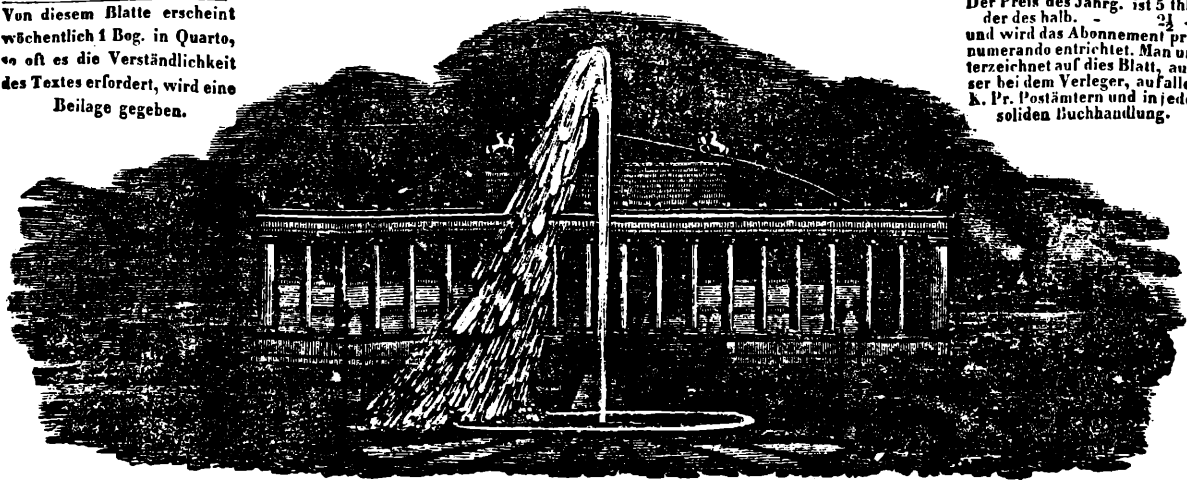


Von diesem Blatte erscheint
wöchentlich 1 Bog. in Quarto,
so oft es die Verständlichkeit
des Textes erfordert, wird eine
Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr.
der des halb. - 2 1/2 -
und wird das Abonnement prä-
numerando entrichtet. Man un-
terzeichnet auf dies Blatt, aus-
ser bei dem Verleger, auf allen
k. Pr. Postämtern und in jeder
soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 8. August

Redacteur Dr. F. Kugler.



Verleger George Gropius.

Die Kunst der Etrusker.

(Fortsetzung.)

Die bürgerliche Architektur der Etrusker war eben so sehr auf den Nutzen als auf die Bequemlichkeit des Privatlebens berechnet. Die Häuser der Vornehmen waren meist geräumig und die Räume sorgfältig vertheilt, indem ausser den Gemächern der Männer und Frauen auch die Kinder und die Sklaven ihre gesonderte und bestimmte Wohnung hatten und alle auf gleiche Weise bequem eingerichtet waren*). Vitruv spricht von Höfen, die nach toskanischer Manier angeordnet waren**); und nach übereinstimmen-

der Nachricht der Schriftsteller dürfte die Einführung des Atriums, des vorzüglichsten Theiles der grösseren Häuser, ebenfalls den Etruskern, oder vielmehr den Architekten von Adria, wie es der Name besagt, zuzuschreiben sein*). Die Häuser der Etrusker hatten eine einzige Thür, von jener Form mit zweien Flügeln, welche man auf den Monumenten dargestellt sieht; und nach aller Wahrscheinlichkeit öffneten sie sich von innen, wie es bei den italischen Häusern im Allgemeinen und vornehmlich bei den römischen, Gebrauch war.

Dass der Pyramidenbau des königlichen Grabmales des Porsenna, welches bei Clusium lag, in den etruskischen Fabeln allen Gesetzen der Kunst und der Statik zum Hohn übertrieben wurde, erhellt aus der

*) Diodor, V. 40.

**) VI, 3. — Varro L. L. IV. 33. *Tuscanicum dictum (impluvium) a Tuscis, posteaquam illorum eavum aedium simulare coeperunt.*

*) *Atrium appellatum ab Atriatibus Tuscis.* Varro L. L. IV, 33, — Diodor. V, 40. — Fest. v. Atrium.

Beschreibung des Monumentes selbst, welche uns Plinius nach dem Berichte des Varro überliefert hat*). Doch wollen wir desshalb dies merkwürdige Monument nicht ganz und gar für eine Fabel halten. Die tuskischen Erzähler erweiterten ohne Zweifel, um Wunderdinge berichten zu können, sowohl die Verhältnisse als die Haupttheile des Monumentes in einer so phantastischen Weise, dass bisher eine grosse Anzahl scharfsinniger Gelehrter**) umsonst sich bemüht hat, nach dieser Erzählung eine genügende Restauration des Gebäudes möglich zu machen. Varro's Beschreibung ist sicherlich ein Produkt ausschweifender Phantasie, welches jedoch von dem ersten Beschreiber eben so gewiss nicht ohne Rücksicht auf die entsprechenden Formen anderer Monumente seines Landes und seiner Zeit erdacht wurde. Nicht weniger übertrieben, obgleich ursprünglich auf wirklichen Anschauungen begründet, ist auch die Beschreibung des berühmten Grabmales des Osymandyas in Aegypten***). Beide waren vielleicht mit einigen besonderen Eigenthümlichkeiten symbolischer Art erbaut. Uebrigens zeigt sich in der erwähnten Beschreibung des Grabmales des Porsenna sehr deutlich die Nachahmung aegyptischer Manieren, welche letzteren, merkwürdiger Weise, noch mehr in den alten Kunstwerken, die man in der Gegend von Clusium selbst gefunden hat (irdene Gefässe mit Relieffiguren, besonders Kanopen), wieder erkannt werden. Das grosse Grabmonument von Vulci (die „Cucumella“: ein kreisrunder Untersatz von 200 F. Durchm. mit thurmartigen Gebäuden, zum Theil von conischer Form) zeigt uns ebenfalls, wie die Etrusker dem Ausserordentlichen in dieser Art von Gebäuden, in denen der menschliche Stolz sich noch nicht von dem Gebote der Religion losgesagt hatte, nachhingen. So kann man in der That annehmen, dass jenes ganze berühmte Labyrinth des Porsenna ein höchst eigenthümliches und, wenn man will, auch abentheuerliches Gebäude war, welches von einem prachtliebenden Fürsten angeordnet wurde, um ein Zeugniß seiner Macht zu hinter-

lassen, oder, wie Varro sagt, um den Stolz auswärtiger Herrscher noch zu überbieten*). —

In der Kindheit der Kunst arbeitet ein jeder auf eine einfache Nachahmung der sichtbaren Gegenstände hin. Dies Gesetz des menschlichen Geistes leitet überall die Hand auf gleiche Weise, doch so, dass sie zugleich von dem Schicksal des Menschen abhängig ist. Die politischen Einrichtungen, die Fortschritte des bürgerlichen Lebens, die besondere Lage, das Clima selbst, beschleunigen bei einigen Völkern die Entwicklung, verzögern sie bei anderen, welche in weniger günstige Umstände versetzt wurden. Nicht wenige Arbeiten der toskanischen Kunst zeigen in der That eine solche Rohheit und kindliche Einfalt, dass sie uns zu dem wirklichen Ursprunge der nachahmenden Kunst zurückzuführen scheinen. Statuetten von geradlinigen Umrissen, ohne Bewegung, mit geschlossenen und verbundenen Beinen, gedrückte Augen, ein schiefer Mund, ein vorstehendes Kinn, übermässig verlängerte Extremitäten, enge und an den Körper anschliessende Gewandung, — alle diese Eigenschaften zeigen deutlich jene früheste Manier der etruskischen Sculptur, bevor sie dahin strebte, durch eine sorgfältigere Nachahmung der Natur ihre Formen zu veredeln. Während dieser ersten Periode der Kunst begnügten sich die Künstler mit blosser Darstellung der Hauptlinien des menschlichen Körpers, ohne ihren Figuren den Ausdruck der Kraft oder der Bewegung zu geben. Dies war aber, wenn wir es wohl betrachten, keineswegs eine Ausartung, sondern vielmehr eine eigenthümliche Weise der kindlichen Kunst, welche eines langen Zeitraumes bedurfte, ehe sie erwachsen war und ehe sie, wie es zu geschehen pflegt, vom Einfachen zum Manierirten übergehen konnte. Augenscheinliche Spuren aegyptischer Technik und Symbolik geben überall den bestimmtesten Beweis, dass das Aegyptische einen grossen Einfluss auf diese erste Manier der Etrusker ausübte, die, wie man aus vielen Nachahmungen sieht, schon damals alle bildlichen Darstellungen aus dem Zeitalter der Pharaonen kannten.

Um eine blosse Norm der Classification zu geben, nicht eigentlich eine bestimmte und abgeschlossene Epoche zu bezeichnen, so können diesem ersten aegyptisch-toskanischen Style im Allgemeinen diejenigen

*) Plin. XXXVI, 13.

**) Graves, de Bosses, Cortinovis; und, audrer zu geschweigen, der neuste von allen, Quatremere de Quincy: *Restitut. du tombeau de Porsenna, etc.*

***) Diodor. I, 47.

*) Plin. l. 1: *Quem fecit . . . simul ut externorum regum vanitas quoque ab Italis superetur.*

Arbeiten zugesprochen werden, welche ein grösseres Alter der Kunstäusserung oder vielmehr eine zur Gewohnheit gediehene Nachahmung alterthümlicher Darstellungsweise erkennen lassen. Unter diesen gebührt der erste Platz einer bedeutenden Anzahl wirklich einheimischer Werke, wie gewissen Sculpturen in Stein (namentlich an Grabpfeilern), denjenigen Bronzen (z. B. den peruginischen zu München u. a. m.), welche auf das entfernteste Alterthum Anspruch machen dürfen, und so auch jenen Gefässen (aus chiusinischen und anderen Gräbern), auf welchen kleine Figuren und alle möglichen Symbole der verschiedensten Gestalt mit Formen aufgeprägt sind. Jene seltsamen Ungeheuer, die man tausendmal wiederholt findet, jene Menge von Thieren, jene wilden Kämpfe mannigfaltiger Bestien, sind alles symbolische Darstellungen ein und desselben Systemes priesterlicher Lehre, gehören ohne Zweifel demselben Kreise moralischer Ideen an: und wenn gleich die Monumente, welche hier in Betracht zu ziehen sind, nicht alle aus einer Zeit herkommen noch gleichen Kunstwerth besitzen, so ist es nichts destoweniger gewiss, dass sie doch in gleicher Weise dieselben bildlichen Darstellungen wiederholen, welche die Plastik, die Sculptur, der Erzguss im frühesten Alter der Kunst hervorgebracht haben. Alles athmet in diesen Arbeiten Nationalität und eigenthümliche Sitte: die Figuren sind in's Profil gestellt und haben jene Härte und Trockenheit der Formen, welche überall bei noch unvollkommener Nachahmung der Natur entsteht. Die Gesichter sind zu gross; die Haare bald in Locken gedreht, bald lang und auf die Schultern niederfallend; die Gewänder haben keine Falten oder, bei weiblicher Kleidung, kleine und geradlinige; es ist keine Gruppen-Anordnung, keine Verschiedenheit der Mienen zu bemerken: und nichts desto weniger gefallen diese so rohen Arbeiten durch eine bewundernswürdige Einfalt und Natürlichkeit des Ausdruckes. Die volscischen Basreliefs (die bekannten, zu Velletri gefundenen Werke, jetzt im Museum von Neapel), in Terracotta und mit verschiedenen Farben — nach der Sitte der antiken Plastik — bemalt, sind vornehmlich als sichere Beispiele dieser alterthümlichen Manier der italischen Kunst, ehe sie zu einem mehr methodischen Style vorschritt, anzuführen. Uebrigens bildete sich die etruskische Schule in diesen Beziehungen nicht verschieden von der griechischen aus, wo sich sowohl in der Composition als in der Strenge

der Figuren anfangs derselbe conventionelle Styl, noch ohne Anmuth und Leichtigkeit, wiederfindet.

Der Betrachtung würdiger ist jene Epoche der etruskischen Kunst, in der ein neuer Styl begann und ausgebildet ward, den man speciell als den toskanischen bezeichnete*). In diesem vollkommen methodischen Style findet man immer noch eine gewisse Spur des aegyptischen Typus, d. h. eine harte, trockene und gestreckte Manier, so wie Quintilian dieselbe wahrnahm**), und wie sie noch gegenwärtig in gewissen Kunstwerken (vornehmlich verschiedenen Statuetten in Bronze) erscheint. Ebenso passend und wahr berichtet Strabo, der in Etrurien wie in Aegypten gereist war, dass die toskanischen Sculpturen den aegyptischen und altgriechischen ähnlich seien***). Wenn wir grosse Statuen, wie jene bekannten von Aegina, hätten, so würden wir beide alterthümlichen Style passlicher mit einander vergleichen können; doch glauben wir uns nicht zu weit von der Wahrheit zu entfernen, wenn wir voraussetzen, dass das strenge, trockene und sorgfältige, zugleich aber auch grossartige Verfahren der äginetischen Schule dem der etruskischen nahe verwandt gewesen sei. In beiden findet man jene Vorzüge und Mängel, welche die griechische Sculptur charakterisiren, ehe Phidias seinen Werken als künstlerisches Gesetz jenes Element der Schönheit gegeben hatte, welches er in bewunderungswürdiger Weise aus den Vorschriften Homer's zu entnehmen wusste.

Insgemein, wenn die Künstler mit einem solchen rein methodischen Systeme eine energische Handlung, Kraft und Bedeutsamkeit der Form ausdrücken wollten, gaben sie den Gestalten eine aussergewöhnliche, strenge und gewaltsame Bewegung, gleich als ob die Kunst die Normen der Schönheit aus der blossen Anatomie entwickeln könnte. Uebertriebene heftige Gebarden, robuste Formen, scharf bezeichnete und mit unnatürlicher Gewalt hervorgetriebene Muskeln, sind die hervorstechendsten Eigenthümlichkeiten dieses wissenschaftlichen etruskischen Styles, der dem Sinn und dem allgemeinen Gefühle der Nation sehr ange-

*) *Tuscanicus*: daher man, wo es sich um Kunstwerke handelte, mit Unterscheidung *signa et opera tuscanica* erwähnte.

**) *Duriora, et Tuscanicis proxima Callon, atque Hesperias fecere.* XII, 10.

***) Strabo XVII. p. 554.

messen war. Denn die Macht der alten Institutionen brachte es mit sich, dass Alles in der öffentlichen Sitte die Strenge, den Ernst und die Würde von selbst zu bewahren strebte: die Schönheit und die Grazie, die aus jenem Ideale entstehen, welches sich in edlen und ausgewählten Formen bethätigt, fanden hier nicht, wie in Griechenland, Verehrung und Altardienst. Zugleich ist es im höchsten Grade bemerkenswerth, dass keins von den originalen Werken toskanischer Kunst, die wir bisher kennen, obscene Gegenstände darstellt. Im Gegentheile bezieht sich Alles auf unsren Monumenten, wo nicht eine deutliche Anspielung auf griechische Fabeln hervortritt, auf Gegenstände der Götterverehrung und heilige Gebräuche des Hauses. Die Physiognomien haben nationale, wir möchten fast sagen: lokale und provinzielle Formen, von jenem allgemeinen Typus, der sich unverändert erhalten hat und der noch in unseren Tagen lebendig ist. (Wichtig sind in dieser Beziehung besonders die oben erwähnten Kanopen, die man in chiusinischen Gräbern gefunden hat; sie enthalten die Asche der Verstorbenen und die Köpfe tragen deutlich individuelle, portraiturenartige Züge.)

(Fortsetzung folgt.)

Beispiele der italienischen Kunst im vierzehnten Jahrhundert.

In Bezug auf das, was wir zu Anfange dieses Jahrganges (in No. 3. und 4.) aus E. Förster's „Beiträgen zur neueren Kunstgeschichte“ und auf Anregung dieses Werkes über die durch Giotto eröffnete Richtung in der italienischen Kunst des vierzehnten Jahrhunderts mitgetheilt haben, mögen die folgenden Beschreibungen einiger der bedeutsamsten Werke dieser Richtung, in denen sich eine grossartige Entfaltung der im Gedanken conceipirten Kunst zeigt, hier eine passende Stelle finden.

Zu den interessantesten Werken der Art gehören die Malereien, welche die Wände und Gewölbe des grossen Kapitelsaales (der sogenannten Kapelle der Spanier) bei S. Maria Novella zu Florenz bedecken. Die ganze Kapelle ist die Stiftung eines reichen Florentiner Bürgers, des Mico Guidalotti, zur Feier des damals noch neuen Frohnleichnamfestes bestimmt. Im J. 1322 wurde die Kapelle gegründet und, sobald sie vollendet, mit den Gemälden geschmückt, deren

Gesamttinhalt die siegreiche Verherrlichung der katholischen Kirche bildet, sowie jenes Fest selbst zu gleichem Zwecke eingerichtet war.

Die Altarwand, dem Fenster gegenüber, stellt die Passion Christi dar, als diejenige Begebenheit, welche den eigentlichen Grund und Beginn der christlichen Kirche bildet, und deren stetes Gedächtniss das Frohnleichnamfest feiert. Diese Darstellung ist über und zu den Seiten der kleinen, im Halbkreis überwölbten Altarnische angeordnet, und zwar auf eigenthümliche Weise, so dass nämlich die verschiedenen Momente der Passion nicht von einander gesondert sind. Zur Linken sieht man die Kreuztragung, welche sich um die Häuser von Jerusalem den Berg emporwindet; oben die Kreuzigung, wo auf der einen Seite die Gruppe der klagenden Frauen schön und grossartig dargestellt ist, auf der andern Seite durch Reiter auf das Volk eingehauen wird, welches hastig entflieht; darunter, zur Rechten der Nische, die Höllenfahrt Christi. Das Dreieckfeld des Kreuzgewölbes über der Altarwand enthält die Auferstehung Christi; die beiden Engel, welche auf dem Sarkophage sitzen, sind schön und fast noch byzantinisch streng gezeichnet, die drei Marien in feierlicher Bewegung. Das gegenüberstehende Dreieckfeld, über der Eingangswand, enthält die Himmelfahrt Christi.

Die Malereien der Eingangswand sind grösstentheils zerstört, indem die Fenster früher nicht geschlossen waren und den Zugang der Witterung gestatteten; sie stellten, nach Vasari's Bericht, das Leben des heil. Dominicus dar. Zu erkennen ist hier nur noch u. a. eine Predigt des Heiligen, und an dem einen Fensterpfeiler die Erweckung eines gestorbenen Mädchens, welches sich mit wundersamer Geberde zu seiner Mutter wendet.

Das Gemälde, welches die linke Wand der Kapelle (vom Eingange aus gesehen) schmückt, enthält eine allegorische Darstellung der Weisheit der Kirche. In der Mitte des Bildes, nach oben zu, sieht man hier den heil. Thomas von Aquino, welcher für den grössten Philosophen seiner Zeit gehalten wurde und namentlich für die Einrichtung des Frohnleichnamfestes thätig gewesen ist. Er sitzt unter einem gothischen Baldachine und hält ein Buch in der Hand, worauf die (lateinischen) Worte des Buches der Weisheit (VII, 7 u. 8) stehen: „Darum so hat ich, und ward mir Klugheit gegeben; ich rief, und mir kam der Geist der Weisheit. Und ich hielt

sie theurer denn Königreiche und Fürstenthümer.“ Ueber ihm schweben Engel; zu seinen Seiten sind Bänke, auf deren jeder fünf Männer, Propheten und Evangelisten, sitzen; zu seinen Füßen drei andre Männer mit Büchern, die in kauender Stellung gleich überwundenen Sklaven sitzen: es sind die vornehmsten Ketzer, Arius, Sabellius und Averrhoes. Auf dem unteren Theile des Bildes, vor einer langen durchlaufenden Wand, sieht man vierzehn allegorische weibliche Figuren, jede unter einem gothischen Baldachine sitzend, leichte, schlanke Gestalten mit edlen und anmuthigen Gesichtern. Sie bedeuten, von der Fensterwand anfangend: das weltliche Recht, das kanonische Recht; die spekulative Theologie, die praktische Theologie; die drei Kardinaltugenden: Glaube, Hoffnung, Liebe; die sieben freien Künste: die Arithmetik (mit den Tafeln der Rechenkunst), die Geometrie (mit Winkelmaass und Zirkel), die Astrologie (mit der Himmelskugel), die Musik (mit Klanginstrumenten), die Dialektik (mit einer Schlange unter dem Schleier), die Rhetorik und die Grammatik. Zu den Füßen einer jeden von diesen Figuren, eine Stufe niedriger, sitzt ein Mann, welcher gerade in der entsprechenden Wissenschaft oder Tugend einen berühmten Namen gewonnen hat. Das tiefe Nachdenken und die Begeisterung der Offenbarung ist in der ganzen Reihe dieser Männer sehr glücklich ausgedrückt und ihnen durchweg das eigenthümliche Gepräge einer grossartigen, majestätischen Ruhe gegeben. — Auf dem Dreieckfelde des Gewölbes ist über diesem Gemälde die Ausgiessung des heiligen Geistes dargestellt, dessen Bezug auf das Hauptbild in den Worten des h. Thomas ausgesprochen ist.

Wie auf dem genannten grossen Gemälde die Kirche in beschaulicher Ruhe dargestellt ist, so erscheint sie auf der gegenüberstehenden Wand, zur Rechten des Einganges, in ihrer nach aussen gerichteten Thätigkeit. Dies Bild ist sehr reich an Figuren und besteht aus einer bedeutenden Reihe verschiedener Gruppen. Auf der unteren Seite des Bildes, links, sieht man ein grosses kirchliches Gebäude in italienisch-gothischem Style, ein Abbild des Domes von Florenz nach seiner ursprünglichen Anlage, welches hier als ein Sinnbild der geistigen Kirche gedacht werden muss. Davor sitzen der Pabst und Kaiser, als oberste Schirmherren der Kirche, geistliche und weltliche Herrn neben ihnen, sehr feierliche und würdige Gestalten. Zu den Seiten steht

und kniet die gläubige Gemeine, die zum Theil aus berühmten Männern und Frauen der Zeit, zum Theil aus Armen und Nothhaften besteht; sie wird zugleich sinnbildlich als eine Herde von Schaafen dargestellt, die vor den Füßen des Pabstes weidet und von zwei Hunden bewacht wird. Weiterhin, zur Rechten, sieht man den heiligen Dominicus predigend gegen die Ketzer, die Feinde der Kirche, und einige derselben bekehrend. Daneben sieht man wiederum die Herde, wie sie von Wölfen angefallen und von den Hunden vertheidigt wird. Die Hunde sind sämmtlich schwarz und weiss gefleckt, um hiemit auf die Ordenstracht der Dominikaner (*Domini Canes* — d. h. Hunde des Herrn) hinzudeuten*), denen eine solche Vertheidigung der Kirche obliegt. Auf derselben Seite, weiter hinauf, sieht man die Freuden und Verirrungen der Welt, Reigentänze und dergleichen, sodann die Bekehrung und Busse der in irdischem Treiben befangenen Menschen. Ueber der Kirche ist das Thor, welches zum Himmel führt, dargestellt; Petrus öffnet dasselbe den Begnadigten und lässt sie in das Paradies eingehen, wo Christus in der Glorie und Engeln zu seinen Seiten sichtbar werden. Die Darstellung des ganzen reichbewegten Gemäldes ist äusserst lebendig, die Costüme, wie es hier erfordert wurde, überall die der Zeit, und in den Köpfen vieler Personen eine nicht unglückliche individuelle Auffassung, wie uns denn viele Namen von Personen jener Zeit überliefert sind, deren Portraits auf dem Gemälde enthalten sein sollen. — Das Gemälde auf dem darüber befindlichen Dreieckfelde des Gewölbes enthält das Schiff mit den Jüngern Christi auf stürmendem Meere und Christus, der auf den Fluten wandelt und Petrus emporzieht, — dieselbe Composition, welche Giotto in Mosaik an der Peterskirche zu Rom ausgeführt hatte. Bekanntlich stellt diese öfters wiederkehrende Darstellung unter dem Bilde jenes Schiffes die christliche Kirche und Christus als ihren Leitstern dar, und so steht dieselbe hier wiederum in nächster Beziehung zu dem Wandbilde.

Die Meister, denen man diese Malereien bisher zugeschrieben hat, sind Taddeo Gaddi, von dem die Darstellungen an der Decke und die linke Seitenwand

*) Auch berichtet die Legende, die Mutter des h. Dominicus habe vor seiner Geburt geträumt, dass sie einen solchen schwarz und weiss gefleckten Hund zur Welt bringen würde.

mit dem h. Thomas von Aquino herrühren sollen, und der Sieneser Simone di Martino, als Verfertiger des Uebrigen. Doch ist das Unpassende dieser Annahme neuerdings zur Evidenz nachgewiesen worden. Vollständige Abbildungen dieser Malereien sind noch nicht herausgegeben. Einzelne Gruppen derselben findet man in Kuhbeil's Studien nach alten florentinischen Meistern Bl. 15 — 17, 19, 20, 22 — 25. Vergl. im Uebrigen: Mecatti, *Notizie stor. riguard. il Capitolo di S. Maria Novella*, p. 9 sqq. und dieselben im Auszuge bei Richa, *Notizie istor. delle chiese fiorentine t. III. p. 83 sqq.* — Ferner: Vasari, im Leben des Taddeo und Simone; v. Rumohr, *Italienische Forschungen*, II, S. 81, 97; E. Förster, *Beiträge*, S. 174.

Dasjenige Werk jedoch, in welchem sich die Richtung der Zeit zur grossartigsten Poesie steigerte, in welchem eine tief sinnige Anschauung des Lebens hervortritt, die nur mit Dante's göttlicher Komödie zu vergleichen ist, und welches, wenn es mit der Technik des sechszehnten Jahrhunderts gemalt wäre, zu den ersten Kunstwerken aller Zeit gerechnet werden würde, ist das dem Andrea Orcagna zugeschriebene grosse Freskogemälde im Campo Santo von Pisa, welches den Triumph des Todes darstellt. Die Composition besteht, der Kürzen nach, in Folgendem.

Auf der rechten Seite des Bildes sieht man eine festliche vornehme Gesellschaft von Herren und Damen; sie haben Falken und Hunde bei sich und scheinen von der Jagd heimgekehrt zu sein. Sie sitzen unter Orangenbäumen und tragen Schmuck und üppige Gewande; prächtige Decken sind zu ihren Füßen gebreitet. Ein Troubadour und eine Sängerin ergötzen ihr Ohr mit schmeichelnden Klängen; Liebesgötter schweben über ihnen und schwingen ihre Fackeln. Alle Lust und Freude der Welt ist hier vereinigt. Da kömmt, zur Linken, eilenden Fluges der Tod herbei. Es ist ein grausiges Weib, mit wildflatterndem Haare, mit Krallen statt der Nägel, mit grossen Fledermausflügeln und unversehbarem, drahtgeflochtenem Gewande. Sie schwingt eine Sense in der Hand und ist im Begriff, die Freuden jener Gesellschaft niederzumähen. Dicht gedrängt liegt eine Schaar von Leichnamen zu ihren Füßen, welche man an ihren Insignien fast sämmtlich als einstige Machthaber der Welt erkennt, als Könige und Königinnen, Kardinäle und Bischöfe, Fürsten, Krieger, u. s. w. Ihnen entsteigen ihre Seelen in Gestalt neugeborner Kinder, und Engel und Teufel sind da, welche sie

in Empfang nehmen; die Seelen der Frommen falten anbetend die Hände, die der Verlorenen schrecken angstvoll zurück. Die Engel sind fast wie lustige Schmetterlinge anzuschauen; die Teufel gleichen bald reissenden Thieren, bald widrigem Gewürm. Sie kämpfen mit einander um die Seelen; zur Rechten, oben, schweben die Engel mit denen, welche sie gerettet, zum Himmel empor; die Teufel dagegen schleppen ihre Beute nach einem feuerspeienden Berge, welcher am oberen Theile der linken Seite sichtbar wird, und stürzen die Seelen in die Flammen hinab. Neben jenen Leichnamen ist eine Schaar von Bettlern und Krüppeln, welche mit ausgestreckten Armen den Tod um das Ende ihrer Leiden ansehen:

„Dieweil das Glück uns niemals Gaben bot,

O Tod, o Arzenei von aller Noth,

Komm nun und gieb uns hier das letzte Brod!“

Diese Worte sind über ihnen geschrieben; aber der Tod hört ihre Bitten nicht und ist bereits an ihnen vorüber geeilt. Eine Felswand scheidet diese Scene von einer andern, wo man eine Jagdgesellschaft sieht, die einen Höhlweg des Gebirges herabgekommén ist; wiederum reich gekleidete Fürsten und Damen auf prächtig geschmückten Rossen, mit einem Gefolge von Jägern, mit Falken und Hunden. Ihr Weg hat sie zu drei offenen Sarkophagen geführt, welche zur äussersten Linken des Bildes neben einander stehen, und in denen man drei Fürstenleichen in den verschiedenen Stadien der Verwesung, von ekelhaftem Gewürm umkrochen, erblickt. Daneben steht ein Eremit — der Tradition zufolge, der heilige Macarius, welcher den Freuden der Welt und den Anfechtungen der Sinne Trotz geboten wie keiner — ein Greis im höchsten Alter, von zwei Krücken gestützt, und weist, gegen die Fürsten gewandt, auf dies bittere Memento mori hinab. Diese sprechen, wie es scheint, fast gleichgültig über den Vorfall; einer von ihnen hält die Nase vor dem üblen Geruche zu. Nur die eine königliche Reiterin stützt ihr anmuthvolles Gesicht betrübt in die Hand und schaut tief ergriffen vor sich hin. Auf der Höhe des Berges, über dem Hohlwege, sieht man einige andre Eremiten, welche, im Gegensatz gegen diejenigen, die der irdischen Lust anhängen, in einem beschaulichen, bedürfnisslosen Leben das höchste Ziel menschlichen Alters erreicht haben. Einer von ihnen melkt eine Hirschkuh und Eichkätzchen spielen um ihn her; ein andrer sitzt und liest; ein dritter schaut in das Thal

hinab, wo die Leichen der Mächtigen modern. — Es wird uns überliefert, dass unter den in diesem Gemälde dargestellten vornehmen Personen verschiedene Portraits von Zeitgenossen des Künstlers enthalten seien, namentlich des Castruccio Castracani, Herrn von Lucca, des Ugucione della Fagginola, Herrn von Pisa, und des Kaiser Ludwig des Baiern.

Eine Abbildung des Gemäldes befindet sich in C. Lasinio's *Pittura a fresco del campo santo di Pisa*; Vergl. ausserdem: Rosini, *descrizione delle pitture c. s. di Pisa*, Vasari im Leben des Orcagna, u. a. m.
(Beschluss folgt.)

D I E M U T T E R

bei der Aussetzung Moses.

Gemälde von P. Veit*).

Moses! mein süßes Kind!
Sohn meiner Lieb! mein einzig Licht
In diesem trüben kummerschweren Leben!
Noch einmal will ich dich umfassen,
Einmal noch — weh — zum letzten Mal
Dein Engelsangesicht, die Sternenaugen schau'n.
Ruh einmal noch an diesem Herzen,
An welchem Leben du empfangst,
An dieser Brust, aus der du Nahrung sogst.
Mein Lieb', mein Glück,
Und heut' mein bittr's Leid!
Verlassen soll dich deine Mutter,
Verstossen dich — O! weh mir, weh! —
Soll diese Hand, die dich noch liebend hält,
Die sorgend gegen jedes Leid dich schirmte,
Muss sie hinaus dich stossen nun!
Den Wellen soll der Mutter eigne Hand,
Dem grausen Tode selbst dich übergeben!
Mein Sohn, du meines Lebens Trost,
Noch überstrahlt dich hell der Sonne Licht,
Ihr Glanz, er leuchtet aus den Augen dir
Ihr Engel Gottes, wollet ihm sie schliessen,
Dass ich's vermag mich von ihm loszureissen,

*) Obiges Gedicht ist, als fliegendes Blatt gedruckt, in unsre Hände gekommen. Wir glauben, dass die Mittheilung desselben unsern Lesern angenehm sein dürfte.

D. R.

Mich täuschend als verliess ich ihn im sanften Schlummer —
— — — Gott! unsrer Väter Gott!
Was that ich Dir, dass mir solch Leid ward auferlegt!
Welch schwere Schuld verlangt so harte Busse? — — —
Israel! Stammvater deines Volkes,
Warum verliessest du die freien Triften,
Die Hütten, die im Frieden du beherrschtest,
Wo Segen göttlicher Verheissung.
Wo treu bewachte Einfalt dich umgab:
Um hier uns herzuführen
In eitler trügerischer Hoffnung
Zur Sündenpracht der Städte,
Im Sklaven-Frohne fremder Völker,
Der finst'ren Götzen Diener? — — — —
Gott Abrahams, Isaak's, Jakob's Gott,
In deren Namen uns dein Segen wird,
Gott! unsrer Väter Gott, erbarme dich! —
Wie der Sternen Heere, sollt' dein Volk sich mehren,
Wie Sand am Meer, war dein verheissend Wort.
Sieh her, zertreten wird's vom neiderfüllten Dränger,
Die Lämmer deiner Heerde
Ein Raub sind sie des blutbegier'gen Tigers;
Ach, nicht vermehrt,
Verzehret wird dein Erbe.
Erhöre Israel, Gott unser Gott,
Ein ein'ger Gott und Herr!
Hör auf das Wehgeschrei
Der angstbedrängten Mutter,
Dass deine Feinde sich erheben nicht,
Verhöhnend sprechen:
„Ist dies der Schutz des Herrn,
„Den einzig dieses Volk verehrt,
„Dem sie so fest vertrauen?“ — — — —
Verstumme meine Zunge,
Lass dich vom tiefen Weh des Herzens
Zu freveln Worten nicht verleiten!
Gott unsrer Väter,
Dennoch bist du mit uns
Und deine Barmherzigkeit
Währet in Ewigkeit.
Tief beugt vor deiner Majestät
Im Staub sich deine niedre Magd!
Herr! wie geschieht mir jetzt so wundervoll!
Es dringt ein Himmelsstrahl Trost bringend
Mir an das Herz, die Seele hoch erhebend.
Er kömmt von dir, erneuend mein Vertrau'n!
Du o Herr der Welt!
Du führtest Joseph unsern Ahn

(Gesegnet sey sein Namen)

Aus tiefer, grabesgleicher Grube,
Zogst aus der Brüder feindgesinnten Händen ihn
Hierher ihn leitend, dass erfüllend deinen Willen
Er Rettung sey den Söhnen seines Vaters,
Die zu verderben ihn gemeint.
Geheimnissvoll sind deine heiligen Wege,
Herr unser Gott!

Dein starker Arm, er ist ja nicht verkürzt,
Noch deiner Allmacht Alles unterworfen!
Ja ich vertrau' auf Dich,
So wie den Ahnherrn du errettet,
So wird auf deinen Willkür
Mein Kind, dem grausen Wellenschlund
Erbarmungsvoll, wenn du es willst, entzogen,
Wo ich verzweifelt, naht wohl schon die Rettung
Von deiner Hand gesendet:

Dass er, mein Sohn, auf's Neue mir geschenkt,
Ein Held, ein zweiter Retter

Den Kindern Jakob's, deinem Volke werde,
Dem Sklavenjoch es zu entziehen.

In weiter, tiefer Ferne öffnet sich
Ein Seherblick voll Staunen mir:

Einst wird ein Retter unsers Stammes,
Der Jungfrau Sohn

Im Tode, blutend, zum Leben es erlösen
Für Aller Zeiten, ew'ge Zeiten!

Fortan wird keine Tochter Israels
Des Herrschers Grimm-Gebot gehorchend

Den Sohn dem Tode opfern müssen;
Nicht in der Welle Grab,

In deinen Arm, o Herr,

Leg' ich vertrauensvoll den Sohn;

Der du das Wehgeschrei

Der Tochter Jakobs nicht verschmähist,

Gelobt seyst du zu allen ew'gen Zeiten

Jehovah unser Gott.

Verschiedenes über den Kupferstecher **Georg
Friedrich Schmidt**, geb. zu Berlin 1712,
gest. daselbst 1775.

Aus dem Briefwechsel zwischen Goethe u. Zelter *).

Zelter an Goethe, Bd. IV, S. 236.

... Diese und noch andre Sachen habe schon seit
1775, dem Todesjahre meines Grosseheims Schmidt,

*) Wir haben aus diesem reichen Buche bereits früher
Manches, das in näherer Beziehung zur bildenden Kunst

in Besitz, den ich in Deinem Winckelmann nicht
finde und kaum die Ursache begreife, wie ein so
fruchtbarer Kupferstecher von Dir übergangen worden;

Wüsste ich was Du von ihm hast, so könnte ich man-
ches aus meinen Dubletten noch liefern. Seine radirten
Blätter nach Rembrandt wurden hier allgemein ge-
schätzt, und wenn ich die besten neueren Kupferste-
cher gegen seinen Mignard halte, so hat keiner den
Charakter der Stoffe so derb und wahr getroffen; man
möchte Farbe erkennen.

Ich besitze sein sehr ähnliches Bild, herrlich ge-
malt von Pesne. Ein humoristischer Mann, gross
und derb. Das Bild ist historisch und scheint von
ihm selber angegeben zu sein, 4 Fuss breit und 3½
hoch. Der Mann sitzt fast lebensgross an seinem Ar-
beitstische, auf welchem Radirnadel, Grabstichel, Lupe,
Reissfeder und dergleichen liegen, und liest seiner ge-
genübersitzenden Frau schalkhaft aus einem Buche
vor, das die kaum leserliche Aufschrift hat: *la chose
impossible*. Auf des Mannes Stuhllehne hält sich ein
listiger Kater angeklammert, ergrimmt und aufmerk-
sam. Die Frau, welche gar nicht schön war, ist lä-
chelnd und höchst reizend dargestellt und das Ganze
mit grossem Pinsel gemalt. Hände und Arme unver-
gleichlich. Ich habe lange gesonnen, was der Spass
bedeuten könne, und habe endlich in Lafontaine's
Gedichten Aufschluss gefunden . . .

Bd. VI. S. 244.

Mit nächster Post erfolgt eine kleine Sammlung
von 38 Schmid'schen Blättern in verschiedenen Ma-
nieren. Sie lagen schon längst für Dich da. Die Wahr-
heit zu sagen, schämte ich mich sie abgehen zu las-
sen, weil es zum Theil fehlerhafte Abdrücke sind, die
ich selbst, nach des Oheims Tode, als 17jähriger
Jüngling gewischt und durchgezogen habe. Das Ab-
drucken der Platten war von den unerfahrenen Er-
ben einem schmutzigen Bildhauer übergeben, dessen
Aufseher und Gehülfe ich sein sollte. Einige Blätter
sind doppelt, zum Vertauschen. Du wirst wissen,
was damit anzufangen. Schmidt hätte uns den Hals
umgedreht, wenn er gelebt hätte. Er war der Bruder
meiner Grossmutter, mütterlicher Seite, und die ihn
gekant haben, wollten finden, dass ich ihm ähnele.

stand, mittheilt; so mögen auch die obigen gele-
gentlichen Bemerkungen hier eine gute Statt finden
und dazu dienen, das Bild eines der merkwürdigsten
Männer im Bereiche der Kupferstecherkunst zu ver-
vollständigen. D. R.