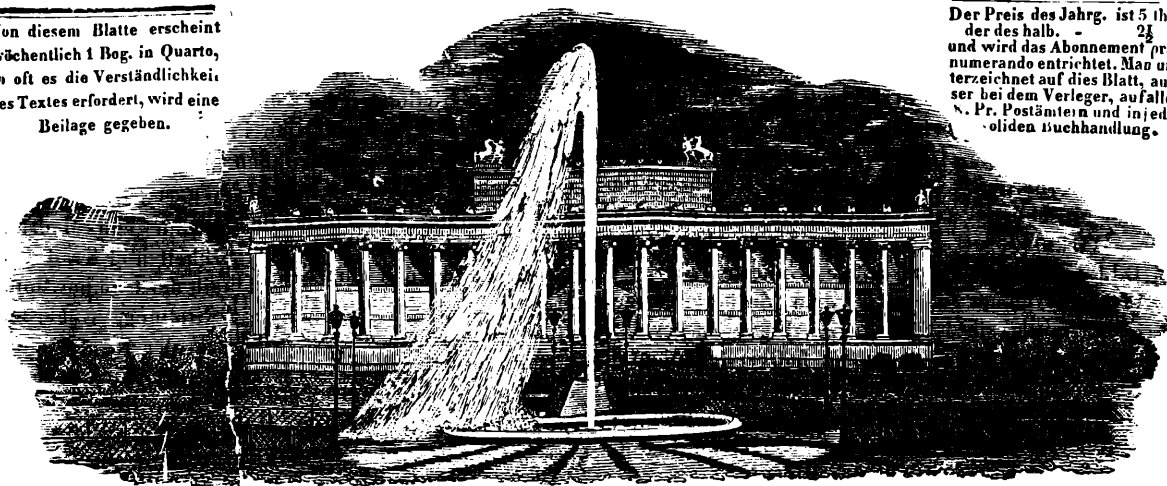


Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

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 8. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 6. März.

Redacteur Dr. F. Kugler.



Verleger George Gropius.

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

(Fortsetzung.)

Unter den Meistern der Sevillan^r Schule, deren Blüthe gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts fällt, ist zuerst Francisco Zurbaran (1598 - 1662), zu nennen. Er war ein Schüler des Rolas und diesem Meister in mancher Beziehung verwandt; doch zeigt er bei einer minder lebendigen Phantasie, mehr Detail-Ausführung, genauere Naturnachahmung, vor Allem aber eine grössere Energie des Colorits und der Schattenwirkung, die ihm den Beinamen des spanischen Caravaggio zuzog. Doch ist letztere Ausdruck nicht eben buchstäblich zu nehmen, jedenfalls steht Zurbaran dem Italiener, wenn auch nicht in der Fülle des Colorits, so doch durch bedeutsa-

meren Ernst und Würde voran. Unter den Gemälden dieses Meisters zu Sevilla ist besonders sein grosses Gemälde des h. Thomas von Aquino, aus dem Collegium dieses Heiligen stammend, in dem öffentlichen Museum der Stadt, zu nennen. Es stellt, als Hauptfigur, den genannten Heiligen, über ihm Christus und Maria nebst Engeln und andren Heiligen, unterwärts Kaiser Karl V. und den Gründer des Collegiums mit seiner Familie dar. Dies Gemälde ist von einem gewaltigen Eindruck durch die Kraft des Helldunkels, durch das dem Gegenstand angemessene ernste und doch feierliche Colorit, die abgemessene Stellung jeder einzelnen Figur, den Ausdruck der Gesichter, die zum Theil wirkliche Portraits sind und im Uebrigen ebenfalls Portrait-Charakter tragen, die schönen Faltenpartieen der Gewänder und die unübertreffliche Wahrheit in der Ausführung der verschiedenen Stoffe. Die Gallerie

des Marschall Soult zu Paris besitzt verschiedene, zum Theil sehr vorzügliche Gemälde von der Hand des Zurbaran. — In der Münchner Gallerie befindet sich von ihm ein höchst bedeutsames Bild: Maria und Johannes, die vom Grabe des Erlösers heim wandeln, mächtige Gestalten mit dem Ausdruck stummen verhaltenen Schmerzes. Ein Eccehomo im Berliner Museum ist ein tüchtiges Bild von entschiedener Wirkung. — Einen andern Charakter trägt das Bild einer h. Jungfrau in der Gallerie Esterhazy zu Wien, welches ebenfalls dem Zurbaran zugeschrieben wird; sie ist in ganzer Figur dargestellt, in weissem Gewande und blauem flatterndem Mantel: die Arme emporgebreitet, von einem Sternenkranz umgeben, im Ausdruck zart und von eigenthümlichem Reize. Zwei Portraitköpfe derselben Sammlung nähern sich der Weise des Rubens.

Bedeutender als Zurbaran war sein Zeitgenoss Don Diego Velasquez de Silva (1599 — 1660), der in der Schule des älteren Herrera, dann besonders in der Schule des Pacheco, seine Bildung erhielt. Sein Aufenthalt zu Madrid seit dem J. 1622 — er ward Hofmaler Philipps IV. — die Musterbilder venetianischer Kunst, die er dort kennen lernte, das freundschaftliche Verhältniss, in welches er zu Rubens trat, trugen vornehmlich zur Entwicklung seines eigenthümlichen Styles bei, die noch mehr durch Studien in Italien gefördert wurde. Man unterscheidet in den Werken des Velasquez drei Style, oder vielmehr Stufen der Entwicklung von der gemeineren zur edleren Naturnachahmung, welche man durch drei Hauptbilder bezeichnet. Das erste ist das Bild eines alten zerlumpten Wasserverkäufers, der einem Knaben zu trinken giebt, gegenwärtig in der Gallerie des Herzogs von Wellington zu London, in ungemein sorgfältiger Ausführung, kraftvoll gemalt, aber noch sehr streng und beinahe hart; — das zweite ist das Bild des „Bacco finto“, im Museum von Madrid, eine lustige Gesellschaft, deren einer die Rolle des Bacchus spielt und einen siegreichen Trinker bekränzt, vollendeter in der Auffassung des Ganzen und etwa den schöneren Leistungen des Spagnoletto vergleichbar; das dritte, ebenfalls im Madrider Museum, stellt eine Gruppe von Spinnerinnen dar und ist, bei vollkommen schlichter Naturwahrheit, doch durch die liebenswürdigste Naivität und Anmuth, durch die zarteste Behandlung der Luftperspektive (ambiente, — s. oben), worin in

Hauptverdienst des Velasquez besteht, ausgezeichnet. Im Allgemeinen ist Velasquez den Naturalisten zuzuzählen, aber er hält sich stets in einer grossartigen und edlen Stellung; man könnte sagen, dass er etwa zwischen Rubens und Tizian in der Mitte stehe. Zu seinen trefflichsten historischen Bildern, darin gerade ein solches Verhältniss bedeutsam hervortritt, gehört eine Krönung der Maria im Museum von Madrid. Das Bild hat die vollkommene Farbheit und Kraft des Lebens, und doch eine Erhabenheit der Composition, eine Würde des Charakters in Stellung, Geberde, Gewandung und in dem Ausdruck der Köpfe, eine eigenthümlich feierliche Wirkung des Lichtes und der Farbe, die demselben einen sehr hohen Rang anweisen. — Der grösste Ruhm des Velasquez aber besteht in seinen Portraitbildern, in denen er das Leben eben so naiv und unmittelbar, wie in edler Abgeschlossenheit und Gemessenheit darzustellen und mit meisterhaftester Energie durchzuführen weiss. Bilder der Art sind mannigfaltig, auch ausserhalb Spaniens, bekannt: in der K. Gallerie von München, der Leuchtenberg'schen Gallerie ebendasselbst, der Gallerie Esterhazy und der K. K. Gallerie des Belvedere zu Wien, in der Gallerie von Dresden, im Besitz des Marschall Soult zu Paris, in den Uffizien zu Florenz, in den englischen Sammlungen findet man höchst ausgezeichnete Beispiele, — die vorzüglichsten jedoch in Spanien und namentlich im Museum von Madrid. Hier gehört auch ein im letztgenannten Museum befindliches grosses Werk: die Uebergabe von Breß (der Gouverneur, Justin von Nassau, welcher dem Marquis von Spinola die Schlüssel der Stadt übergiebt), mit einem grossen Reichtum äusserst lebenvoller Portraitfiguren. — Auch in landschaftlicher Darstellung hat Velasquez sehr Treffliches geistert. Einige Ansichten der Gärten von Aranjue, die sich unter den Gemälden des Madrider Museums befinden, sind von einer ähnlichen Fülle und Kraft der Behandlung, wie Rubens's Landschauen.

Velasquez hat eine bedeutende Anzahl von Schülern gebildet, die seinen Styl nachzuahmen und weiter zu verbreiten bemüht waren. Sie gehören meist Madrid an. Der berühmteste unter diesen ist Juan de Pareja, el Esclavo, der Sklave, da er lange Zeit als solcher in den Diensten des Velasquez stand und sich heimlich in der, nur einem Freien vergönnten Kunst gebildet hatte. Von einem andern

Schüler, dem Nicolas de Villacis, befindet sich ein Gemälde in der Gallerie Esterhazy zu Wien: Maria mit dem Kinde und die h. Therese, — das im Einzelnen, besonders in der Gestalt der h. Therese, sehr anmuthvoll ist. Juan Batista de Mazo Martinez, ein dritter vorzüglicher Schüler des Velasquez, ist vornehmlich als Portraitmaler berühmt.

Alonso Cano (1601 — 1667) gehört ebenfalls zu den berühmtesten spanischen Meistern. Er war Architekt, Bildhauer und Maler, und seine Gemälde haben ein gewisses plastisches Element, welches sonst nicht häufig in der spanischen Kunst gefunden wird. Die edle Einfachheit in allen, die Kenntniss und richtige Anwendung der Anatomie bei den nackten Theilen und überhaupt ein gewisses, eigenthümliches Maasshalten lassen es erkennen, dass sein Styl besonders nach dem Muster der Antike gebildet ist, obgleich er nie in Italien war. Sein Colorit ist zart und dürfte etwa dem Guido Reni parallel zu stellen sein. In seinen früheren Werken scheint er mehr der Richtung der übrigen Sevillanischen Meister verwandt, wie z. B. in einem trefflichen, grossartig naturalistischen Bilde des Museums von Madrid: Maria mit dem Kinde, in einer Landschaft sitzend. Später bildete sich seine besondere Eigenthümlichkeit immer bedeutsamer aus. Sevilla, vorzüglich aber Granada (und hier besonders die Kathedrale), wo der Hauptsitz seiner Thätigkeit war, besitzen einen grossen Reichthum hieher bezüglicher Werke. In der Gallerie Sault zu Paris und in der Gallerie Esterhazy zu Wien befinden sich ebenfalls mehrere Gemälde seiner Hand; unter letzteren ist vornehmlich eine Darstellung des Evangelisten Johannes auf der Insel Patmos von grosser Bedeutung. — Cano hat eine sehr zahlreiche Schule zu Granada gebildet, die speziell mit dem Namen der „Schule von Granada“ bezeichnet wird; sie zeigt eine ausgedehnte Verbreitung seines eigenthümlichen Styles, ohne dass jedoch Werke von sonderlicher Bedeutung aus derselben hervorgegangen sind.

Pedro de Moya (1610 — 1666), gleich dem vorigen zuerst in der Schule des Juan de Castillo, nachmals zu London durch van Dyck gebildet. Seine Werke haben viel mit der Auffassungsweise des letzteren gemein und vereinen mit dessen zarter Sentimentalität auf treffliche Weise die Energie der spanischen Kunst. Hauptwerke von ihm finden sich zu Sevilla und Granada, besonders in den Kathedralen

beider Städte. In der Gallerie Esterhazy zu Wien ein tüchtiges Portrait. — Unter den Schülern des Moya ist besonders Juan de Sevilla zu nennen, der sich den Eigenthümlichkeiten des Meisters in erfreulicher Weise anschloss. Von ihm ein schönes Bild der heil. Familie in der Gallerie Esterhazy, das ebenfalls ein glückliches Eingehen auf den Styl des van Dyck verräth.

(Beschluss folgt.)

U e b e r geschichtliche Compositionen.

Die künstlerische Behandlung geschichtlicher Stoffe hat ihre bedeutenden Schwierigkeiten, vornehmlich wenn durch eine Reihfolge von Bildern die sämtlichen Hauptmomente im Leben eines Staates oder Volkes vorgeführt werden sollen. Diejenigen Begebenheiten, an welche in den Jahrbüchern der Geschichte die Charakteristik der einzelnen Epochen vorzugsweise angeknüpft wird, und welche sich bisher zumeist einer künstlerischen Darstellung erfreuten, sind nur zu häufig von einer Beschaffenheit, dass sie vielmehr eine äusserliche Repräsentation (einen mehr oder minder symbolischen Act) enthalten, als sie den inneren, lebendigen und wirkenden Geist der geschichtlichen Epochen, aus denen sie hervorgegangen sind, zu vergegenwärtigen dienen. Ein Beispiel, in Bezug auf den weiter unten zu besprechenden Gegenstand, möge dies deutlich machen. Die Belehnung des Kurfürsten Friedrich I. von Hohenzollern mit der Mark Brandenburg bildet bekanntlich einen der wichtigsten Punkte in der brandenburgischen Geschichte, und allerdings eignet sie sich im Allgemeinen ganz wohl zu einer bildlichen Darstellung: ihre historische Bedeutung aber beruht auf keine Weise in ihr selbst, sondern in ihren Ursachen und ferneren Folgen, die natürlich ein Bild nicht vorführen kann; eine Darstellung dieser politischen Förmlichkeit wird somit weder von den Einwirkungen des Kurfürsten auf seine Zeit, noch von seiner Persönlichkeit oder von den Elementen, die ihm feindlich gegenüberstanden und die er besiegt hat, eine Anschauung hervorzurufen vermögen. Sucht man dagegen nach irgend einem bedeutsamen Momente etwa der Art und Weise, wie Kurfürst Friedrich I. dem zerrütteten Lande Frieden und Gesetz zurück-

brachte, die Rebellen bändigte und hiedurch den Grund zu einer neuen Zeit legte, so wird ein solcher die günstigste Gelegenheit geben, auch in bildlicher Darstellung von der geschichtlichen Bedeutung dieses grossen Mannes einen auf Sinn und Gemüth wirkenden Eindruck hervorzubringen. Für künstlerische Behandlung der Geschichte sind ebenso, wie für die poetische Behandlung derselben, die ethischen Momente ins Auge zu fassen, diejenigen, in welchen das einzelne Individuum mit seiner hervorragenden Geisteskraft in die Interessen der Zeit hineingreift, um dieselben zu bedeutsamen Zwecken umzugestalten oder um im tragischen Kampfe gegen sie unterzugehen; in solchen Momenten wird sich überall ein für die Gesetze der bildlichen Darstellung geeigneter Punkt auffinden — oder, wenn die geschriebene Geschichte (wie freilich sehr häufig) nur allgemeinere Umrisse vorlegt, aus letzteren, kraft der künstlerischen Divination, erfinden lassen. Freilich hat das, wie gesagt, seine Schwierigkeiten, und hierin scheint zunächst ein Hauptgrund zu liegen, dass man sich bisher vornehmlich an jene äusserlich repräsentirenden Acte der Geschichte gehalten hat.

Eine zweite, gewiss nicht minder bedeutende Schwierigkeit ist die: bei geschichtlichen Darstellungen die höhere Würde der Kunst festzuhalten, sie nicht ins Genremässige herabsinken zu lassen, in ihr vielmehr stets, im Ganzen wie im Einzelnen des Bildes, diejenige Gemessenheit und innerliche Gesetzmässigkeit zu bewahren, welche man insgemein mit dem Worte „Styl“ zu bezeichnen pflegt. Natürlich kann der höhere Styl nur da zur Anwendung kommen, wo es sich eben um die Darstellung einer grossartigen, bedeutsamen Begebenheit handelt, und somit werden wir auch hier auf die eben ausgesprochene Ansicht zurückgeführt. Allerdings zwar gebieten jene, wenn ich sie so nennen darf: repräsentirenden Ereignisse (wie das angeführte Beispiel) schon von selbst eine Behandlung, welche in Bezug auf die ihnen bewohnende Feierlichkeit zu einer gemessenen Anordnung führt; aber wie das Element des Styles sich vorzugsweise auf die inneren, ethischen Verhältnisse der dargestellten Personen zu einander gründet und bei Ereignissen, wie die in Rede stehenden, in der Regel nicht eben hervortreten kann, so wird diese Gemessenheit hier auch nur einen meist äusserlichen Eindruck auf den Beschauer hervorbringen müssen. — Sodann aber ist bei dem

Elemente des historischen Styles noch ein Umstand zu betrachten, der in einzelnen Fällen vielleicht die allergrösste Schwierigkeit entstehen lassen dürfte, nemlich der: mit einer würdigen stylistischen Behandlung zugleich die geschichtliche Wahrheit und Treue genügend zu verbinden, vornehmlich in Rücksicht auf das Kostüm und Alles, was hiezu gehört. Das Kostüm des classischen Alterthums ist fast durchweg so künstlerisch gestaltet, dass hier nichts weiter zu erinnern bleibt. Auch das Kostüm des Mittelalters ist zumeist mehr oder minder der künstlerischen Behandlung günstig, fast überall wenigstens für malerische Effekte brauchbar; aber schon hier tritt manches Störende hervor. Sehen wir von einzelnen, vorübergehenden Moden des Mittelalters, welche die Formen des Körpers unschön verunstalteten, ab, so sind besonders einzelne durchgehend vorkommende Umstände in Erwägung zu ziehen, wie z. B. bei Schlachten die Verhüllung des Gesichtes durch die Helmvisiere; ein figuresreiches Gemälde aber, in welchem kein einziges Gesicht zu selten wäre, dürfte einen sehr komischen Eindruck machen. Noch schlimmer jedoch wird es bei den Kostümen der neueren Zeit, besonders des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts, welche jeder grossartig künstlerischen Behandlung geradezu im Wege zu stehen scheinen, und bei denen dies Verhältniss, was Zopf, Manschetten, Frack u. dergl. anbetrifft, keiner weiteren Erwähnung bedarf. In allen Fällen der Art ist es, wenn statt Würde und Schönheit nicht das Element des Genre oder gar des Ungeschmacks die Oberhand behalten soll, durchaus nothwendig, dass die historische Treue, — so wichtig für den Künstler auch in diesem Betracht die strengsten Vorstudien sind, — nur bis auf einen gewissen Grad festgehalten werde, dass gewisse Modificationen eintreten, welche zum Theil nur andeutungsweise den Charakter der verschiedenen Zeiten erkennen lassen. Dies ist keine Beeinträchtigung der Kunst; denn sie hat nicht den Zweck, ein nüchternes Spiegelbild des Lebens zu sein, sondern dasselbe in einem höheren Lichte zu verklären; und so ist man auch in den früheren grossen Epochen der Kunst, wo es sich um die Darstellung grosser Ereignisse des Lebens handelte, verfahren. So war es vornehmlich zu den Zeiten der griechischen Kunst. Die bekannten Statuen der äginetischen Helden, welche noch einer minder vollendeten Periode der Kunst angehören, tragen noch

Ueber
die Concurrenz für den
Boersenbau zu Hamburg.

obschon eine ideale Behandlung überwiegend hervortritt, einige Andeutungen seltsamen Mode-Kostüms, wohin besonders jene Schiene gehört, die vom Helme, statt eines Visiers, über die Nase herabläuft; dagegen in der perikleischen Zeit nichts mehr der Art gefunden wird. Der panathenäische Festzug z. B. (der innere Fries am Parthenon), welcher fast ganz dem unmittelbaren Leben angehört, verbannt Alles, was irgend den Eindruck der Formen beeinträchtigen könnte, während wir doch mit Bestimmtheit annehmen dürfen, dass das Leben jener Zeit sich, zumal bei festlichem Pomp, nicht mit so gänzlicher Einfalt des Kostüms begnügt, sich nicht geradezu in einer so idealen Weise bewegt haben werde. Hieraus soll nun nicht gefolgert werden, dass auch das Mittelalter und die neuere Zeit sich eben in griechischer Nacktheit darstellen sollen, aber wohl, dass auch bei ihnen Modificationen, ohne den historischen Charakter zu beeinträchtigen, erlaubt sein dürfen. Auch haben unsre Maler sich nicht gescheut, dergleichen für das Mittelalter in Anwendung zu bringen. Keiner (oder höchstens der Franzose Debon auf seinem Schlachtbilde ergötzlichen Angedenkens, welches wir auf der letzten Berliner Ausstellung sahen) malt eine Ritterschlacht mit lauter gesenkten Visieren, obgleich dem scrupulösen Betrachter dabei die geringe Sorge gegen die umherfliegenden Pfeile beängstigend sein möchte; keiner führt, wenn nicht etwa eines beabsichtigten komischen Effektes wegen, jene aus hundert Ellen Zeug zusammengebauchten Kleider vor, welche im sechzehnten Jahrhundert Mode wurden. Für die neuere Zeit haben diese Modificationen freilich ihre missliche Seite, theils weil der Beschauer den Begebenheiten noch zu nahe steht und somit mehr reale Wirklichkeit verlangt, theils weil das Kostüm selbst den Gesetzen der Schönheit ferner steht. Aber um so nothwendiger sind hier wenigstens gewisse Modificationen, wenn ein höheres Werk der Kunst hervorgebracht werden soll; und gewiss werden sich dieselben, — vorausgesetzt, dass sich bei uns eine wirkliche historische Malerei entwickle, — durch ein gegenseitiges Uebereinkommen von Seiten der Künstler bilden und somit auch hier den Beschauer erkennen lassen, dass das Kunstwerk etwas andres sei, als ein blosses Abbild der realen Wirklichkeit.

(Beschluss folgt.)

Die von der Hamburger Bau-Deputation unter dem 31. Januar d. J. erlassene Aufforderung zur Concurrenz für einen dortigen Börsenbau hat, in Rücksicht auf die Weise ihrer Abfassung, ein allgemeines Aufsehen und einen wenig verhehlten Unwillen von Seiten der Künstler und Kunstfreunde hervorgerufen. Es sind ziemlich dieselben Punkte, welche auch wir bereits, bei Mittheilung der genannten Aufforderung (in Nr. 7 des Museums), als befremdlich hervorzuheben genöthigt waren, und unter diesen vornehmlich der Umstand, dass Fremde ein Kunstwerk — das als solches nothwendig ein in sich geschlossenes Ganze ausmachen muss — nach ihrem Gutbefinden möglicher Weise zu zerstückeln gesonnen seien, was diesem allgemeinen Unwillen zu Grunde liegt. Wir glauben nicht zu irren, wenn wir diese auffallende Erscheinung geradezu als ein Zeichen der Zeit hinnehmen: wenn wir sie als eine Acusserung des höheren Kunstsinnes, der edleren Civilisation, welche das neunzehnte Jahrhundert sich zu erwerben bestrebt, betrachten. Sie beruht wesentlich auf jener Lebensfrage der Kunst, welche dem Künstler (wie überhaupt einem Jeden, der im Gebiete des Geistes erschaffend thätig ist) ein gültiges Recht über den geistigen Theil seines Erzeugnisses, ganz abgesehen von materiellem Besitz, zuerkennen will; welche namentlich in Bezug auf Nachdruck und Nachformung bereits so mannigfach besprochen ist und darin einer baldigen glücklichen Lösung von Seiten der hohen Regierungen Deutschlands entgegenseht; und welche im vorliegenden Falle wiederum in einer neuen Richtung auftritt, die nur um so mehr die allgemeine Wichtigkeit dieser Frage, deren Verläugnung mit der freien Humanität unsrer Zeit unvereinbar ist, erkennen lässt.

Unter den Stimmen, welche öffentlich gegen die Abfassung der in Rede stehenden Aufforderung zur Concurrenz aufgetreten sind, ist vornehmlich die der Hamburger Architekten, durch die würdige und ernste Weise, in der sie sich hierüber ausgesprochen, höchst beachtenswerth. Ihre Erklärung findet sich in der Hamburger Zeitung vom 7. Febr. und lautet, wie folgt:

„Die Eigenthümlichkeit der architektonischen Kunst, nicht ohne Vermittelung des Handwerkes in das Leben treten zu können, mag die Meinung aufgenommen lassen, die Werke der Architektur seien von dem Handwerke, das nur zur Ausführung der Idee des Architekten seine hülfreiche Hand leiht, zum Theil selbst hervorgebracht, weil der Handwerker, oft nachahmungsweise, die Ergebnisse der Kunst für sich zu benutzen versucht. Dieser Irrthum ist in seinen Folgen unschädlicher, wenn es sich um Erbauung einfacher Privathäuser handelt, wird aber verderblich, wenn grosse, öffentliche Gebäude aufgeführt werden sollen, da diese Kunstwerke und Denkmäler des Geistes der Zeit sein müssen. Wenn nun zu einem solchen Gebäude Platz, Grösse und räumliche Eintheilung gegeben ist, so wird es Sache des Architekten, ein den Erfordernissen entsprechendes Kunstwerk zu schaffen. Ein solches wird sich nach der Individualität eines jeden Künstlers verschieden gestalten, kann aber immer nur als harmonisches, gleichsam organisches Ganze gedacht werden, das, nach einer Zerstückelung und willkürlichen Wiederzusammensetzung mit Fremdem vermischt, erlödtet, ein solches zu sein aufhören würde. Ferner kann es nur ein Nothbehelf genannt werden, wenn ein Architekt das von ihm entworfene Gebäude nicht selbst ausführt, da keiner in eines andern eigenthümlichen Geist, der sich unzweifelhaft auch in der Ausführung des Details ausspricht, vollkommen einzudringen im Stande ist. Wenn es daher in der Concurrenz-Aufforderung zum Börsenbau von den mit Preisen zu honorirenden Planen heisst: „es ist der competenten Behörde vorbehalten, solche bei dem Baue entweder ganz, theilweise, oder gar nicht zu benutzen“, so ist, von dem ersten und letzten hier ganz abgesehen, die theilweise Benutzung dem ersten Erfordernisse eines jeden ächten Kunstwerkes, der Einheit, so entgegen, dass die unterschriebenen Architekten, der Würde der Kunst, ihren Mitbürgern und dem Auslande die Erklärung schuldig zu sein glauben: auf gedachte Aufforderung in der erwähnten Form nicht eingehen zu können, so sehr sie, unter angemessenen Umständen, derselben zu entsprechen sich zur Ehre geschätzt hätten.“

Ed. Averdick. Namens H. W. Burmester:
I. H. Ludloff. A. de Chateauf. H. Fers-
scufeldt, Prof. A. Gascard. I. Heinr. Lu-

dolf. C. A. Müller. H. W. Müller. I. Andr.
Romberg. Ed. Stammann. F. Geo. Stam-
mann. Friedr. Stammann.

Auch die Architekten von Berlin stimmen, soweit wir in Erfahrung gebracht haben, derselben Ansicht der Sache vollkommen bei, und es hat auch hier bereits nicht an öffentlicher Erklärung gegen die Abfassung der genannten Aufforderung gefehlt.

Es dürfte hier am Orte sein, auf zwei kleine Brochüren aufmerksam zu machen, welche die in Rede stehende Angelegenheit ziemlich nahe berühren. Die erste von diesen heisst: „Einige Andeutungen und Wünsche über des Hamburgischen Staates Bauwesen von A. de Chateauf, Hamburg, im Mai 1836.“ Sie giebt eine interessante geschichtliche Uebersicht der öffentlichen Bauverhältnisse und der Bauverwaltung von Hamburg und ihres Verfalles, indem sie mit einigen sehr beherzigenswerthen Vorschlägen zur gründlichen Verbesserung der gegenwärtigen Einrichtungen schliesst. Ausser in ihren nächsten Beziehungen dürfte diese kleine Schrift auch überhaupt dem, bei Angelegenheiten der Art interessirten Theile des Publikums, sowie dem Studium der Spezial-Geschichte nicht unwichtig sein.

Die zweite der eben erwähnten Brochüren führt den Titel: „Die neuen Häuser der Parlamente und Ansichten der Engländer über Concurrenz bei Entwerfung von Bau-Plänen. Hamburg, 1837.“ Der Titel bezeichnet den Inhalt der Schrift, welche sich auf jene grossartige Concurrenz neuer Zeit in England und auf die bei derselben laut gewordenen Stimmen über Einrichtungen der Art bezieht. Sie dient dazu, die Würde und Wichtigkeit eines solchen Unternehmens und den grossartigen Sinn unsrer brittischen Nachbarn in das hellste Licht zu stellen. Höchst interessant ist vornehmlich dasjenige, was aus dem Katalog der zur Concurrenz für den Bau des Parlaments-Hauses eingesandten und nachmals öffentlich ausgestellten Pläne mitgetheilt wird. Wir können uns nicht versagen, aus diesen Mittheilungen diejenige Stelle, welche sich über die öffentlichen Unternehmungen ähnlicher Art zur Zeit der höchsten Kunstblüthe Griechenlands ausspricht, hier folgen zu lassen, indem diese zu merkwürdigen Vergleichen Anlass giebt: —

„Es entsteht die Frage, wie und nach welchen Grundsätzen des Patronats oder der Concurrenz wurden die grossen Denkmäler in Athen vollführt? Welchem Richterstuhle wurden die Zeichnungen zur Errichtung der Propyläen, des Parthenons, des Erechtheion übergeben?“

„Die Antwort ist merkwürdig. Es scheint nicht, dass irgend eine Concurrenz der Baukünstler stattgefunden hat, sondern dass es auf die Wahl des Richters und Oberaufsehers ankam, der von dem atheniensischen Volke in seiner parlamentarischen Versammlung, deren Mitglieder die Baukünstler waren, ernannt wurde. Denjenigen, dessen Geschmack und Rechtschaffenheit auf diese Art allgemein anerkannt wurde, nannte man *ἐπιστάτην τῶν ἔργων* (Oberaufseher der Werke). Seine Pflicht war es, den Baukünstler, für dessen Tüchtigkeit er verantwortlich war, und mit dessen Rufe der seine sich identifizierte, zu wählen. Dem Baukünstler, indem er für das Volk arbeitete, gab man den Titel *δημιουργός*. Wie ehrenvoll diese Benennung gewesen, kann man aus der edlen Anwendung derselben durch Platon auf den Welt-Erschaffer schliessen, den er als den „grossen Architekten“ bezeichnet, der für das Volk des Weltalls baue.“

„Um Obiges durch geschichtliche Hinweisung auf besondere Fälle zu beleuchten, führen wir Folgendes an. Perikles wurde zum *ἐπιστάτης* von dem versammelten atheniensischen Volke erwählt, er ernannte Iktinos und Kallikrates zu seinen *ἐργολαβοίς* um den Bau des Parthenons zu leiten, und Phidias um die Bildhauer-Arbeiten auszuführen. Auf dieselbe Art trug Kimon für den Bau des Theseion Sorge, und Lykurgos, der Redner und Staatsmann, war Commissair, unter dessen Aufsicht die Werke, das Arsenal, das Theater des Dionysos und das Panathenäische Stadion vollführt wurden. Aus diesen Thatsachen geht deutlich hervor, dass die Athener in der Wahl der Richter vorsichtiger waren, als in derjenigen der Baukünstler, deren Verdienste die Richter würdigen sollten.“ U. s. w.

SCULPTUR.

Berlin.

Unter den plastischen Werken, welche das Verzeichniss der vorjährigen Kunstausstellung von Ber-

lin namhaft machte, war eins der bedeutendsten und anziehendsten zur Zeit der Ausstellung nicht eingetroffen und befindet sich erst seit kurzem in unseren Mauern, vorläufig in einem der Gypssäule der Königl. Akademie der Künste aufgestellt. Es ist eine Statue des Paris von August Wredow, in Gyps gearbeitet, 6 Fuss 6 Zoll hoch, und bereits im J. 1835 zu Rom vollendet. Die Composition dieser Statue bezieht sich auf die Verse der Ilias, Buch VI., Vers 321 und 322:

Ihn im Gemach jetzt fand er, die herrlichen Waffen durchforschend,
Panzer und Schild, und glättend das Horn des krummen Geschosses.

Wir sehen den phrygischen Jüngling, wie er den hohen Bogen mit erhabener Linken vor sich hält, indem er ihn mit dem Tuch in der Rechten zu putzen und zu glätten im Begriff ist; der linke Fuss ist auf einen niedrigen Tritt gestützt; neben ihm liegt der Harnisch und der Helm, er selbst ist unbekleidet. Das Motiv der Bewegung ist mit geistreicher Ueberlegung so gewählt, dass die Figur nach den verschiedenen Standpunkten hin das anmuthigste Wechselspiel der Formen entwickelt; alles Einzelne ist in glücklicher Naivität, mit Freiheit und Lebenswahrheit ausgeführt. Wie solcher Gestalt die Statue in ihren allgemeineren Beziehungen zunächst den äusseren Sinn in wohlgefälliger Weise berührt, so fesselt sie auch bei längerer Betrachtung durch ihre eigenthümlich charactervolle Durchbildung. Form und Bewegung gehören nicht bloss den allgemeinen Gesetzen der Schönheit an, sie tragen zugleich das Gepräge einer bestimmten, in sich abgeschlossenen Persönlichkeit: sie geben ein lebenvolles Bild jenes phrygischen Königssohns, der kräftig und keck zu gewagten Abentheuern auszuziehen und siegreich den Preis der Schönheit zu gewinnen wusste. Seine Glieder, in einer elastischen Spannung, zeigen die edelste Ausbildung, aber sie vermählen sich zugleich mit einer zarten Weichheit, einer Fülle der Formen, welche aufs Entschiedenste den Charakter des anmuthvollsten Helden erkennen lassen würde, auch wenn er hier seine gewöhnliche Bezeichnung, die phrygische Mütze, nicht trüge. Diese mit meisterhafter Sicherheit durchgeführte Verbindung von Kraft und Zartheit, von rüstiger Keckheit und weichem Verlangen, die klare Schönheit des Ganzen, geben der Statue höchst rühmliche Vorzüge und erwecken den lebhaften

Wunsch, ein so reiflich durchdachtes und so gediegen gearbeitetes Werk in dem edleren Stoffe des Marmors ausgeführt zu sehen. —

Vor Kurzem hatten wir Gelegenheit, zwei interessante Statuen von der Hand eines Künstlers von München, F. Schönlaub, welche sich im Besitz eines Kunstfreundes zu Berlin befinden, zu sehen. Es sind zwei Engel, beide etwas über 4 Fuss hoch und in Gyps gearbeitet; ein jeder von ihnen hält einen hohen, kandelaberartigen Stab, als Träger einer Kerze, in den Händen, so dass sich hiedurch die kirchliche Bestimmung dieser Figuren ergibt. Sie sind in lange, faltige und einlach gegürtete Gewande gekleidet, deren Säume aufs Reichste mit vergoldeten Ornamenten geschmückt sind, was ihnen ein schönes, eigenthümlich feierliches Gepräge gewährt. Der Styl beider Figuren bewegt sich in jener schlichten frommen Weise, welche besonders den Freunden von Eberhard's Arbeiten (denen die in Rede stehenden überhaupt verwandt erscheinen) so sehr werth ist. Die stille Anmuth und Reinheit der Formen, die einfache Klarheit des Fallwurfes, der zarte gemüthvolle Ausdruck der Köpfe, vornehmlich die milde Demuth des einen Engels, welcher niederwärts blickt, üben auf den Beschauer einen tiefen, innerlich wohlthuenden und beruhigenden Eindruck aus. Gewiss würden diese Figuren einer jeden Kirche zur wahrhaften Zierde gereichen, und wir sind überzeugt, dass sie, wenn das hiesige grössere Publikum Gelegenheit hätte, sie näher kennen zu lernen, auch für die Kirchen unserer Gegenden mannigfach gesucht werden dürften.

Nachricht.

Für das Grossherzogthum Posen ist am 6. Decbr. v. J. zu Posen ein Kunstverein gegründet worden. Der zweijährige Beitrag der Mitglieder ist in dem Statut auf 4 Thlr. bestimmt; alle 2 Jahre, Ende Juni oder Anfangs Juli, sollen Kunstausstellungen zu Posen Statt finden und an dieselben sich Verloosungen von Kunstgegenständen unter die Mitglieder anschliessen. In Bezug auf die Gewinner fügt das Statut unter §. 8 hinzu: „Diese werden auf die Dauer von höchstens einem Jahre nach der Verloosung ver-

pflichtet sein, den Gewinn zur Versendung auf auswärtige Ausstellungen herzugeben, um dadurch auch andern Kunst-Vereinen förderlich zu sein und dem Kunstwerke so wie dessen Meister ein noch ausbreitetes Anerkenntniss zu verschaffen.“

Am 16. Febr. d. J. fand zu München die Verloosung der vom dortigen Kunstvereine angekauften Kunstgegenstände Statt, deren Gesamt-Werth etwa 16,000 Gulden betrug.

Anzeige.

Im Verlage von Duncker und Humblot zu Berlin ist so eben erschienen und in allen 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.