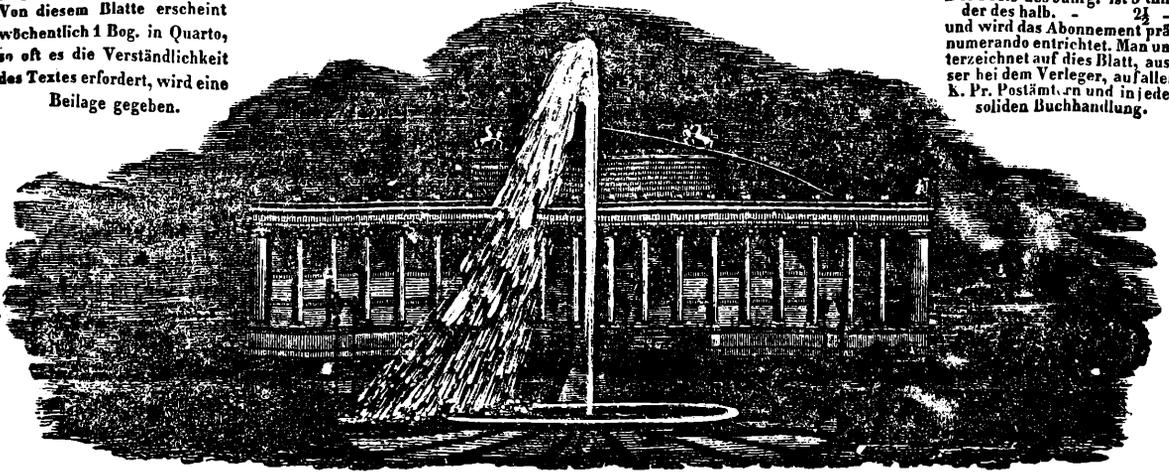


Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

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 22. August

Redacteur Dr. F. Kugler.



Verleger George Gropius.

Die Kunst der Etrusker.

(Fortsetzung.)

Ebenso müssen die feiner gearbeiteten Gemmen in Scarabäenform, ein bei den Aegyptern wie bei den Etruskern allgemein gebräuchliches Symbol*), in Bezug auf die Zeichnung und die sorgfältige Ausführung unter die übrigen Arbeiten derselben Epoche gerechnet werden, wenn es nicht vielleicht wirkliche Beispiele jener toskanischen Figürchen sind, die zu Rom,

*) Die Figur dieses Insektes, eines der bekanntesten aegyptischen Embleme, war gewiss ein Hauptstück der etruskischen Superstition: ein jeder wollte dasselbe, im Leben wie im Tode, bei sich tragen. Daher finden sich deren so viele von geringem Werthe, von runder und unförmlicher Gestalt, was den Unerfahrenen als einer der ersten Schritte der Kunst gilt.

wie es der Dichter von Venusia berichtet, im goldenen Zeitalter in so hohem Preise standen*). Allen Freunden der alten Kunst sind jene beiden schönen Gemmen bekannt, welche den Tydeus, in gekrümmter Stellung und im Begriff, sich einen Wurfspiess aus dem Beine zu ziehen, darstellen, beide von vorzüglicher Arbeit. Nicht weniger ausgezeichnet, sowohl durch die unübertreffliche Wahrheit des Ausdruckes als durch die Feinheit des Schnittes, sind einige andre Scarabäen zu schätzen (namentlich: Hercules, der den Cynus niederstößt, der kummervoll nachsinnende Hercules, der das Fass des Pholus öffnende Hercules, u. a. m.), besonders in Vulci und Chiusi gefunden**), in welchen die bewundernswürdige Sorgfalt der Künstler in dieser vertieften Sculptur, wo dieselben Prin-

*) *Tyrrhena sigilla*. Horat. II, ep. 2. v. 180.

**) Vom Verf. zuerst edirt.

icipien einer gereinigten Zeichnung im Kleinen ebenso, wie anderwärts im Grossen gefordert werden, ersichtlich ist. Die tuskische Endigung, welche die griechischen Namen der Heroen stets auf diesen Gemmen führen*), macht es klar, dass diese Worte in der That im Munde des Volkes lebten; doch erscheinen in den Monumenten, welche Darstellungen aus der griechischen Mythologie tragen, die übertragenen Fabeln nicht immer übereinstimmend mit den griechischen Gedichten: es existirten vielmehr in Etrurien eigenthümliche und von den homerischen Geschichten verschiedene Traditionen, wie z. B. jene, welche den Ulysses zu einem schläfrigen und mürrischen Menschen machte**).

Dieser späteren Epoche gehören, nach unsrer Ansicht auch die Malereien der Gräber von Tarquinia und Chiusi an. Ohne Zweifel war die Malerei in Italien sehr alt: dies bezeugen die Gemälde von Ardea und Caere, welche man, nach Plinius Bericht, sogar für älter als die Stadt Rom hielt***). Preiswürdiger in der Färbung als in der Zeichnung, waren sie vielleicht der Richtung des Giotto oder Simon von Siena entsprechend. Doch nur um von vorhandenen und sicheren Dingen zu sprechen, so haben wir in den Malereien, welche die Wände der erwähnten Hypogeen bedeckten, nicht verächtliche Beispiele der etruskischen Kunst. Diese Malereien, obgleich insgesamt, was die Composition und die Zeichnung anbetrifft, von untergeordnetem Werthe, lassen es gleichwohl vollständig erkennen, dass die Meister mit guter Praktik im Auftrage der Farben und mit malerischer Freiheit zu Werke schritten. Hier sieht man Todtenmale, ein- oder vierspännige Wagen, gymnastische Spiele, Kämpfe von Gladiatoren, gute und böse Genien, tanzende und musicirende Figuren, monströse Thiere und andre symbolische Darstellungen, ähnlich wie man dergleichen auf den Reliefs findet, — alles Dinge, die in Bezug auf die Mysterien und die etruskische Lehre vom Leben und Zustande der Seelen nach dem Tode stehen. Der allgemeine Styl dieser Malereien ist vielmehr einfach als manierirt, in der Mitte zwischen alterthümlicher und moderner Weise;

*) Tute (Tydeus), Pele, Achelc, These, Hercle u. s. w., die gewöhnliche Bezeichnung der Masculina.

**) Plutarch. de audiendis poetis. T. II, p. 27. Nanu, d. h. umherschweifend, nannten sie den Helden. Isacius in Tzet. ad Lycophr. 1244.

***) Plin. XXXV, 3.

die Thiere und besonders die Pferde sind darin leichter und besser dargestellt als die menschlichen Figuren; die Gesichter sind überall im Profil genommen; in der Farbengebung, welche meist durch die Laune des Malers bestimmt wurde, strebte man mehr auf einen gewissen harmonischen Effekt als auf Wahrheit und Schönheit, im Ganzen endlich finden sich Motive und Bewegungen, welche auf bessere Muster hindeuten. Uebrigens wollen sich diese tarquinischen Malereien keinesweges als Beispiele eines vollkommenen Styles geltend machen: sie wurden in Eile zum Schmuck der Gräber ausgeführt und zwar, wie es scheint, von untergeordneten Künstlern aus der Provinz. Zu dieser Ueberzeugung gelangt man wenigstens, wenn man dieselben an Ort und Stelle untersucht und ohne Partheilichkeit und Leidenschaft beurtheilt.

Unter allen Monumenten des etruskischen Alterthums sind die Sculpturen in einheimischem Stein die zahlreichsten und mannigfaltigsten. Mit Ausnahme weniger Fragmente alterthümlichen Styles gehört jedoch der grösste Theil dieser Sculpturen der Zeit an, in welcher der neue Styl in Italien vorzuherrschen begann. Vornehmlich ist es die Schule von Volterra, die, durch den Reichthum an einheimischem Alabaster unterstützt, die grösste Anzahl solcher Sculpturen an, zum Theil sehr trefflich gearbeiteten Sarkophagen, in griechischem oder römischem Geschmack, hervorgebracht hat. Es ist eine Darstellungsweise, die sich in Monumenten mit etruskischen und lateinischen Inschriften, welche dem siebenten oder achten Jahrhundert Roms angehören, wiederholt findet, und die gewiss auch noch später, zu den Zeiten der Antonine, ausgeübt wurde, — von da ab roher, wie man an den unförmlichen Sculpturen sieht, und so bis zum gänzlichen Verfall der Kunst. Zu Volterra, zu Chiusi, zu Perugia und an andren Orten wurden diese Sarkophagen ohne übergrosses Studium in den Werkstätten der Bildhauer für den Verkauf angefertigt; die Köpfe liess man unausgearbeitet und gab ihnen erst später den nöthigen Portraitcharakter. Leichenbegängnisse kamen oft vor, und ein jeder wählte sich dann oder er bestellte je nach seinem Geschmack diese oder jene bildliche Darstellung.

So zeigen diese Sarkophage eine, vollkommen provinziiale, Kunst der Nachahmung, die, wenn sie freilich nicht zur Erkenntniss des besseren Styles hinreicht, doch viel dazu beiträgt, die nationalen Sitten zu erläutern und zu bestätigen. Denn, obschon fast

in allen Sculpturen, von denen wir sprechen, griechische Mythen dargestellt sind, so kommen darin nichts desto weniger viele Dinge vor, welche ein wahres Bild des alten Glaubens und der einheimischen Gebräuche enthalten. In solcher Art findet man hier unzählige Mal die guten und bösen Genien, obgleich in andren (d. h. gräcisirten) Formen, als sie zuerst diese Religion des Dualismus empfangen hatte, dargestellt. So geschah es auch durch Laune des Künstlers sowie durch allgemeine künstlerische Sitte, dass man den Abbildungen hellenischer Mythe alle Art einheimischer Gegenstände, wie man sie eben vor Augen hatte, einmischte, als heiliges Schmuckgeräth, Waffen, Kleidungen, Gebäude. Als das interessanteste Beispiel dieser Art genügt es, jenes Basrelief eines vollterranischen Sarkophages, welches den Tod des Capaneus darstellt, anzuführen, wo der Künstler statt des thebanischen Thores das alte Thor von Volterra, die es noch heutiges Tages dasteht, gemeiselt hat.

Nicht weniger zahlreich und ebenfalls nicht sonderlich alt, sind gewisse Arbeiten in Metall, welche man Graffitien nennt. Es ist dies eine vertiefte, mit dem Grabstichel ausgeführte Linienzeichnung, in der die Figuren nur mit Umrissen, ohne Lichter und Schatten, etwa wie auf den Vasengemälden, bezeichnet sind. Gewöhnlich findet man diese Art des Stiches als Schmuck der heiligen Pateren (der sog. mythischen Spiegel), der Kisten und andrer Geräthe des Cultus angewandt: Arbeiten, welche nirgend über das sechste Jahrhundert Roms hinaufreichen; doch sind sie um so wichtiger als sie die etruskisch beigeschriebenen Namen vieler National-Gottheiten, die durch entsprechende Symbole bereits den olympischen Göttern identificirt waren, enthalten. Die merkwürdige Gleichförmigkeit und vollkommenste Uebereinstimmung der Arbeit auf den etruskischen Pateren lässt es auf keine Weise bezweifeln, dass sie dem Alter nach sehr nahe zusammengehören. Als Schmuckgeräth, welches sich auf die Leichenfeierlichkeiten bezieht, sind für sie jene religiösen und heroischen Mythen sehr passend; in dem grössten Theile wird stets irgend ein Symbol des Bacchus bemerklich; und selbst die bei den Orgien gebräuchlichen Kisten, in denen man häufig die Pateren aufbewahrt findet, sind der sicherste Beweis, dass diese Geräthe sich auf heilige Gebräuche oder bestimmter, auf die Mysterien und den Cultus des Bacchus beziehen. Daher glauben

wir nicht falsch zu urtheilen, wenn wir diese Arbeiten in diejenige Epoche setzen, in welcher sich in Etrurien, wie in ganz Italien der grosse Fanatismus für den Bacchusdienst am weitesten ausgebreitet hatte: eine Periode, welche mit dem Anfange des sechsten Jahrhunderts, oder wenig früher, begann.

Von ungleich grösserer Wichtigkeit für die Geschichte der Religion, der Sitten und der Kunst sind die irdenen Gefässe, mit Relieffiguren und Gemälden, welche in den verschiedensten Formen und in einer schier unendlichen Menge aus den Gräbern von ganz Italien zu Tage gefördert werden. Indem wir von denjenigen, welche täglich im etruskischen Boden gefunden werden, ausführlicher zu sprechen haben, wollen wir mit Betrachtung der alterthümlichsten beginnen, sodann die weniger alten und endlich die durch ihre Kunstzierden bemerkenswerthesten folgen lassen.

Zur ersten Klasse gehören die zahlreichen Gefässe von schwarzer Erde in ihrer natürlichen Farbe, die nicht gebrannt, aber auf eine Weise getrocknet sind, dass sie genügende Festigkeit für den Gebrauch hatten und auf ihrer Oberfläche einen gewissen bleiartigen Schimmer empfingen. Die merkwürdigsten sind insgemein, entweder an ihrem Körper, oder an den Handhaben und dem Fusse, mit Reliefs von sehr geringer Erhebung, die durch Formen aufgeprägt wurden, versehen, deren symbolische Darstellung sich lediglich auf die Religion, und besonders auf die Lehre vom Erebus bezieht: Opfer, den Gottheiten, welche das Richteramt in der Unterwelt ausüben, dargebracht; geflügelte Genien, einst die Wächter des Lebens, die bei diesen Gerichten eintreten; Einweihungs-Processionen; Symbole der Einweihung und Heiligung; Spiele und heilige Cäremonien; endlich alle andren Dinge, die unzweifelhaft Anspielungen auf die Mysterien und das zukünftige Leben enthalten. Der grosse Gott der Seelen — anderwärts Bacchus, Tinia nach der etruskischen Mythologie — ist hier oftmals als der unterirdische Geist, Mantu, in furchtbarer, gorgonenartiger Bildung dargestellt, mit Hauerzähnen, ausgestreckter Zunge und schrecklichem Antlitz: ein monströses Bild, welches eine der vorzüglichsten Stellen auf den Grabmonumenten Etruriens einnimmt und den Schänder der Gräber abwehren sollte. Sehr viele andre Figuren von Thieren, abentheuerlichen Ungeheuern oder Wesen von doppelter Natur, die man auf den Vasen dieser Art dargestellt sieht, sind ebenfalls Embleme und Symbole desselben Cultus des

unterirdischen Bacchus und des geheimnissvollen Dualismus, der überall unter seltsamen Formen auftritt. Daher müssen wir es als gewiss annehmen, dass all dieses antike Geschirr in schwarzer, ungebrannter Erde, welches dem häuslichen Bedarf so wenig angemessen ist, lediglich als allgemeines Geräth für die Gebräuche des Grabes diene, besonders für die Libationen und die Leichenmahle, fromme Einrichtungen, welche auf die Vergnügungen, die den seligen Seelen nach ihrer Scheidung vom Körper, im andren Leben vorbehalten waren, hindeuten.

Uebrigens findet man keinesweges, wie einige glauben, Gefässe dieser Art allein in der Umgegend von Chiusi, sondern in grosser Anzahl auch zu Vulci, Tarquinia und Caere, auf gleiche Weise mit denselben Symbolen und den Zeichen der Einweihung in die Mysterien des Bacchus geschmückt*). In der That erkennt man in diesen aufgespresten Figürchen, dem gewöhnlichen Ornament der Vasen, die erste religiöse Einfachheit der dionysischen Feste oder Processionen. Die Diener des Gottes, oder die Eingeweihten, bringen hier, dem ursprünglichen Ritus gemäss, den Krater, heilige Zweige, Opferthiere, Binden, festliche Kränze und andre allegorische Gegenstände dar: niemals den Phallus, der zu jener Zeit noch nicht öffentlich in die Festlichkeit der Bacchanalien, wie sie in Etrurien gefeiert wurden, eingeführt war. Und nicht allein dies ist ein deutliches Anzeichen des hohen Alters, sondern dasselbe wird auch durch den Styl dieser kleinen Bilderchen selbst, deren Künstler noch keinen Hellenismus zeigen, bestätigt, oder vielmehr durch die grösste Verwandtschaft mit aegyptischer Manier, und die, um es kurz zu sagen, fast in jeder Besonderheit die ersten Schritte der Kunst verräth. Von gleicher Art sind ferner jene Aschengefässe in Form von Kanopen mit menschlichen Köpfen beiderlei Geschlechts, die sich in denselben antiken Gräbern vorfinden, und an denen die Arme und Hände bald nach Art des Gebetes emporgehoben, bald über der Brust zusammengefügt sind: so dass man schliesslich, sowohl durch die Form der Vasen selbst als

*) Eine unzählbare Menge dieser gewöhnlichen Vasen, und von besonderer Form, die bei den neuesten Nachforschungen von la Badia und Canino entdeckt worden waren, sah ich an der Stelle zusammengehäuft und von den Besitzern nicht beachtet. In den Gräbern, wo man diese Vasen mit geprägter Arbeit findet, sind selten gemalte Vasen vorhanden.

durch das gesammte Bildwerk, nicht bloss beurtheilen kann, wie die Kunst in ihrem ersten Entstehen, sondern auch wie die religiösen Einrichtungen der Etrusker beschaffen waren und von welchen gebildeten Völkern sie dieselben empfangen hatten.

Nicht weniger alt und nicht weniger entfernt von dem System der eigentlich hellenischen Mythen sind die bemalten Vasen von gebranntem Thon und von röthlicher Farbe zu achten, welche fast einzig Darstellungen gewisser Arten von vierfüssigen Thieren und Vögeln, mit den monströsen Bildungen geflügelter Sphinxen und anderer symbolischer Figuren von doppelter Natur abwechselnd, enthalten. In Bezug auf Symbole solcher Art werden diese Vasen gewöhnlich, obgleich sehr uneigentlich, als aegyptische benannt. Man findet sie in vielen alten Gräbern, der grösste Theil stammt aus denen von Vulci, Tarquinia und von Chiusi: doch kommen nicht blos in Etrurien, sondern auch in Campanien, und gerade in denjenigen Gräbern, die den Anschein des grössten Alters haben, häufig ähnliche Vasen vor. Sie haben insgemein die Form der Balsamarien, zuweilen von ausserordentlicher Grösse, und man hat keinen Grund zu bezweifeln, dass auch sie einzig für den Gräberdienst bestimmt gewesen sind. Es sind hier dieselben symbolischen Gestaltungen von orientalischem und aegyptischem Ursprung abgebildet, welche man auf dem oberwähnten Geschirr von schwarzer Erde und auf den ältesten etruskischen Bronzen sieht. Man erblickt hier den Bacchus, bald als Osiris in den unterirdischen Gott verwandelt, bald als den guten Genius, den Feind und Bezähmer der Uebel des ihm entgegengesetzten Principis, fast gänzlich in derselben Bildung wie auf den orientalischen Cylindern Ized erscheint: geflügelt, in babylonischem Kostüm und mit jeder Hand den Hals eines Strausses, des Vogels des Ahriman, zusammenpressend.

Diese bemerkenswerthe und augenscheinliche Verwandtschaft geheimer Lehren, zeigt es sehr deutlich, woher die Quelle solchen Unterrichts entsprang, die sich von da über Etrurien verbreitete, welches seit den ältesten Zeiten mit den östlichen Gegenden Handel trieb. Und dies erklärt auch, wesshalb der älteste Bacchus des Orients in den etruskischen Monumenten sich in so grosser Mannigfaltigkeit der Formen und verschiedenartiger Bildungen dargestellt findet: weil, nach jener Theosophie, dieser grösste „tausendgestaltige“ Gott vornehmlich die vielfachen Ver-

wandlungen audeutete, welchen das Princip des Universums, indem es durch alle Substanzen der Welt hindurchging, unterliegen musste. Allerdings zwar finden sich gleiche Symbole und Embleme auch auf griechischen Vasen und andren Werken dargestellt; aber von wo kamen zu den Hellenen die mysteriösen Gegenstände der Art, wenn nicht aus derselben einzigen Quelle? So beherrschte und leitete anfangs, durch die Kraft übereinstimmender Lehren, ein und derselbe Kreis moralischer Ideen zu gleicher Zeit eben so die Sitte, wie die Kunst der civilisirten Völker.

Wohl aber war es höchst natürlich, und nicht bloss in dem Fortschritt einer verbesserten Civilisation, sondern überhaupt in der Richtung des menschlichen Geistes begründet, dass man von den symbolischen Bildern monströser, unnatürlicher oder anscheinend hässlicher Geschöpfe, mit denen sich zuerst eine rohe Phantasie beschäftigt hatte, nach und nach zu den bildlichen Darstellungen einer neuen poetischen Mythologie überging, die ihrer Natur nach in die zeichnenden Künste allmählig den ershinten Genius des Schönen einführte. In dieser Weise begannen auch die Malereien der Thongefässe, wie alle andren Werke der Kunst, damit, dass sie religiöse u. historische Scenen der schon verbreiteten hellenischen Mythologie darstellten. Aber, sowie überhaupt der Gebrauch der Vasen, der Hauptzierde der Gräber, seinen Ursprung aus dem Cultus und den Mysterien des unterirdischen Bacchus — auch Zagreus genannt, weil er die Seelen zu sich hinzieht — genommen hatte, so blieb ihr Hauptzweck immer der, dem heiligen Ritus der Todten als unumgänglich nothwendiger Schmuck zu dienen. Durch Aristophanes ist es hinlänglich bekannt, dass die Athenienser selbst gewisse Vasenformen*) allein für die Leichenseierlichkeiten bemalen liessen. Bei alle dem jedoch ist die Meinung einiger Gelehrten, dass alle diese Vasen und alle darauf vorhandenen Malereien immer, in allegorischer Weise, Bezug auf die Mysterien hätten, nicht wohl durchzuführen: es ist im Gegentheil ganz gewiss, dass eine gute Anzahl dieses Töpfergeräthes, sowohl wegen seiner besonderen Form, als wegen der Art der Zeichnung, überhaupt zu häuslichem und bürgerlichem Gebrauch bestimmt war**). Und wenn auch diese sich, wie alle übrigen, innerhalb der Grä-

ber vorfinden, so waren sie dahin eben nur als Geschenke der Verwandten und Freunde, oder als Geräthe, die für den Verstorbenen im Leben einen besonderen Werth hatten, aufgestellt. (Forts. folgt.)

Architektur.

Sammlung architektonischer Entwürfe von Schinkel, enthaltend theils Werke, welche ausgeführt sind, theils Gegenstände, deren Ausführung beabsichtigt wurde, bearbeitet und herausgegeben von Schinkel. Heft XXII — XXIV. Berlin 1834 u. 1835. Bei Duncker u. Humblot.

(Hiezu ein Stahlstich.)

Wenn ein Baukünstler es unternimmt, Architekturen aus eigner Auregung zu entwerfen, so werden dieselben als der Ausdruck seines eigenthümlichen geistigen Strebens erscheinen; Sinn und Phantasie werden sich darin in freier Thätigkeit entfalten, ein vollkommener, ungestörter Organismus wird das Ganze und die einzelnen Theile des Werkes durchdringen können. Anders ist es in der Regel, wenn der Architekt auf eine von aussen gegebene Anregung arbeitet. In solchem Falle treten ihm insgemein eine Menge verschiedenartiger Bestimmungen entgegen, denen er die Idee unterwerfen muss; äusseres Bedingniss und das innere Gefühl für die Nothwendigkeit einer vollendeten Bildung und Verbindung der Formen, — Bedürfniss des vorübergehenden Momentes und das Gesetz unwandelbarer Schönheit treten dann häufig in einen schlimmen Conflict, und die geschickte Vermittelung dieser streitigen Verhältnisse hat ihre bedeutenden Schwierigkeiten. Wohl aber auch giebt es Fälle, in denen gerade erst jene äussere Anregung den Sinn und Geist des Architekten auf eine höhere Stufe hebt, in denen die Ausführung einer würdigen Aufgabe seine Kräfte in stärkerem Maasse spannt und die Thätigkeit seiner Phantasie, ohne sie zu beschränken, in edelster Richtung leitet.

Jedenfalls gewinnt die Kunst der Architektur erst dann, wenn sie zur wirklichen Ausführung kömmt und mit den Verhältnissen des Lebens in Verbindung tritt, jenen geschichtlichen Charakter, der sie so bedeutend von den übrigen Künsten unterscheidet, oder ihr wenigstens in ungleich höherem Grade als

Hrn. Panofka: *Recherches sur les véritables noms des vases grecs etc.* Paris 1829.

*) Ἀλκυονίδος, Salbengefäss, Balsarium.

**) Ueber die Form und den griechischen Namen der gewöhnlichen Vasen der Art s. das Werk des gelehrten

diesen, eigen ist. Sie ist nicht das selbstständige Produkt des einzelnen Künstlers; vielmehr stehen hier die allgemeinen Verhältnisse der Wohlfahrt, Sitte, der Sinnesrichtung und geistigen Würde in Zeit und Volk, in nächster Wechselwirkung mit dem künstlerischen Vermögen des Architekten. Die Werke der Baukunst sind der Spiegel des inneren Lebens der Geschichte.

In solchem Betracht ist die in der Ueberschrift genannte Sammlung architektonischer Entwürfe von höchstem Interesse. Sie enthält den grössten Theil der Arbeiten eines Mannes, welcher zur ausgedehntesten Wirksamkeit im Fache der Architektur berufen ist und mit den mannigfachsten Verhältnissen des öffentlichen und bürgerlichen Lebens in Verkehr steht. Sie breitet eine bedeutende Fülle eigenthümlich geistreicher Erzeugnisse vor uns aus, die überall durch die Erfordernisse der Zeit hervorgerufen wurden, und die auch da noch unser besonderes Interesse erwecken, wo sie nichts weiter zeigen als diejenigen Modificationen, welche einem unerspriesslichen Stoffe durch künstlerische Behandlung zuertheilt werden konnten. Sie geben dem denkenden Beschauer mancherlei Aufschlüsse über die Interessen der Gegenwart.

Wir haben im Folgenden über den Inhalt der drei neuesten Hefte zu berichten.

H e f t XXII.

Entwürfe zu der St. Nicolai-Kirche in Potsdam. (Vier Blätter). — Der mächtig emporstrebende Kuppelbau, welcher uns auf diesen Blättern vorgelegt ist, lässt uns, seiner besonderen Eigenthümlichkeit nach, vermuthen, dass der Künstler mit dem Entwürfe desselben noch andren Rücksichten, als denen eines erhabenen Gebäudes für den Cultus, habe genügen wollen. Der thurmartige Charakter des Ganzen und die bedeutenden Dimensionen, darin dasselbe gehalten ist, deuten es an, dass das Gebäude zugleich als der Mittelpunkt, als der bedeutsame Kern des gesammten städtischen Lebens aus dem Schoosse der Stadt emporsteigen und ihren Ruhm weithin in die Umgegend verkünden sollte. Und allerdings würde durch die Ausführung dieses Gebäudes die anmuthvolle Gegend von Potsdam erst ihre höchste Zierde erhalten, würden hiedurch erst die verschiedenen schönen Punkte derselben zu einem grossen, bedeutungsreichen Ganzen sich zusammenfügen.

Die Anlage des Gebäudes ist sehr einfach: ein cubischer Unterbau, darüber ein hoher Kreis von 28 freistehenden koriathischen Säulen mit zierlich gekröntem Gebälk, und über diesem eine Kuppel von aufstrebender elliptischer Form, welche mit einer leichten Pilasterstellung geschmückt ist, und in einer scharfen Spitze schliesst. Der Grundriss des Unterbaues ist nach aussen zu quadratisch, mit einem korinthischen Porticus auf der Vorderseite und einer halbkreisrunden Nische für den Altar; im Inneren bildet er, bei Benutzung der Ecken für Treppen und dergl., ein Kreuz mit Schenkeln von geringer Tiefe, welche mit mächtigen Tonnengewölben, den Trägern der Kuppel, überspannt sind. Der innere Raum erhebt sich frei bis in die Spitze der Kuppel, welche der Höhe der äusseren Schutzkuppel, dem Gesamtverhältniss nach, nicht bedeutend untergeordnet ist. Die erwähnten Tonnengewölbe (die ganz aus Backsteinen construiert sind) haben eine Spannung von 60 Fuss; unter ihnen befinden sich, auf beiden Seiten des Unterbaues, grosse Fenster in der Form eines Halbkreises, deren Durchmesser 50 Fuss beträgt, und deren Stabwerk aus einer reich decorirten Pilasterstellung (in gegossenem Eisen ausgeführt) besteht. Mit der Bildung dieser Fenster kann sich Referent nicht wohl befreunden: es dünkt ihn, als ob diese Form eines abgeschlossenen Halbkreises, wie sie immerhin aus der technischen Construction hervorgegangen sein mag, in ihrer Einseitigkeit keine künstlerische Gültigkeit habe: es scheint ihm im Prinzip der Bogen- und Gewölbform zu liegen, dass dieselbe sich auf einen darunter befindlichen Raum beziehen müsse, der hier — d. h. im Aeusseren — weder wirklich vorhanden, noch durch irgend eine Dekoration angedeutet ist. Dazu kommt noch, dass das Kämpfergesims dieser Fensterbogen rings um das Gebäude umhergeführt ist und nun den gesammten Unterbau in zwei fast gleiche Hälften trennt, was ebenfalls keine günstige Wirkung für das Auge hervorbringt. An dem vortretenden Portikus der Vorderseite bildet dies Gesims das Gebälk der Säulen und ist demnach im Ganzen in den hiefür nothwendigen Formen gehalten. Im Inneren ist ein ähnliches Gesims umhergeführt, aber hier ist es unstreitig als Scheidung der Wände von den Gewölben und Lünellen, ungleich passender angewandt.

Leider wird derjenige Theil dieses Gebäudes, welcher demselben erst seine wahre Bedeutung giebt, auf

den sich alles Andre bezieht und dessen Entwurf gerade die schönsten und vollendetsten Formen zeigt — der gesammte Oberbau — vor der Hand nicht ausgeführt. „Der Gang des Baues (so heisst es im Vorwort) erlitt durch die zu verschiedenen Zeiten geforderten Veränderungen, Ausdehnungen und Verminderungen der dafür bereits im J. 1829 entworfenen Pläne mancherlei Schicksal. Im Juli des Jahres 1830 begann der Bau nach dem vorliegenden Plane, jedoch war zur Sprache gekommen: die Kuppel fortzulassen und die untere Masse der Kirche durch zwei kleinere Thürme zu krönen. Eine Darlegung von mancherlei wichtigen Gründen beseitigte die Ausführung der Thürmchen, konnte aber die geeignetere Art, das Gebäude zu schliessen, mittelst der hier im Entwurfe vorliegenden Kuppel vor der Hand nicht zur Ausführung befördern. Es ward jedoch Allerhöchsten Orts genehmigt, dass die grosse Hauptmasse der Kirche durch ein grosses Fronton gekrönt wurde, welches mit einem Basrelief, die Auferstehung Christi darstellend, gefüllt und mit Acroterien verziert ward.“ — Ebenso wurde der innere Raum mit einer flachen Ueberwölbung geschlossen.

Die Details der Ornamente, Sculpturen und architektonischen Gliederungen dieser Kirche sollen in einem späteren Hefte, nach der gänzlichen Vollendung des Baues, mitgetheilt werden.

(Beschluss folgt.)

Kunst-Verein für die Rheinlande und Westphalen.

Generalversammlung am 6. August 1836.

Bei der heutigen Verloosung wurden folgende Gewinne gezogen:

1. Studienkopf von Direktor Schadow auf Nr. 1796, die Actienrolle an Herrn Gutsbesitzer Steemann zu Besslich bei Vallendar. 2. Studienkopf von Fey auf Nr. 1769, an Herrn Banquier Wolff zu Berlin. 3. Goldschmieds-Werkstätte von Schmitz auf Nr. 1877, an Herrn Grafen Ludwig zu Erbach-Schönberg zu Schönberg bei Heppenheim. 4. Landschaft von Pose auf Nr. 903, an die Oberhofmeisterin Frau Gräfin von Rheden zu Berlin. 5. Landschaft im Ardenner-Charakter von Koch auf Nr. 1151, an Herrn Bürgermeister Westermann zu Emmerich. 6. Der Knabe auf dem Berge von Müller, grösseres Bild,

auf Nr. 1863, an Herrn Dr. med. Ehemant zu Frankfurt a. M. 7. Winterlandschaft von Koekkoek auf Nr. 718, an Herrn Platzmajor und Hauptmann von Coels zu Potsdam. 8. Der Traubennascher von Stobbe auf Nr. 492, an Herrn Forstreferendar Ludwig Freiherr von der Borch. 9. Landschaft von Dahl auf Nr. 617, an den Kapitain der Artillerie und Offizier vom Platz Herr Lausch zu Deutz. 10. Blumenstück von Schartmann auf Nr. 733, an den Assistenten des Königl. Montirungs-Depots Herr Stavenhagen hieselbst. 11. Landschaft, Seesturm von Achenbach auf Nr. 320, an Herrn Uhrmacher Meyer hieselbst. 12. Landschaft von Jordan auf Nr. 1016, an den Kupferdrucker Felsing zu Darmstadt. 13. Christus bei Maria und Martha von Zimmermann auf Nr. 509, an den Kaufmann Herr H. Caspar zu Berlin. 14. Die Nonne von Hoyoll auf Nr. 460 an Se. Königl. Hoheit den Prinzen Friedrich von Preussen hieselbst. 15. Die Tochter Jephtha's, von Ehrhard auf Nr. 1487, an Herrn Notar Meinertz zu Cöln. 16. Uebergabe des Schwerts von Grashoff auf Nr. 1400, an Herrn Freiherrn von Schirding zu Siegen. 17. Kleine Landschaft von Mönning auf Nr. 708, an Herrn Kammer-Präsident Schramm hieselbst. 18. Landschaft, Waldparthie, Hohlweg von Schulten auf Nr. 1803 an Herrn H. C. Cunz zu Viersen. 19. Genovefa von Steinbrück (grösseres Bild) auf Nr. 932, an den Kaufmann Herr P. C. Peill zu Elberfeld. 20. Scene im Atelier von Hasenclever, Heine, Engel, Grashoff, Greven und Willms auf Nr. 177, an den Herrn Professor Klüst zu Neustettin. 21. Goldschmieds-Töchterlein von Blanc, Skizze, auf Nr. 274, an den Kaufmann Herr H. I. Dumont-Reynier zu Cöln. 22. Das Entennest von Engel auf Nr. 1519, an den Kunstverein zu Frankfurt. 23. Landschaft von Schlosser auf Nr. 345, an den Kaufmann und Badener Consul Herr Peill zu Köln. 24. Madonna von Deger auf Nr. 1761, an den Rentner Herr Carl Brüggelmann auf Rothkloster bei Brüssel. 23. Grosse Landschaft von Schirmer auf Nr. 1368, an den Rendant der Gymnasial-Kasse Herr Franken zu Emmerich. 26. Die Jungfrau von Schall auf Nr. 757, an die Frau von Dewitz geb. von Schöning zu Berlin. 27. Ausgeführte Farbenskizze zu einem Fresko-Bilde von Mücke auf Nr. 487, an Herrn Buchhalter Bewer hieselbst. 28. Jagdschloss von Dahl auf Nr. 737, an Herr Berckmann zu Duisburg. 28. Landschaft von Roe-

sen auf Nr. 481, an Herrn Gastwirth Anton Bekker hierselbst. 30. Landschaft von Breslauer auf 668, an den Ritter-Gutsbesitzer Herrn von Buggenhagen zu Bärenkamp bei Dinslaken. 31. Landschaft von Ehemant auf Nr. 600, an Herrn Canonikus Kegeljan hierselbst. 32. Gemälde aus der Frithiofs-Sage von Volckart auf Nr. 567, an Herrn Regierungs-Bau-Condukteur Kühnelt zu Berlin. 33. Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem, Copie von Heydecker nach Bendemann, auf Nr. 87, an Herrn Kaufmann I. Schuchard zu Barmen. 34. Ein Studienkopf von Direktor Schadow auf Nr. 830, an den Fabrikant Herrn Peter Böddinghaus zu Elberfeld. 35. Der Knabe auf dem Berge, Skizze von Müller auf Nr. 1461, an den Stadtsekretair Herrn Stadler zu Neuss. 36. Landschaft von Kiesling auf Nr. 1344, an den Kaufmann Herrn A. I. Brauburger zu Köln. 37. Bauernhaus von Heine auf Nr. 585, an den Maler Herrn A. Hoeninghaus hierselbst. 38. Vogelnest von Lehnen auf Nr. 2297, an Herrn Major Engels zu Soest. 39. Landschaft von Haeeke, die Mühle, auf Nr. 2449, an Herrn Kaffeetier Fausten hierselbst. 40. Landschaft von v. Normann auf Nr. 1286, an Herrn Hofmaler Gebauer zu Berlin. 41. Landschaft von Lasinsky (Dorfkirchweihe) auf Nr. 104, an Seine Königliche Hoheit den Kronprinzen von Preussen zu Berlin. 42. Landschaft von Dielmann auf Nr. 2100, an Herrn Postmeister Brune zu Werl. 43. Kinder und Hund von v. Hopfgarten auf Nr. 91, an Herrn Bürgermeister Wilkhaus zu Barmen. 44. Der schlummernde Knabe von Martersteig auf Nr. 1434, an Herrn Domprobst Auer zu Trier. 45. Landschaft von Heunert auf Nr. 1057, an den General-Lieutnant Herrn von Pfuel, Excellenz, zu Cöln.

Ausserdem wurden noch 100 Exemplare des Kupferstichs von Kaspar zu Berlin, nach einem Gemälde von Titian verlooset und fielen folgenden Aktien-Nummern zu:

1245, 2312, 566, 1198, 1419, 1905, 1958, 1736, 531, 1860, 1183, 1887, 2000, 1818, 1135, 2246, 794, 2454, 685, 2094, 926, 1209, 2156, 206, 1517, 580, 1669, 469, 1593, 829, 1566, 1879, 738, 981, 969, 336, 2457, 2256, 1659, 792, 2194, 1037, 1848, 665, 822, 695, 391, 1864, 222, 2031, 2333, 1638, 1941, 1971, 1573, 2187, 1021,

1906, 50, 748, 888, 2383, 1914, 363, 1899, 1931, 542, 265, 2171, 1747, 508, 1116, 918, 1682, 191, 2391, 504, 1200, 1894, 378, 2080, 1096, 1730, 946, 127, 1825, 2108, 2113, 2423, 628, 945, 2168, 1034, 985, 1262, 632, 1391, 263, 1030, 1901.

Der Verwaltungsrath des Kunstvereins.

Verschiedenes über den Kupferstecher Georg Friedrich Schmidt.

Aus dem Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter.
(Fortsetzung).

Goethe an Zelter, Bd. VI, S. 303.

„Ein Künstler welcher sich des Griffels Ruhm erworben
Der einen Ridinger, und Schmidt, und Preissler ziert.“
Hagedorns Gedichte I. B. p. 244.

Hier also auch ein poetisches Zeugniß in Deinen Stammbaum, welches um so nöthiger ist, als die Welt doch von jeher die Anmassung der Poeten begünstigt hat, als seien sie die einzigen wahren Gewalthaber und Ausspender des Ruhms.

Der übersendete Abdruck von Schmidt's Russischer Kaiserin ist von viel Bedeutung. Ich lasse sie auf Leinwand aufziehen, wodurch sie möglichst hergestellt wird, und ich freue mich darauf, sie alsdann mit Meyern recht genau zu betrachten. Doch zeigte mir dies Werk beim ersten Anblicke recht deutlich, warum ich diesem trefflichen Manne niemals etwas habe abgewinnen können. Er war zu der unseligen Zeit geboren, wo alle Umgebungen der Menschen, Kleider und Mobilien sich ins Abgeschmackte verloren hatten; die widerwärtigsten Anhäufungen von Prachtschnörkeln waren mir, der ich gerade bei der Rückkehr der Einfachheit mich zu bilden anfing, höchst zuwider, und ich glaube mich noch zu erinnern, dass ich gerade diese Kaiserin mit Abscheu von mir wies.

Sieht man in jene Epoche zurück, so findet sich, dass er fast mit keinem eigentlich würdigen Künstler zu gleicher Zeit lebte, und sich also mit dem Falschen associiren musste. Sein Ergreifen von Rembrandts Verdiensten zeigt seinen grossen tüchtigen Sinn . . .