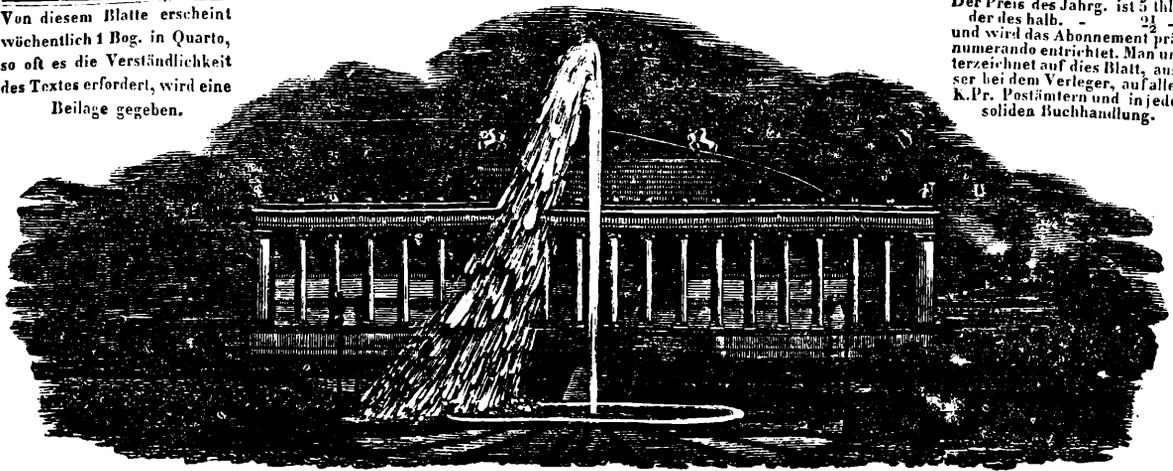


Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 Thlr. der des halb. 2 $\frac{1}{2}$  und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k.Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



# MUSEUM,

## Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 22. Februar.

Redacteur Dr. F. Kugler.



Verleger George Gropius.

### Eröffnete Preis-Bewerbung in der Geschichts-Malerei.

Die Königliche Akademie der Künste wird am 21. März d. J. eine Preis-Bewerbung im Fache der Geschichts-Malerei eröffnen, deren Prämie für Inländer in einem Reise-Stipendium von jährlich 500 Thalern auf drei nach einander folgende Jahre, wofern der Prämiirte den ihm von der Akademie zu gebenden Vorschriften fortwährend nachkommt, bestehen soll. Die Akademie ladet alle befähigten jungen Künstler, insbesondere ihre Eleven, so wie die Eleven der Kunst-Akademie zu Düsseldorf, zur Theilnahme an dieser Bewerbung hierdurch ein. Um zugelassen zu werden, muss man entweder die Medaille im Akt-Saal der Akademie gewonnen und die bei derselben vorgeschriebenen Studien gemacht haben, oder ein Zeugniß der Fähigkeit von dem Direktor der Kunst-Akademie zu Düsseldorf oder von einem anderen ordentlichen Mitgliede der Königl. Akademie der Künste beibringen. Die Meldungen müssen bis zum 19. März d. J. bei dem unterzeichneten Direktor eingegangen sein. Die vorläufigen Uebungen beginnen den 21. März; die Haupt-Aufgabe wird den 11. April erteilt. Die Zuerkennung des Preises erfolgt am 3. August d. J. in öffentlicher Sitzung der Akademie.

Berlin, den 9. Februar 1836.

Königliche Akademie der Künste.

(gez.) Dr. G. Schadow, Direktor.

## Albrecht Dürer, seine Vorgänger und Nachfolger.

Eine Skizze von F. Kugler \*).

„O wie wird mich nach der Sonne frieren!“ — Mit diesen Worten schliesst Albrecht Dürer den letzten jener übermüthig launigen Briefe, die er aus Venedig an seinen Freund Wilibald Pirckheimer geschrieben. In Italien war ihm die Sonne des Lebens aufgegangen; hier zuerst hatte er diejenige Leichtigkeit und Ungebundenheit empfunden, welche zur höheren Vollendung in der Kunst nöthig zu sein scheint; und nun musste er zurück in die Schranken eines engbürgerlichen Daseins, darüber sich zu erheben er nicht wagen durfte. Aber ich möchte in diesen Worten noch einen tieferen Inhalt lesen. Ich möchte sie zugleich auf das räthselhafte Geheimniss deuten, welches der Künstler, fast die ganze Zeit seines Lebens und Strebens hindurch, unbewusst in seinem Gemüthe trug und in seinen Werken uns hinterlassen hat. Ich finde in ihnen den Zwiespalt ausgesprochen, den dieser so treue, so redliche Mann kaum zur Versöhnung zu bringen vermochte: die Sonnenwärme der Empfindung für das Schöne, — den winterlichen Frost grübelnder Gedanken und phantastischer Träume. Erst spät, nachdem die eigentliche Blüthezeit seines künstlerischen Wirkens vorüber, ward er des Zwiespaltes inne. Philipp Melanchthon berichtet uns, wie ihm da die wahre Schönheit der Natur aufgegangen, wie er erkannt habe, dass allein die Simplizität die höchste

Zierde der Kunst sei; wie er geseufzt, wenn er seine früheren bunten Bilder betrachtet, und wie er sich beklagt habe, dass er nun nicht mehr im Stande sei, das hohe Vorbild der Natur zu erreichen \*). Das letzte grosse Werk, welches den Schlussstein seines Lebens bildet (die vier Apostel), zeigt es uns deutlich an, auch wenn es nicht mannigfach in seinen früheren Arbeiten hindurchleuchtete, zu welcher Vollendung erhabener Schönheit er berufen war.

Und jene Worte geben uns nicht bloss den Standpunkt, von dem aus wir Dürers Kunst zu würdigen haben: sie sind auf die gesammte deutsche Kunst jener Zeit anzuwenden. In Italien entfaltete sich eine reichste Blüthe höchster, vollendet schöner Kunstleistungen; hier ward jene Wunderzeit des griechischen Alterthums wiedergeboren, da die Schönheit dem Auge des Sterblichen sich offenbarte, der göttliche Gedanke in vollendeter Gestalt sich verkörperte, die höchste Würde des Menschen anschaulich im Bilde dargestellt ward. In Deutschland blieb es ein vergebliches Ringen; andre Interessen nahmen hier die Geister in Anspruch, und wo sich in ihren Kunstwerken eine selbständige, berechnete Eigenthümlichkeit entfaltet, da war es ein andres Element als jenes höchste der Schönheit.

Gleichwohl war den Deutschen die Anlage zur

\*) Wenn ich den obigen Aufsatz nur als Skizze zu bezeichnen wage, so geschieht dies, weil niemand mehr als ich von der Schwierigkeit, dem genannten Gegenstande in einer Darstellung desselben sein Recht anzuthun, überzeugt sein kann. Das Studium der nationell deutschen Kunst ist bis jetzt noch über die Gebühr vernachlässigt und beschränkt sich meist nur auf Nomenclaturen und einzelne chronologische Untersuchungen. Ich habe eine gewisse ästhetische Würdigung derselben aus dem, freilich nur zu geringen Vorrath eigener Anschauungen, die überdies meist auf die Resultate der bisherigen Kritik fussen mussten, zu geben versucht und muss um nachsichtige Aufnahme meiner Mittheilungen bitten. Ich wünsche nichts mehr, als dass dieselben zur weiteren, ausführlicheren Behandlung des, für uns Deutsche so wichtigen Gegenstandes anzureizen mögen.

\*) *Memini virum excellentem ingenio et virtute Albertum Durerum pictorem dicere, se juvenem floridas et maxime varias picturas amasse sequi admiratorem suorum operum valde laetatum esse, contemplantem hanc varietatem in sua aliqua pictura. Postea se senem coepisse intueri Naturam, et illius nativam faciem intueri conatum esse, eamque simplicitatem tunc intellexisse summum artis decus esse. Quam cum non prorsus adsequi posset, dicebat se jam non esse admiratorem operum suorum ut olim, sed saepe gemere intuentem suas tabulas, et cogitantem de infirmitate sua. Etc. (Epistolae Ph. Melanchthonis etc. Ep. 47. p. 42. E. apud Epist. D. Erasmi Roter. et Ph. Melanchth. etc. Londini 1642 fol.)* — Füssly (Allg. Künstlerlexicon, II, S. 307), der mich auf diese Stelle aufmerksam gemacht hat, spricht nicht von der Natur, als zu der sich Dürer in späterer Zeit gewandt, sondern von der „Statue“; dies dürfte auf einer andern Lesart beruhen, indem die Worte *Naturam* und *Statuam* leicht mit einander zu verwechseln sind. Unter *Statuam* würde dann die Antike zu verstehen sein und die ganze Stelle somit noch prägnanter werden.

Entwicklung und Gestaltung der Schönheit nicht versagt. Dies lehrt uns aufs Deutlichste ein Blick auf die Kunstversuche der früheren Zeit, wo ein gewisser idealer Typus vorherrschend war, und ausserdem sich nur das mehr oder minder erfolgreiche Streben zeigt, diesen Typus mit den Bedingungen der natürlichen Erscheinung zu vermählen. Schon im dreizehnten Jahrhundert kündigte sich dieser Typus in entschiedener Weise an; die Bilder vornehmlich, mit denen die Handschriften deutscher Gedichte aus jener Zeit geschmückt sind, zeichnen sich bereits durch eine ganz eigenthümliche Anmuth und Zartheit aus, die, bei aller Unbehüllichkeit im Ausdrucke besonderer Situationen, auf's Bestimmteste von der düsteren Strenge der byzantinischen Kunst unterschieden ist. Jener Typus ist dem Style verwandt, der sich in der italienischen Kunst des vierzehnten Jahrhunderts ausbildete, aber er geht diesem um ein Bedeutendes (mehr als ein halbes Jahrhundert\*) voran. Eigentliche Ausbildung empfing derselbe in Deutschland jedoch ebenfalls erst im vierzehnten Jahrhundert; Werke dieser Richtung sind nicht selten, doch ist für die Geschichte ihrer Entwicklung bisher noch erst Weniges gethan.— Beispiels halber führe ich einige interessante Bilder dieser Art an, die sich in der Gemälde-Gallerie des Berliner Museums (Abth. III.) vorfinden: No. 172, Kopf des h. Petrus (Bruchstück eines grösseren Bildes); No. 177, zwei Engel, die eine Monstranz halten; No. 178, Maria mit dem Kinde, das sich der h. Catharina verlobt. Diese Gemälde, sämmtlich von derselben Hand gefertigt, enthalten zwar nur Brustbilder, so dass wenig von der Körperform und der Behandlung der Gewänder sichtbar wird; sehr anziehend sind jedoch schon die in genügender Grösse ausgeführten Köpfe, die eine etwas volle, aber reine und edle Bildung und den Ausdruck einer milden Ruhe und Offenheit zeigen. Es ist in ihnen, besonders in dem Engelkopf zur Rechten (nach der Stellung im Gemälde selbst) auf No. 177, etwas rührend Klares und Unbefangenes, jener Hauch der jugendlichen Unschuld, der nicht lange auf dem Angesichte des Menschen weilt und der freilich zur Schwäche wird, wo sich später kein tieferer Charakter an seiner Stelle herausgebildet hat. Eben dieser tiefere

Gehalt wird somit in dem Petruskopfe auf No. 172 noch vermisst. Die Bilder sind übrigens ungemein schlicht gemalt und die dunklen Umrisse der Formen noch vorherrschend.

Eine bedeutende Anzahl hieher bezüglicher, zum Theil sehr interessanter Bilder sah ich in Nürnberg, vornehmlich in den beiden Hauptkirchen St. Sebald und St. Lorenz. Besonders merkwürdig schien mir, im Chore der ersten, ein Gemälde, welches die h. Anna mit der Maria und dem Christkinde auf dem Schoosse und mit andren Heiligen darstellt; noch mehr eine Madonna mit dem Kinde, die neben der Sacristeithüre in St. Lorenz hängt. Ungemein anmuthig ist auf letzterem Bilde der Kopf der Maria. Auch die Frauenkirche, sowie namentlich die Burg, besitzt verschiedene Bilder der Art, doch meist von mehr untergeordnetem Werthe; in einigen von diesen zeigt sich bereits der Uebergang zu der späteren Weise der Nürnberger Kunst. Es ist sehr auffallend, dass man in Nürnberg, wo doch anscheinend so Manches zur Erforschung der alten Kunst geschieht, diese wichtigen Documente bisher noch nicht einer genaueren Untersuchung unterzogen hat.

Bekannter, zumeist jedoch nicht sonderlich bedeutend, sind die Malereien, welche in Böhmen, in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, unter Carl IV. ausgeführt wurden. In ihnen bemerkt man im Ganzen, wenn auch den Typus der Zeit, so doch wenig eigentliches Gefühl für Schönheit. Was von den alten Malereien der Wenzel-Kapelle im Prager Dom nicht übermalt ist, zeigt viel Schwerfälligkeit und Rohheit\*); ebenso die aus dem Schlosse Carlstein in

\*) Die Wenzelkapelle ist ganz mit Gemälden ausgeschmückt, die in 4 Reihen übereinander umherlaufen. Aber nur die der untersten Reihe, zwischen denen jene kostbaren Steine auf rohe Weise in die Mauer eingefügt und mit Goldornamenten verbunden sind, gehören der in Rede stehenden Periode an. Die oberen sind sämmtlich aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, etwa im Styl der Cranach'schen Compositionen, und sehr beschädigt. Hiernach ist die Angabe Hirt's in seinen „Kunstbemerkungen auf einer Reise über Wittenberg und Meissen nach Dresden und Prag,“ S. 179, zu berichtigen. — Das Gemälde des Thomas von Mutina, welches aus Schloss Carlstein in die K. K. Gallerie zu Wien versetzt wurde, unterscheidet sich von den Werken jener deutschen Meister durch ungleich grössere Zartheit, etwa nach Art des Vitale von Bologna.

\*) Die Münchner Handschrift des Tristan mit Bildern dieser Art ist bereits aus der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts.

die K. K. Gallerie zu Wien versetzten Gemälde deutscher Meister. Die Werke in Carlstein selbst sind mir unbekannt, lassen nach diesen ausgewählten Beispielen jedoch eine ähnliche Beschaffenheit voraussetzen. Nur eins der Gemälde, welche dem Theodorich von Prag, einem der unter Carl IV. arbeitenden Künstler, zugeschrieben werden, ein Altarbild in der ständischen Gallerie zu Prag (XV, No. 33), zeichnet sich durch eine eigenthümliche, an Anmuth grenzende Weichheit und Zartheit in den jugendlichen Gesichtern aus\*). Bedeutender als alle diese Werke sind zwei Bilder derselben Schule, die in der Theinkirche zu Prag hängen: ein Eccehomo und eine Madonna mit dem Kinde, von denen besonders das letztere sehr anmuthig, zart, und voll liebenswürdig, weichen Gefühles ist.

Zu einer hohen Blüthe entwickelte sich die deutsche Kunst in der alten Schule von Cölln, in den letzten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts. Hier vornehmlich zeigt sich ein so reiner und — in Rücksicht auf die allgemeine Kunstentwicklung der Zeit — ein so wohl ausgebildeter Schönheitsinn, wie er in den nachfolgenden Perioden bei uns nicht wieder wahrgenommen wird. Eine eigenthümliche Süßigkeit und Holdseligkeit, die kindlichste Heiterkeit und Anmuth ist über diese Gestalten ausgegossen. Sie prangen in dem wärmsten Schmelze leuchtender Farben, und die Technik der Farbenbehandlung, die Weichheit des Auftrages hat hier eine Vollendung erreicht, wie nirgend anders vor Einführung der Oelmalerei. Wer kennt nicht jene liebliche h. Veronika, jene Tafeln mit den würdevollen Heiligen der ehemaligen Boisserée'schen Gallerie? nicht jenes wun-

dersame Dombild von Cölln? In eine nähere Charakteristik dieser und der übrigen hieher gehörigen Bilder brauche ich nicht einzugehen, da über sie bereits mannigfach gesprochen und namentlich ein sehr gediegenes ausführliches Verzeichniss derselben in Passavant's „Kunstreise durch England und Belgien“ (S. 403 ff.) enthalten ist. — Eine weitere und noch vollendetere Ausbildung dieser Richtung zeigt sich, um die Mitte des 15. Jahrhunderts, in der alt-westphälischen Schule\*).

(Fortsetzung folgt).

## Architektur.

Vergleichende Darstellung griechischer Bau-Ordnungen. Von J. M. Mauch. Zweites Heft. Mit 8 Kupfertafeln in Folio und erläuterndem Texte. Potsdam, 1836. Verlag von Ferdinand Riegel.

Vorliegendes Werk bildet das zweite Supplementheft zu dem bekannten Werke von Normand. In demselben Geiste, wie der Herausgeber das erste Supplementheft (darüber bereits früher im Museum berichtet worden) zusammengestellt hat, ist auch die Anordnung des vorliegenden durchgeführt. Wenn bei Normand im Ganzen die Muster der römischen und spätitalienischen Architektur mehr als die der griechischen berücksichtigt worden sind, so lässt es Hr. Mauch sich im Gegentheil angelegen sein, die reinen und originalen Formen der letzteren, welche für die Bildung und Schärfung des künstlerischen Sinnes ungleich grössere Vortheile darbieten, vorzuführen und zugleich die einfachen und gesetzlichen Principien ihrer technischen Construction — soweit uns hierüber genauere Kenntnisse zugekommen sind — zu entwickeln. Es ist erfreulich, dass diese Hefte (denen sich noch zu Erwartendes anschliessen soll) somit nach und nach eine Uebersicht über das vorzüglich Wissenswerthe der classischen Architektur-Formen in zweckmässiger Kürze darlegen werden. Wir betrachten die einzelnen Gegenstände des zweiten Heftes.

\*) Es ist ein Gemälde in zwei Abtheilungen: oben die Madonna mit dem Kinde, vor der Kaiser Carl IV. mit seinem Sohne Wenzel kniet, zwei Heilige zu ihren Seiten; unten der Prager Erzbischof Oczko von Wlaskin und vier böhmische Heilige neben ihm. Das Bild befand sich früher zu Raudnitz. — Interessant ist in derselben Gallerie noch ein andres Bild, XV, No. 77, ein Altargemälde mit Flügeln, in dessen Mitte der Tod der Maria dargestellt ist. Nach Analogieen zu schliessen, möchte ich dies Werk der weiteren Entwicklung der Prager Schule im 15. Jahrhundert zuschreiben. Auch über die Kunst in Böhmen, wo freilich die Hussitenkriege den Bildwerken arg mitgespielt haben, wissen wir, ausser jener Glanzperiode unter Carl IV., so viel wie Nichts.

\*) Passavant a. a. O. S. 399 ff.

Das Titelblatt desselben enthält einen freien Versuch des Herausgebers, die Farbenanwendung bei den Werken der griechischen Architektur in ihrem Zusammenhange darzustellen. Es ist eine Halle mit drei weiblichen Karyatiden, dorischer, ionischer und corinthischer Ordnung, eine Composition, die der Herausgeber bei Gelegenheit eines Künstlerfestes, wo die verschiedenen Künste durch lebende Bilder vorgeführt wurden, entworfen hat. Das Ganze zeigt sich hier nicht ohne eigenthümlichen Reiz; eine zierlich durchbrochene, vergoldete Akroterie bildet die Bekrönung, und ein gelblicher Farbenton, welcher den Hauptmassen der Architektur gegeben ist, vermittelt auf einfache Weise die verschiedenfarbigen Gliederungen. Die Steinzeichnung (von Asmus) und ebenso der, durch 8 Platten beschaffte Druck ist sehr sauber ausgeführt.

Tafel 16 und 17. Dorische Ordnung vom Tempel der Nemesis zu Rhamnus. — Sämmtliche Details dieses interessanten Gebäudes sind hier im engsten Raume vorgeführt. Dasselbe ist vornehmlich wichtig in Bezug auf die Construction des Gebäudes und der Dachdeckung, welche die „unedirten Alterthümer von Attika“ (daraus der Herausgeber die Zeichnungen entnommen) in grösster Ausführlichkeit mittheilen. Der Herausg. weist den eigenthümlich zweckgemässen Zusammenhang dieser Construction und seinen Einfluss auf die Formation des inneren Gebäudes mit Anschaulichkeit nach. Interessant ist das Resultat, welches sich hieraus für die Gestaltung der Ante des Posticum's bei diesem Tempel ergibt. Nachdem er nemlich den Umstand besprochen, dass der Architrav aus zweien hochkantig neben einander gelegten Steinbalken (einem äusseren und inneren) bestehe, fährt er so fort: „Am Posticum stehen die Anten und Säulen des Opisthodomus nicht im Alignement mit den Säulen der langen Seiten, daher der Architrav darüber auch nicht (wie dies beim Pronaos der Fall ist) in Zusammenhang mit dem des Peristyls gebracht werden konnte, weil er keine Säule zum nöthigen Auflager daselbst gefunden hat. Hier musste also der Architrav sich um die Ecke der Cella wenden und sollte daran weiter fortlaufen, da aber jedoch über einer Mauer kein Architrav erforderlich ist, so sieht man daselbst nur noch die Stirnfläche des äusseren Architravbalkens ein wenig vorspringend. Der innere Balken ist um des besseren Verbandes willen schon in dem Mauermittel ab-

geschnitten. In dieser Anordnung liegt der Grund, warum die Ante an der äusseren Seite nur halb so breit gemacht wurde, als an der inneren, wo der ganze Architrav auf ihr ruht. Sobald aber der Architrav über die Ante hinläuft, muss sie auf beiden Seiten seiner Breite entsprechen.“ — Als Beispiel eines ähnlichen Verhältnisses führt der Herausg. noch die Ante des Tempels von Bassae an. Doch glaube ich, dass die Abhängigkeit der Antenbreite vom Architrav nicht als gemeingültige Regel für die griechische Baukunst aufzustellen sein dürfte: beim Parthenon und dem Theseus-Tempel von Athen ist die Ante an der entsprechenden Stelle (Stuart's Kupfern zufolge) noch beträchtlich schmaler, wie sie auch anderweitig vorkommt, wo keine Säulenstellungen auf den Langseiten vorhanden sind. In solchen Fällen ist sie nichts als der Abschluss der langen Cellenmauer für das Auge, ohne weiteren constructiven Grund. Ueberdies ist das Kupfer im englischen Originalwerk, welches den Aufriss der Ante des Posticum's und des darüber befindlichen Gebäudes an dem Tempel von Rhamnus darstellt, unklar: es fehlt der Abschluss des Frieses, und der Architrav steht ohne Verbindung mit dem Unterzugbalken da, — so dass es in der That in Frage zu ziehen sein dürfte, wieviel Sicheres über diese Punkte die englischen Architekten unter den Trümmerhaufen des Tempels aufgefunden haben. Gleichfalls ist nicht ausser Acht zu lassen, dass der genannte Tempel mannigfach einzelne Motive enthält, die von den perikleischen Bauten zu Athen abweichen, und allerdings schon eine geringere Naivetät, ein Streben nach äusserlicher Consequenz zeigt, wie solches den Zeiten, welche der blühendsten Entwicklung der Kunst nachfolgen, eigen zu sein pflegt. Ins Einzelne dieser Motive einzugehen würde hier zu weit führen.

Schliesslich muss leider ein Versehen des Herausg. gerügt werden, welches wenigstens die Anfänger leicht verwirren kann. Er bezeichnet nemlich den zunächst hinter der Vorderfront des Tempels befindlichen Raum ausschliesslich mit dem Worte Porticus, den entsprechenden Raum hinter der Hinterfront als Posticum (im Gegensatz gegen den Opisthodom, die hintere Cella dieses Tempels) und die Säulenhallen der Langseiten ausschliesslich als Peristyle. Dies ist jedoch unrichtig, da bekanntlich Porticus nur soviel ist als Halle im Allgemeinen, besonders Säulenhalle jeder Art, — Peristyl soviel

als die gesammte Säulenumgebung eines Raumes, — Posticum wiederum nur Hintertheil im Allgemeinen bedeutet, Opisthodom also mit in dessen Begriff eingeschlossen ist.

T. 18. **Muster dorischer Ordnung**, nach gleichem Säulendurchmesser zusammengestellt: vom kleinen Tempel zu Pästum, von den Propyläen zu Eleusis, vom T. der Diana Propyläa zu Eleusis, vom T. des Jupiter zu Nemca, vom Monumente des Thrasyllus zu Athen. Diese Zusammenstellung hat den Zweck, die inneren Verhältnisse schwerer und leichter Ordnungen anschaulich zu machen, die — nach der Ansicht des Herausg. — in Folgendem bestehen: „Wir bemerken, dass die einzelnen Theile der Architektur, die Gesims- und Säulenhöhen, namentlich auch alle Gliederungen, eine mit dem verschiedenen Grössenmaasse in der Ausführung in Relation stehende Verfeinerung verbinden: besonders auffallend ist dies bei den Capitälern, diese sind an dem kleinen Dianen-Tempel weit schwerer, als bei den grösseren Propyläen, am feinsten aber an dem noch grösseren Jupiter-Tempel, an welchem der Kranzleiste mit den Dielenköpfen beinahe schwach erscheint, und doch in der Wirklichkeit hinlänglich stark ist. Je grösser also der Maassstab ist, desto schlanker sind die Säulen, desto leichter die Hauptgesimse und desto feiner alle Gliederungen, im Verhältniss zum unteren Durchmesser der Säule. Wir können hier nicht genug auf diesen wichtigen Gegenstand aufmerksam machen“ etc. — Referent kann diese Ansicht nicht theilen: denn dieselbe ist keinesweges durch die wichtigsten Monumente begründet, da z. B. die Säule des Parthenon etwa dieselbe Höhe hat, wie die des genannten Jupiter-Tempels, und doch nicht die übertrieben leichten Verhältnisse des letzteren mit sich führt; sie ist auch nicht durch Vitruv bestätigt, da dieser bei grösseren Dimensionen der Säule gerade umgekehrt ein vermehrtes Höhenverhältniss des Architravs (somit des gesammten Gebälkes und auch des Capitales) fordert (l. III, c. 3.); sie beruht endlich im Wesentlichen auch nicht auf ästhetischen Principien. Das Ornament dürfte allerdings nach den verschiedenen Grössenverhältnissen zu modificiren sein: die Formation der einzelnen Architekturtheile geht aber wesentlich nur aus ihrem gegenseitigen Verhältniss hervor, darauf die relative Grösse des Ganzen keinen Einfluss ausüben kann. Nur dann, wenn man kein andres Gesetz für die Bildung der Formen

gellen lassen will, als das materielle des Stoffes, ist jene Ansicht als die richtige aufzustellen.

Bei Gelegenheit der Ordnung der Propyläen von Eleusis wird wiederum eine bemerkenswerthe Notiz über die nach aussen gekehrte Ante dieses Gebäudes mitgetheilt, die aber ebenfalls nicht als allgemeines Gesetz gelten dürfte.

T. 19. **Muster ionischer Ordnung**: von dem kleinen Tempel am Ilissus, von dem viersäuligen Porticus am Erechtheum, vom T. der Minerva Polias zu Priene. Diese Zusammenstellung hat denselben Zweck wie die des vorigen Blattes; auch hier ist vornehmlich auf die Anten-Construction Rücksicht genommen.

T. 20. **Ionische Thüre vom viersäuligen Porticus am Erechtheion**. — Dies eigenthümliche Prachtwerk der griechischen Architektur, welches bei uns im Ganzen noch wenig bekannt ist, wird hier nach Donaldson's *Collection of the most approved Examples of Doorways, from ancient Buildings*, mitgetheilt. Eine Skizze des Ganzen, Zeichnungen und Durchschnitte der prachtvollen Details in genügender Grösse (deren einige auch auf dem folgenden Blatt enthalten sind), und genaue Berechnungen der einzelnen Maassverhältnisse unterrichten auf's Zweckmässigste über die eigenthümliche Beschaffenheit dieser Thüre. „Die Verhältnisse der Theile an unserer Thüre unter sich (sagt der Herausg.) sind, ausser dem Vorhandensein der Consolen, nicht wesentlich verschieden von den Regeln Vitruv's für die dorische Thürart. Allein das Grössenverhältniss an unserem Beispiele ist abweichend von des Autors Angaben, nach welchen die Höhe der ganzen Thür der Säulenhöhe gleich sein soll, und das Thürlicht fünf Sechstel davon. Doch diese Verschiedenheiten in Anordnung und Verhältniss, verleihen gerade unserer Thür eine schöne Harmonie mit der Säulenstellung der Portike, welche beim Pantheon zu Rom und noch mehr beim Vesta-Tempel zu Tivoli nicht in so hohem Grade gefunden wird, weil dort die Thüren, mit Vitruv's Vorschrift übereinstimmend, zu colossal erscheinen, im Vergleich mit der Säulenstellung der Portike, welche dadurch klein und eng erscheint.“ Sehr richtig bemerkt der Herausg. ferner, dass, trotz der hohen Anmuth in den verschiedenen Details der Thüre des Erechtheums, doch bedeutende Missverhältnisse in Betreff ihrer gegenseitigen Grössenverhältnisse obwalten, und dass die gesammte Thür somit der späteren Vollendungszeit des Baues zuzuschreiben sein

dürfte. Nur den einen unter den Gründen, die der Herausg. hiefür anführt, dass nemlich die Sima (der sogenannte Rinneleiten) hier ohne constructive Motivirung vorhanden sei, kann Referent nicht gelten lassen. Die Sima wird in der griechischen Architektur wesentlich nur als Bekrönung des Ganzen angewandt; jener materielle Zweck der Ableitung des Regenwassers ist erst von späteren Technikern hineingelegt, wie sich z. B. deutlich aus der Sima des Parthenons ergibt, an deren unteren Ecken die Löwenköpfe (die man später zu den Ausgüssen des Wassers machte) bekanntlich noch nicht durchbohrt sind; sie ist demnach auch als Thürbekrönung ganz passend, auch wenn da kein Wasser abzuleiten ist, und ihr Vorhandensein an solcher Stelle ist an sich kein Beweis späterer Ausartung.

T. 21. Einzelheiten vom Erechtheion. — Ausser den bereits erwähnten Einzelheiten der Prachthür, enthält dies Blatt zunächst eine detaillirte Zeichnung der verschiedenen, reich ornamentirten Antencapitäle, welche der Herausgeber nach den Gypsabgüssen der Originale selbst genommen und die sich durch eine ungleich reinere Auffassung der griechischen Formen, als diese bei Stuart und Normand gegeben sind, auszeichnet. Sodann ist auf demselben Blatte noch die von dem Herausg. erfundene Construction der Schneckenlinie des Capitäls mitgetheilt, welche ungleich anwendbarer ist als die von d'Aviler, bei Normand, T. 21. Sie ist bereits in den von der k. preuss. technischen Deputation für Gewerbe herausgegebenen „Vorbildern für Fabrikanten und Handwerker“ enthalten, und ihre Zweckmässigkeit allgemein anerkannt.

T. 22. Bekrönung von dem choragischen Monumente des Lysikrates in Athen. — Dies sehr sauber und ausführlich gestochene Blatt giebt zum ersten Male eine genügende Darstellung der genannten Bekrönung, welche das schönste unter den bekannten Ornamentwerken griechischer Architektur ist. Die Zeichnung hat der Herausg. nach den Gypsabgüssen genommen, welche sich in der reichen Gyps-Sammlung des Königl. Gewerbe-Institutes zu Berlin befinden und welche aus den Formen herstammen, die der kunstliebende Graf Choiseul-Gouffier, etwa um 1785 von dem Monumente zu Athen selbst hatte nehmen lassen; sie sind vornehmlich dadurch interessant, dass sie die Einzelheiten der Sculpturtheile noch nicht so beschädigt zeigen, als dies

leider, durch die Zerstörungen der neueren Zeit, an dem Originale in seinem gegenwärtigen Zustande der Fall ist. Gleichwohl sind auch sie bereits an den sämmtlichen Extremitäten so bedeutend verstümmelt, dass die Restauration des Ganzen, welche der Herausg. im Vergleich mit den übrigen Abgüssen des Monumentes unternommen, immer bedeutende Schwierigkeiten bot. Um so grösser jedoch ist das Verdienst des Herausg., als seine Zeichnung in der That die Schärfe, Reinheit und Eleganz dieser so höchst merkwürdigen Arbeit in trefflicher Vollendung vorführt, während in dem Stuart'schen Kupferstich Alles, was dieselbe als ein Erzeugniss griechischen Geistes charakterisirt, ausgelöscht ist. —

Wenn im vorstehenden Bericht einzelne Ansichten des Herausgebers bestritten wurden, so ist gleichwohl das Ganze seines Unternehmens, das überdiess mit grösster Eleganz ausgestattet ist, mit gebührender Werthschätzung anzuerkennen und ein baldiges Erscheinen der versprochenen Fortsetzung zu wünschen.

F. Kugler.

## Die archäologischen Vorlesungen des Hrn. Prof. Dr. Gerhard zu Berlin.

### Fünfte Vorlesung: Die bacchischen, pythischen und palästrischen Preisvasen.

Die grosse Verwandtschaft einer in Athen gefundenen Minerven - Preisvase, welche jetzt Eigenthum des Königl. Museums ist, mit denen, welche sowohl aus Nola als aus den Gräbern bei Volci hervorgegangen sind, giebt zu mancherlei, für den Werth des ganzen, jetzt vorhandenen Vasenschatzes vortheilhaften Betrachtungen Veranlassung. Es geht aus der Vergleichung beider hervor, wie sehr wir Ursache haben, in den sämmtlichen, den griechischen Colonieen Italiens angehörigen, bemalten Thongefässen griechische und namentlich attische Kunst zu bewundern, und wie treu diese Colonieen an der Kunst, den Gebräuchen und Sagen des Mutterlandes hielten, ohne dadurch eine eigene weitere Entwicklung dieser drei Richtungen aufzugeben. Ob übrigens solche Feste und öffentliche Spiele in diesen griechischen Ansiedelungen, wie in Athen und anderen griechischen Städten, stattgefunden, lässt sich, wenigstens aus dem

Vorhandensein solcher Preisgefäße und trotz der Inschrift an den, mit dem Kampfhahn gezierten, darauf vorkommenden Säulen, nicht mit Sicherheit beweisen. Es ist ebenso wahrscheinlich, dass sie blosse Nachbildungen griechischer Thongefäße sind, vielleicht solcher, die von Bewohnern dieser Colonien bei den panathenäischen oder anderen Festen gewonnen und in die Heimath mitgebracht wurden. Bei vielen dieser Thongefäße, welche einer späteren Zeit angehören, zeigt sich besonders in den Nebenfiguren und dem Beiwerke eine grössere Ausbildung der Kunst als in den wirklich attischen, und der Vasenvorrath unseres Museums liefert auch für diese Behauptung entscheidende Beispiele.

Einen durchaus anderen Kreis von Darstellungen liefern die bacchischen Preisvasen. Sie sind an den bacchischen Figuren, den Silenen, Satyrn und dem Bocke, kennlich und umfassen solche Gruppen, welche vorzüglich auf die Schauspiele, die bei den bacchischen Festen aufgeführt wurden, oder auf Mythen, die dem Bacchus angehören, Bezug haben. Ein sehr schönes Vasenbild wurde in einer Zeichnung vorgezeigt, auf welchem Dionysos auf einem Viergespann steht und seine Mutter Semele zu sich aufnimmt, um sie dem Olymp und dadurch der Unsterblichkeit zuzuführen. Die Schulter der schöngeformten Vase stellt Wagenrenner dar, woraus hervorgeht, dass sie zu einem Preise bei Siegen dieser Art bestimmt gewesen ist, oder die Abbildung eines solchen Gefäßes sein mag.

Aus den uns überlieferten schriftlichen Denkmälern geht auch hervor, dass bei den pythischen, dem Apollo geheiligten, Festen Vasen, oder vielmehr Schaaen als Preise an die Sieger gegeben wurden, welche mit, diesen Festen verwandten, Darstellungen geziert waren, und in Nachbildungen ebenfalls auf den, in den alten Gräbern Italiens vorgefundenen Vasen vorkommen. Die Zeichnung eines hierher gehörigen Vasenbildes, welches den Herkules im Kampf mit dem erymantischen Eber darstellt, wurde hierbei vorgezeigt.

Die letzte Abtheilung der Preisvasen, welche hier erwähnt wurden, waren die palästrischen, welche sich von den athletischen dadurch unterscheiden mögen: dass erstere als Preise für die in den Gymnasien zur Athletik gebildeten Jünglinge ge-

ben, letztere aber den schon ausgebildeten Wettkämpfern bei den öffentlichen Spielen ertheilt wurden. Sehr häufig kommen hierbei Figuren vor, die in den Mantel verhüllt sind, und frühere Erklärer glaubten dadurch in diesen Vasen Geschenke zu erkennen, welche man den Jünglingen gab, wenn sie in das Mannesalter traten, also mit der Tracht des Mannes, dem Mantel, bekleidet wurden. Da man jedoch in später aufgefundenen Vasen auch Knaben dargestellt fand, welche auf diese Art bekleidet sind, so ist es wahrscheinlich geworden, dass unter diesen Mantelfiguren Knaben und Jünglinge zu verstehen sind, welche aus dem Bade, das ebenfalls in den Kreis der gymnastischen Uebungen gehörte, zurückkommen, wie denn auch Salben-Büchsen und Reinigungsgeräthe häufig unter dem Beiwerk bei diesen Figuren angebracht sind. Eine Schaae von der zierlichsten Form, mit rothen Figuren auf schwarzem Grunde und von einer unübertroffenen Feinheit und Sicherheit der Zeichnung wurde hierbei vorgezeigt. Sie gehört unbedenklich zu der Klasse der palästrischen Vasen, indem man alle Hauptarten der körperlichen Uebungen auf derselben angebracht findet, welche auf den Gymnasien gelehrt wurden. Den Schluss des Vortrages bildete eine kurze Uebersicht aller der Gefäße, welche unter dem Vasenvorrath des Königlichen Museums mit ähnlichen Darstellungen versehen sind.

W. Albrecht.

### Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

Der Kunstverein in Potsdam wird Anfangs April dieses Jahres abermals eine Kunst-Ausstellung eröffnen und ladet die geehrten Künstler ein, geeignete Gemälde hierzu entweder direct an den Verein (Wilhelmsplatz No. 19.) oder durch den Kunsthändler Hrn. Kuhr z. Berlin, der die Verpackung und Versendung derselben auf Kosten des Vereins übernommen hat, spätestens bis zum 20. März, gefälligst einzusenden. Vorläufig sind zum Ankauf von Kunstwerken 1000 Thlr. bestimmt und werden die erstandenen Gemälde mit den bereits schon erworbenen nach der Ausstellung verlost werden. Actien des Vereins, à 2 Thlr., erhält man in Berlin bei Hrn. Kunsthändler Kuhr.

Potsdam, den 10. Februar 1836.

Der Vorstand des Kunstvereins.