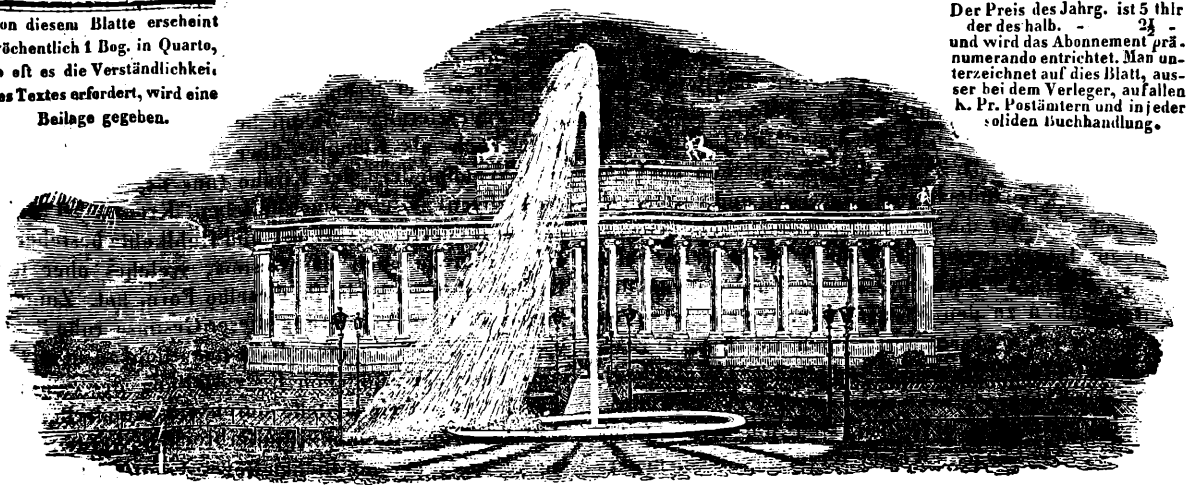
№ 16. Jahrgang V. 1837.

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 17. April.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Beschreibung

einiger alten Kirchen an der Nordseite des Harzes.

I. Die Kirche von Kloster- oder Wester-Gröningen,

(jetzt Dorf Gröningen, bei dem Städtchen gleiches Namens.)

Stiftungs-Urkunde vom 26. Mai des Jahres 936, durch welche Graf Siegfried dem Convente von Corvey zur Errichtung eines Klosters übergiebt: „*hereditatem suam in pago Hardgo, in loco cujus vocabulum est Westergroningen sito, juxta fluvium Bade: hoc est ipsam ecclesiam cum clericis, quos ibi proprios habuit*“ etc. Das Kloster von Westergröningen blieb, die Zeit seines Bestehens hindurch, dem Stifte von Corvey zugehörig; weitere Nachrichten über die Geschichte desselben sind nicht bekannt *). Ob die gegenwärtig vorhandene Kirche die in jener Urkunde angeführte sein möge, ist natürlich, in Ermangelung anderweitiger Zeugnisse, nicht zu entscheiden; doch zeigt sie in den erhaltenen Theilen ihrer ursprünglichen Anlage, die durch die späteren Unbilden und Veränderungen, welche sie erlitten hat, nicht gänzlich vernichtet ist, mannigfache Motive, welche in der That auf ein hohes Alter zurückzudeuten scheinen. Zu bemerken ist, dass die Details dieser ursprünglichen Anlage den roheren Theilen der Stiftskirche von Quedlinburg verwandt und einige der vorzüglichst charakteristischen Ornamente beiden gemein sind.

Die Kirche war eine Basilica mit einem Queer-

*) Vergl. u. a.: Leuckfeld, *Antiquitates Gröningenses*, S. 165, *ff*.

schiff auf der Ostseite. Die Seitenschiffe sind gegenwärtig nicht mehr vorhanden und die Bogenstellungen, welche dieselben mit dem Mittelschiff verbanden, vermauert, so jedoch, dass zwischen den Bögen verschieden gestaltete Fenster offen gelassen sind. Die Fenster in den oberen Wänden des Mittelschiffes sind ebenfalls vermauert. Auch die Altarnischen am Chor und an den Kreuzflügeln sind abgerissen und vermauert, und nur von der des südlichen Kreuzflügels bemerkt man im Innern noch die Spur. Die Kirche hatte keinen hohen Chor, somit offene Zugänge von den Seitenschiffen zu den Kreuzflügeln, welche letzteren zwar wiederum vermauert, doch im Innern noch deutlich erkennbar sind. Ueber der Durchschneidung des Kreuzes erhebt sich ein achteckiger Thurm. Zur Unterstützung desselben sind die Kreuzpfeiler und die Schwibbögen, welche diese verbinden, neuerdings beträchtlich verstärkt worden (sie haben ein modern griechisches Kämpfergesims); doch bemerkt man in den Ecken noch die ursprünglichen Wandpfeiler des Kreuzes mit ihren Kämpfern, sowie auch die von ihnen getragenen, etwas vorspringenden Bögen.

In der Bogenstellung des Schiffes wechseln zwei Säulen mit einem Pfeiler (auf jeder Seite nur vier Säulen und ein Pfeiler in der Mitte). Die auf der südlichen Seite ist so vermauert, dass die Formen nicht mehr mit hinlänglicher Deutlichkeit zu erkennen sind; die auf der Nordseite treten dagegen etwas mehr hervor. Die Basen der Säulen und der Pfeiler, sowie sämmtlicher alten Wandpfeiler sind attisch, mit hoher Kehle und starkem unteren Pfühle; sie stecken meist tief in dem gegenwärtig erhöhten Boden der Kirche und nur die der Wandpfeiler im westlichen Theil der Kirche (von denen weiter unten gesprochen werden wird) sind noch ganz zu erkennen. Die Kapitäle haben die Form eines nach unten abgestumpften Würfels. Eins derselben ist ganz mit kleinen, roh bearbeiteten Sternblumen übersät, welche ohne sonderliche Symmetrie zusammengeordnet sind. An einem zweiten werden die vorderen Flächen des Würfels durch seltsame Doppelkrokodille, an einem dritten durch andere rohe Thierfiguren gebildet; die unteren Rundungen dieser beiden sind wiederum durch kleine Sternblumen ausgefüllt (deren an ähnlichen Stellen auch in der Stiftskirche zu Quedlinburg vorkommen). Das Deckgesims dieser Kapitäle besteht aus einem schrägen Gliede, welches von einer Platte gekrönt wird, und ist mit verschiedenen Ornamenten versehen: theils mit einem eigenthümlichen Blattwerk, welches mit einer triglyphenartigen Verzierung abwechselt, theils mit andrer Rankenverzierung. Aehnliche Deckgesimse befinden sich auch als Kämpfer über sämmtlichen Pfeilern und Wandpfeilern der Kirche (nur der Kämpfer der ehemaligen Nische im südlichen Kreuzflügel zeigt eine gegliederte, aus Wulst und Hohlkehle bestehende Form), sowie auch das Gesims, welches über den Bogenstellungen hinläuft, dieselbe Form hat. Zumeist finden sich zur Verzierung dieser Gesimse rohe Bandverschlingungen angewandt, namentlich an dem Gesims über der südlichen Bogenstellung des Schiffes, wo sie nur an einer Stelle durch ein wunderlich gestaltetes Doppelkrokodill unterbrochen werden; das Gesims über der nördlichen Bogenstellung ist mit einem Rankenwerk verziert, welches mit Dreiblättern und Trauben versehen ist. Alle diese Verzierungen an Gesimsen und Kapitälen sind übrigens von sehr unsicherer und schwungloser Bildung und nur mehr als eine ausgemeisselte Zeichnung, denn als wirkliche, hervorspringende Reliefsculptur zu betrachten. Die fast fingerdicke Tünche, welche dieselben gegenwärtig bedeckt, macht ihre Bildung noch unförmlicher erscheinen, als sie es schon an sich ist. Wenn man die Tünche wegschabt, so bemerkt man allenthalben die, ohne Zweifel ursprünglichen Farben, mit denen diese Ornamente bemalt waren: Roth, Blau, Grün, u. s. w.

Eigenthümlich ist die ursprüngliche Anlage des westlichen Theiles dieser Kirche: es scheint, als ob dieselbe hier ein zweites, nur schmaleres Queerschiff (oder vielleicht richtiger eine hohe Vorhalle) gehabt habe. Hier treten nemlich zunächst Pfeiler nach dem Inneren des Schiffes vor, welche denen in der Durchschneidung des Kreuzes ganz entsprechend sind und welche in der Höhe. queer über das Kirchenschiff hin, mit einem ähnlichen grossen Schwibbogen verbunden werden. Ihnen entsprechen, in den westlichen Ecken der Kirche, die Spuren ähnlicher Wandpfeiler, welche, wie sich aus der ganzen Anlage zu ergeben scheint, mit jenen gewiss durch ähnliche Bögen verbunden waren. Dass durch alles dies ein zweites Queerschiff gebildet ward, scheint auch daraus hervorzugehen, dass der aus kleinen Rundbögen zusammengesetzte Fries, welcher im Aeussern der Kirche, unter dem Dache des Mittelschiffes, hinläuft,

nur bis zu der Stelle hingeführt ist, wo die ersten, so eben besprochenen Pfeiler bemerkbar werden, — dass hier also vermuthlich ein Ausbau vorsprang, welcher die Fortsetzung dieses Frieses aufnahm.

Diese ganze westliche Anlage ist jedoch durch aufgeführte Queerwände, in welche die genannten Pfeiler eingeschlossen sind, und durch eine, noch in die Periode des byzantinischen Styles gehörige höchst interessante Umänderung verdunkelt worden. Es ist hier nemlich eine kleine Kapelle, in der Breitenausdehnung des Schiffes, eingebaut, welche nur durch kleine (nachmals vermauerte) Fensterchen ein geringes Licht empfing. Es scheint, dass diese Kapelle zunächst zu den Zwecken einer Gruftkirche bestimmt war, da die Kirche nach ihrer ursprünglichen Anlage, keine solche besitzt und das Verhandensein einer solchen durch die Bedürfnisse des kirchlichen Ritus nöthig geworden sein mochte. Dass sie ein späterer Einbau ist, geht daraus hervor, dass sie sowohl die eben besprochene Pfeilerstellung verdeckt, als sie selbst in die Bogenstellung des Schiffes vortritt und mit der Brüstung, wodurch sie bekrönt wird, das über jener Bogenstellung hinlaufende Wandgesims durchschneidet. An ihrer östlichen Seite hat sie eine, nach der Mitte des Kirchenschiffes hervortretende Altarnische, in welcher sich drei kleine (vermauerte) Fensterchen befinden; zu den Seiten der Nische zwei Thüren, von denen die eine ebenfalls vermauert ist; an der westlichen Wand wiederum drei (gleichfalls vermauerte) Fensterchen. Ein Tonnengewölbe, an welchem man Spuren von farbiger Verzierung bemerkt, überdeckt die Kapelle; die Altarnische ist, wie gewöhnlich, mit einer Halbkuppel überwölbt. Doch scheint dieser merkwürdige Einbau, ausser als Gruftkirche, auch noch zu einem anderen Zwecke gedient zu haben: — etwa zu dem einer Kanzel oder eines Singechores für den, in der Kirche selbst abzuhaltenden Gottesdienst. Sie hat nemlich oberwärts über dem Tonnengewölbe, einen ebenen horizontalen Boden, welcher sich auch über den halbrunden Ausbau der Altarnische (so dass deren Kuppelgewölbe im Aeusseren nicht sichtbar wird) erstreckt und welcher von einer hohen steinernen Brüstung, die sich somit auch um den genannten Ausbau herumzieht, eingefasst wird. Diese Brüstung ist auswärts mit grossen, in Stuck gearbeiteten Relieffiguren geschmückt, welche Christus und die zwölf Apostel darstellen. Christus sitzt in der Mitte auf dem Regenbogen, die Hände ausgebreitet, über jeden Arm ein lang herabhängendes Spruchband. Zu seinen Seiten sitzen die Jünger auf Bänken, mit Büchern in der Hand, je drei an dem halbrunden Ausbau, die übrigen an den geraden Wänden. Sämmtliche Figuren sind in dem etwas kurzen, schweren, sehr massigen Style gebildet, welchen die deutsche Sculptur um den Anfang des zwölften Jahrhunderts aufweist, und dürften demnach ungefähr diese Zeit als die Periode, in welcher der Einbau ausgeführt worden, bestimmen; sie sind noch ungeschickt, in der Gewandung noch streng stylisirt, aber ohne die Anzeichen jener Verkrüppelungen, welche in der früheren Zeit des elften Jahrhunderts so häufig gefunden werden, und auch nicht ohne ein gutes Gefühl in der Anordnung des Gefältes. Unter der Tünche, womit sie gegenwärtig überstrichen sind, zeigen sich auch an ihnen die deutlichsten Farbenspuren. Leider sind diese Figuren nicht von Beschädigungen frei geblieben; einigen sind die Köpfe abgehauen und zwei von ihnen fehlen ganz, indem man die Brüstung durchbrochen hat, um solcher Gestalt eine Verbindung des Raumes über der Kapelle mit dem schlechten Orgelchor, welcher gegenwärtig diesen gesammten Einbau verdeckt, zu gewinnen. Unterwärts ist die Brüstung von einer Art attischen Basamentes begrenzt, oberwärts von einer Rankenverzierung, in deren Blättern man bereits die Motive der eigentlich byzantinischen Kunst erkennt.

Der achteckige Thurm, welcher sich über dem Kreuz der Kirche erhebt, trägt ebenfalls das Gepräge einer mehr entwickelten Periode der byzantinischen Kunst und gehört nicht zu der ursprünglichen Anlage der Kirche (vielleicht in dieselbe Zeit, in welcher der eben besprochene Einbau ausgeführt wurde.) Die Kühnheit, eine solche Masse über den nicht starken Pfeilern und Bögen des Kreuzes zu errichten, die vermuthlich mit der Zeit für die gesammte Kirche gefahrbringend war, hat die neuerdings erfolgte Verstärkung dieser Pfeiler und Bögen veranlasst. Er ist, an seinen acht Wänden, mit zwei Reihen zierlicher Fenster geschmückt, von denen die unteren eine einfache, die oberen eine zusammengesetztere Umfassung haben. Jedes dieser Fenster ist in der Mitte mit einem Säulchen versehen, dessen Kapitäl, in mannigfach wechselnder Weise, mit geschmackvoll gearbeiteten Bandverschlingungen verziert ist. Die über den Kapitälen ruhenden abgeschrägten Deck-

platten sind ohne eine Verzierung der Art. Das Kranzgesims des Thurmes ist nicht mehr vorhanden.

F. Kugler.

Notizen
über die Gemälde-Gallerie des Königl. Schlosses zu Berlin.

Die in der grossen Gallerie des Berliner Schlosses und den angrenzenden Zimmern aufgehängten Gemälde befinden sich grösseren Theils schon seit früherer Zeit an diesem Orte; Einiges ist aus der Giustinianischen Gallerie, Andres — ältere italienische Kirchenbilder — aus der Solly'schen Sammlung neuerlich hinzugekommen. Im Folgenden sind sie, was diese Abstammungen anbetrifft, durch B. S., — G. G., — und S. S. bezeichnet.

A. Grosse Gallerie,
bestehend aus 128 Gemälden, meist grosser Dimension.

Aeltere italienische Schulen.

No. 112. Toskanische, wie es scheint: sienesische Schule um 1500. Christus am Kreuz, zu dessen Füssen Magdalena kniet; zu den Seiten stehen Maria und Johannes. Bedeutende und würdige Gestalten, besonders die Maria; viel Adel und Anmuth in den Köpfen. — S. S.

No. 109. Eine Maria auf dem Throne, zwei männliche Heilige zu ihren Seiten, würdig, gross und schön. Scheint lombardische Schule um 1500. — S. S.

No. 61. Mailändische Schule zur Zeit des Leonardo da Vinci. Anbetung der Hirten. Die knieende Maria sehr würdig und nicht ohne eigenthümliche Anmuth; treffliche, lebenvolle Köpfe. — S. S.

No. 108. Bez. Bernadinus Laninus Vercellensis fecit 1575. B. Lanino, einer der spätesten Meister der alterthümlich mailändischen Schule. Himmelfahrt der Maria in streng alterthümlichem Style; — die Gestalt der Maria erinnert sogar auffallend an Matteo von Siena, einen Meister des funfzehnten Jahrhunderts. Die Composition ist zwar unruhig und nicht frei von Manier, aber mit schönen und mild ausdrucksvollen Köpfen. — S. S.

No. 86. Ein dem Leonardo da Vinci zugeschriebener jugendlicher Christuskopf, im Charakter der Schule und von eigenthümlich schlichtem Ausdrucke. — G. G.

Dem Coreggio sind mehrere Bilder zugeschrieben. Ausgezeichnet ist unter diesen No. 95. Eine Maria mit dem Kinde, sehr anmuthig, zart und leicht, und mit dem Ausdrucke innigster Freude. — Ein Christuskopf, No. 84, ist schön und in eigenthümlich verklärter Würde. — Eine Danae, No. 62, ist nichts als ein gemeiner weiblicher Akt, dessen Gesichtszüge nur fern an den grossen Meister erinnern.

No. 106. — Leda, nach der Composition Michelangelo's, höchst grossartig und majestätisch, in würdiger Weise ausgeführt. — B. S.

No. 104. — Heilige Familie, dem Jnoncenzo da Jmola zugeschrieben, streng und schlicht.

No. 111. — Heilige Familie, wohl componirt. Römische Schule des 16. Jahrhunderts.

No. 97 und 98. — Darstellungen verschiedener Kämpfe. Römische Schule des 16. Jahrhunderts, manierirt. — B. S.

No. 79. Venetianische Schule gegen 1500. Maria mit dem Kinde und zwei männliche Heilige. Mild und ansprechend. — S. S.

No. 65. Venetianische Schule im Anfange des 16. Jahrh. Christus vor Pilatus; im Einzelnen tüchtig gemalt.

No. 78. Tizianische Schule. Heilige Familie; ansprechend und im Einzelnen schön.

No. 60. Ebenso. Venus und Amor, Wiederholung desselben Bildes, von dem eine „Schulcopie" in der Gallerie des Museums (I., No. 78.). Das Bild ist zum Theil übermalt, der Kopf der Venus jedoch meist trefflich erhalten und von schönem, lebenvollem, energischem Charakter.

No. 56. Ebenso. Ein junges Mädchen in der Stellung der Venus auf dem vorigen Bilde; auch hier Einzelnes trefflich, doch auch hier viel übermalt.

No. 57. Venetianische Schule. Eine liegende Venus und Amor. Uebermalt.

No. 96. A. Schiavone. Amor, der seine Pfeile schleift; im Charakter der Schule.

No. 54. Paolo Veronese. (?) Susanne, im Bade überrascht. Ein vortreffliches Bild, dem Charakter des Meisters sehr nahe; es hat durch Restaurationen und Uebermalungen im Einzelnen gelitten, doch ist noch viel Gutes und Tüchtiges sichtbar. S.S.

No. 55. Schule des Paolo Veronese, vielleicht Carlo Caliari. Die Tiburtinische Sibylle weissagt dem Augustus Christi Geburt. Manieristische Nachahmung des Paolo, aber Einzelnes, besonders die Köpfe sehr tüchtig.

No. 107. Bassano (Francesco?). Einzug der Thiere und Menschen in die Arche Noäh; ein grosses, tüchtig und kräftig gemaltes Bild.

No. 89. Sibylle, dem Giorgione zugeschrieben; tüchtig, aber, wie es scheint, von einem Nachahmer aus der Zeit der Caracci.

No. 116. Bez.: AENEAS. SALMS. BEOM MDC. Vermuthlich Enea Salmeggia von Bergamo. Abnahme vom Kreuz. Gross und überladen, in der späteren manierirten Weise der Schule, aber mit schönen und tüchtig gemalten Köpfen.

Eklektische Schulen.

Unter den Bildern der Caracci'schen Schule sind vornehmlich einige ausgezeichnete von Francesco Albano vorhanden: No. 59. Eine schlafende Venus; eine sehr schöne anmuthige Gestalt, zart sowohl in der Zeichnung als in der Farbe, und wohl erhalten. — No. 72. Das Abendmahl; eine grosse, an sich zwar nicht sonderlich bedeutende Composition, doch mit ansprechend mildem Ausdruck in den Köpfen. G. G. — No. 91. Die Taufe Christi, G. G. und No. 63 Die Flucht nach Aegypten, mit bedeutender Landschaft.

Zwei grosse Bilder von Albano's Schüler, dem Carlo Cignani, No. 52. Der Raub der Proserpina, und 68. Apoll und Daphne, beide nicht ohne eine gewisse Anmuth in den Formen, zugleich aber schon beträchtlich affektirt.

Von Francesco Mola, einem anderen Schüler Albano's, ebenfalls ein grosses Bild, No. 80. Die Geburt des Adonis aus den Hüften der zum Baum erstarrenden Myrrha, eine höchst manieristische und affektirte Composition, im Einzelnen jedoch mit tüchtigen Köpfen.

Von Carlo Maratta, einem späteren Zöglinge aus der Schule des Albano, sind zwei Bilder vorhanden. Das eine von diesen, No. 58, ist eine grosse Composition, die Auffindung des Romulus und Remus, im Einzelnen mit schönen und naturwahren Köpfen.

Einige dem Guido Reni zugeschriebene Bilder; das bedeutendere unter diesen eine Venus mit dem Amor, No. 93, doch auch nüchtern und kalt.

Von Fr. Vanni eine Taufe Christi, No. 81.

Von Luca Giordano ein heil. Bischof, von Engeln umgeben, No. 50; ein grosses manierirtes Bild.

Niederländische Schulen.

Hemskerk, No. 125. Juda und Thamar; Bild von bedeutenderen Dimensionen, interessant für den Uebergang aus der altniederländischen in die italienisirende Malweise. — S. S.

Johann van Aachen, No. 118. Simson und Delila; Beispiel desselben Ueberganges, tüchtig gemalt.

Franz Floris, No. 2. Die Zeit trägt die Wahrheit ans Licht empor, dämonische Gestalten suchen dieselbe zurückzuhalten; tüchtig und energisch gemalt, besonders die Dämonen, überhaupt ein Bild, welches in dem verständig Allegorischen seines Inhalts der nüchternen Technik des Künstlers besser entspricht, als andre, historische, Gegenstände, deren z. B. die Gallerie des Museums enthält.

Niederländische Schule des 16. Jahrhunderts. No. 67. Die angeklagte Ehebrecherin, ein grösseres, aber sehr manierirtes Bild.

Cornelis van Harlem, No. 11. Diana und Calisto; eine Anzahl nüchterner weiblicher Acte.

H. van Baalen, No. 17. Ahasverus und Esther; No. 21. die heil. Cäcilia mit ihrem Bräutigam, das heidnische Opfer verschmähend. Beide Bilder fein und zierlich gemalt, aber ohne sonderliche Tiefe des Ausdrucks.

Stalbemt, No. 4. Vertumnus und Pomona; Landschaft im niederländischen Style, — nicht sonderlich bedeutend.

Bloemaert, No. 1. Die Bildhauerei, ein tüchtig gemaltes weibliches Brustbild mit der Büste des Laokoon.

Wilhelm Honthorst, Schüler des vorigen, um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts blühend und besonders am Churfürstlichen Hofe zu Berlin arbeitend. Von diesem Künstler sind in der Bildergallerie und in den daneben befindlichen Zimmern des Schlosses eine bedeutende Anzahl Gemälde, vornehmlich Portraits, vorhanden. Seine Malweise schliesst sich der der italienisirenden Niederländer des 16ten Jahrhunderts an, sie zeigt dieselbe Nüchternheit in der Auffassung, jedoch ohne in Manier oder Affektation

auszuarten; statt des letzteren eher eine leise Hinneigung zu der naturalistischen Richtung der Holländer. Unter den historischen Compositionen dieses Künstlers erwähnen wir: No. 27, Loth mit seinen Töchtern; No. 41, Angelika und Medor, eine Schäferscene; No. 45, Diana mit ihren Nymphen; — alle drei ganz tüchtig gemalt, aber ohne sonderlichen Aufwand von Geist.

Gerdhard Honthorst, der berühmtere Bruder des vorigen und Schüler des Caravaggio. Von ihm No. 123, ein heil Hieronymus, ein Bild mit tüchtigem Lichteffekt.

Pourbus, No. 18. Vortreffliches Portrait einer alten Frau.

Dem Rubens werden mehrere grosse Bilder zugeschrieben, unter diesen einzelne bedeutende und deren Originalität, trotz mancher Schädigungen und Restaurationen, noch immer siegreich hervorleuchtet. Diese sind: No. 28. Die Töchter des Cecrops, tüchtig und kräftig gemalt. — No. 29. Herkules erwürgt den nemeïschen Löwen, zu den Füssen des Helden ein getödteter Tiger, eine gewaltige, höchst bedeutende Composition, in Einzelheiten noch wohl erhalten. — No. 33. Die büssende Magdalena, nackt, lebensgross, in einer weiten Landschaft; ein höchst energischer Körper, in dem Kopf jener freudige Glanz, der dem Rubens so eigenthümlich ist. Zu den Seiten der Heiligen mehrere Genien. — No. 39. Abschied des Mars von der Venus; scheint ein Bild von historisch allegorischer Bedeutung, der Kopf des Mars wenigstens ist sehr portraitartig gehalten. Auch dies Bild ist in den erhaltenen Partieen vortrefflich.

Jocob Jordaens, No. 5. Der trunkne Silen und Bacchantinnen, tüchtig gemalt, aber roh und gemein. — No. 121. Das Bohnenfest, ein grosses Bild mit einer Fülle von Leben und Lust.

Diepenbeck u. Fr. Snyders, No. 37. Diana, von ihren Nymphen gekrönt, im Charakter der Schule, aber wenig bedeutend. Vortrefflich sind die von Snyders gemalten Thiere.

C. de Crayer, No. 16. Der heil. Rochus unter den Pestkranken, ein grosses, sehr manierirtes Bild.

Th. van Thulden, No. 38. Venus und Amor in der Schmiede des Vulkan. Die Schmiedegesellen ein Beispiel von der Tüchtigkeit und Kraft der Schule, die Venus schon manierirt.

Von Anton van Dyck ist eine grosse Anzahl von Portraits vorhanden, unter diesen recht Bedeutendes. Sehr ausgezeichnet ist No. 14, das Portrait eines Bildhauers, ein schöner, interessanter männlicher Kopf. — Zwei weibliche Portraits, No. 9. u. 10, zeigen ein schönes, feines Formengefühl. — No. 49. Das Portrait des Pfalzgrafen Wolfgang von Baiern, ganze Figur mit einem grossen Hunde. — No. 42 und 48. Portraits des Königs Karl I. von England und seiner Gemahlin, ganze Figuren im Krönungscostüm. — Ein h. Sebastian, No. 7, ist zwar ohne sonderliche Tiefe und Heiligung, aber mit grosser Naturwahrheit und einer gewissen Feinheit in den Formen gemalt. — No. 8. Eine Magdalena, halbe Figur, scheint weniger bedeutend.

Einige Bilder von Willeborts, einem Nachahmer des van Dyck, (No. 22 u. 40) weniger bedeutend und beträchtlich affektirt. Von demselben scheint ein andres, dem van Dyck zugeschriebenes Gemälde, No. 31, Venus und Adonis.

Von Wieling, einem andren Nachahmer des van Dyck, der längere Zeit in Berlin arbeitete, sind zwei Gemälde: No. 118. Eine liegende Venus, und No. 127. Salmacis und Hermaphrodit, beide nicht ohne eine gewisse Tüchtigkeit des Pinsels.

Holsteen, Holländer vom Ende des siebzehnten Jahrhunderts. No. 16. Bacchus und Flora, tüchtig gemalt, besonders in den Knaben; sonst unbedeutend.

Hondekoeter, No. 32. Ein Vögelconcert, lustig reich und ungemein lebendig.

No. 34. Ein Schlächterladen, mit einem trefflich gemalten geschlachteten Schweine.

(Fortsetzung folgt.)

Ueber die gegenwärtige Kunst-Ausstellung von Paris.

(Nach französischen Berichten.)

(Fortsetzung.)

In Bezug auf die Werke der Sculptur spricht sich der Berichterstatter zunächst über die, im Allgemeinen wenig günstige Stellung dieser Kunst zu unsrer Zeit aus, indem er es von vornherein als Grundsatz aufstellt, dass es „ohne das Nackte keine wahre Bildhauerkunst“ geben könne. Er führt diesen Grundsatz an einem der Meisterwerke der Ausstellung durch, dessen Original-Modell den Kunstfreunden

Berlin's wohlbekannt ist, indem dasselbe bereits auf der hiesigen Ausstellung des Jahres 1834 allgemeines Interesse erregte und gegenwärtig, als ein Geschenk des Künstlers, zu den anziehendsten Bildwerken neuerer Kunst gehört, welche die reiche Sammlung von Gypsabgüssen der Berliner Kunst-Akademie in sich einschliesst.

„Unter allen den Statuen (sagt der Berichterstatter), welche dies Jahr im Louvre ausgestellt sind, findet sich nur eine einzige, welche, in Bezug auf das Nackte und die vorzügliche Arbeit, ein schlagendes Beispiel zu der Wahrheit unserer Behauptung abgiebt; dies ist die Nymphe Salmacis von Hrn. Bosio. Der erste Vorzug des von dem Künstler ausgewählten Gegenstandes besteht darin, dass derselbe keinen dramatischen Inhalt hat, dass nemlich das Interesse des Beschauers sich nicht dahin richtet, was die Figur in dem Momente der Darstellung empfindet, sondern auf ihre Haltung, ihre Bewegung, auf die Schönheit ihrer Formen. Diese junge Salmacis ist vierzehn Jahr alt oder wenig mehr. Auf dem Rasen liegend, hat sie ihren Körper erhoben und hält sich mit der einen Hand, die sie auf den Boden stützt, aufrecht, während sie mit der andern nach den Zehen ihrer Füsse fasst, um dieselben von einigen Gräsern zu befreien, die ihr im Wege sind. Mit Ausnahme eines Tuches, welches nur ihre Kniee und einen Theil der Füsse bedeckt, ist sie im Uebrigen gänzlich nackt. So zeigt sich hier ein wahrhaft statuarischer Gegenstand; um einen solchen jedoch beginnen, um ihn ausführen zu können, wird ein Bildhauer ersten Ranges erfordert, denn die geringste Unvollkommenheit würde ihn unbedeutend oder obscön machen; aber die Salmacis interessirt, weil sie schön, weil sie vollkommen unwissend ist über den Zustand ihrer Nacktheit, die durch ihr Alter und durch ihre Geberde vollkommen gerechtfertigt wird.“

„Was insgemein bei den nackten Figuren unangenehm wirkt, besteht darin, dass der Künstler fast immer die Nacktheit vorführt, um mit seinem Talent wie bei einer Studie Parade zu machen, — oder, noch ungleich häufiger, dass die dargestellte Figur in dem Bewusstsein eines solchen Zustandes Schaam zu empfinden oder Koketterie zu zeigen scheint. Man muss es gestehen, in beiden Fällen, die sich so oft wiederholen, ist der Mangel der Bekleidung unerträglich. Ideen der Art sind es, mit denen man der Mediceischen Venus zwiefach Gewalt angethan hat, sowohl was die Restauration des einen Armes, wie er sich gegenwärtig zeigt, als was die Benennung einer Venus pudica anbetrifft. — Die Salmacis von Bosio, weit entfernt, einen dieser Missstände zu zeigen, ist, in dieser Rücksicht, vollkommen untadelhaft. Sie führt den Beschauer zu demselben Stande der Unschuld zurück, in welchem sich die junge Nymphe selbst befindet, und die äusserste Zartheit der Naturnachahmung lässt hier nur die höchste Reinheit und den höchsten Adel in den Formen sehen.“

„Auf der Stirn wie auf der ganzen Gestalt dieses jungen Wesens gewahrt man keine Spur von Leidenschaft. Nicht einmal ein Lächeln belebt ihre Lippen, und die leise Bewegung ihres Körpers, indem sie den Fuss mit der Hand sucht, ist das Lebhafteste an ihr. Betrachtet man diese Figur mit derjenigen Aufmerksamkeit, welche sie hervorruft, so empfindet man in ihr eine gewisse Analogie mit der Erscheinung — etwa einer wilden Hindin, die im Grunde eines Gebüsches ruht, und die wir von einem verborgenen Punkte aus, ohne dass sie uns bemerkt, beobachten können. Diese vollkommene Freiheit in dem Willen eines lebenden Wesens, welches sich allein glaubt und sich ganz in der Einfalt seines Herzens bewegt, ist gewiss das lebhafteste Interesse zu erwecken vermögend. Dies ist es, was die Meister des Alterthums so vorzugsweise darzustellen liebten: wir Modernen gefallen uns, Seelen und Körper zu malen, welche von den Leidenschaften verzehrt werden. Es muss eine „büssende Magdalena“ sein, die Wangen von heissen Thränen der Reue benetzt, wenn wir einen Eindruck auf unsre entkräfteten Gemüther empfangen sollen; es gilt uns gleich, ob wir an eine Sculptur nur denken, oder ob wir sie vor uns sehen, so dass die Idee, die ihr zu Grunde liegt, uns allezeit mehr bewegt, als der sichtbare Ausdruck, den sie darstellt. Die Uebertreibung unsres Spiritualismus führt uns zur Gleichgültigkeit, ja zur Verachtung der Form, und die modernen Bildhauer scheuen sich nicht, selbst bis zur Darstellung des Hässlichen zu gehen, wenn sie sich nur von einer geistigen Idee oder von einer dramatischen Situation getragen fühlen.“

„Die wahre Bildhauerkunst, wie es Bosio in seiner Salmacis so überzeugend dargethan hat, ist viel einfacher, viel grossartiger und viel reiner in ihren Mitteln. Ihr Zweck ist es, die Kraft, die Gesundheit

und endlich die Schönheit, welche von der Keuschheit untrennbar ist, darzustellen. So ergeht sich das Auge mit einer süssen Freude über diesen zarten und jungfräulichen Körper der Salmacis, so folgt man mit liebevoller Scheu den Wellenlinien dieser kaum entfalteten Formen. In seiner Arbeit hat der Künstler eine der grössten Schwierigkeiten, welche dem Meissel des Bildhauers entgegenstehen können, überwunden und sogar zu einer eigenthümlichen Schönheit umgestaltet, indem er nemlich, bei einer seltenen Freiheit und Fülle des Vortrages, zugleich all jene Magerkeit, welche einem Körper dieses Alters noch eigen ist, auszudrücken wusste. Ueber den ganzen Torso dieser Figur herrscht eine Zartheit der Ausführung, die sich nicht beschreiben lässt und die wir der genauesten Aufmerksamkeit der Künstler und der Kenner der Natur empfehlen. Aber auch der Kopf, die Hände und die Füsse stehen gegen keinen anderen Theil des Werkes zurück, und wenn wir gerade die Schönheiten des Torso hervorheben, so geschieht es darum, weil die unglaublichen Schwierigkeiten, die dessen Ausführung darbot, eben so vollständig wie alle übrigen überwunden sind."—

„Von Hrn David ist der Schauspieler Talma dargestellt, im Nachdenken über eine Rolle, auf einem curulischen Sessel sitzend, nackt und nur die Schultern und die unteren Theile des Körpers mit einem Mantel bedeckt. Die Statue, etwas über Lebensgrösse, ist in französischem Marmor ausgeführt. Wir wollen nicht auf den Streit über die Wahl des Kostüms bei den Gedächtniss Statuen von Personen neuerer Zeit zurückkommen; wir nehmen die Idee des Künstlers, Talma nackt darzustellen, an, indem wir übrigens der Meinung sind, dass dieser Umstand bei einem gediegenen und seine Kunst liebenden Bildhauer entscheidend sein musste. Dieser antike Mantel und dieser curulische Stuhl, allerdings etwas theatralische Gegenstände, sind jedoch durch die Lebensthätigkeit des Dargestellten, den man viel häufiger in antiker Gewandung als im modernen Frack gesehen hat, hinlänglich gerechtfertigt. Abgesehen indess von den ebengenannten Umständen, so hält diese Arbeit, wenn man gleich in ihrem Ensemble eine gewisse Schwere tadeln dürfte, auch bei aufmerksamer Betrachtung der Details die Kritik aus. Der Kopf ist frei modellirt, ebenso auch die Arme; und in den Theilen des Körpers, in denen der Bildhauer die Spuren des Alters auf eine gemässigte Weise wiederzugeben bestrebt war, bemerkt man durchaus die Zeugnisse einer geschickten und erfahrnen Hand."

Nach diesen beiden vorzüglichsten Werken macht der Berichterstatter eine grosse Reihe von andren namhaft, die zwar grösseren Theils durch Geschicklichkeit der Arbeit, Anmuth im Einzelnen u. dergl. bemerkenswerth sind, bei denen aber, mehr oder minder, dasjenige fehlt, was dem Beschauer ein lebhafteres, nachhaltiges Interesse einzuflössen vermögend ist. Der Berichterstatter bezeichnet dies, ganz charakteristisch, als die „Liebe zur Form" von Seiten des Künstlers. Wir übergehen die, für den deutschen Leser minder interessante Aufführung dieser Werke.

Sodann werden vornehmlich die Gedächtniss-Statuen berühmter Männer angeführt, welche in diesem Jahre, ebenso wie die Gemälde von Schlachten, in überreicher Anzahl vorhanden sind. Zumeist sind sie für das historische Museum von Versailles, einige für andre Städte Frankreichs bestimmt. Auch diese, unter denen im Einzelnen manches Treffliche vorhanden ist, machen wir hier nicht weiter namhaft, und bemerken nur, dass sich unter ihnen einige werthvolle Arbeiten des jüngeren Dantan (der sich bisher durch seine bekannten kleinen Karikaturen ausgezeichnet hatte) befinden: eine Statue des Componisten Boïeldieu für die Stadt Rouen und drei Büsten anderer Musiker. In Bezug auf diese Gedächtniss-Figuren fügt der Berichterstatter schliesslich hinzu: „Diese ganze Gallerie von Portraits, stehende Figuren oder Büsten, ist im Grunde nichts Andres als eine Geschichte in Prosa, zuweilen gut, zuweilen mittelmässig, zuweilen schlecht geschrieben, wo der Geist allerdings seine Nahrung findet, die Phantasie aber wenig angezogen wird, und zumeist sogar ein trauriges; monotones Resultat übrig bleibt. Zugleich aber muss zugegeben werden, dass Werke der Art, indem sie sich nicht an dem Ort und an der Stelle, dafür sie bestimmt sind, befinden, wesentlich im Preise verlieren. Somit werden diese Portrait-Statuen erst dann, wenn sie zu Versailles in einer chronologischen und historischen Ordnung aufgestellt sind, durch die Inschrift ihres Piedestals eine ganz neue Bedeutung gewinnen. Nicht auf der Ausstellung darf man diese Werke beurtheilen, sondern in den Gallerieen, die für sie bereit sind, und wo sie erst diejenige Taufe empfangen werden, die ihnen ein wirkliches, wenn nicht ein ewiges Leben verspricht."

Den Beschluss des Berichtes über die Bildwerke machen einige kurze Notizen über einige wohlgearbeitete Sculpturen verschiedener Thiere.

(Fortsetzung folgt.)

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9