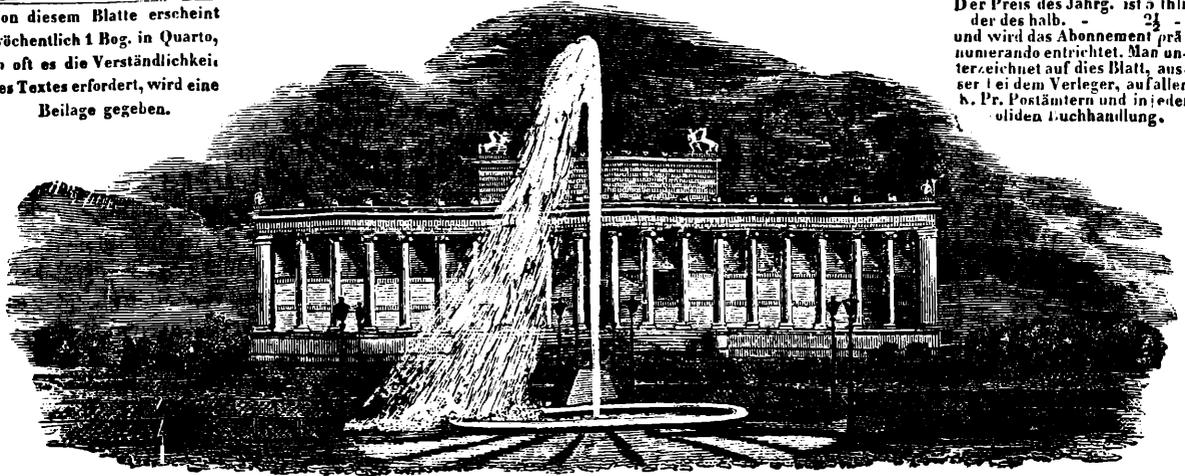


Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr der des halb. 2½ - und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf fallen N. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 27. Februar.

Redacteur Dr. F. Eugler.



Verleger George Gropius.

U e b e r s i c h t der Geschichte der Malerei in Spanien.

(Fortsetzung.)

Bedeutender noch als die genannten war ein anderer Künstler von Sevilla: Luis de Vargas (1502 — 1568), der sich in Italien in der Schule des Perin del Vaga gebildet haben soll. Bei ihm herrscht die Richtung der römischen Schule vor und in einzelnen seiner Werke soll er sich aufs Glücklichste der anmuthvollen Grazie und Reinheit Raphaels anschliessen. Die Kirchen von Sevilla besitzen manigfache Werke seiner Hand, die vortrefflichsten befinden sich in der dortigen Kathedrale. Unter den letzteren ist insbesondere sein „Quadro de la gamba“ berühmt. Es stellt Adam und Eva dar, dahinter mehrere Greise, wahrscheinlich die Erzväter, und ei-

nige Kinder; alle sehen stehend zu der Jungfrau empor, die in einer Glorie über ihnen schwebt. Die Hauptfigur ist Adam, von ausgezeichneter Vollendung; die meisterhafte Behandlung des einen Schenkels (gamba) dieser Gestalt hat zur Bezeichnung des Gemäldes Anlass gegeben. Andre treffliche Bilder der Kathedrale sind: ein Altarwerk mit verschiedenen Darstellungen, unter denen vornehmlich eine Anbetung der Hirten ausgezeichnet ist, und eine Darstellung im Tempel. Die weiblichen Gestalten sind hier ganz von dem Geiste Raphaels erfüllt; andres jedoch erinnert mehr an Michelangelo. — In der Gallerie Esterhazy zu Wien wird dem L. de Vargas eine höchst anziehende Maria mit dem Kinde zugeschrieben, die indess mehr den besseren Leistungen des Annibal Caracci parallel zu stellen sein dürfte.

Unter der bedeutenden Anzahl spanischer Künstler, welche in Italien, vornehmlich in der Schule

des Michelangelo, gebildet waren oder einer ähnlichen Richtung folgten, sind nach den vorgenannten: Pedro de Villegas Marmolejo und der Römer Mateo Perez de Alesio, beide Nachfolger des Luis de Vargas und zu Sevilla thätig, — Gaspar Becerra, der vornehmlich zu Madrid, als Bildhauer, Architekt und Maler arbeitete, u. a. zu nennen. Die Blüthe dieser Meister fällt in die spätere Zeit des sechzehnten Jahrhunderts. — Gleichzeitig mit diesen blühte in Valencia Vicente Joanez (1523 — 1579, fälschlich Juan de Juanez genannt), bei dem man, ähnlich wie beim Pedro Campaña, noch die Nachklänge der älteren Schule gewahrt. Von ihm sind im Museum zu Madrid u. a. vier Darstellungen aus dem Leben des h. Stephan und ein Brustbild des Erlösers vorhanden. In den lithographischen Nachbildungen dieser Werke erkennt man eine dem Schoreel oder Bernhard van Orley verwandte Richtung, die im Einzelnen zwar noch viel von dem gemüthvollen Wesen der früheren Zeit hat, häufig jedoch auch eine beträchtlich manierirte Nachahmung florentinischer Art und Weise zeigt. Ein Bild des Heilandes in der Gallerie Esterhazy steht ebenfalls den genannten Niederländern zur Seite. Wie weit das Urtheil spanischer Schriftsteller, welche den Vicente dem Raphael gleich schätzen, auch wohl gar (wie Palomino) über diesen stellen, begründet sei, muss hier dahingestellt bleiben. Vicente Joanez soll eine bedeutende Schule gestiftet haben.

Ebenso jedoch, wie bei den Niederländern, fand auch bei den Spaniern im weiteren Verlauf des sechzehnten Jahrhunderts eine Veränderung der italienischen Studien Statt. Nachdem sie das Formenstudium unter der Leitung der Römer und Florentiner beseitigt hatten, so wandten sie sich dem ausgebildeten Colorite der Venetianer, vornehmlich Tizians, zu, und brachten es auch in dessen Beobachtung zu eigenthümlich glücklichen Erfolgen. Zu den bedeutendsten spanischen Malern, welche in solcher Richtung sich ausgebildet hatten, gehören: Alonso Sanchez Coello, aus dem Königreich Valencia gebürtig, Hofmaler Philipps II., und vornehmlich Juan Fernandez Navarrete, el Mudo (der Stumme 1526 — 1579), ebenfalls Philipps II. Hofmaler. Navarrete führt den Beinamen des spanischen Tizian und soll diesem Meister, als dessen Schüler er bezeichnet wird) vornehmlich in seinen früheren Werken sehr nahe kommen; in seinen späteren treten

die charakteristischen Eigenthümlichkeiten der spanischen Kunst mehr hervor. Zu diesen gehört eins seiner vorzüglichsten Gemälde, welches sich gegenwärtig in der Gallerie des Marschall Soult zu Paris befindet: die Aufnahmeder drei Engel bei Abraham. — Juan Pantoja de la Cruz, Schüler des A. S. Coello und gleichfalls Hofmaler bei Philipp II., ist einer der ausgezeichnetsten Portraitmaler Spaniens; in seinen Bildern bemerkt man wiederum eine, der venetianischen Schule verwandte Auffassungsweise. Portrait Carl's V. im Museum von Madrid. —

Das siebzehnte Jahrhundert bezeichnet, wie in den Niederlanden, so auch in Spanien die grosse Nachblüthe der Kunst, die hier ebenfalls die bedeutendsten Erscheinungen hervorgebracht hat. Die festere Begründung der katholischen Kirche, die durch den eisernen Willen Philipps II. durchgeführt war, hatte auch hier, nach mannigfach vorausgegangenem Glaubenswirren, wiederum der Kunst ein festes Fundament bereitet, und derselbe glühende, schwärmerische Eifer, dieselbe derbe Unmittelbarkeit, die in den religiösen Angelegenheiten hervortraten, bildeten auch die Grundzüge dieser neuen Richtung der Kunst. Die Studien in Italien, besonders die letzterwähnten in der Schule oder nach den Werken der Venetianer, hatten zu der Entwicklung der nationalen Eigenthümlichkeiten hingeleitet, von namhaftem Einfluss auf dieselben war im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts noch die Malerei von Brabant, vornehmlich Rubens, der sich persönlich in Spanien wirksam zeigte, und van Dyck; dessen Schule von mehreren Spaniern besucht ward. Man unterscheidet in der spanischen Malerei des siebzehnten Jahrhunderts (wie auch schon früher, — wenn gleich, wie es scheint, nicht mit ähnlicher Bestimmtheit) verschiedene Schulen, unter denen vornehmlich die Schule von Sevilla durch die bedeutende Mehrzahl vorzüglicher Meister ausgezeichnet ist.

Die Meister der Schule von Sevilla dieser Zeit zerfallen in zwei Hauptreihen, von denen die erste, die eigenthümliche Richtung der Schule begründend, um den Anfang, — die andre um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts blühte; letztere enthält die berühmtesten Namen der spanischen Kunstgeschichte. Zu der ersten Reihe gehören vornehmlich die folgenden: Francisco Pacheco (1571 — 1654), noch jener älteren Richtung der Schule (des Luis de Vargas und seiner Nachfolger) angehörig

und ungefähr dem Ann. Caracci vergleichbar; in dieser Art von ihm ein Bild der Gallerie Esterhazy zu Wien: Moses, der an den Fels schlägt. Unter seinen Arbeiten in Sevilla ist besonders ein jüngstes Gericht in S. Ysabel anzuführen. — Juan de las Roelas (1558 — 1625) brachte das Colorit der venetianischen Meister nach Sevilla und ist als einer der vorzüglichsten, selbständig ausgebildeten Meister zu rühmen. Sein Hauptwerk ist in der Kathedrale von Sevilla, eine Darstellung des St. Yago, der auf gewaltigem weissem Ross, mit fliegendem Ordensmantel, das Schwert in der Rechten, den Christen den Sieg über die Mauren erkämpft; das Bild ist von ausserordentlicher, höchst ergreifender Wirkung. Vieles Andre in andren Kirchen von Sevilla. — Francisco de Herrera el viejo (1576 — 1656), ebenfalls durch Begründung eines kräftigen Colorits und durch Einführung eines kühnen Pinsels in die Schule von Sevilla ausgezeichnet. Hauptwerk: das jüngste Gericht in S. Bernardo zu Sevilla, worin eine gewaltige Kraft der Composition und ein bedeutender Effect, durch wenige grosse Farben- und Licht- und Schattenpartien hervorgebracht, sich zeigt. In der Gallerie Soult zu Paris ein treffliches Gemälde desselben Künstlers, eine Versammlung von Kirchengelehrten, in welcher der h. Basilius seine Vorschriften dictirt. Der Sohn dieses Malers: Francisco de Herrera el mozo scheint mehr auf einen äusserlichen Effect hingearbeitet zu haben. — Andre gerühmte Meister derselben Zeit und verwandter Richtung sind: Alonso Vasquez, Augustin del Castillo (dessen Sohn Antonio den Vater noch übertraf) und sein Bruder Juan del Castillo, der vorzugsweise als Lehrer des Cano, Moya und Murillo anzuführen ist.

(Fortsetzung folgt.)

Kunstliteratur.

Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich, etc. Erste Abtheilung, zweite Lieferung. Leipzig, 1836.

(Beschluss.)

Wichtiger indess wie durch ihre Architektur und die mit derselben verbundenen Zicrathen ist

die Kirche von Wechselburg dadurch, dass sie — gewiss ein höchst seltenes Beispiel! — noch die ursprüngliche Kanzel und den Schmuck des Hochaltars, beides, wie die Kirche selbst, im spät-byzantinischen Style und mit den merkwürdigsten, ihrer Errichtung gleichzeitigen Sandstein-Sculpturen versehen, besitzt*). Die Gesamt-Anordnung beider, sowie einzelne ihrer Sculpturen waren bereits im ersten Hefte mitgetheilt; im zweiten finden sich die übrigen von diesen Sculpturen dargestellt und, nach Zeichnungen von Geysler jun., von verschiedenen Münchner Künstlern lithographirt. Wir wollen hier, ohne aufs Neue über die interessante architektonische Gestaltung beider Haupt-Gegenstände einzugehen, nur eine flüchtige Uebersicht der an ihnen vorhandenen Sculpturen, welche meist aus Hautreliefs, zum Theil aus freien Statuen, bestehen, geben. An der Kanzel ist vornehmlich die Brüstung reich damit verziert. In der Mitte der Vorderseite die Gestalt des thronenden Erlösers, als Weltenrichters, in dem alterthümlich hergebrachten byzantinischen Typus, dessen Motive aber mit geistreicher Freiheit benutzt sind; um ihn her die vier Symbole der Evangelisten. Zu seinen Seiten, an den schmalen Eckfeldern, die Gestalten der Maria und des Täufers Johannes, der Fürbitter am Tage des Gerichtes, beide stehend und die Hände in flehender Geberde emporgehoben; der Faltenwurf der Gewandung bei beiden von vorzüglicher Schönheit und in grossen edlen Linien angeordnet. An der einen Seitenwand sieht man das Wunder der ehernen Schlange, an der andern das Opfer Abrahams dargestellt, letzteres der Composition nach ganz in der Weise wie an den ältest-christlichen Sarkophag-Sculpturen, zugleich aber, wenigstens in der Gestalt des Abraham, in einer eigenthümlich grossartigen Weise belebt. Beide Darstellungen deuten, nach jener altchristlichen Symbolik, welche sich das gesammte Mittelalter hindurch erhalten hat, auf den Opfertod des Erlösers und schliessen sich dem Mittelbilde somit, wie die Verheissung

*) In der alten Liebfrauenkirche zu Halberstadt befinden sich, zu Anfange des Chores, zwei niedrige, im byzantinischen Geschmack verzierte Mauerbrüstungen, welche unstreitig ebenfalls als die alten Kanzeln (deren man ursprünglich zwei, für das Evangelium und für die Epistel, bedurfte) zu betrachten sind. Andre Beispiele sind dem Referenten in Deutschland nicht bekannt.

der Erfüllung an. Doch scheint dieser Cyklus noch eine grössere Ausdehnung gehabt zu haben; wenigstens finden sich an der Unterwand unter der Darstellung der ehernen Schlange noch die beiden Halbfiguren (das Untertheil derselben ist beschädigt) von Abel und Cain, beide von einer vorzüglichen Schönheit und geistreichen Charakteristik. Sie waren bereits in der ersten Lieferung in einem etwas grösseren Maassstabe abgebildet (sind auch bei der Gelegenheit von uns schon näher besprochen worden).

Von ähnlicher Vorzüglichkeit, wenschon den eben genannten Halbfiguren nicht ganz am Werthe gleich, sind sodann die Sculpturen, welche den reichen Bau des Hochaltars schmücken. Diese bieten noch das eigenthümliche Interesse, dass die ursprüngliche Bemalung an ihnen erhalten ist, während an denen der Kanzel keine Spur von Farbe gefunden wird. Zuoberst die überlebensgrossen Statuen des gekreuzigten Erlösers, der Maria und des Evangelisten Johannes. Christus ist, wie gewöhnlich in der byzantinischen Kunst, mit einer Schürze bekleidet, die Füsse jedoch mit Einem Nagel an das Kreuz geheftet. Sein Körper, vornehmlich der Oberkörper, ist bereits trefflich ausgebildet, ebenso auch die Beine, doch diese im Verhältniss etwas zu fein. Die drei Arme des Kreuzes haben einen rosettenförmigen Ausgang, darauf drei Halbfiguren angebracht sind: zuoberst Gott Vater, niederwärts deutend, einen Vogel (die Taube des h. Geistes) auf dem Arm; zu den Seiten zwei liebliche geflügelte Engel, welche die Arme in klagender Geberde gegen Christus ausstrecken. Am Fusse des Kreuzes liegt eine männliche Gestalt mit langem Bart, in weitem weissem Gewande, welches mit der Kopfbedeckung Ein Stück ausmacht und in vorzüglich schönen Falten den Körper umfließt; in einem Kelche scheint er das Blut des Erlösers aufzufangen. In Rücksicht auf die Bedeutung dieser Figur führt der Kelch zunächst auf die Vermuthung, dass sie den Joseph von Arimathia (— „als Repräsentanten des erleuchteten patriarchalischen Judenthumes“ —) darstelle, der in dem gefeierten heil. Gral, der Legende zufolge, das Blut Christi gesammelt hat; auch spricht der Herausgeber diese Vermuthung als die wahrscheinlichere aus, aber die Lage der Figur dürfte dem vielleicht nicht ganz angemessen sein; das weite weisse Gewand lässt den Herausgeber auch auf die Person des Lazarus schliessen, aber hier scheint wiederum der Kelch nicht am

Ort: — gewöhnlich wird in ähnlicher Stellung am Fusse des Kreuzes der irdische Ahnherr Christi, Jesse (Isai, der Vater Davids) dargestellt, doch möchte auch hier der Kelch befremden, wenn man ihn in solcher Beziehung nicht vielleicht einfach als das Symbol der Erlösung, welche durch Christi Opfertod auch den Frommen des alten Bundes zu Theil wurde, betrachten will. Jedenfalls dürfte auch diese Figur, wie die gesammte Darstellung, wiederum zur genaueren Erforschung der christlichen Symbolik Anlass geben. Von vorzüglicher Schönheit ist sodann die Gestalt der Maria, in Bezug auf Körperform und Verhältniss, auf Geberde und den in anmuthvoller Würde ausgebildeten Faltenwurf der Gewandung; ähnlich, obgleich diesen Vorzügen nicht ganz gleich, die Figur des Johannes; beide stehen auf angstvoll niedergestürzten gekrönten Männern, von denen der eine jugendlich bartlos, der andre bärtig ist: der Herausgeber vermuthet in ihnen eine Darstellung des überwundenen Heidenthumes und des pharisäischen Judenthumes, eine Gegenüberstellung, die indess durch die Eigenthümlichkeiten der Figuren nicht weiter motivirt ist, wenschon im Allgemeinen die Besiegung eines bösen Principes darin ausgesprochen sein muss.

Höchst anziehend sind ferner die Figuren, welche in den Nischen an den Seiten Theilen des Altarbaues angebracht sind und die der Herausg. als Josua und David, Samuel und Salomo erklärt. Das königliche Ornat, Krone, Scepter und Saitenspiel, mit welchen Insignien die zweite Figur versehen ist, rechtfertigen bei dieser die Benennung vollkommen und deuten somit wenigstens auf die Sphäre des alten Testaments, als welcher auch die übrigen Personen angehören müssen, obschon man geneigt sein dürfte, zwischen ihnen unter einander, und auch vielleicht zu den Figuren des Oberbaues, speziellere Bezüge zu suchen. Doch können wir die Annahme des Herausgebers nicht geradezu widerlegen. In sämmtlichen Figuren ist hier eine ausserordentliche Schönheit und Einfachheit der Linienführung, welche den wohlthuendsten Eindruck auf das Auge des Beschauers hervorbringt; die Gestalt, welche der Herausgeber als Samuel benennt, trägt einen Mantel, dessen Faltenwurf an die reiflichst durchdachten Formen der antiken Toga erinnert, und doch ist in der Bewegung der Gestalt eine Milde, welche nur in den Werken christlicher Kunst gefunden wird; der jugendliche König

neben ihm (Salomo) trägt das Gepräge der holdesten Naivetät. Endlich befinden sich unterwärts, in den Ecken über den untersten Bögen, noch ein Paar Brustbilder, die wiederum, und vornehmlich das eine, den liebenswürdigsten Styl erkennen lassen. Der Herausgeber erklärt sie als Engel, und in der That dürften die Scepter-artigen Stäbe, die sie in den Händen tragen (analog der älteren Darstellungsweise, welche die Engel stets als Boten charakterisirt), obgleich den Figuren die Flügel fehlen, diese Erklärung rechtfertigen; doch ist es bei dieser Deutung auffallend, dass gleichwohl die am Krucifix dargestellten Engel mit Flügeln versehen sind; ausserdem tragen die Figuren Heiligenscheine (die übrigens den Engeln häufig auch zukommen), und es dürfte die Frage sein, ob hier nicht vielleicht ein Paar heiliger Schutzpatrone des Altares dargestellt sein möchten, was freilich mit dem Gesamtzyklus der Altarfiguren nicht recht zu stimmen scheint.

Am Eingange zum Altar-Raum, an den Eckpfeilern, welche denselben vom Querschiff sondern, stehen in geringer Höhe über dem Boden noch zwei Statuen, beide wiederum von vortrefflicher, grossartiger Arbeit. Die eine stellt einen Krieger, in beinahe antikem, römischen Kostüm, die andre, wie es scheint, einen Priester in weiter feierlicher Gewandung, mit einem Scepter in der Hand, aber ohne die besonderen Abzeichen christlichen Rituals, dar. Der Herausgeber vermuthet in jenem das Bildniß des Gründers der Kirche, in diesem das desjenigen Geistlichen, welcher die Einweihung vollzog. Dieser Ansicht kann Ref. nicht wohl beistimmen. Bei Portraitdarstellungen würde man gewiss, wie es aus allen sicheren Beispielen der Art hervorgeht, das Kostüm der Zeit beobachtet, gewiss nicht eine ideale Behandlung angewandt haben. Es dürfte sich vielmehr als wahrscheinlich herausstellen, dass auch diese Statuen zu dem Bilder-Cyklus des Altares in einer besondern Beziehung stehen, und ihrer Eigenthümlichkeit gemäss, sowie in Rücksicht auf die dort dargestellten Figuren des alten Testaments, möchte man hier am Besten auf die Personen des Josua und Aaron rathen können. Wichtig ist noch der Umstand, dass beide Statuen mit den Pfeilern, an welche sie sich anlehnen, aus Einem Stück gearbeitet, also gleichzeitig mit dem Bau der Kirche sind, was sodann auch einen ähnlichen Schluss für

die übrigen, im Styl vollkommen verwandten Sculpturen erlaubt.

Endlich ist noch des Grabsteines zu erwähnen, welcher die Bildnisse des Stifters der Kirche, des Grafen Dedo IV. (st. 1190), der als solcher durch das Modell der Kirche in seinem rechten Arme bezeichnet wird, und seiner Gemahlin enthält. Beide Figuren tragen das Gepräge desselben Styles, wie die übrigen vorhandenen Sculpturen, auch ist die Gewandung an ihnen wohl verstanden; doch erscheint letztere (wenigstens in der Zeichnung) auf eine mehr wulstige Weise ausgeführt. —

Alle äusseren Umstände scheinen hier darauf hinzudeuten, dass die sämmtlichen so eben besprochenen Sculpturen, sowie auch das Gebäude selbst, einer und derselben Periode, und zwar der um den Schluss des zwölften Jahrhunderts, angehören; auch tritt noch nirgend das Gepräge der neuen Kunstweise, welche sich im Verlauf des dreizehnten Jahrhunderts, in Deutschland verbreitete, mit Entschiedenheit hervor. Kein namhaftes, der gothischen Architektur angehöriges Motiv in den ursprünglichen Theilen des Gebäudes, kein bestimmtes Motiv des verwandten bildnerischen Styles, den man (wie auch die gothische Architektur) als den germanischen zu bezeichnen begonnen hat, in den Sculpturen; oder wenn in diesen etwas von dessen weicherer Bildungsweise hervortritt, so zeigt es sich doch augenscheinlich, dass dies unmittelbar aus dem subjectiven Gefühle des Künstlers, nicht durch ein neues, abweichendes Gesetz, hervorgebracht ist. Wenigstens kann dergleichen nur als der Beginn eines noch unwillkürlichen Ueberganges zu den nach dieser Zeit hervortretenden neuen Richtungen in Leben und Kunst betrachtet werden. Vielmehr ist das Element, in welchem sich diese Sculpturen bewegen, vorherrschend noch das der byzantinischen Kunst, aber die Motive derselben sind durchweg (nur mit Ausnahme des noch in Etwas mehr alterthümlichen Christusbildes an der Kanzel) mit einer so lebendigen Freiheit benutzt, mit einem so lauterem Gefühle ausgebildet, dass in der That schon ein geübtes Auge dazu gehört, um immer noch den byzantinischen Charakter durchblicken zu sehen. In mehreren Partien ist sodann auch (wie in der italienischen Kunst des dreizehnten Jahrhunderts) der byzantinische Typus mit grösstem Glück auf seine ursprüngliche Quelle, auf die Bildungsweise des classischen Alterthumes, zurückgeführt,

ja dies geht so weit, dass man im Einzelnen direkte Studien nach der Antike voraussetzen möchte, obgleich wohl nirgend das eigenthümliche Gepräge christlicher Auffassung vermisst wird. Vor Allen trifft diese Bemerkung jene beiden höchst schönen Halbfiguren des Abel und Cain; der Herausgeber bezeichnet den Kopf des ersteren, seiner Formenbildung nach, geradezu als einen „wahren Niobe-Kopf.“*)

Sind nun diese Umstände allerdings zwar im höchsten Grade überraschend, so findet sich doch nichts in ihnen, was die angenommene Zeit der Anfertigung verdächtigen könnte. (Höchstens dürfen wir dieselbe, wenn wir auf die äusseren, jedoch wahrscheinlichen Umstände keine Rücksicht nehmen, bis in die ersten Jahrzehnte des 13ten Jahrhunderts oder etwa bis gegen dessen Mitte hinabsetzen.) Schon mehrfach ist in neuerer Zeit — und Referent hat in diesen Blättern das Seinige dazu beigetragen — auf eine namhafte Anzahl von Werken bildender Kunst in Deutschland aufmerksam gemacht worden, welche sämmtlich der Periode um den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts angehören und in denen sich ebenso die Anzeichen eines ähnlich bedeutsamen Aufschwunges der Kunst, in derselben Richtung wie bei den Wechselburger Sculpturen, kund geben, wenn freilich die letzteren bis jetzt alles Andre noch weit überragen. Den Bildungsgang der Künstler, welche diese Sculpturen angefertigt, nachzuweisen, möchte indess bei dem gegenwärtigen Stande der Kunstgeschichte noch immer seine grossen Schwierigkeiten haben. Die direkten Erinnerungen an die Antike sind auf den Einfluss italienischer Kunst gedeutet worden; doch dürfte eine solche Ansicht sehr problematisch sein, da bisher, bei den sorglichsten Kunstforschungen, in Italien vor der Zeit des Nicola Pisano (und im spätesten Fall wären die Wechselburger Sculpturen mit dessen frühesten Jugendarbeiten gleichzeitig) noch nichts, was irgend eine namhafte

Bedeutung hätte, ans Licht getreten ist*). Und was ein spezielles Studium der Antike anbetrifft, so befanden sich auch in jener frühen Zeit einzelne Werke derselben in Deutschland, welche immerhin wenigstens geeignet sein konnten, den Sinn strebsamer und hochbegabter Künstler auf eine würdige Bahn zu leiten; um nur Ein Beispiel anzuführen, so sieht man noch gegenwärtig an einem Reliquienkasten im Zitter der Stiftskirche zu Quedlinburg, dessen Anfertigung um das J. 1200 durch eine Inschrift feststeht, einen grossen, in Amethyst geschnittenen antiken Bacchus-Kopf von vorzüglicher Schönheit angebracht, der, gegenwärtig zwar etwas beschädigt, gewiss schon im Stande sein dürfte, zu einer classischen Auffassung der Naturformen Anlass zu geben.

So treten denn die in Rede stehenden Lieferungen des Puttrich'schen Werkes als ein sehr wichtiger und gewiss folgereicher Beitrag in die Wissenschaft der deutschen Kunstgeschichte hinein. Auch in den Fortsetzungen haben wir ähnlich bedeutsame Mittheilungen zu erwarten. Bereits für das nächste Heft der ersten Abtheilung verspricht der Herausgeber Darstellungen der goldenen Pforte zu Freyberg und der an ihr vorhandenen Sculpturen, welche mit denen der Kirche zu Wechselburg eine auffallende Verwandtschaft haben. Ref. hat bereits das Vergnügen gehabt, einige dieser Blätter zu sehen, die nicht minder anziehende Darstellungen enthalten und der Gesamt-Erscheinung des Heftes mit Begierde entgegen sehen lassen. — In den folgenden Heften der zweiten Abtheilung wird die Domkirche von Naumburg behandelt werden. Auch die hierauf bezüglichen Blätter hatte der Herausg. die Güte dem Referenten mitzutheilen, und wie die architektonischen Theile dieses interessanten Bauwerkes, so sind namentlich die dort befindlichen berühmten Sta-

*) Vielleicht dürfte sich eine Gelegenheit finden, die Köpfe des Abel und Cain in Gyps abformen zu lassen. Gewiss würde durch eine Verbreitung solcher Gypsabgüsse, für die es auf keine Weise an Abnehmern fehlen kann, den Freunden mittelalterlicher Kunst ein werthvoller Dienst geleistet werden, indem natürlich im Abguss das Wesen des plastischen Kunstwerkes ungleich klarer erkannt werden muss, als in einer kleinen Zeichnung.

*) Auch die, noch nicht genügend gewürdigte Statue des Kaiser Friedrich II. (reg. von 1215 — 1250), welche sich zu Capua, in einer Nische neben dem römischen Thore, befindet, ist bestimmt nicht älter als die Wechselburger Arbeiten. Auch sie hat in der Gesamt-Anlage, in der ruhig steifen Stellung der Beine, in der Behandlung des Faltenwurfes, noch immer viel Byzantinisches, obgleich die Auffassung ebenfalls schon von einer schönen, lebendigen Freiheit, mit ähnlichem Eingehen auf das Vorbild der Antike, zeugt. Die Brustpartie ist namentlich sehr gut ausgeführt, Kopf und Hände sind leider nicht mehr vorhanden.

tuen aus der Periode des entwickelten germanischen Styles in diesen Zeichnungen mit einer Vollendung und Treue dargestellt, welche allen Ansprüchen Genüge leistet und somit auch hier die reichsten Beiträge zur Geschichte der vaterländischen Kunst verheisst. Ueberhaupt sind die Sammlungen des Herausgebers gegenwärtig zu einem solchen Reichthum angewachsen, dass wir der schönsten Vollendung seiner grossartigen Unternehmungen entgegensehen dürfen.

F. Kugler.

Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

Aufforderung des rheinischen Kunstvereins.

Gestützt auf die Erfahrung, dass in kleinen Kunstvereinen, aus Mangel an Mitteln jeder Art, das Interesse der Kunst und Kunstbildung nicht nach dem Maasse gefördert werden kann, als es durch die Verbindung mehrerer Mittel geschieht, haben sich die Kunstvereine von *Carlsruhe, Darmstadt, Mainz, Mannheim* und *Strassburg* zu einem gemeinschaftlichen rheinischen Kunstvereine verbunden, um durch vereintes Bestreben ihre Wirksamkeit für Kunst und Kunstbildung zu erhöhen.

Die gemeinschaftliche Thätigkeit des rheinischen Kunstvereins bezweckt eine grössere Ausstellung neuer Kunstprodukte, als es bisher für jeden einzelnen Verein zu erreichen möglich war. Während der Zeit seiner Anstellung wählt jeder einzelne Verein aus der Zahl der übersendeten Kunstwerke diejenigen aus, welche er für die Verloosung unter seine Mitglieder, oder als bleibendes Eigenthum für geeignet findet. Die von den Kunstvereinen angekauften Kunstwerke bleiben jedoch mit den übrigen bis zum Ende eines jährlichen Turnus verbunden, welcher in nachstehender Reihenfolge die fünf verbundenen Städte durchlaufen soll.

Die Kunstausstellung des rheinischen Kunstvereins beginnt im Jahr 1837 mit dem

Monat April in Darmstadt,
 „ Mai „ Mannheim,
 „ Juni „ Carlsruhe,
 „ Juli „ Strassburg,
 „ August „ Mainz.

Während dieser Zeit können Kunstwerke an jeden

dieser Vereine geschickt werden, wo sich gerade die Ausstellung befindet, und gehen dann mit der ganzen Zahl der übrigen Kunstwerke, nach Verlauf der Ausstellungszeit, in die nächstfolgende Ausstellung über.

Der rheinische Kunstverein übernimmt die Transportkosten der Zu- und Rückfracht aller ihm zugehenden Kunstwerke, von denen das Bruttogewicht einen Centner nicht übersteigt, und der Ort der Zusendung nicht ausserhalb dem Bereiche liegt, welches von Paris, Lyon, Mailand, München, Prag, Berlin, Hamburg, Amsterdam und Brüssel umschlossen wird. Kunstwerke, welche von entfernter liegenden Orten eingesendet werden sollen, oder von denen das Bruttogewicht einen Centner übersteigt, können nur nach vorheriger Anfrage und geschעהener Annahme des betreffenden Vereins in den Turnus aufgenommen werden.

Jeder Künstler kann zu jeder Zeit von dem theiligten Vereine verlangen, dass sein Kunstwerk, welches bis dahin in den Turnus aufgenommen war, an einen Ort ausser der Verbindung geschickt werde. Der Verein besorgt in diesem Falle nur die Spedition, trägt aber nicht die Kosten der Versendung.

Kunstwerke, welche sich schon in den Händen von Kunsthändlern befinden, können nur nach vorheriger Anzeige und ausdrücklicher Annahme in den Turnus aufgenommen werden, worüber derjenige Verein zu entscheiden hat, an welchen die Sendung geschehen muss.

Die Verpackung muss von den Versendern nach folgender Vorschrift geschehen: Nie darf mehr als ein Werk, sei es Gemälde oder was sonst immer für ein Kunstwerk, in eine Kiste verpackt werden. Die Kisten der Gemälde sollen immer mit Papier ausgeklebt sein, und das Gemälde selbst mit proportionirten Schrauben in der Art befestigt sein, dass es mit der Kiste aufgestellt werden kann. Die Kiste darf daher nicht grösser sein, als es das Bild nöthig macht, und der Deckel muss mit Schrauben angeschraubt sein; mangelt eines dieser Erfordernisse, so wird es auf Kosten des Einsenders angeschafft. Die Gemälde werden nicht aus der Kiste genommen, und der Ubersender bleibt daher für die vorgeschriebene Verpackung verantwortlich.

Jeder Künstler ist verbunden seinem Kunstwerke eine genaue Bezeichnung des Gegenstandes, des Verfertigers, des festen Preises und der letzten Endbe-

stimmung, im Falle es nicht gekauft werden sollte, schriftlich beizufügen.

Der rheinische Kunstverein veröffentlicht am Ende des Turnus eine Uebersicht seines gemeinschaftlichen Wirkens. Der Ankauf jedes einzelnen Kunstwerkes wird jedoch von dem betheiligten Vereine dem Künstler sogleich angezeigt und die Zahlung geleistet.

Indem der rheinische Kunstverein durch diese Verbindung gemeinschaftlicher Interessen das Vertrauen der Künstler zu verdienen glaubt, fordert er dieselben auf, durch ihre Theilnahme und schätzenswerthe Uebersendungen die wahren Zwecke der Kunst und Kunstbildung zu unterstützen.

Das Comité des rheinischen Kunstvereins.
Darmstadt, den 2. Februar 1837.

In Auftrag Prof. J. Felsing.

Nachricht.

Durch Zeitungs-Nachrichten erfahren wir aus Wien, dass durch eine eigens hiezu niedergesetzte Commission die Abtragung der Spitze des Stephans-Thurmes bis auf die Uhr herab definitiv entschieden sei. Unter den Thürmen gothischer Kathedralen in Deutschland ist dies einer der wenigen, unter den wenigen vielleicht der merkwürdigste, welcher bis heute den kühnen und majestätischen Schmuck seiner himmel-anstrebenden Spitze bewahrt. Wir haben dem Gerüchte von deren Abtragung bisher keinen Glauben beimessen mögen, können jetzt aber nicht umhin, die schwere Verantwortlichkeit dieses Beschlusses vor dem Urtheil unsrer Nachkommen in Erwägung zu ziehen. Es handelt sich hier nicht um die Zierde einer einzelnen Stadt, sondern um ein Werk, welches dem gesammten Vaterlande und seiner Geschichte angehört, welches der hohe Sinn der Vorfahren gegründet hat, um es sodann der Pietät der folgenden Geschlechter zur Aufbewahrung anzuvertrauen. Vor Zeiten wurden, wenn es sich um die Förderung und die Sicherstellung heiliger Gebäude handelte, Collecten im ganzen Vaterlande und über dessen Grenzen hinaus gesammelt und Erhebliches hiedurch gewonnen; — sollte denn gar kein Vertrauen mehr vorhanden sein, dass auch die Gegenwart in ähnlichem, in so hochwichtigem

Falle Grosses zu leisten vermöge? Sollte denn jene Summe von 10,000 Gulden, als zu welcher allein das Gerüst für die Abtragung der Spitze veranschlagt ist, durch gar keine Mittel in soweit erhöht werden können, wie es zu der, gewiss nicht ausser dem Bereiche der Möglichkeit liegenden Reparatur erforderlich ist? Oder sind wir derjenigen Stufe der Cultur bereits entwachsen, in welcher das Gemüth sich an den erhabensten Heiligthümern der Geschichte zur Ruhe und zum ernstesten Widerstande gegen die Stürme der Zeit aufrichtet und sicherstellt? —

Anzeige.

Im Verlage von Dunker und Humblot zu Berlin ist so eben erschienen und in alle Buchhandlungen (in Berlin auch bei George Gropius) zu haben:

Handbuch der

Geschichte der Malerei

von Constantin dem Grossen bis auf die
neuere Zeit.

Von **Dr. Franz Kugler.**

Erster Band: Geschichte der Malerei in Italien.
Gr. 8. Preis 2 Thaler.

Der Verfasser wünscht mit diesem Handbuche einem Bedürfnisse entgegenzukommen, welches mit dem allgemeiner werdenden Interesse für die in unserer Zeit so herrlich wieder aufblühende Malerkunst immer dringender gefühlt wird. Es fehlte nämlich an einem kurzen, leicht verständlichen Faden, der den Laien in die verschiedenen Hauptrichtungen der Kunst einführt und ihm in klaren und deutlichen Zügen die ganze historische Entwicklung derselben bis zur neuesten Zeit übersichtlich darstellt. Nach dieser Auffassung seiner Aufgabe hat der Verfasser den vorliegenden ersten Band, welcher die italienische Malerei umfasst, bearbeitet, und wird in dem zweiten, der bereits unter der Presse ist, die übrigen Schulen behandeln. Um die praktische Brauchbarkeit des Buches zu vermehren, hat sich der Herr Verf. die Mühe genommen, ein Ortsverzeichnis auszuarbeiten, welches die wichtigeren der von ihm erwähnten Gemälde nach den Punkten, wo sie gegenwärtig zu finden sind, zusammenstellt, und welches dem Schlusse der beiden Bände angehängt ist.