige Einschmelzung, und nur bei der höchsten Ausführung müssen die Malereien zweimal durchs Feuer gehen; so dass jetzt in wenigen Tagen Arbeiten geliefert werden können, zu denen nach der frühern Methode Wochen erforderlich waren; dabei gewährt die jetzige Methode dieselbe Eleganz und Festigkeit. Das Abspringen der Farben beim Einschmelzen ist nicht zu befürchten, weil die angewandte Kreide nicht mehr Farbe abgibt, als der Zeichen-Grund aufnehmen kann. Somit kann nach dieser Methode jeder Künstler sich selbst ohne sonderliche Mühe mit eigenhändigen Porzellan-Malereien versehen und seinen Freunden unzerstörbare Original-Zeichnungen zum Andenken widmen; nicht zu gedenken, welche Vortheile die Industrie aus der neuen Erfindung wird ziehen können.

Der grossherzogl. hessische Hofbaudirektor Dr. Moller hat von der Stadt Mainz für den Bau des neuen Schauspielhauses (eine der schönsten Zierden dieser Stadt nächst dem Dom) als Anerkennung das Mainzer Bürgerrecht erhalten.

\*) Ueber die genannten Bauten wird zu gelegener Zeit auch in diesen Blättern berichtet werden.

Von vielen Seiten eingegangene Anfragen veranlassen mich zu der Erklärung, dass das „Museum“ auch im nächsten Jahre erscheinen wird, und bitte ich, sich mit den Bestellungen darauf recht bald zu melden, damit sich die Auflage einigermaßen bestimmen lasse.

Vom 1sten Jahrgange sind kaum noch Funfzig complete Exemplare vorrätzig. Dies zur Nachricht für diejenigen, welche das Blatt vom Anfange an zu besitzen wünschen dürften.

George Gropius.