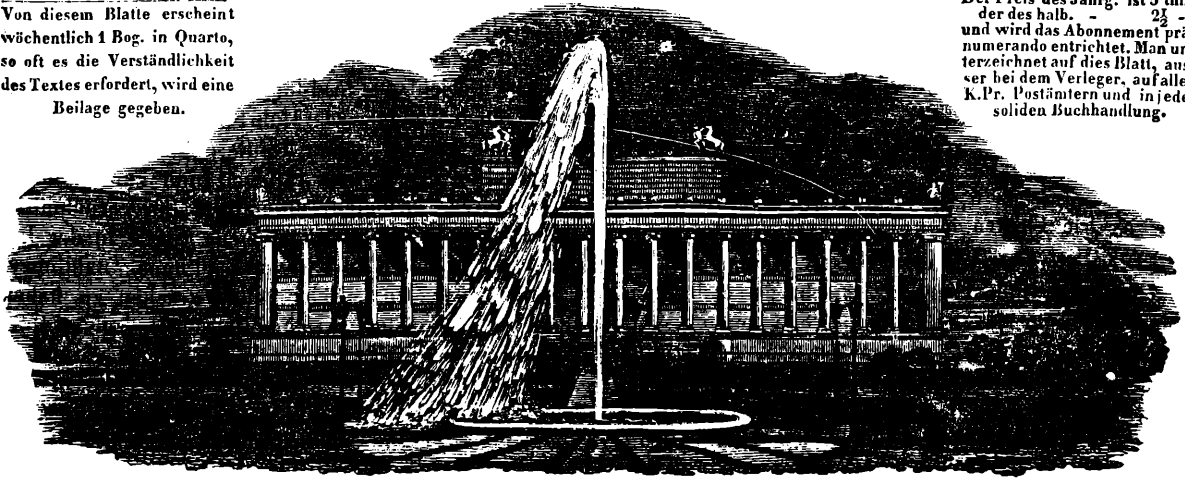


Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

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 21. September.

Redacteur Dr. F. Kugler.



Verleger George Gropius.

Ueber

Raphaels Werke

in der K. K. Gemälde-Gallerie zu Wien.

(Vom Herausgeber).

Die K. K. Gemälde-Gallerie des Belvedere zu Wien enthält einen Schatz höchst ausgezeichneter Meisterwerke, die bisher noch wenig, wie sie es verdienen, gewürdigt worden sind, und deren Interesse für den Kunstfreund um so bedeutender ist, als schwerlich in andren grossen Kunstsammlungen die Originalität der Werke durch eine gleiche Anzahl alter Zeugnisse zu erweisen sein dürfte. Der amtliche Katalog der Gemälde-Gallerie, welcher in Kurzem ans Licht treten soll, wird dem Publikum einen Ueberblick jener Reichthümer gewähren. Die Erscheinung eines zweiten, raisonnirenden Kataloges ist uns für den Schluss des nächsten Jahres verheissen; derselbe wird die

Geschichte der Bilder nach den archivalischen und andren Quellen, ihre Beschreibung und aesthetische Würdigung enthalten.

Herr Albrecht Krafft, der Verfasser dieses Kataloges, hat einstweilen, in der „Oesterreichischen Zeitschrift für Geschichts- und Staatskunde“ (und zwar in den Blättern des Mai bis Juli dieses Jahres) seine Untersuchungen über die in der K. K. Gallerie vorhandenen drei Gemälde Raphael's bekannt gemacht. Indem wir voraussetzen, dass Alles, was das Wirken dieses grossen Künstlers berührt, das Interesse unserer Leser in Anspruch nimmt, so erlauben wir uns, die genannten Untersuchungen im Auszuge mitzutheilen. Wir berühren hier jedoch nur das Wichtigste und verweisen, was die weitere Durchführung, vornehmlich die Berichtigung widersprechender Ansichten anbetrifft, auf die Original-Aufsätze des Hrn. Verfassers, in welchem wir einen

neuen, sehr thätigen Arbeiter im Fache der Kunstgeschichte kennen gelernt haben.

Die drei Gemälde gehören in verschiedene Perioden des Meisters; das früheste von ihnen ist die sogenannte

Madonna im Grünen.

(Auf Holz, 3 Schuh $6\frac{1}{2}$ Zoll hoch, 2 Schuh 9 Zoll breit. Die Figuren in halber Lebensgrösse).

Diese Benennung, die zuerst Christian von Mechel*) diesem Bilde gegeben, ist sehr passend. Maria, eine noch sehr jugendliche, äusserst anmuthsvolle Gestalt, sitzt im gewöhnlichen Anzuge, dem rothen Kleide und blauen Mantel, auf einem Rasenhügel. Sie unterstützt sorgsam mit beiden Händen den stehenden Jesus und sieht wohlgefällig auf den kleinen Johannes herab, der knieend, mit dem Ausdrücke der innigsten Verehrung, dem Heilande sein Rohrkreuz darreicht; dieser fasst es mit freudiger Bewegung an. Die mit Blumen geschmückte Wiese, auf der die Handlung vorgeht, erweitert sich im Hintergrunde in eine von Wässern durchschnittene, mit Gebäuden und Bergen begränzte anmuthige Landschaft. Auf dem Halssaume des Unterkleides der h. Jungfrau liest man die Jahreszahl MDV**), und die Behandlung des Bildes stimmt mit der Epoche überein, wo Raphael so eben die Schule seines Lehrmeisters verlassen hatte: auf der einen Seite die noch etwas symmetrische Anordnung, die wenig pastose Behandlung der Farben, das lichte und nicht sehr kräftige Kolorit, — auf der andern Seite die veredelte Zeichnung der Figuren, die Rundung der Formen und jene Vollendung des Charakters und der Empfindung, die eben nur dem Raphael eigen ist. Das Bild ist eins der ersten Beispiele, die Raphael mit dem Entschlusse, sich von der Manier des Perugino loszumachen, nach eigener Empfindung gemalt hat, und gehört gewiss (wir stimmen aus eigener Anschauung dem Urtheile des Verfassers bei) unter die schönsten Erzeugnisse jener glücklichen Entwicklungsperiode des Künstlers. Mit der, um zwei Jahre späteren *belle Jardinière* ist es zuweilen verwechselt oder für eine Copie derselben gehalten worden, hat jedoch nichts mit diesem Bilde gemein.

*) Verzeichniss der K. K. Gemälde-Gallerie. Wien, 1783. S. 40.

**) Nicht MDVI, wie Andre gelesen haben.

Durch die weiteren Untersuchungen des Verfassers ergibt sich nun, dass die Madonna im Grünen eins der beiden Bilder ist, welche Raphael — nach Vasari's Bericht — in Florenz für seinen Freund, den Taddeo Taddei, ausgeführt hat und welche den Uebergang aus der Manier des Perugino in die eigene, vollendetere bezeichnen. Hiebei (und zur Widerlegung anderer Ansichten) unterstützt ihn vornehmlich eine bisher unbeachtet gebliebene Stelle in der Lebensbeschreibung Raphaels von Baldinucci. Baldinucci nämlich, der jene Bilder selbst gesehen zu haben scheint, giebt über dieselben in seinem zuerst 1686 von ihm herausgegebenen Werke folgende Nachricht*): „Raphael schied von Florenz, wo er viel in der Kunst profitirt hatte, indem er für den Taddei als Geschenk zwei herrliche Gemälde von seiner Hand zurückliess; eins derselben wurde zu meiner Zeit nicht mehr in jenem Hause gesehen und das andere, welches eine sehr schöne Madonna mit Jesus und Johannes ungefähr in halber Lebensgrösse darstellte, in den Jahren darauf von den Erben des Taddeo, dem Senator Giovanni Taddei, um einen beträchtlichen Preis dem durchlauchtigsten Erzherzoge Ferdinand Carl von Oesterreich glorreichen Andenkens verkauft.“

Erzherzog Ferdinand Carl von Tirol vermählte sich den 10. Junius 1646 mit Anna, Tochter des Grossherzogs Cosmus II. von Florenz, und zwar zu Innsbruck, so dass der Verf. nicht zu bestimmen vermag, ob jener schon zu dieser Zeit Florenz besuchte. Sicher ist jedoch, dass er sich nebst seiner Gemahlin im Jahre 1661 bis zum 2. Februar des folgenden durch sieben Monate daselbst aufhielt**). In die Zeit dieses seines Aufenthaltes zu Florenz, nicht wohl in frühere, muss daher der Ankauf des Gemäldes von der Familie Taddei gesetzt werden, weil Baldinucci, der im Jahre 1624 geboren wurde, dasselbe noch selbst gekannt und bewundert zu haben scheint, und sich bei Herausgabe seines Werkes noch so gut dessen zu erinnern wusste, endlich auch die Ausdrücke „zu meiner Zeit,“ womit er vermuthlich seine besten Jahre versteht, und „in den Jahren darauf“ nur mit dem letztgedachten Zeitpunkte über-

*) *Notizie de' professori del disegno. Piacenza 1770. Tom. II, p. 337.*

**) *Richa, Notizie istoriche delle chiese fiorentine. Firenze 1762. T. VII, p. 38 e 50.*

einstimmen. Nach des Erzherzogs bald darauf, den 31. December 1662, erfolgtem Tode wurde dieses treffliche Bild mit der von seinem Grosseheime gestifteten merkwürdigen Sammlung von Rüstungen und Kunstsachen in dem alten Schlosse Ambras vereinigt. In den bei der im unteren Belvedere aufgestellten Ambrasersammlung vorhandenen alten Inventarien erscheint es zuerst in dem vom Jahre 1730 datirten, und zwar unter No. 135 genau beschrieben und als Original von Raphael d'Urbino bezeichnet; das nächst vorhergehende Inventar ist vom Jahr 1621, kann es daher natürlicher Weise noch nicht enthalten. Hier blieb dieses Gemälde beständig, bis zum J. 1773, wo es nach Wien in die kaiserliche Gemäldegalerie kam.

Die heilige Margaretha.

(Auf Holz, 5 Schuh hoch, 3 Schuh 10 Zoll breit. Die Figur nicht ganz in Lebensgrösse.)

Die Heilige ist in dem Momente dargestellt, in welchem sie den Drachen besiegt. Sie steht, in ein dünnes anliegendes Gewand gehüllt, in einer düstern Höhle, mit der Rechten ihr rothes Ueberkleid zusammenhaltend und mit dem Crucifixe in der Linken, womit sie die Gewalt des Ungeheuers gebrochen, das sich ohnmächtig zu ihren Füßen windet und den grässlichen, mit dichten Zähnen besetzten Rachen weit aufreißt. Den Hintergrund bildet die schroffe Höhlenwand, die sich links etwas erniedrigt und den blauen Himmel erblicken lässt. Die Zeichnung ist in diesem Bilde vollkommen, die Stellung anmuthig und ausdrucksvoll, die Drappirung im antiken Style; das Kolorit, besonders in den Fleischpartieen vortrefflich, aber, der Vorstellung angemessen, etwas ernst und düster. Die Schatten im blauen Gewande scheinen, obwohl die von oben in die dunkle Höhle einfallende Beleuchtung eine schärfere Contrastirung von Licht und Schatten erfordert, etwas übertrieben, was jedoch die Folge einer Nachdunkelung ist, welcher diese Farbe besonders unterliegt.

Raphael hat diesen Gegenstand zwei Mal behandelt. Denn bekanntlich befand sich ein ähnliches Gemälde der h. Margaretha ehemals unter den Gemälden der Könige von Frankreich*), von dem Va-

sari (im Leben des Giulio Romano) berichtet, dass es Raphael dem Könige Franz I. zum Geschenke schickte, aber fast ganz von Giulio nach seiner Zeichnung ausführen liess. Mit diesem ist das Wiener Bild, ebenfalls irrthümlicher Weise, verwechselt worden, obgleich auch hier vollkommene Verschiedenheit vorhanden ist. So ist in dem Pariser Bilde die Heilige dargestellt, wie sie als Siegerin mit der Palme in der Rechten, auf den Flügel des völlig unmächtigen Drachen tretend, aus dessen Windungen unversehrt hervorschreitet, — der letzte vollständige Triumph der Tugend, — während in dem anderen mehr der Moment des Sieges aufgefasst ist.

Der Verfasser setzt das Gemälde in die erste Zeit von Raphaels Aufenthalt zu Rom, wo ihn der Schatz der antiken Kunstwerke zu einem eifrigen Studium derselben antrieb. Ausser dem Einfluss der Antike glaubte Referent auch noch ein, der Manier des Michelangelo verwandtes Bestreben in der Stellung der Heiligen zu entdecken, wie solches bekanntlich bei verschiedenen Werken Raphaels (dem Jesaias, dem Brand im Borgo u. a.) heraustritt. Ferner berichtet der Verf., obgleich er an diesem und dem folgenden Bilde, wie an so vielen seiner späteren Zeit, Beihülfe der Schüler gelten lässt, dass doch die Figur der Heiligen, in Folge genauester Untersuchungen, als aus einem Gusse und von der einen unübertrefflichen Hand Raphaels ausgeführt erscheine.

Die geschichtlichen Daten dieses Bildes beginnen schon mit dem Jahre 1528, also 8 Jahre nach Raphaels Tode. Der anonyme Schriftsteller aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, den uns Jacopo Morelli bekannt machte, beschreibt nämlich auf eine höchst genaue Weise ein dem unsrigen vollkommen ähnliches Gemälde, welches sich im J. 1528 zu Venedig im Hause eines vornehmen Venetianers, Zuanantonio Venier befand*). „Das Gemälde der h. Margaretha (heisst es darin), ein wenig unter Lebensgrösse, war, von der Hand des Raffaello de Urbino, welcher es für den Don, Abt zu S. Benedetto (in Venedig) verfertigte, der es hierauf obigem Zua-

lichkeit tauglich, in den Depots des Musée royal zu Paris.

*) *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI scritta da un Anonimo di quel tempo etc. Bassano 1800. 4. p. 72.*

*) Gegenwärtig, durch das Uebertragen von Holz auf Leinwand gänzlich ruiniert und nicht mehr zur Oeffent-

nantonio schenkte; und es ist eine Jungfrau, stehend, mit anliegendem, zierlichem Gewande, das sie zum Theile mit der rechten Hand zusammenhält; mit einer sehr reizenden Miene, mit zur Erde gerichteten Augen, mit bräunlicher Fleischfarbe, wie es dem Künstler eigen war, mit einem kleinen Crucifixe in der Linken und mit einem Drachen, der sich um sie herum auf der Erde windet, jedoch so von ihr entfernt, dass man sie bis auf die Füße herab sieht, und sie auch nicht der Schatten des Ungeheuers berührt, weil die Beleuchtung und der Gesichtspunkt von oben kömmt: mit einer Grotte im Hintergrunde, welche die Figur hervorheben hilft; kurz, es ist ein untadelhaftes Kunstwerk.“

Die h. Margaretha der Wiener Gallerie stammt aus der berühmten Kunstsammlung, welche um die Mitte des 17. Jahrhunderts, Erzherzog Leopold Wilhelm während seiner zehnjährigen Statthalterschaft der spanischen Niederlande zu Brüssel errichtet hatte, und welche nach seinem, am 20. November 1662 erfolgten Tode mit den kaiserlichen Kunstschatzen vereinigt wurde. Die Meinung, dass das Bild, wie viele andre jener Sammlung, in England erworben sei, ist bereits alt. Sehr merkwürdig ist jedoch die Nachricht, welche uns ein venetianischer Schriftsteller, Marco Boschini, über dasselbe giebt. In seinem malerischen Gedichte, in welchem er die Sammlung des Erzherzogs nach dem Berichte seines Freundes, des Malers Pietro Liberi, der im J. 1658 und 1659 Wien besucht hatte, besingt*), sagt er nämlich, dass die in jener Sammlung befindliche h. Margaretha früher in Venedig durch hundert Jahre in dem Palast der edlen Familie Priuli aufbewahrt worden war. Es reicht also ihre Existenz in Venedig selbst bis in die Zeit des oben angeführten unbekanntem Schriftstellers hinauf; denn die neueste Jahreszahl, die dieser in seiner Schrift anführt, ist 1543, so dass deren Verfertigung sicherlich in die Mitte des 16. Jahrhunderts fällt, wohin man ebenfalls gelangt, wenn man von Boschini's Datum hundert Jahre zurückgeht. Von demselben Boschini findet sich 4 Jahre später noch eine Nachricht über unser Bild. In seiner Beschreibung von Venedig vom J. 1664 führt er nämlich die Kopie dieser h. Margaretha an, welche Kopie sich damals in der Kirche S. Michele auf der

Insel Murano bei Venedig auf der rechten Seite beim Austreten aus der Kirche an dem Altar der Familie Priuli befand, und bemerkt, dass das Original nach England gebracht worden war*).

Die Identität des Wiener Bildes, welches sich sonach bereits in der Mitte des 16. Jahrhunderts in Venedig befand, mit dem, welches der Anonymus anführt, würde keinem weiteren Zweifel unterliegen, bediente sich der letzte nicht zur Benennung des Bildes des Wortes tela — Gemälde auf Leinwand, — während das Wiener Bild auf Holz gemalt ist. Ist es aber wohl annehmbar (bemerkt der Verf. hiegegen), ja nur wahrscheinlich, dass in der einen Stadt Venedig in zwei so bekannten Häusern, man kann sagen fast zu derselben Zeit, zwei genau übereinstimmende Gemälde, das eine auf Leinwand, das andre auf Holz ausgeführt, existirten, die beide dem Raphael zugeschrieben wurden, ohne dass man sich nicht für das eine oder das andere entschieden hätte? Würde dieses der Anonymus nicht wohl bemerkt haben? Ist ferner wahrscheinlich, dass, wenn man eines als die Kopie des andern betrachten wollte, die doch vermuthlich von einem Venezianer verfertigte Kopie auf Holz, das Original von Raphael hingegen auf Leinwand ausgeführt gewesen sein sollte? Ist nicht vielmehr gerade das Gegentheil glaublicher? Ist es nicht viel natürlicher anzunehmen, dass dasselbe Gemälde, welches der Unbekannte beschreibt, aus der Familie Venier in die der Priuli und endlich in die K. K. Gallerie übergegangen, dass also dessen Angabe von der Verfertigung auf Leinwand unrichtig sei, indem der, wenngleich genaue Beschreiber, vielleicht durch die Art und Weise, der Aufstellung gehindert, das Bild in Hinsicht des Materials nicht gehörig untersuchen konnte und es daher, wie es zu seiner Zeit in Venedig schon im Gebrauch war, für auf Leinwand gemalt hielt, da überdiess auch bekannt ist, dass Raphael in seinen früheren Werken sich ausschliesslich, besonders bei solchen kleineren Bildern, der Holztafeln bediente?

Der Verf. ist überzeugt, dass, ausser den angeführten Notizen, besonders in Venedig Manches zu finden sein wird, wodurch die historische Ableitung des Bildes auf eine vollkommene Gewissheit gebracht werden könne. Wir wünschen, dass er selbst bald

*) *Carta del Navegar pitoresco. Venezia 1660. 4. Vento primo, p. 39 — 46.*

*) *Le minere di pittura. Venezia 1664. 12. p. 525.*

Gelegenheit zu diesen weiteren Untersuchungen haben möge.

F. K.

Questions etc. (Fragen über verschiedene Gegenstände aus dem Kreise der Baukunst, mitgetheilt vom Verein brittischer Architekten, zum Leitfaden für Correspondenten und Mitarbeiter etc.)

(Fortsetzung.)

F r a g e n u. s. w.

(Sie bezeichnen Gegenstände, über welche Mittheilungen an das Institut brittischer Architekten wünschenswerth, und die Punkte, die dabei zu beachten wären.)

(Hiezu ein lithographirtes Beiblatt.)

G e b ä u d e.

Das Datum der Errichtung eines besondern Gebäudes.

Daten sind von grossem Werth. Innere Gründe können den Untersucher zu einem approximativen Urtheile über die Periode leiten, in der ein Gebäude errichtet wurde. Allein bevor wir nicht mehr positive Zeugnisse, in Bezug auf Daten, über die Errichtung bestimmter Gebäude haben, wird es schwierig und fast unmöglich sein, die lange schwebende Frage über den Ursprung z. B. jenes Baustyles, der gemeinhin der Gothische genannt wird, und über seine relative Adoption oder Erfindung in England, Frankreich oder Deutschland zu entscheiden. Noch ist der Streit darüber ungeschlossen, und wird es so lange bleiben, bis einige authentische Notizen für die Haupt-Gebäude in diesen Ländern, welche im Charakter verwandt sind, die Daten liefern *). Ebenso ist der Ursprung und das relative Alter der Egyptischen, In-

dischen, Chinesischen oder Arabischen Architektur und die Frage, welche von der andern irgend etwas in den Zügen ihrer Composition geborgt habe, nicht eher mit Sicherheit zu erledigen, als bis wir im Besitze der documentarischen Aufschlüsse sind, die auf einmal die Frage entscheiden können. Durch innere Gründe kann die Lösung unterstützt, aber nicht ausgemacht werden.

Motiv der Errichtung. — Gegenwärtige Bestimmung. Name des Architekten und des Erbauers. — Kosten der Errichtung. — Plan des Ganzen, mit seinen Neben-Parteien, als umgebenden Höfen, Zugängen. Die Dimensionen der Tiefe, Länge, Höhe des Ganzen. — Bestimmung des Styls der Architectonischen Ordnung. — Angabe der Materialien des Bau's. —

Unter den alten Gebäuden Egyptens und mancher Theile von Griechenland waren verschiedene von ganz rauhem Stein erbaut, dessen Oberfläche aber und Ornamente bedeckt und ausgeführt mit einem Ueberzuge von sehr feinem Stucco. Der Parthenon, die Propyläen und der Tempel des Theseus zu Athen, waren, obschon von Marmor, bemalt, wie diess meist bei den Innseiten unserer Gothischen Kathedralen und gemeinhin bei den Monumenten innerhalb derselben der Fall war. Oft haben Gebäude Veränderungen, Anbaue, Restaurationen seit der ursprünglichen Errichtung erfahren. Es ist zu wünschen, dass diese verschiedenen Besonderheiten, wo möglich mit Ermittelung ihrer Ursachen bemerkt werden, wie auch jede Abänderung, die etwa in der Folge eingetreten; ihr Erfolg, wenn sie durch irgend einen Fehler veranlasst war; so auch jede Alteration im Styl oder der Ordnung der Architektur. —

Angabe der Titel von Werken, alten oder neueren, welche das behandelte Gebäude beschreiben oder beleuchten, mit Auszeichnung derjenigen, die für die genauesten und glaubwürdigsten gelten.

Die Grundlegungen von Bauten hängen wesentlich von den Eigenschaften des Bodens ab. So haben Venedig, Petersburg, Amsterdam, Paris und London verschiedenen Boden und eben so verschiedene Arten der Construction und Form im Grundlegen. Sehr zu wünschen sind daher unterrichtende Beiträge über die Vorsichtsmaassregeln, die hierbei in verschiedenen Gegenden unter besonderen Umständen angewendet werden.

*) Der allmähliche Verfall der Gothischen und Eintritt der Italienischen Architektur ist bis jetzt noch nicht deutlich abgegränzt; ein Thema, welches mit der Unbestimmtheit der Uebergänge im geologischen Systeme Aehnlichkeit hat †).

†) Ueber die Gothische Frage dürfen wir gleichwohl auf dem Wege innerer Evidenz namhafte Aufschlüsse erwarten vom Verf. des Aufsatzes: Historische Uebersicht u. s. w. Museum d. J., No. 15, 17, 23 — 25.

H ä u s e r.

1. Sind die Sitten des Volkes eigenthümlich und haben auf die Einrichtung seiner Wohnhäuser Einfluss gehabt: so wären Risse der verschiedenen Stockwerke, die gewöhnliche Erhebung und der Durchschnitt nach bestimmtem Maassstabe zu geben.
2. Im fremden Lande wähle man lieber ein Haus, welches ein gutes Muster des allgemeinen Charakters ist, als ein eigenthümliches. In der Heimath ist das Umgekehrte rathsam, und jede eigenthümliche Einrichtung, die, um Schönheit oder besondern Vortheils willen, Bewunderung verdient, ist vorzuziehen.
3. Man füge bei jedem Zimmer seinen Namen, eigenthümliche Bestimmung, und das Maass der Länge, Breite, Höhe bei.
4. Man schildere die Ansicht des Hauses.
5. Die Grundlegung, wo sie eigenthümlich ist.

Zu wünschen ist auch, dass die Eigenheiten bemerklich gemacht werden, worin sich irgend im Besondern fremde Länder unterscheiden; wie die flachen Dächer im Orient, die Loggien in Italien; und dass der Grund ihrer Anwendung ermittelt werde.

Die Wohnburgen des alten Adels in Schottland, England, Frankreich, Deutschland und Italien sind äusserst interessant und nicht genug gekannt. Die Détails eines guten Musters aus jedem dieser Länder wären zu wünschen. Von den Ersteren ist Glamis Castle, der Sitz des Lord Strathmore, in Angusshire, das in gutem Stande erhalten ist, ein schönes Beispiel, man muss aber mit gehöriger Sorgfalt die ursprünglichen von den neueren Bauten unterscheiden. — Ueber die Einrichtung und Architektur der alten Ritterburgen in Frankreich und Deutschland bedürfen wir Aufschluss, da man sie in England nicht kennt.

T r e p p e n *)

sind von grossem Interesse, sei es in Häusern oder öffentlichen Gebäuden oder offenen Anlagen für den Zugang einer grösseren Volksmenge. Besonders verdient dabei das Verhältniss zwischen dem Tritt und

*) Viel nützliche Belehrung über diesen Punkt findet man im zweiten Band von Milizia's *Architettura civile Parte 2, Lib. 3, Cap. V, Div. 9.*

der Steigung bemerkt, und durch wiederholte Versuche beobachtet zu werden, ob der Aufgang leicht oder beschwerlich sei.

In Rom sind viele Stufengänge, und ist der Aufgang bei einigen merkwürdig leicht, bei andern, obgleich ihre Höhe geringer ist, mühsam. Bei einigen sind die Tritte nicht horizontal, sondern nach innen geneigt, bei andern nach aussen.

Eis-Brunnen (Gruben.)

Man gebe Plan und Durchschnitt, zeige den Zugang zum Eis-Zimmer und die Art, wie die Abzüge angelegt sind, um das Bodenwasser abzuführen.

Gefängnisse, Arbeitshäuser, Spitäler.

Länge, Höhe, Breite der verschiedenen Zellen. Die Vorsichts-Mittel, wo solche angewandt sind zur sichern Bewachung der Gefangenen. Die etwa-nige Eigenthümlichkeit des Zuganges zum Gefängniss. Die Masse der Gewahrsam-Räume und Zahl der Betten in jedem. Das Kubikfuss-Maass, welches für jedes Bett gerechnet ist.

(Allgemeine Détails:) Grösse der Arbeitszimmer. Anstalten für Luftung und Heizung.

S t a l l u n g.

Die Détails jeder Stall-Einrichtung, die sich durch Vollständigkeit auszeichnet, werden gewünscht. Mit ausführlicher Genauigkeit wären dabei vorzustellen: die Krippen — Raufen — Abzüge — Anstalten zur Luftung.

K l o a k e n.

Nicht leicht ist ein Gegenstand von mehr Wichtigkeit für den Praktiker als die Leitung des abzuführenden Unraths aus einem Gebäude oder einer Stadt. Es ist daher sehr erspriesslich, folgende Umstände festzustellen:

Grösse oder Durchschnitt des Rinnsales. Ob der Fall regulär oder ungleich sei. — Von wie viel Hufen Landes der Graben den Abzug aufnimmt, oder die Grösse des Districts. — Der mittlere Fall der grössten Abgüsse im District. Die Zahl der Häuser im District. Die mittlere Wasser-Quantität für jedes Haus im Jahr. —

In London ist der Durchschnitt, den die verschiedenen commissions für ihre Rinnsale haben, sehr verschieden. In der Westmünster und Middltessex commission ist der gewöhnliche Durchschnitt der

von Fig. A. (s. das Beiblatt); zu bemerken, dass die Ueberwölbung aus zwei Halb-Ziegel-Ringen besteht, die Einwölbung unten dagegen einfach und von ganzen Ziegeln, mit einem Schlussstein von Granit, oder aus Stücken, die durch Cement gebunden sind, zusammengesetzt ist.

Der Durschnitt, den die commission für Sussex und Kent gewöhnlich braucht, ist der eines völligen Cylinders, von Halbziegel-Ringen gebildet. In erforderlichen Fällen, aus Ursach eines sandigen Grundes, ist die untere Einwölbung von Gusseisen, wie die Figur zeigt (Beiblatt, Fig. B.), während die vier sich unmittelbar an sie schliessenden Rundlagen von Ziegelstein in Cement gebunden sind.

Der von Mr. Nash construirte Rinnstein in der Regent Street war eiförmig und bestand aus drei Halbziegel-Ringen (Beiblatt Fig. C.), wo die Weite sechs Fuss netto, die Höhe vom Boden zur Spitze nur sechs Fuss sechs Zoll war.

Praktische Bemerkungen über die relativen Eigenschaften dieser verschiedenen Formen von Rinnsteinen sind sehr wünschenswerth. Auch notire man jede gute Vorkkehrung gegen das Aufsteigen von Gestank in die Häuser aus den Rinnsteinen und Abzuggräben, wie stink traps (Geruchs-Klappen) u. s. w.

B r ü c k e n .

Der Plan mit Bestimmung der ganzen Breite ausser und inner der Brüstungen, sammt den Breiten der Fuss- und Fahr-Wege. — Die ganze Länge der Brücke, sammt Gestalt und Ausdehnung der Zugänge. — Man gebe die Erhebung von einer der Seiten und verzeichne die Spannung und Höhe der Bogen, die Breite der Pfeiler und Eckpfeiler. — Man bemerke die Tiefe des Flusses: das heftigste Reissen seiner Strömung: die Differenz zwischen dem hohen und niedrigen Wasserstande.

Man beschreibe die Art der Bogen; nehme, wo möglich, die Tiefe des Schlusssteins und des Anfängers, und die Linien der Extraden und Intraden, wenn man sie bestimmen kann.

Man gebe die Bau-Materialien an. Man bestimme die Vertheilung des Gewichtes auf Krone und Bogenseiten. — Die Construction der Streben, Vorpfeiler, (spandrils) und Endpfeiler, ob solid oder nicht. Beschaffenheit der Pfeiler ob auf Rost.

Ist vielleicht irgend ein besonderer Mörtel oder

Cement für das Gemäuer unter dem Wasser angewendet worden?

Man besorge, wo möglich eine Darstellung des Gerüstes für das Gewölbe mit Maasstäben dazu.

H ä n g e - B r ü c k e n .

Die Chorde oder Entfernung zwischen den Punkten der Aufhängung. — Die Senkung der Kette (der Abstand ihrer verschiedenen Punkte von der geraden Linie jener Chorde). Breite des Wasserwegs von Pfeiler zu Pfeiler.

Hauptpfeiler: Ihre Höhe über dem niveau der Brücken-Strasse; Breite am niveau der Brücken-Strasse; Tiefe von hinten zur Fronte an demselben niveau. Breite und Tiefe an der Grundlinie. — Tiefe des Fundaments. — Höhe und Breite der offenen Räume zwischen den Pfeilern. — Bau-Material. — Styl der Architektur.

Brückenstrasse: Breite der Plattform und ihre Struktur. Sind die Querbalken von gegossenem oder geschmiedetem Eisen oder von Holz — wenn das Letztere, von welcher Gestalt? Man gebe ihre Maasse und die Entfernung zwischen den Punkten, wo die Hänge-Ruthen (-Stangen) an sie befestigt sind. Maasse der Seiten- (Längen-) Balken, wenn solche da sind, und ob sie gebündelt sind oder nicht?

Hauptketten: Wie viele, und von welchem Material: Eisen? Drath? Strick? — Zahl der Stangen oder Drath-Glieder an jeder. — Form der Stangen. — Durchschnitt jeder Stange, oder Zahl und Stärke oder Durchmesser der Dräthe. Länge jeder Stange von Auge zu Auge (S. das Beiblatt Fig. D). Sind die Ketten probirt worden?*) Welches Gewicht trugen sie per Tonne ohne Dehnung? — Wie sind sie unterstützt an den Punkten der Aufhängung? Auf unbeweglichen Sätteln? Oder auf Sätteln, die auf Walzen angebracht sind? Oder gehen sie über Walzen, deren Zapfen auf Trägern liegen? Im letzteren Fall gebe man die Dimensionen solcher Walzen und insbesondere ihrer Zapfen oder Hälse (S. Beibl. Fig. E).

Der Directions-Winkel der Halt-Stricke, und sind sie stärker an irgend einem Theil als die Ketten? — Wie sind die Enden der Ketten in den

*) Ueber diesen Punkt gebriecht es an praktischem Unterricht. Er ist wichtig. Siehe Drewry's *Suspension Bridges* p. 202 Note.

Eckpfeilern befestigt? Aendern sie ihre Direktion und gehen hinab in Brunnen, oder gehen sie durch Tunnels? Die Masse der „washer“ oder Befestigungsgeschirre, durch welche sie gehen.

Endpfeiler: Ihre drei Dimensionen Behufs der Bestimmung ihres Kubikinhalts. — Ihr Material. — Tiefe des Fundaments und Beschaffenheit des Bodens, ob felsig u. s. w. Stärke der Hauptanker; ihre Länge zwischen den Trägern; in den Trägern. Ihr Durchmesser. Ihr Material und Form.

Durchmesser der Hänge-Stangen. Wie sind sie an den Ketten und an den Balken der Brücke befestigt?

Welches ist das Gewicht der Hauptketten, der Schlüssel, Schrauben, Hänge-Stangen u. s. w. der Plattform?*)

Man bemerke die Schwankung der Brücke. — Das Verfahren, um der Oxydation des Eisens zu begegnen. Sein Erfolg, und wie oft angewandt.

Ketten-Pfeiler: Zahl und Stärke der Streben und ihre Abstände. Wie sind sie verbunden? Sind sie beschwert mit gewichtigen Stein-Lagern u. s. w. oder nicht? Wie sind die Enden der Ketten befestigt? An Pfähle oder an Anker? N. B. Die andern Fragpunkte sind dieselben wie für Hänge-Brücken.

(Fortsetzung folgt.)

Kunstbemerkungen aus dem Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter.

Zelter an Goethe, Bd. V, S. 248.

Ich hatte (im J. 1783), und zwar nicht ohne Verdruss und Langeweile, den neuen Kirchthurm der deutschen Kirche auf dem hiesigen Gensd'armes-Markt, auf Befehl des Baumeisters von Gontard ins Reine zu zeichnen, weil der Originalriss durch unzählige Correcturen, während des Baues, ganz unkenntlich worden war. Meine Arbeit war eben auf dem Reissbrette fertig, das gegen ein Fenster lag. Da kommt ein verwüstender Hagelschauer gegen unser Haus; ich öffne

*) Diese drei Data geben das Totalgewicht, welches zwischen den Aufhängungs-Punkten hängt.

so fix als möglich alle Flügel, um meine Scheiben zu retten, welches auch ziemlich glücklich von Statlen geht, aber meine mühselige Arbeit war so gut wie vernichtet und ich wäre nur im Falle gewesen von vorn wieder anzufangen. Ist nun die Noth am grössten, so war die Hülfe nahe; denn was geschieht? Die Nacht darauf, Morgens um drei Uhr, stürzt der ganze Thurm zusammen, und ich war gerettet.*)

Goethe an Zelter, Bd. V, S. 291.

(Bei Gelegenheit von Ternite's Pompejanischen Durchzeichnungen). Hier nun das Wundersamste des Allerthums, dem der sehen kann, mit Augen zu sehen: die Gesundheit nämlich des Moments und was dieser werth ist. Denn diese, durch das gräulichste Ereigniss verschütteten Bilder sind, nach beinahe zwei Tausend Jahren, noch eben so frisch, tüchtig und wohlhändig als im Augenblick des Glücks und Behaglichkeit, der ihrer furchtbaren Einhüllung vorherging.

Würde gefragt: was sie vorstellen? so wäre man vielleicht in Verlegenheit, zu antworten; einstweilen möchte ich sagen: diese Gestalten geben uns das Gefühl, der Augenblick müsse prägnant und sich selbst genug sein, um ein würdiger Einschnitt in Zeit und Ewigkeit zu werden.

*) Eine Art Pendant zu obiger Begebenheit bildet eine Geschichte, welche Scaramuz in Falk's Taschenbuch für Freunde des Scherzes und der Satyre, vom Jahr 1798, erzählt. Unter den vielen angebrachten Versuchen, sich durch die Welt zu bringen, erwähnt er nämlich auch des folgenden: — „Ich beschloss die prächtigsten Gebäude Berlins im Grundriss aufzunehmen. Mit dem neu erbauten Thurm auf dem Gensd'armplatz fing ich an. Bis auf die Kuppel stand er fix und fertig. Aber Unglück über Unglück! Kaum trat ich mit meinem Reisszeuge vor diess herrliche Monument moderner Kunst und Art, als es, Gott weiss wie, zusammenfiel. Dadurch verging mir denn alle Lust, weiter zu zeichnen; denn ich sah ein, dass bei unsrer gegenwärtigen Bauart, diese Unternehmung höchst tollkühn sei.“