

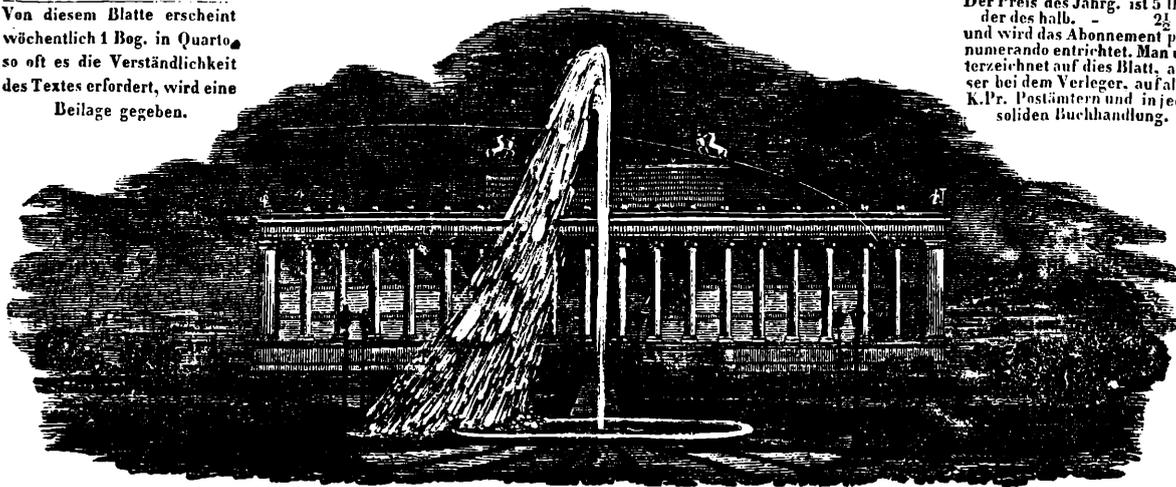
N^o 15.

Jahrgang III.

1835.

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

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



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 13. April.

Redacteur Dr. F. Kugler.



Verleger George Gropius.

Historische Uebersicht der bisherigen Abhandlungen über die Baukunst des Mittelalters *).

Von F. Mertens.

Wenn wir zu den Abhandlungen über Baukunst des Mittelalters, im weitesten Sinne schon alle Schriften rechnen wollen, welche auch nur eine blosser Beschreibung kirchlicher Gebäude seit dem Anfange

des christlich-römischen Weltreiches enthalten, so müssen wir sagen, dass solche Abhandlungen schon in sehr früher Zeit gegeben worden. Nicht nur dass bei den griechischen und lateinischen Kirchenschriftstellern der ersten christlichen Jahrhunderte gelegentliche Beschreibungen von Kirchengebäuden öfter vorkommen, sondern auch umfassendere Berichte über den Kirchenbau ganzer Perioden sind uns überliefert, in welcher Art vornehmlich zu bezeichnen sind: des Procopius Schrift über die Gebäude Justinians, und die Notizen eines Anonymus (bei Banduri: *Jmp. orientale. tom. I.*) um das Jahr 1100, über die Gebäude Constantinopels; demnächst aber auch das, was schon im 4ten Jahrhundert Eusebius über die Bauten Constantin im Orient berichtet, sowie die vielfachen Notizen des Paulinus von Nola und Gregor von Tours über den Kirchenbau in Italien und Gallien; die zahlreichen Nachrichten endlich,

*) Obiger Aufsatz bildet die Einleitung eines Werkes, welches unter dem Titel: „Grundzüge eines historisch-chronologischen Systems der Baukunst im Mittelalter,“ in Kurzem dem Druck übergeben werden soll, und darauf wir die Freunde der Kunstgeschichte im Voraus aufmerksam machen.
d. R.

welche bis ins 9te Jahrhundert Anastasius und Agnellus über die Bauhätigkeit in Rom und Ravenna verzeichnet haben.

Vereinzelte Nachrichten dieser Art sind auch aus den Jahrhunderten des nordischen Mittelalters vorhanden, zwar spärlicher als die der frühern Zeit, doch für die Kunstgeschichte zuweilen von erheblicher Wichtigkeit, wie z. B. die Beschreibung der Kirche S. Benigne zu Dijon von einem anonymen Chronisten dieser Abtei im 11ten Jahrhundert, oder die Beschreibung der alten Kathedrale zu Canterbury vom Mönche Gervasius. — Dagegen sind umständliche Berichtgebungen über die Bauten eines ganzen Zeitabschnitts oder einer bedeutenden Stadt, gleich jenen der altchristlichen Zeit, nicht vorhanden, es sei denn dass wir ein Kapitel der Geschichte des Wilhelm von Jumièges zu dieser Klasse rechnen wollen, oder die Schrift eines Anonymus aus dem Anfange des 14ten Jahrhunderts (*de laudibus Paviae* bei Muratori *rer. Ital. Scriptt. tom. XI*) da an jenem Orte die grosse Bauhätigkeit der Normandie im 11ten Jahrhundert geschildert wird, aus der letztern Schrift aber einigermaassen eine Vorstellung des gebäulichen Zustandes der Stadt Pavia entnommen werden kann. Sonst aber kann hier noch gesagt werden, dass vom Anfange des 13ten Jahrhunderts ab nicht nur an beschreibenden Nachrichten sondern auch an einfachen Notizen über die Errichtung vorhandener Kirchengebäude ein plötzlicher und auffallender Mangel sich bemerkbar macht.

Alle die genannten Schriften nun, und die dahin gehörigen ungenannten, enthalten kaum eine Spur von kunstgeschichtlicher Reflexion, was bemerkenswerth ist, da ihre Nachrichten oft vollständig genug sind, um solche allgemeine Urtheile bei uns sogleich zu erwecken. Stellen wir z. B. die Nachrichten des Procopius und des obengenannten Anonymus beim Banduri zusammen, so gelangen wir zu der sichern Erkenntniss, dass zur Zeit des Justinian in den Kirchengebäuden eine ganz andere Configuration üblich wurde als die einfache der Basiliken, mit welcher man in der ganzen vorhergehenden Periode seit Constantin dem Grossen fast ausschliesslich sich beholfen. Aber diese Bemerkung, wenn sie den Zeitgenossen auch nicht entgehen konnte, scheint doch niemals nachrichtlich verzeichnet zu sein, oder es ist doch gewiss, dass nichts der Art auf uns gekommen ist. Nur über die Sophienkirche zu Con-

stantinopel finden sich einige lobeserhebende Aeusserungen, die vermuthen lassen, dass auch den Zeitgenossen schon dieses Werk als eine ganz ungewöhnliche, vom Herkommen durchaus abweichende architektonische Leistung gegolten habe.

Mehr noch als im obigen Fall, muss unser Erstaunen durch den Umstand erregt werden, dass im spätern nordischen Mittelalter über einen noch viel auffallendern Umschwung im Kirchenbau, von den Zeitgenossen Uns, ihren Nachkommen, auch nicht die geringste historische Andeutung hinterlassen worden ist. Man möchte glauben: das Mittelalter habe seine Gothische Baukunst der Nachwelt als ein qualvolles Räthsel hinterlassen wollen, wenn nicht die, einer solchen Absicht entsprechende, Willenseinigung der Schriftsteller undenkbar wäre, und nirgends undenkbarer als grade im Mittelalter. Indessen bleibt dieses grauenhafte Schweigen eine allbekannte Thatsache, deren ursachliche Erkenntniss nur das Resultat kunsthistorischer Forschungen sein wird. Für jetzt mag nur bemerkt werden, dass diese Thatsachen, und jener oben erwähnte Mangel an historischen Notizen nach dem Jahre 1200, aus gemeinschaftlichen Ursachen entsprungen sind.

Zwei Fälle nur sind mir bis jetzt bekannt geworden, wo eine Art allgemeinen Urtheils über die Baukunst bei Chronisten des Mittelalters sich findet. Der eine besteht darin, dass der Geschichtschreiber Wilhelm von Malmesbury an mehreren Stellen seines Werkes von einer neuen Bauweise spricht (*novum genus aedificandi*) welche durch die Normannen in England eingeführt sei, an Stelle der alten Art, in welcher die Sachsen ihre kleinen und schlechten Gebäude auführten; der andere Fall aber findet Statt bei dem umständlichen Vergleiche, welchen der Mönch Gervasius zwischen der alten und neuen Kathedrale von Canterbury anstellt. Leider haben diese verführerischen Schriftstellen bis jetzt nur dazu gedient, durchhin verbreiteten Irrungen über die Baukunst des Mittelalters mehr Vorschub als Abhülfe zu gewähren. Denn aus den Stellen des Wilhelm von Malmesbury glaubte man den sichersten Beweis zu entnehmen, dass Englands eigenthümliche sogenannte Normannische Rundbogenbauart nach der Mitte des 11ten Jahrhunderts üblich wurde; die Stelle des Gervasius aber liess über die Identität der damals erbauten Kirche und der jetzt vorhandenen nicht den geringsten Zweifel aufkommen, woraus

denn unmittelbar die noch jetzt allgemeine Meinung über den Anfang des spitzbogigen Bausystems in England hervorging.

Missverständnisse dieser Art von Seiten der bisherigen Forscher können nur durch ein wissenschaftliches System über die Baukunst des Mittelalters, als solche erwiesen werden. Doch ist auch von Seiten der Chronisten des Mittelalters, wenn auch nicht grade der obengenannten, ein Irrthum nicht so ganz undenkbar, und es kann daher bei Voraussetzung: dass ein solches wissenschaftliches System schon gefunden sei, sogar die Frage untersucht werden, wieviel denn das Mittelalter selbst wohl von seiner Baukunst gewusst habe, oder specieller zu sagen: ob, und wie bald die Kunde von den Veränderungen in der Baukunst schon im Mittelalter sich verloren habe. Insofern nun, unter obiger Voraussetzung, eine hier nicht näher zu erweisende Antwort genügen soll, so ist beispielsweise zu sagen: dass schon gegen Ende des 15ten Jahrhunderts einem Hildesheimischen Kloster-Chronisten der Zustand der Baukunst seines Landes im 12ten Jahrhundert, und die Erbauung seiner eigenen Klosterkirche im 13ten Jahrhundert, allem Anschein nach, ganz unbekannt waren. — Wenn aber diese Kunde schon zu damaliger Zeit im Norden sich verloren, so darf es wenig Verwunderung erregen, dass um ein Menschenalter später, in Italien, bei längst erfolgter Umgestaltung der Verhältnisse rücksichtlich der Kunstübung des Mittelalters, die Kenntniss von dieser letztern so verwirrt und mangelhaft war, wie wir nun gleich sehen werden.

Das erste uns bekannte Beispiel von Reflexion der modernen Zeit über die Baukunst des Mittelalters finden wir um das Jahr 1520 in dem hinterlassenen Werke eines gewissen Caesar Caesariano, von dem wir sehr wenig anders wissen, als was er selbst von sich sagt; dass er nämlich ein Schüler des Bramante gewesen und Professor der Architektur. Ueberdies gilt er für einen der Meister am Mailänder Dombau. Das Werk, das schon durch die gemischte Italienisch-lateinische Sprache des Textes die Verschrobenheit des Verfassers bekundet, enthält 3 Zeichnungen des Doms zu Mailand, von denen der Grundriss so überschrieben ist: *Ichnographia Fundamenti sacrae Aedis baricephalae, Germanico more a Trigono ac Pariquadrato perstructa uti etiam ea quae nunc Milani videtur*. Mit Hilfe von Lettern verschieden-

ster Art sind hier immer 3 Punkte des Grundrisses zu einem gleichseitigen Dreieck bezeichnet, und dieses hors d'oeuvre soll nun eine tief sinnige Enthüllung der Geheimnisse der gothischen Baukunst vorstellen. Dafür haben es auch einige neuere Schriftsteller allen Ernstes angenommen; wir wollen aber jede weitere Erörterung darüber als nutzlos unterlassen, und nur bemerken, dass dergleichen geometrisch-mystische Spielereien wahrscheinlich schon während des 15ten Jahrhunderts von süddeutschen Werkmeistern ersonnen worden, die weder die reinen ästhetischen Prinzipien, noch irgend eine Kunde vom Entwicklungsgange dieses Bausystems inne hatten, das sie eben nur auf ihre Weise handhabten, und in handwerksmässiger Art zu consolidiren strebten. Jedenfalls mögen wir uns vorstellen, dass zwischen diesen Werkmeistern und den hohen Meistern der Blüthezeit Gothischer Baukunst, ein ähnlicher Unterschied war, wie zwischen den Meistersängern und den Minnesängern.

Wenn Caesar Caesariano durch seine amtliche Stellung wenigstens noch einigermaassen befreundet war mit der Bauweise des Mittelalters, so tritt dagegen der etwas spätere Vasari an die Betrachtung derselben schon wie an einen ganz fremden Gegenstand, über den er nur gelegentlich einige fahrlässige Aeusserungen von sich giebt. In Betracht seiner Widersprüche müssten wir eigentlich wohl sagen, dass er gar keine bestimmte Meinung hierüber sich erworben habe. Jedoch scheint er im Allgemeinen die Rundbogige und die Spitzbogige Bauart als frühere und spätere Bauweise des Mittelalters unterschieden zu haben. Für jene gebraucht er nur umschreibende Namen, und nur für einige Gebäude hat er den Ausdruck „*a la maniera greca*“: Die spitzbogigen Gebäude aber nennt er an verschiedenen Stellen „*Edifiej da noi chiamati Tedeschi*“, „*lavori tedeschi*“ u. dgl., und fügt später einmal hinzu dass diese *maniera* von den Gothen erfunden sei. — Die Benennung „*maniera gotica*“, „*architettura gotica*“ etc. findet sich indessen noch nicht vor; sie ist aber ohne Zweifel auf Veranlassung jener Aeusserung des Vasari sehr bald die gebräuchliche geworden, und soll schon bei Palladio vorkommen, was ich jetzt nicht verbürgen kann, da ich das Werk des Palladio nicht zur Hand habe.

Zwei Bemerkungen will ich mir hier noch erlauben; die eine: dass Vasari zuweilen schon eine

irriges Meinung hat über die Erbauungszeit solcher Kirchen, die kaum 200 Jahre vor seiner Zeit errichtet wurden; dass aber über den Zustand der Baukunst Italiens im 13ten Jahrhundert sowohl Er, als auch gewiss seine Zeitgenossen, durchaus keine Kunde mehr besaßen; zum andern aber bemerken wir, dass jene Benennungen „*Javori tedeschi*“, sowie der Ausdruck „*germanico more*“ bei Caesariano, zwar auf Einfluss der deutschen Baumeister hindeuten, der überdies auch aus andern und zuverlässigern Umständen zu erweisen ist; dass aber hiemit noch keineswegs die Frage beseitigt ist, ob auch die erste Einführung des gothischen Bausystems in Italien von deutscher Seite hergekommen sei.

Sehr verschieden von der geringschätzigen Betrachtungsweise des Vasari ist die Art, worin der gleichzeitige spanische Historiograph Morales über mittelalterliche Bauten seines Vaterlandes spricht (siehe dessen *Viage santo* in den *Antiquedades de la Ciudades de España*). Ihm sind die alten rundbogigen Gebäude des nördlichsten Spaniens ehrwürdige Denkmäler der gothischen Könige und von mehreren derselben giebt er kurze, aber anschauliche Beschreibungen, worin er ihre architektonischen Schönheiten mit einer fast modernen Ausdrucksweise schildert, die sehr in Verwunderung setzt. Hier findet sich dann bei Beschreibung der Kirche S. Miguel del Lino bei Oviedo die Schlussbemerkung „alle ihre Theile zeigen Gothischen Bau, (*son de fabrica gotica*) obgleich sie noch viel mit dem Römischen übereinstimmen.“ Man darf aber nicht glauben, dass hier der Ausdruck „*fabrica gotica*“ dieselbe Bedeutung und Herkunft habe, wie die entsprechenden Ausdrücke bei den andern Nationen. Vielmehr geht aus allen Umständen hervor, dass Morales diese Benennung nur auf einige der ältesten rundbogigen Gebäude beschränkt habe.

Wir haben jetzt eine andere Reihenfolge von Arbeiten über Baukunst des Mittelalters zu betrachten, die mit jener des 16ten Jahrhunderts in keiner Verbindung steht, ebenso auch von späteren Arbeiten nach der Mitte des 18ten Jahrhunderts sich bestimmt unterscheidet, und die man zum Unterschiede von beiden als gelehrte Periode unserer Literatur bezeichnen kann, indem hier die Gebäude des Mittelalters weniger um ihrer selbst willen, als vielmehr zur gelehrten Erörterung historischer und kirchlich-archäologischer Fragen berücksichtigt wurden.

Zuerst sind hier die Werke des Hospinianus, des Leo Allatius, Pompejus Sarnelli, Wheler, Ciampini etc. beiläufig zu erwähnen, die im Laufe des 17ten Jahrhunderts über den Kirchenbau der altchristlichen Zeit weitläufige Untersuchungen anstellten, jedoch nur in der Hauptabsicht: die rituellen Handlungen mit möglichster Anschaulichkeit zu erläutern. Der eigentlichen Kunstgeschichte waren daher diese Arbeiten nicht unmittelbar förderlich. Man kann sogar sagen, dass auch an ihrem besondern Gegenstande noch einzelne Punkte zweifelhaft geblieben, die erst im Wege der kunstgeschichtlichen Forschung ihre genügende Erläuterung finden werden.

Dagegen geht das, was Muratori und Maffei von der Baukunst des Mittelalters geäußert haben, die Kunstgeschichte schon näher an. Beide Schriftsteller widersetzen sich der bisherigen vagen Meinung von der Entstehung der Gothischen Baukunst bei den Gothen in Italien, und stimmen darin überein, dass den letzteren kein Einfluss auf die Veränderungen in der Baukunst zugeschrieben werden könne. Muratori nimmt überhaupt die Gothen gegen gehässige Meinungen in Schutz, und sucht in seiner Dissertation über den Zustand der Kunst in Italien nach dem Verfall der Römerwelt, darzuthun, dass man auch in der Baukunst damals noch nicht sehr vom Herkömmlichen abgewichen sei. Maffei spricht sich dahin aus, dass die Gothen wie die Longobarden als kriegerische Völker mit der Kunst überhaupt nichts zu thun gehabt hätten. — Was die Baukunst der Longobarden betrifft, so hatte darüber selbst Muratori noch irrigere Ansichten, auf die wir in der Folge zurückkommen werden.

Gegen Ende des 17ten und in der ersten Hälfte des 18ten Jahrhunderts nahmen in Frankreich die gelehrten Benediktiner der Congregation von S. Maur vielfache Veranlassung, über die Bauwerke dieses Landes zu sprechen. Montfaucon, Mabillon, Ruinart und Andere lassen sich in Untersuchungen ein über die Figuren-Portale alter französischer Kirchen, vornehmlich über die sogenannte „*Reine pedauque*“ deren Erklärung mancherlei Dissertationen veranlasst hat. Das Zeitalter dieser Portale wurde anfänglich ganz unbezweifelbar als merovingisch oder doch karolingisch angenommen, worauf denn viele ganz irrigere Ansichten über das Costüm jener Zeit, über Hoheits-Symbole der Könige u. dgl. begründet wurden.

KUNSTALTERTHÜMER

in

Schlesien, Preuss. Polen und Preussen.

10. Marienburg.

(Beschluss.)

Später jedoch suchte Plancher in seiner *histoire de Bourgogne. tom I. 1739*, umständlich zu erweisen, dass jene Portale nebst vielen ähnlichen in Burgund erst dem 11ten und 12ten Jahrhundert beizumessen seien. — Die Verfasser der *histoire littéraire de France* gedenken ebenfalls, wenn auch nur kurz, der Baukunst des Mittelalters, und anerkennen sogar schon ihre verhältnissmässigen Fortschritte im 11ten Jahrhundert. Die meiste Aufmerksamkeit hat aber Lebeuf, um die Mitte des 18ten Jahrhunderts, der alten Baukunst zugewendet, wie ausser mehreren Dissertationen in den Memoiren der Akademie der Inschriften, vornehmlich seine Geschichte und Beschreibung der Diöcese von Paris darthut, ein Werk, das über sämtliche Kirchen dieser Gegend kurze aber noch immer schätzbare Notizen enthält.

Die Werke jener Gelehrten enthalten auch schon gelegentliche Abbildungen alter Denkmäler, von denen die bei Plancher: *histoire de Bourgogne*, befindlichen zum Theil von grossem Nutzen für die Kunstgeschichte sind. Die Herausgabe einer ganzen Sammlung von Abbildungen ist zwar veranstaltet, aber durch widrige Zufälle verhindert worden. Der Benediktiner Michel-Germain nämlich hatte ein *Monasticon Gallicanum* nebst 152 Zeichnungen zusammengetragen, und auch Montfaucon hatte über die Baukunst des Mittelalters ein Werk verfasst, das die Fortsetzung seiner „*Monumens de la monarchie française*“ bilden sollte. Beide Werke jedoch sind im Brande der Bibliothek von S. Germain-des-Près zu Paris untergegangen. — Wir können auch noch einer andern interessanten Sammlung von Zeichnungen über Baukunde des Mittelalters erwähnen, nämlich derjenigen, welche auf der Bibliothek zu Limoges in 4 Folioheften sich befindet, und von einem gewissen Beaumenil herrührt, der das Metier eines Schauspielers ergriff, um nun kostenfrei jedes Jahr eine andere Provinz Frankreichs bereisen zu können. Die Akademie der Inschriften ernannte ihn später zu ihrem Correspondenten mit 1500 Fr. Gehalt. Er starb 1787 zu Limoges.

(Fortsetzung folgt.)

Vier Bildtafeln standen einst in der Kirche an einem Altare, der späterhin auch hat weichen müssen. Der wackere Delegat in Marienburg nahm sie in sein Zimmer, rettete sie so vor dem Untergange, und durch die Sorgfalt des Herrn Professor Breisig wurden sie gereinigt. Wir wollen sie hier mit betrachten. Diese Tafeln sind nur auf einer Seite bemalt, und zeigen folgende Gegenstände auf Goldgrund: die erste zeigt den heiligen Georg und den heiligen Wenzel, beide brav gemalt; die zweite die heilige Barbara und Johannes, auch gut gemalt; aber sie haben mehr gelitten und fallen an einigen Stellen schon etwas ab. Die dritte Tafel zeigt Christus, vom Kreuz abgenommen und unter demselben ruhend; betend kniet bei ihm die weinende Maria, und Johannes hält ihn unter den Armen empor; seitwärts steht Magdalena mit dem Salbengefässe. In den Köpfen ist dies Blatt sehr gut erhalten, aber der Kreidegrund springt unten völlig auf, und es scheint wohl im Laufe der Zeit unrettbar verloren zu gehen. Die vierte Tafel zeigt das Leiden Christi, drei Männer drücken ihm die Dornenkrone auf, zwei mit scheusslich fletschenden Gesichtern; gut erhalten, aber in der gewohnten grässlichen und widerlichen Art dargestellt, womit gewöhnlich dies sogenannte heimliche Leiden Christi gemalt wird.

Betrachten wir nun noch das Aeusserere der Kirche! Gegen Morgen, wo der Eingang, ist an jeder Seite des Giebels ein achteckiges Thürmchen. Die Fensterbogen-Stellungen sind hinsichtlich ihrer wechselnden Bogen merkwürdig, indem zwischen runden Bogen, geschwungene stehen, und runde und spitze in den Verzierungen mit einander abwechseln. Gegen Mittag steht auf eigenem Gemäuer ein Thürmchen, unter dem ein offener Eingang, in hoch geschwungenem Spitzbogen. An dieser Seite hier steht unter dem Dache der Kirche eine sehr zierliche Blätterbande von gebrannten Steinen. deren Abbildung man in Frick's Werke findet. Ein Haas

schliesst sich dicht daran, welches altes Mauerwerk, wohl gleichzeitig mit dieser, weiset, und mit der Kirche und dem Thurme einen kleinen Hof bildet. Wie ich vermüthe, war dies früher ein Haus der bei der Kirche wohnenden Geistlichen. Gegen Abend ist die Kirche auch grade abgeschnitten; dort findet sich aber kein Thürmchen an den Ecken.

Zuletzt müssen wir noch ein merkwürdiges Gebäude in der Stadt betrachten: das Rathhaus. Der Sage nach, soll die Bauzeit desselben mit dem hohen Schlosse gleich sein, und dies kann, seinem Aeussern nach, wohl der Fall sein. Die Keller springen auf eine eigenthümliche Weise weit an dem Gebäude vor, in die Strasse hinein, so dass das Strassenpflaster über ihnen fortgeht. In neuerer Zeit sind kleine Häuser darüber gebaut worden; wenn nicht auch schon dergleichen in früheren Zeiten darüber standen, da die Gemächer immer gebraucht wurden, und im Falle sie nicht von den Häusern überbaut waren, nur durch kappenartige, in der Strasse frei stehende Fenster, das Licht hätte hinein kommen können. Einer dieser Keller, hat ein ganz eigenthümliches und höchst merkwürdiges Gewölbe, nämlich, eben das kurz vorher bei der Kirche beschriebene Zuckerhut- (oder vielleicht noch besser zu bezeichnen: Mützen-) Gewölbe. Der Sage nach, soll hier in früherer Zeit des Rath's Trinkstube gewesen sein. In der Mitte ist das Gewölbe sternartig, die Gräten ragen spitzkantig hervor, ohne doch die eigentliche Rippengestalt anzunehmen, so dass das Ganze, welches man hier näher und deutlicher als in der Kirche sehen kann, wie ein Netz aussieht, bei dem jede Masche mit einer kleinen spitz auslaufenden Mütze gedeckt und überwölbt ist. In der mittlern Sternabtheilung sind die Gewölberauten klein, aber alle gleich gross. Aussen herum legen sich grössere Rauten an; aber es herrscht durchaus übereinstimmende Gleichförmigkeit, und nicht die wechselndste Verschiedenheit, wie bei dem Brandenburger Gewölbe, welches daher mehr ein roher Versuch in dieser Wölbart scheint, denn dass es als ein Vorbild zu empfehlen wäre, indem wir die Musterwerke dieser eigenthümlichen Bauart nur in Preussen finden. Die Gräten stehen an den Seitenmauern auf, und gehen gleich oben in sie hinein.

Ausserhalb hat das Rathhaus gegen Abend einen Umgang mit Zinnen, die offen sind, und hinter

welchen das Dach steht; auf den Ecken sind kleine Erkerthürme. Gegen Mittag und Mitternacht stehen verzierte Giebel, bei denen, als Bekrönung der aufsteigenden Wandbänder und Pfeiler gegen Mitternacht Spitzbogen in den Verzierungen stehen; gegen Mittag ist aber dieser Schmuck anders, indem hier sich zwei geschwungene Spitzbogen zeigen, und über einen jeden sich ein runder Bogen erhebt.

Innerhalb, sieht man, ist Vieles verändert. Gegen Abend geht auch unter dem Rathhause der offene Laubengang durch, welcher sich durch die ganze Strasse auf beiden Seiten erstreckt. Hohe Spitzbogen bilden die Durchschläge. In ihnen ist die Eingangsthür ins Rathhaus und bei der hinauf führenden Treppe sieht man gleich, dass da Manches im Baue geändert sein mag. Merkwürdig ist darin nur ein Zimmer, gegen die Strasse gelegen, an der Mittags- und Abendecke: in diesem ruht das Gewölbe auf einem kurzen achteckigen Granitpfeiler, welcher ein achteckiges granitnes Fussgestelle hat, auf welchem, an 4 Ecken, vier Dreiviertelkugeln merkwürdig sind, unter denen ein Blatt eingemeiselt ist. Eine Abbildung dieses Pfeilers findet sich bei Frick. Die darauf ruhenden Gewölbe sind in Spitzbogen aber nicht mit Rippen, sondern nur mit einem kleinen Grätenrande. An Thüren und Spinden sind mehrere alte Schlösser und Beschläge zu besichtigen und beiläufig zu bemerken. Im Rathszimmer hängen einige Bildnisse Polnischer Könige, von denen ein paar sehr brav gemalt erscheinen; leider sah ich sie, durch einen Zufall, immer nur in der nahenden Dämmerung.

Ueber die

Pariser Kunst-Ausstellung von 1835.

(Nach den französischen Berichten des *Temps*.)

Bilder im grossen Salon.

Unter den Gemälden biblischen Inhalts ist keines, nach unserer Ansicht, auf genügende Weise erfunden und ausgeführt. Dies vorausgeschickt, so ist es gleichwohl nöthig, die verschiedenen Abstufungen eines relativen Verdienstes an diesen Malereien zu bezeichnen. Die Bemühungen so viel gewissenhafter Künstler sind immerhin achtbar. Es

wäre unbedingt unrecht, wenn man ihnen die Beispiele der grossen Meister entgegenstellen wollte, die sie gewiss so gut kennen als wir.

Hr. Court, dessen Debüt ein Effectstück war (Cäsar's Tod), hat den „Apostel Paulus“ dargestellt, die Hände mit Ketten beladen, im Moment seiner Einschiffung nach Jerusalem. Er steht am Ufer des Meeres; die römischen Soldaten, welche ihn führen sollen, sind bereits eingeschifft und befehlen ihm, die Barke zu besteigen, während er dem Volke, das ihn umgibt, ein letztes Lebewohl zruft. Das blaue Meer und ein hoher Felsen, gekrönt von einem korinthischen Tempel, bilden den Grund der Scene. Was die Composition anbetrifft, so habe ich Hrn. Court nur einen Vorwurf zu machen, aber einen Vorwurf von grösster Bedeutung; er hat den Charakter seines Gegenstandes ganz und gar vergessen. Sein Paulus, mit seinem ungeheuren, wüsten Haarputz, ist auf keine Weise zu erkennen; die altchristlichen Monumente der Sculptur und Malerei stellen ihn stets mit kahler Stirn dar; dieser unterscheidende Zug seiner Physiognomie ist durch Tradition und die übereinstimmende Praktik der alten Meister geheiligt. Solche Freiheiten in der Erfindung sind nicht erlaubt, wenn es sich um historische Personen handelt. Ohne den Künstler ganz und gar der Autorität religiöser Traditionen und der Monumente zu unterwerfen, so ist es einleuchtend, dass bei den Gegenständen der heiligen Geschichte die geheiligten Typen bewahrt werden müssen; man darf so wenig einen Apostel Paulus, wie einen Julius Cäsar, erfinden. Die Griechen und Römer, von denen der Heilige umgeben ist, sind in dem Gemälde des Hrn. Court simple Figuranten ohne irgend eine Bedeutung. All diese Leute im Harnisch, Mantel und Chlamys sind nichts als Akte, von schwerer und ungenügender Zeichnung. Der allgemeine Farbenton, gleichmässig roth, verletzt das Auge. Hr. Court hat einige gute Portraits ausgestellt, von denen später die Rede sein wird.

In dem „barmherzigen Samariter“ von Hrn. Forestier finden wir den grössten Theil der Eigenschaften wieder, denen er vor einigen Jahren den Erfolg seines ersten Werkes (der Besessene, gegenwärtig im Luxembourg) verdankte: eine einfache Composition, eine strenge und gewissenhafte Ausführung, einen ernsten Styl, oder vielmehr die löbliche Absicht, alles dies zu erreichen. Die Composition ist klar, der Ausdruck nicht zweideutig, die Zeich-

nung korrekt, die Ausführung geschickt. In der That bedarf es vieler Kenntniss, Praktik und Ueberlegung, um eine Leinwand auf solche Weise auszufüllen. Und was fehlt denn diesem Bilde, um den Namen eines schönen, eines wahrhaften Kunstwerkes zu führen? Es fehlt jene innerliche Kraft, jener geheimnissvolle Reiz, den man nicht analysiren kann, der nicht hier, nicht dort ist, sondern überall; den der Künstler selbst nicht kennt, und der in den Schöpfungen der Kunst dasselbe leistet, was das Leben in der Natur. Die Anatomen können es nicht sagen, worin sich ein Leichnam von einem lebenden Menschen unterscheidet; es fehlt eben nichts darin, als das Leben. Diese Bemerkung kann man überhaupt bei dieser Masse von Productionen aller Art machen, welche, fast untadelhaft nach den gewöhnlichen Regeln der Kunst, weder Bewunderung noch Mitgefühl erregen, und vor denen man nur das Wort eines grossen französischen Künstlers wiederholen kann: *C'est ça, mais ce n'est pas cela* *). Im Gegentheil giebt es Werke, welche trotz bedeutender Fehler, die auch dem grössten Laien in die Augen fallen und bei deren Darlegung die Kritik des Beifalls der Schule versichert sein kann, uns gleichwohl ergötzen, uns erbauen und hinreissen. Es ist ohne Zweifel in diesen letzteren ein gewisses Etwas, das die anderen nicht haben; aber dies Etwas entzieht sich unserer Berechnung, es hat keinen Namen in der Sprache. Der Samariter des Hrn. Forestier ist eins von jenen achtbaren Werken, welche man einmal ansieht und nicht wieder.

Hr. Champmartin hat in dem Auditorium seines, „in der Wüste predigenden Johannes“ drei oder vier Köpfe angebracht, die mit Delicatesse und einer, etwas affektirten, Grazie gemalt sind. Die Figur des Vorläufers des Herrn ist von gemeinem Charakter. Einiges Verdienst anatomischer Nachahmung ist in der Figur des nackten Menschen im Vordergrunde. Dass jedoch jener kleine orientalische Pavillon im Hintergrunde irgendwie an die Bibel, an den Beginn des Christenthums, an das erste Wunder des evangelischen Wortes erinnern soll, dies vorauszusetzen ist uns unmöglich gewesen. Man kann sich mit einer so ernsten und tief sinnigen Aufgabe nicht wohl leichtsinniger abfinden. Die feine und brillante Färbung, die nicht ohne Reiz ist, und das

*) Clemens Brentano sagt: „Ihr guten Leute und schlechten Musikanten.“

ganze Ensemble macht übrigens eine angenehme Wirkung.

Der „Schlummer Christi“ von Hrn. Navez, ganz voll von Lilien und Rosen, ist ein Bild von einer verzweifelten Unschuld. Es herrscht hier eine höchst verschwenderische Grazie. Jede der dargestellten Personen macht ihre natürlichen Vorzüge nach Möglichkeit geltend; dieser seinen Mund, jener seine Augen, ein anderer die Hand, ein vierter den Fuss. Alles lächelt euch an und sucht euch auf die anmuthigste Weise zu verlocken. Es giebt kein Mittel, um sich gegen diese Verführung zu vertheidigen, welche die Kritik entwaflnet. Hr. Navez hat auch eine „Madonna mit dem Kinde“ ausgestellt, welches, mit Ausnahme jenes Etwas, davon ich oben sprach, dem Bilde des grossen Salons bei weitem vorzuziehen ist.

In der „Auferweckung des Lazarus“ hat Hr. Féron wiederum eins der grossen Stücke hervorgebracht, die wir weder zu loben noch zu tadeln wissen.

Die „triumphirende Judith“, welche in Mitten des durch sie geretteten Volkes einen Lobgesang anstimmt, ist einer jener bizarren und unglücklichen Versuche, zu denen der Mangel eines entschiedenen Berufes einige Künstler hinzieht, die zu viel Talent haben, um nicht Alles zu wagen, und zu wenig, um das Wagniss zu bestehen. Das Bild ist voller Präntension in Bezug auf Originalität, auf Unabhängigkeit in Styl, Auffassung und Geschmack der Zeichnung. Der Künstler hat gewiss etwas hervorgebracht, was mit der ehrbaren Dutzend-Malerei der Herren Féron, Forestier, Delorme, Ansiaux nichts gemein hat; aber, excentrisch zu sein und verschieden von den andern, dies macht noch keine Originalität. Es fehlt Hrn. Boulanger vor Allem die Kenntniss der Zeichnung, welche allein die Kühnheiten des Crayons rechtfertigt, und practische Geschicklichkeit in der Malerei (im eigentlichen Sinne des Worts). Schwere und erdige Töne, eine unsichere Pinselführung, ein trocknes Colorit, ohne Glanz und ohne Wahrheit, machen uns nicht sonderlich nachsichtig gegen die anmaassliche Unbedeutendheit der Composition. Hr. L. Boulanger hat noch viel zu lernen und nachzudenken, ehe er aufs Neue sich an Schwierigkeiten wagen darf, die man freilich nur nach gemachten Erfahrungen recht erkennt. In der Gallerie hat er ein kleines Bild, die Hoch-

zeit des Gamacho, in der Manier des Watteau, ausgestellt; es wird sich Gelegenheit finden, auf dasselbe zurück zu kommen.

(Fortsetzung folgt)

KUNST-ANZEIGEN.

Bekanntmachung, die Kunstausstellung bei der Königlich Sächs. Akademie der bildenden Künste zu Dresden betreffend.

Dass die öffentliche Ausstellung von Kunstwerken bei der Königl. Sächs. Akademie der bildenden Künste zu Dresden für das Jahr 1835 Sonntag den 2. August eröffnet werden wird, so wie dass der 22. Julius 1835 als der letzte Termin zur Einlieferung der auszustellenden Gegenstände festgestellt worden; solches wird unter der Bemerkung hierdurch bekannt gemacht, dass bei Nicht-Innenhaltung des letzten Termins, wo nicht die Aufnahme selbst, doch eine entsprechende Aufstellung der verspäteten Arbeiten gefährdet sein würde.

Dresden.

General-Direktion
der Königl. Sächs. Akademien
der bildenden Künste.

Im Verlage des Unterzeichneten ist erschienen:
Vorlegeblätter für Möbel-Tischler von
A. Stüler und J. H. Strack.

1tes Heft, enth. 6 Blatt in Fol. Preis 1½ Thlr.

Dieses Werk wird eine Sammlung von Musterbildern für die verschiedenen Möbel enthalten, welche in einer bequem eingerichteten und nach bestem modernem Geschmack angeordneten Wohnung nicht fehlen dürfen. Es werden sowohl einfachere, wie reichere und zierlich ausgebildete Formen gegeben werden, doch bleiben die Prachtmöbel für Paläste und öffentliche Gebäude ausgeschlossen. Ein besonderer Vorzug dieses Werkes vor ähnlichen Sammlungen besteht darin, dass die practische Brauchbarkeit der mitgetheilten Vorlegeblätter bereits durch vorangegangene Ausführung bewährt ist, und dass ferner sämtliche Details in wirklicher Grösse dargestellt sind, so dass sie der Ouvrier sogleich als Chablone benutzen oder Durchzeichnungen danach nehmen kann. Das erste Heft enthält die Zeichnungen zu einem Sopha, Bücherbrettchen, Kleiderschrank, Polsterstuhl, einer Commode und einem Spiegel. Das zweite Heft wird einen Sekretair, eine Chiffoniere, einen Tisch, Armstuhl und ein Piedestal zur Aufstellung kleiner Statuen enthalten.

Die Namen der Verfasser sind zu bekannt, als dass ich mir erlauben dürfte, mehr über den Werth eines Unternehmens zu sagen, welches, in der vorliegenden Vollkommenheit, allen Anforderungen genügt wird.

George Gropius.