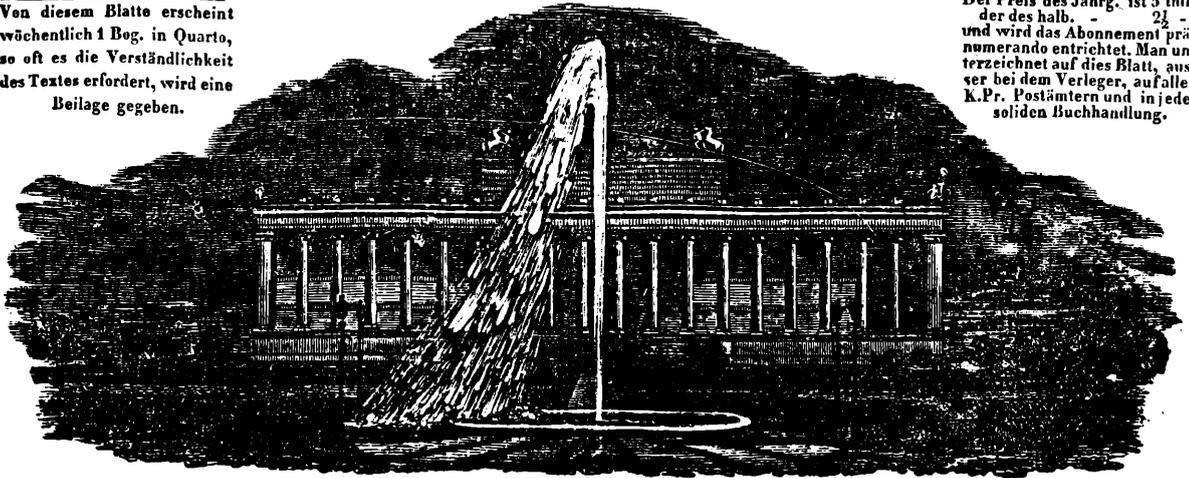


Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

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 fallen K.Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 8. Juni.

Redacteur Dr. F. Kugler.



Verleger George Gropius.

Historische Uebersicht der bisherigen Abhandlungen über die Baukunst des Mittelalters.

(Fortsetzung von No. 17.)

Grosses Aufsehen und leidenschaftlichen Widerspruch erregte eine nach dem Tode ihres Verfassers 1809 zuerst, dann 1811 in zweiter Auflage erschienene Schrift eines jungen Engländers: Wittington, der auf seiner Reise durch Frankreich, die bisher ganz unbekanntenen Denkmäler dieses Landes kennen gelernt hatte (*Historical survey of the ecclesiastical antiquities of France. — London 8vo.*) Der Vergleich derselben mit denen seines Vaterlandes schien ihm für das Letztere nicht günstig auszufallen. Aber weit entfernt, diesen Umstand aus übel verstandenem Patriotismus verschweigen zu

wollen, bemühte er sich vielmehr die oben angeführte Meinung der Antiquäre zu London zu widerlegen, und umständlicher darzuthuen:

„— „dass Frankreichs kirchliche Gebäude „eine frühere Entwicklung des Gothischen „Styls zeigen, als die Englischen, und dass „dieser Styl in jenem Lande zu einer höhern „Vollkommenheit gediehen sei als je- „mals in England!“ —

Die Vergleichen gleichzeitiger Französischer und Englischer Kirchengebäude worauf Wittington seine Behauptung gründete, waren allerdings richtig genug angestellt, um die letztere zu unterstützen. Indessen vermochte er doch nicht diese Beweise in hinreichender Kraft und Anzahl beizubringen, indem hiezu den Engländern die Vorlegung von Zeichnungen französischer Kirchen, dem Autor selbst aber eine umfassendere Kunde der Gebäude

Frankreichs nothwendig gewesen wäre. Daher gelang es jetzt noch dem John Carter, gestützt auf eine genaue Kenntniss der englischen Bauten, mehrere einzelne, und wirklich falsche Behauptungen des Wittingthon zu widerlegen, und demnächst die Richtigkeit der aufgestellten Meinung desselben sehr zu verdächtigen (*Gentlemans Magazine* 1809 — 1810).

Nichts desto weniger versicherte zur selbigen Zeit der Bibliothekar Kerrich aus Cambridge in seiner im Jahr 1809 vor der Societät der Antiquare zu London gehaltenen Vorlesung über die Gothische Baukunst (*Some observations on the gothic buildings* (*Arch. vol. XVI*)), dass die von der Gesellschaft früher aufgestellte Meinung, doch wohl nicht durchzuführen sei, indem wahrscheinlich jede Europäische Nation ihren Antheil an der Ausbildung der gothischen Baukunst genommen habe. — Zu dieser Behauptung veranlasste ihn vornehmlich die Aehnlichkeit, welche er bemerkte zwischen den Normannischen Kirchen und mehreren alten Kirchengebäuden des obren Italiens; was den Spitzbogen betrifft, so leitet er den Gebrauch desselben aus mehreren, zum Theil höchst sonderbar ersonnenen Ursachen her.

Zu den eifrigen Verfechtern der Englischen Baukunst gehörte auch Milner, der seine schon vor 20 Jahre geäußerte Meinung jetzt etwas umständlicher darlegte (*a Treatise on the eccles. arch. of England* 1811): „dass nämlich der, bei den Durchschneidungen der Halbkreisbogen entstehende Spitzbogen, die Baumeister wiederholtentlich auf diese Bogenform aufmerksam gemacht, und sie alsbald veranlasst habe, diese Bogenform öfter und zuletzt ausschliesslich bei allen Wölbungen zu gebrauchen. Diese Meinung hat nie viele Anhänger gefunden, wohl aber mehr Widerspruch als der Mühe werth war. Ueberdies zeichnet sich der genannte Rev. John Milner durch eine lächerlich heftige Opposition gegen Wittingthon aus, dessen Ansichten aber schon 2 Jahre später durch Rev. Haggit gegen Milner aufrecht erhalten wurden (*two letters to a fellow of the society of antiquaries on the subject of gothic architecture; Cambridge* 1813).

Hawkins (*History of the origin and establishment of Gothic architecture*. 1813) gab sich ebenfalls vorzügliche Mühe, die Ansichten Milners mit guten und schlechten Gründen anzugreifen. Ueber das Alter der Anwendung des Spitzbogens kommt er so ziem-

lich auf die Ansichten des Ledwich zurück, denn den Spitzbogen findet er unter andern schon in einem bei Ciampini abgebildeten Musive zu Ravenna aus dem 5. Jahrhundert. Er sagt ferner zwar: dass die Gothische Baukunst in Frankreich sich früher herangebildet habe als in England, indessen stützt sich diese Behauptung bei ihm keineswegs auf eine deutliche Uebersicht vom historischen Gange dieser Entwicklung, was schon daraus erkannt werden mag, dass er die schlanke gothische Pfeilerform von den Stämmen der Palmbäume herleitet.

Nach Betrachtung dieser endlos einander widersprechenden, sich gegenseitig vernichtenden Meinungen wird man es jetzt so verwundernswerth nicht finden, wenn Hall (*Essay on the Gothic architecture* 1813) mit Verläugnung alles dessen, was das Studium der allmählichen Formenveränderungen ihn über den Ursprung dieser Bauart hätte lehren können, es nicht für zu spät hielt, eine ganz veraltete Ansicht wieder aufzufrischen, und in einer besondern Abhandlung, durch wohlersonnene, dem Geschichtsunkundigen ziemlich verführerische Zeichnungen, speziell zu erweisen suchte:

„ — „dass das ganze Princip und die Tendenz „des gothischen Styls, ja sämtliche wesentliche „Formen desselben, schon in der Konstruktion der „urältesten Kirchen Englands aus Holzstangen, gebogenen Zweigen, und zwischen gelegtem Flechtwerk, enthalten seien!“

Das bisher angeführte mag genügen um den Leser mit den hauptsächlichsten Meinungen der Engländer über die gothische Baukunst bekannt zu machen, denn was sonst noch hierüber gesagt worden, ist meist nur eine Wiederholung, eine andere Wendung oder eine speziellere Ausführung des bisher Aufgestellten.

Einen bessern Weg der Forschung aber schlugen in der folgenden Zeit wieder diejenigen ein, welche statt des kleinlichen Herumspürens nach alten Spitzbogen, und des vagen Umhergreifens nach unhaltbaren Hypothesen, die Gesammtheit der Erscheinungen im Auge behielten und hierüber ihre Kunde möglichst zu vervollständigen suchten. Die Hilfsmittel hierzu, was die Baukunst Englands betrifft, vermehrten sich auch, besonders durch die zahlreichen Werke, welche Britton herausgab, fortwährend so sehr, dass jenes Land jetzt nur noch wenige bemerkenswerthe Kirchen hat, die nicht durch Abbildungen bekannt geworden wären.

Die nächste Folge dieser vollständigen Uebersicht der Monumente Englands war diese: dass die Ausführung von Gebäuden des sächsischen Styls sich auf immer weniger Beispiele beschränkte, bis auch die Richtigkeit dieser wenigen immer zweifelhafter und zuletzt ganz verdächtig wurde; besonders zeigte Britton, auf den wir noch später zurückkommen werden, bei Erörterung dieses Gegenstandes von jeher viel Vorsicht und Besonnenheit, so auch Rickmann (*attempt to discriminate the styles* 1817). Nachdem man aber nicht länger sich verhehlen konnte, dass man mit der Kenntniss von Englands alter Baukunst nicht über den Zeitpunkt der Normannischen Eroberung, d. h. nicht über die Mitte des 11. Jahrhunderts hinaus reiche*), so sah man sich genöthigt zur weitem Erforschung dieser Baukunst, nach ausserhalb hin seine Blicke zu richten, und das nächstliegende war hier, das Vaterland der Eroberer Englands, die Normandie, in dieser Beziehung genauer zu untersuchen. Somit wurde der erste Anfang gemacht zur wirksamen Erforschung eines Landes, dessen herrliche Denkmäler der Baukunst bis dahin mit der Schmach einer fast gänzlichen Vergessenheit bedeckt waren.

Die Deutschen.

Soviel ich weiss, ist der berühmte Philolog Heyne, der erste**) unter den Deutschen gewesen, der über den Ursprung der gothischen Bauart eine motivirte Meinung aufstellte (in der im Jahre 1795 gehaltenen akademischen Vorlesung: *Artes ex Constantinopoli nunquam prorsus exulantes* (*Comment. soc. Goetting vol. XIII sect 2 pag. 20 — 22*). Nach-

*) Freilich wurde in England die alte Meinung von der sächsischen Baukunst nicht so ganz allgemein aufgegeben, und findet jetzt noch ihre Vertheidiger, siehe Ingram: *Memorials of Oxford* 1832; der in den ältesten Theilen der Kathedrale zu Oxford ein sächsisches Bauwerk vom Anfange des 11. Jahrhunderts zu erkennen glaubt.

**) Was schon früher und zuerst von Göthe, später von Förster und einigen Andern über die Gothische Baukunst gesagt worden, ist mehr der Ausdruck einer allgemeinen Bewunderung der Werke gothischer Baukunst und gehört daher nicht dem Felde unserer Betrachtung an.

dem er im genannten Aufsätze über die Verderbtheit und den barbarischen Luxus der byzantinischen Kunst gesprochen, geht er schliesslich zu einer kurzen Betrachtung der Kunst im Occident über, besonders der Baukunst, welche man, wie er bemerkt, unpassend gothisch nenne. Er unterscheidet bei derselben (wahrscheinlich in Folge einiger Bekanntschaft mit den damaligen Untersuchungen der Engländer) die ältere (rundbogige) und die neuere (spitzbogige) Bauart. Den Ursprung jener Bauart des westeuropäischen Mittelalters leitet er von der byzantinischen her; denn durch Handel, Reisen und andre Verbindungen mit den Byzantinern, sagt er, hätten die Völker des Westen die byzantinische Kunst kennen gelernt, und alsbald sie nachzuahmen versucht, woraus denn durch mancherlei Veränderungen unsere barbarische Baukunst des Mittelalters hervorging. Dieselbe Bewandniss habe es auch mit der sogenannten eigentlich gothischen Bauart, denn ihre, auch bei den Arabern sich vorfindende besondere Formen, liessen sich ihrer Entstehung nach dadurch erklären, dass man durch die üble Witterung genöthigt worden sei, die Dächer höher und höher anzulegen, wodurch spitze Giebel und dergl. entstanden.

Nach diesem führte man in Deutschland einen dreissigjährigen Krieg über den Gebrauch der Namen: Byzantinisch, Deutsch, Altdeutsch, Gothisch, Vorgothisch, Neugothisch, Sächsisch, Thüringisch, Rheinisch, Romanisch und Germanisch. Die Erkenntniss des Gegenstandes selbst aber wurde hierdurch um keinen Schritt weiter gefördert.

Wir müssen in der That hier bemerken, dass das Dürftige, was bisher bei uns über die Baukunst des Mittelalters geschrieben worden, in gar keinem Verhältnisse steht zu dem allgemeinen Interesse, welches diese Baukunst doch seit langer Zeit schon auch in diesem Lande erregt hat. Wir haben kein einziges Werk der Art aufzuweisen, wie wir solche bei den Engländern kennen gelernt haben, und es ist gar nicht zu verhehlen, dass die Deutschen nicht so wie die Engländer, wenigstens über den Gang der Baukunst des eigenen Landes, zu etwas umständlicher, wenn auch bloss äusserlicher Kunde gelangt sind. Unter solchen Umständen wollen wir uns denn mit einem sehr flüchtigen Ueberblick begnügen.

Einige Jahre später als Heyne hat auch Fiorillo in seiner Einleitung zur Geschichte der zeichnenden

Künste Gelegenheit von der Baukunst des Mittelalters zu sprechen. Er verwirft den Namen Gothisch und führt die Benennung „deutsch“ als vermeintlich richtige ein, weil deutsche Baumeister nach Italien, Frankreich und Spanien als Werkmeister berühmter Bauten berufen wurden. Obgleich dies nun keineswegs richtig ist in dem Sinne, wie es Fiorillo und alle folgenden Schriftsteller bis jetzt angenommen haben, so wurde doch von jetzt an die Benennung „deutsche Bauart“ immer allgemeiner und beliebter, da sie nicht nur den anstössigen Namen „Gothisch“ beseitigte, sondern auch unserm Nationalstolz, der sonst selten erregt wird, doch hier in ganz besonderer Art zusagte.

Dieselbe Benennung nahm denn auch Friedrich Schlegel an, in einem übrigens geistreichen Aufsätze über die alten Bauwerke des Mittelalters (s. Poetisches Taschenbuch auf das Jahr 1806). Er macht ebenfalls darauf aufmerksam: dass es zwei, durchaus verschiedene und der Zeit nach aufeinanderfolgende Bauarten gebe, deren ältere man die gräzisirnde nennen könnte, bemerkt aber überdies noch sehr scharfsinnig, dass beide Bauarten wohl auch eine Zeitlang zugleich hätten in Gebrauch sein können, da es denkbar sei, dass der Fortschritt der Kunst sich schon an den grossen Werken zeige, während die kleinern noch in althergebrachter Weise vollführt werden.

Um diese Zeit fing bekanntlich das Interesse für Deutschlands alte Kunst ganz besonders an sich zu regen, wodurch aber die Geschichte der Malerei gewiss mehr gewonnen hat als die der Architektur. Jedoch konnten Aufsätze wie der von Carl Ritter im Rheinischen Archiv (Band I. 1810) oder die von Friedrich Rumohr in Schlegel's deutschem Museum (Bände III und IV. 1813) wenigstens die Hoffnung erregen, dass dieser Gegenstand künftighin nicht ganz ohne wissenschaftliche Bearbeitung bleiben werde. — Diese Hoffnungen sind aber auch in der folgenden Friedenszeit nicht in Erfüllung gegangen. Hundeshagen, Büsching, Stieglitz, Moller, Tappe, Wiebeking und Andere haben von der Baukunst des Mittelalters Dieses und Jenes gesagt, ohne dass irgend eine bestimmte systematische Ansicht hieraus zu entnehmen wäre. Jetzt aber ist es in Deutschland soweit gekommen, dass jeder der nur einige Kupferwerke durchblättert hat, sich veranlasst sieht, eine eigene Meinung sich zu bilden, was auch im-

mer noch besser ist, als willkürlichen fremden Ansichten zu folgen.

(Fortsetzung folgt).

Ueber die gegenwärtige Kunst - Ausstellung der Königl. Akademie zu Berlin.

(Beschluss.)

B. Aquarell- und Pastellgemälde. Kupferstich und Holzschnitt. Zeichnungen.

Eine interessante Sammlung von einigen und dreissig kleinen Aquarellen einheimischer Künstler hatte die Ausstellung dem hiesigen Kunsthändler Hrn. Sachse zu verdanken, der, — wovon früher schon in diesen Blättern die Rede war — nachdem er zweimal Sendungen von Aquarellen, der in diesem Fach ausgezeichneten Pariser Künstler erhalten, und in seiner Handlung den Kunstfreunden bereitwillig gezeigt hatte, vor einiger Zeit die Berliner Künstler sowohl, als die der Düsseldorfer Schule veranlasste, ihm ebenfalls Bilder dieses Zweiges zu liefern, die er dann als Zeugniß der Eigenthümlichkeit deutscher Kunst sowohl, als ihrer Ebenbürtigkeit mit der französischen nach Paris zu bringen gedenkt. Es ist eben so natürlich, dass die hiesigen Künstler die technischen Vorzüge der französischen Vorbilder zu erreichen gestrebt haben, als begreiflich ist, dass bei einem ersten Versuche es nicht durchgängig gelingen konnte, mit den Ergebnissen längerer Uebung gleichen Schritt zu halten. Doch ist in mehreren, namentlich Blechen, Bönisch und Schirmer eine höchst erfreuliche und sichere Behandlung der technischen Mittel gezeigt worden. Dass die Düsseldorfer Maler in dieser Beziehung nachstehen, ist nicht zu verwundern, da ihnen die grosse Hülfe der Bekanntschaft mit meisterhaften Werken dieser Art nicht, wie den hiesigen, zur Seite stand. Uebrigens sind in Beziehung auf Alles, was nicht bloss Vorzüge der Technik betrifft, unsere Künstler fast sämmtlich mit Recht der deutschen und je ihrer eigenen Kunstweise treu geblieben: sie haben sich dessen zu bemächtigen gesucht, was wahrhaft als ein Fortschritt in der Kunst der Wassermalerei zu betrachten ist, ohne sich weder den Uebertreibungen, welche dieselbe der Oelmalerei nähern sollen, noch der maasslosen Effekthascherei der

Franzosen hinzugeben. Beides würde übrigens nicht wohl ausbleiben können, sobald bei uns, wie in Paris, diese Art von Kunstsachen herrschende Mode werden sollte. Denn Alles was durch die Mode entsteht und sich hält, muss auch für sie da sein, und dies kann es nur, wenn es sich auf der Oberfläche hält, und unermüdlich ist im Wechseln des Scheines derselben. So tritt der Effekt an die Stelle des Inhalts. Den echten Diamant schätzt der Kenner, möge er geschliffen sein oder nicht, — obgleich er dem geschliffenen höheren Werth zuerkennt, — der Nichtkenner wirft ihn weg, wenn er nicht geschliffen ist. Der Brillant ist ihm allein werth; besser gesagt das Brillante. Denn wenn ein falscher Stein den Schein und Glanz des ächten hat, so freut das Kind sich auf gleiche Weise daran, wie am ächten, und die Mode ist immer kindisch. Eben darin aber, dass man durch Behandeln der Oberfläche durch Schleifen und Facettiren, durch Folie und Fassung das innere Feuer der Aechtheit für den oberflächlichen Blick ersetzen kann, liegt eine so grosse Versuchung zum Falschen. Dieser Versuchung ist die Kunst, wie das Handwerk ausgesetzt, und was im Anfang mit Bewusstsein geschah, geschieht am Ende unbewusst und der Geschmack, der reine Sinn wird verdorben und getrübt. Das sehen wir deutlich schon jetzt bei den Franzosen. Männer, die Grösseres leisten könnten, zersplittern sich in dem einträglichen Dienste der Mode, welche geistreiche Aquarelle fordert, und der Einfluss auf ihr übriges Thun, wenn sie Grösseres unternehmen, kann nicht ausbleiben. Ein heilsamer Einfluss auf die Richtung der Kunst aber ist von der Mode, als von dem ewig Wechselnden, nie zu sich selbst Kommenden der Zeit, niemals anders als auf Momente zu erwarten — denn wie sie anders als momentan das Rechte fasst, kommt sie zu sich, stirbt als Mode und aufersteht als öffentliche Meinung und gebildeter Geschmack. Dieser wird sich nun für die Aquarellmalerei immer nur in dem Bereiche erklären, den ihre Mittel ihr anweisen. Schon wegen der Vergänglichkeit ihres Materials, insbesondere des Abschiessens der Farbe, und der Schwierigkeit, die ihre Anwendung im grösseren Raume hat, eignet sie sich keinesweges zum Organ der Kunst in höheren Bereichen, sondern nur dazu, einem kleinen Gedanken, welcher der Zeichnung wohl werth ist, durch die leicht nachhelfende Farbe zu grösserer Lebendigkeit zu verhelfen — oder

da, wo es darauf ankommt, die Farbe für den Augenblick schnell zu fassen, und der Erinnerung zu erhalten — wie bei Studien nach der Natur — oder einen ungefähren Ueberblick über den Eindruck und das Verhältniss der Farbe sich zu verschaffen — bei Skizzen zu Bildern — dies auf eine nicht beschwerliche und die Farbe wenn auch nicht wiedergebende, doch genugsam andeutende Weise zu thun. Will man mit Wasserfarben mehr erzielen, als dieses Einfache, so ist man zu einer höchst mühsamen Behandlung genöthigt, mit der man doch nicht erreicht, was die Oelmalerei giebt, und zugleich zur Heuchelei geführt, indem man den Eindruck, der das Wesentliche hervorbringen sollte, durch Unwesentliches zu erreichen suchen wird. Das eben ist das Streben nach Effekt, und mit der darin liegenden Willkühr ist sogleich auch Manier gegeben. Vor den nachtheiligen Folgen eines solchen Abweges hoffen wir übrigens durch den deutschen Sinn unserer Künstler bewahrt zu werden, die am Ende, selbst wenn für kurze Zeit die Mode sie zu Excursionen in das fremde Gebiet verleiten sollte, aus demselben ohne Zweifel nur eine grössere Gewandtheit in Handhabung der Aquarell-Malerei in ihrem eigentlichen Gebiete, nicht aber jenen kleinlichen Geist, der im Scheine das Wesen gefasst zu haben glaubt, als bleibende Erwerbung zurückbringen würden.

Ins Einzelne näher einzugehen, kann Ref. unterlassen, da die ausgestellten Aquarelle die nämlichen sind, über welche den Lesern dieser Blätter bereits in No. 18. des Jahrg. Bericht erstattet worden ist. Von den seitdem hinzugekommenen Bildchen der Düsseldorfer verdient eines von Jordan, einen jungen Burschen und ein Mädchen darstellend, die im stillheiteren Bewusstsein des Beisammenseins, über das Geländer einer Laube in den Fluss hinabsehen, besondere Erwähnung.

Eine noch beschränktere Gattung der Malerei, die mit Pastellfarben, hat in ihrem Bereiche sich haltend, uns durch Prof. Krügers Hand ein Paar höchst erfreuliche Bildchen zur Anschauung gebracht. Das eine stellt ein englisches Wachtelhündchen, langhaarig, weiss und braunroth gezeichnet, das andre einen kleinen Schoosshund dar. Beide sind äusserst lebendig und charakteristisch porträtirt. Der erste sitzt mit der eifersüchtig launischen Miene, die verwöhnten Schoosshunden eigen ist, auf einem rothsamtnen Polster; — der kleinere spielt auf

dem bunten Teppich des Fussbodens mit einem Ball, wobei die Schellen an seinem Halsbändchen leise anklingen, und hat, indem er uns mit seinen glänzenden, grossen Augen ansieht, ganz die naive und possierliche Bewegung seiner lebendigen, liliputanischen Brüder. Aus dem Gebiete der Kupferstecherkunst war nur ein Werk ausgestellt, ein kleines, gutes Blatt von E. Eichens, eine h. Mutter mit dem Kinde, die aus einer laubumrankten Thür tritt, nach Steinbrück. Uebrigens gab eine zum Behuf des Stiches ebenfalls von Eichens gemachte, sehr sorgfällige Zeichnung nach der grossen raphaelischen Anbetung der Könige, welche die Schätze des hiesigen Museums vermehrt hat, die erfreuliche Aussicht auf ein allgemeiner verbreitetes würdiges Abbild dieser kostbaren Reliquie, von der vermöge der geringen Rolle, welche nach ihrem jetzigen Zustande die Farbe darin spielt, — die an den Gewanden zum Theil ganz vernichtet ist, ohne dass jedoch die durch besonderes Glück mit schwarzen Linien unterzeichneten Motive des Faltenwurfs verwischt wären — mehr als von irgend einem andern Bilde eine dasselbe ersetzende Darstellung durch den Grabstichel gegeben werden kann. Von dem Gemälde selbst hier im Vorbeigehen zu sprechen, würde ebenso vermessen, als nicht am Orte sein.

Dem erfreulichen Wiederaufleben der Holzschnidekunst hatte die Ausstellung mehre kleine Holzschnitte von Unzelmann und dessen Schüler Kretzschmar zu verdanken. Es sind Nachbildungen von Genrebildern, Landschaften, architectonischen Zeichnungen und Portraits; zum Theil in der einfacheren Art, welche sich bloss nebeneinanderliegender Linien bedient, zum Theil mit Kreuzstrichen. In letzterer Weise ist namentlich der Kopf Napoleons nach Calamatta von Unzelmann behandelt. Von dessen Schüler nennen wir, insbesondere auch wegen des freien Baumschlags, die Abbildung des Berliner Museums. Indem wir jedoch die grosse Reinlichkeit und Schärfe dieser Holzschnitte bewundern, können wir nicht umhin die Richtung zu beklagen, die in neuester Zeit der Holzschnitt mehr und mehr nimmt, indem er sich dem Stahlstiche zu nähern sucht, statt die in ihm liegende vorzügliche Fähigkeit zu derber einfachkräftiger Darstellung auszubilden, die z. B. in den Dürerischen Holzschnitten von so ausserordentlicher Wirkung ist. Es wiederholt sich hier die nämliche Tendenz, und der näm-

liche innere Widerspruch zwischen Mittel und Zweck, wie in dem oben berührten Streben, die Aquarellmalerei zur Oelmalerei hinaufzuschrauben. Es bleibt aber bei der Gattung, wie beim Individuum ewig das Göthe'sche Wort wahr: Wer Grosses will, muss sich beschränken können.

Lithographien enthielt die Ausstellung nicht; nur eine Zeichnung zum Behufe des Steindrucks von L'Oeillot de Mars nach einer Findung Mosis von Prof. Begas.

Von diesem selbst fand sich eine Federzeichnung, die Skizze zu einem Uebergang Heinrich IV. über den Mont Cenis. Klippige Alpengegend. Der Kaiser auf einen Alpenstock und einen Führer gestützt; der vorn hinunter in die Tiefe weiset, in welche er hinabzusteigen hat, schreitet hinunter. Neben an beschäftigten einige Männer am Rande eines Felsen ebenfalls sich mit der Tiefe des Abgrunds. Ueber eine stille Felsenspitze bewegt sich hinten der Zug des kaiserlichen Gefolges herunter, unter welchem die Königin durch edle Haltung sich auszeichnet. Durch die Form des Gebirges, die Absichtlichkeit, mit welcher auf die Tiefe der Abgründe verwiesen wird, die doppelte Stützung des Kaisers, so wie durch den Umstand, dass nothwendig nur ein höchst steiler Pfad den Zug auf die Höhe des Grates, auf welchem das Gefolge noch ist, gebracht haben kann, — wird in dieser Zeichnung die Beschwerlichkeit und Mühseligkeit des unseligen Zuges vollkommen repräsentirt, aber die Andeutung des geistigen Inhalts, den dieser Moment hat, wie der Kaiser, kaum einer Absetzzug in Deutschland entgangen, um diese Schmach, die noch drohte, zu vermeiden, einer grösseren entgegengeht, und nun eben auf dem Punkte steht, da ihn seine eigene Schuld unwiderstehlich aus der Scylla in die Charybdis treibt, die historische Bedeutung dieses Zuges, soweit sie der bildenden Kunst zugänglich ist, spricht sich fast allein in der wirklich grossartigen Figur der in Mitte des Gefolges auf einem Maulthiere reitenden, in dunkle Gewande, die über dem Kopfe von der Krone gehalten werden, gehüllten Königin aus. Mehr scheint auf den Ausdruck dieser innerlichen Bedeutung des Zuges das Streben Löwenstein's, eines Schülers des Prof. Hensel, gerichtet gewesen zu sein, der in einen, den nämlichen Gegenstand behandelnden Carton ganz allein den Kaiser mit seiner Gemahlin, die das Kind auf dem Arme trägt,

aufgenommen hat. Doch fehlte dem jungen Künstler, dessen erster grösserer Versuch dies sein mag, die Kraft des Vollbringens, so dass der Kaiser, ob er gleich ernst und kräftig ist, der Würde der Majestät entbehrt, die Mutter mit dem Kinde aber Reminiscenzen von Madonnenbildern unverkennbar an sich trägt.

Beides, die ganze Tiefe des Inhalts und das volle, entsprechende, aus ihm selbst erwachsene Leben der Erscheinung sahen wir in einer Zeichnung von Lessing vereinigt, von der zum Schlusse zu berichten ist. Sie stellt den Tod Kaiser Friedrichs II. dar. Wir sind zu Firenzola in einem gothischen Saale, von dem wir jedoch nicht mehr sehen als zur Fassung des Bildes nöthig ist. Auf einem Lehnstuhle in der Mitte des Bildes sitzt, die linke Hand in den Schooss gelegt, das Haupt angelehnt, doch nicht rückwärts liegend, die Augenwimpern gesenkt, in stiller, ruhiger Majestät der Kaiser. Noch athmet er, aber er wird nicht lange mehr athmen. Das zeigen vor Allem die Züge des maurischen Arztes, der eben noch dem Kaiser die Arznei gereicht, die letzte, stärkste, den einen noch übrigen Pfeil, den er gegen den Feind des Lebens zu senden hat. Indem er mit der linken Hand seinem hintenstehenden Diener die Arzneiflasche reicht — dem Einzigen unter den Anwesenden, dessen gleichmüthige Miene und Haltung verräth, dass er, dem Leiche Leiche ist, nicht weiss, was es heisst, wenn ein Friedrich stirbt — beobachtet er selbst ängstlich gespannt den Kaiser: aber nicht mit dem Ausdrucke der Hoffnung — seine ganze Gestalt spricht aus, dass er sein letztes Geschoss von der gepanzerten Brust des Todes abprallen sieht. Armer Manfred, Du geliebtester Benjamin unter den Söhnen Friedrichs, bleibe nur knieen an der Seite des Vaters, halte seine Hand mit Deinen beiden Händen und lass Deine Thränen auf sie fallen, die in wenig Momenten nur sie noch erwärmen werden! Manfred knieet zur Seite des sitzenden Arztes. Hinter dem Stuhle des Kaisers auf der andern Seite steht ernst und gerade, ein steinernes Bild des erstarrten Schmerzes, der Kanzler, der das Testament des Kaisers in Händen trägt; ihm zur Linken im kirchlichen Ornate, die Tiare auf dem Haupte, — wir sehen ihn von der Seite — der Erzbischof von Páfermo. Dieser hatte, nachdem der Kaiser sein Testament gemacht, ihn losgesprochen und ihm das

Abendmahl gereicht. In seiner Person steht nun die Kirche mit aufrichtiger Anerkennung versöhnt bei dem Hinscheiden dessen, den sie im Leben verfolgt. Mit tiefem Sinnen sieht der Erzbischof ihn an, als ob er ahnte, was die Kraft des geistigen Widerstandes gegen die päpstliche Macht, die zuerst in Friedrich würdige Erscheinung gefunden — dereinst noch gebären würde. Er trauert um den Kaiser und sollte um den Papst trauern. Doch lassen wir, was ferne liegt! Er mag dem Kaiser wohl eben die letzte Oelung gegeben und die Commendatio animae über ihn gebetet haben. Er ist auch damit zu Ende. Von den zwei Chorknaben, die er mitgebracht, knieet der ältere, dem das Weihrauchfass anvertraut ist, das nun vor ihm steht, neben ihm im Vordergrunde, nachlässig doch edel auf seine Füsse zurückgesunken, schmerzlich bewegt; — der jüngere hinter dem Erzbischof mit dem Kreuze stehend, schaut starr mit dem Ausdrücke neugierigen Schreckens auf den Sterbenden, denn er hat noch nie einen Menschen vom Leben scheiden sehen. Noch einen Augenblick und der Fürst dieser Erde tritt störend in den schweigenden Kreis, der muselmännische Sklav lässt den Deckel des Arzneikastens zuklappen und die Nachricht vom Tode des Kaisers weckt den schlafenden Jammer im Palast und der Stadt. Doch wozu daran erinnern! Das ist es eben, was der Künstler in dieser Form aus dem Bilde verbannt, und doch im Geiste hineingebaut hat — er giebt im tiefsten Schweigen den lautesten Ausdruck des Schmerzes, in der grössten Ruhe die grösste Bewegung. Und es ist keineswegs ein gewöhnlicher Schmerz, er ist sichtlich durchdrungen und gesättigt von dem Zeitpunkt der Geschichte, auf welchem er schwimmt. Ueberhaupt ist Alles in dem Bilde echt historisch: und wird, wenn die Skizze einst ausgeführt werden sollte, wenn die Köpfe durch Studien nach der Natur noch individueller geworden, und des alten Kaisers Züge unter dem Pinsel des genialen Künstlers, zu immer tieferem Ausdrucke gelangt sein werden, einem Besseren als mir, der ich vielleicht schon zu lange die Aufmerksamkeit der Leser in Anspruch genommen, Gelegenheit zu ausführlicherer Betrachtung geben.

Dr. J. Fallati.

**Kunstbemerkungen aus dem Briefwechsel
zwischen Goethe und Zelter.**

Zelter antwortet hierauf, ebendas. S. 185:

Dieses kleine Fragment enthält den ganzen Grund aller Kunst und Künste, und ist bestimmt genug ausgesprochen. Die Uebereinandersetzung der Begriffe von Kunst, Künstler und Kunstwerk, woraus der Zusammenhang von oben nach unten einleuchtet: dass die Kunst über dem Künstler, der Künstler über dem Werke und das Werk über der Materie stehe, enthält den Grund aller sinnlichen und übersinnlichen Erscheinung und den einigen sichern Beweis des Zusammenhangs des Unendlichen mit der Materie. Hier ist kein todter Raum, um den herum sich Philosophen und Empiristen abjagen können; und wer hätte denken sollen, dass endlich der beste Beweis vom Dasein Gottes und der Unsterblichkeit aus der Kunst hervorgehe, die Kant in Künste zerstückeln und Linnéisch classificiren wollte, weil ihm dieses Kriterium abgeht. Man sieht hier deutlich, was der Mensch und seine Bildung ist, ohne die Kunst. Ohne diese kann sein durstender Geist ewig in dem Unendlichen umherschweifen und nichts finden, weil er nicht suchen, nicht sehen gelernt hat. — So fällt auch der Vorwurf, dass die Künste der Natur bloss nachahmen, von selbst in seine Nichtigkeit zurück; indem diese Nachahmung nichts weiter sein kann und darf als ein Anknüpfen des Göttlichen an die Materie, wo eben der todte Raum lag und nun die Kunst, die natürliche Vereinigung des Geistes und Sinnes in der Materie, als Werk einer und eben derselben Schöpfung und als Schöpfungskraft erscheint.

Goethe an Zelter, Bd. I. S. 328.

Alle Künste, indem sie sich nur durch Ausüben und Denken, durch Praxis und Theorie, heraufarbeiten konnten, kommen mir vor wie Städte, deren Grund und Boden, worauf sie erbaut sind, man nicht mehr entziffern kann. Felsen wurden wegge-

sprengt, eben diese Steine zugehauen und Häuser darauf erbaut. Höhlen fand man sehr gelegen und bearbeitete sie zu Kellern. Wo der feste Grund ausging, grub und mauerte man ihn; ja vielleicht traf man gleich neben dem Urfelsen einen grundlosen Sumpffleck, wo man Pfähle einrammen und Rost schlagen musste. Wenn das nun alles fertig und bewohnbar ist, was lässt sich nun als Natur, was als Kunst ansprechen? Wo ist Fundament und wo die Nachhülfe? Wo der Stoff und wo die Form? Wie schwer ist es alsdann Gründe anzugeben, wenn man behaupten will, dass in den frühesten Zeiten, wenn man gleich das Ganze übersehen hätte, die sämtlichen Anlagen, natur-, kunst-, zweckgemässer hätten gemacht werden können.

Goethe an Zelter, Bd. I, S. 341.

Kein Mensch will begreifen, dass die höchste und einzige Operation der Natur und Kunst die Gestaltung sei, und in der Gestalt die Specification, damit ein jedes ein Besonderes, Bedeutendes werde, sei und bleibe.

Goethe an Zelter, Bd. IV. S. 359.

Du erwähntest neulich der Basreliefe; ihre Entstehungsart ist ganz einfach: Ein Bild soll nicht allein durch Linien begränzt, sondern auch auf irgend eine Weise vom Grund ab- und dem Auge entgegen gehoben werden. Zeichnet man eine Figur auf rothzubrennenden Thon, so füllt man das Körperliche mit schwarzer Farbe aus; umreisst man eine Figur mit dem Griffel auf weichem Thon, so nimmt man den Grund weg. Auf diesem Wege sind die ältesten noch übrigen Basreliefe entstanden. Das war nicht genug, man färbte den Grund sowohl hinter Figuren als Zierrathen, wie uns die neuesten Entdeckungen an den Tempeln von Selinunt Zeugniß geben.