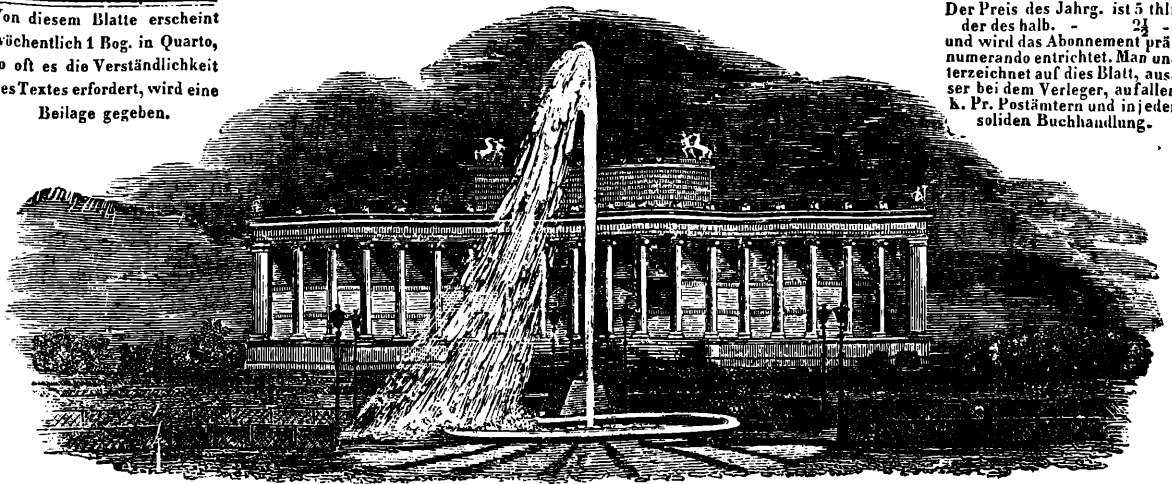


Von diesem Blatte erscheint
wöchentlich 1 Bog. in Quarto,
so oft es die Verständlichkeit
des Textes erfordert, wird eine
Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr
der des halb. - 2½ -
und wird das Abonnement prä-
numerando entrichtet. Man un-
terzeichnet auf dies Blatt, aus-
ser bei dem Verleger, auf allen
k. Pr. Postämtern und in jeder
soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 17. Juli.

Redacteur Dr. F. Kugler.



Verleger George Gropius.

Ueber die Wand am Jupiterthron zu Olympia.

Mit Recht ist in der Entwickelung der Philologie der Moment, als wichtig, bezeichnet, wo sie sich nicht begnügt mit den Thatsachen, wie sie Schriftsteller und Kunstdenkmäler darbieten, sondern diese in ihrem innersten Zusammenhang zu überschauen versucht, um, so fortschliessend, zu einem Gesamtbild alterthümlichen Lebens zu gelangen. Weil aber auf diese Weise selbst der kleinste Umstand in seinen Folgerungen wichtig wird, muss ein solcher Standpunkt neben jener Uebersichtlichkeit zu einer doppelt scharfen Kritik dieser sogenannten Nebendinge auffordern. Demnach wird man es auch uns nicht verargen, wenn wir einen Augenblick die Aufmerksamkeit für eine sehr spezielle Frage in Anspruch nehmen, um so mehr, da wir sofort eine solche Reihe von Folgerungen,

als von ihr abhängig, zu bezeichnen gedenken. Die nachtheiligen Rückwirkungen, welche einmal gewohnte Vorstellungen auf die zum Grunde liegende Untersuchung haben könnten, werden, wie wir hoffen, bei Unbefangenen nicht bedeutend sein.

Angeregt durch die häufigen, fast ungemessenen, Lobpreisungen, welche alte Schriftsteller der Zeusstatue zu Olympia ertheilen, versuchten mehrere aus den sehr dürftigen, eigentlichen Beschreibungen uns eine Anschauung dieses Kunstwerks zu verschaffen. So verfassten Siebenkees*), Völkel**), und Quatremère de Quincy***), neben manchen gelegentlichen

*) Ueber den Tempel und die Bildsäule des Jupiters zu Olympia 1795.

**) Ueber den grossen Tempel und die Statue des Jupiters zu Olympia 1794.

***) *Jupiter Olympien ou l'art de la sculpture ant. ect.* Paris, 1815.

Besprechungen*), Monographien vom Hauptwerke des Phidias, die, unterstützt durch Kunstdenkmäler, ein Bild uns vorführen, von dem wir überzeugt sein können, dass es wenigstens dem Haupteindrucke nach seinem Urbild entspreche. Der Kupferstich, welcher dem Werke Quatremères vorgeheftet ist, bietet gewissermassen die Resultate dieser Forschungen. Wir sehen das elfenbeinerne Kolossalbild, reich geschmückt mit Gold und Edelsteinen, auf einem Throne, würdig des grössten Herrschers; in der Linken hält der Gott das Scepter „blühend im Farbenglanz aller Metalle“ wie Pausanias sich ausdrückt, auf der rechten Hand steht eine Victoria; nur um den Unterleib und die Beine ist der Mantel geschlagen; ein Schemel unterstützt die Füsse, wie das Ganze auf einer zwölf Fuss hohen Basis (die Statue ist zu dreissig Fuss angenommen) errichtet; der Thron ruht auf vier Füssen, die durch Querstäbchen verbunden; etwas mehr dem Innern zu sind auch noch Säulen zur Unterstützung desselben angebracht; der Thron, wie der Schemel und die Basis, sind mit Bildwerken bedeckt. Doch — wem würde es in den Sinn kommen, dass Griechen vom Beschädigen eines solchen Bildes ihres höchsten Gottes abgehalten werden mussten! — das Ganze umgeben hölzerne Schranken, auf den Seiten zwar mit schätzenswerthen Gemälden geschmückt, aber vorn blicken über eine einfach blaue Fläche kümmerlich die Bildwerke, welche sich auf der Basis befinden, hervor. Sollten nicht Manchem, wenn er sich freute, dass auch ihm eine Vorstellung dieses Einzigen Bildwerks verschafft, dennoch einzelne Bedenken, eben wegen dieser Freude am Ganzen, aufgestiegen sein? Wir wollen versuchen, ob wir nicht diese Bedenken, welche sich nur auf die Unterstützungssäulen und die zuletzt berührte Balustrade beziehen können, zu beseitigen vermögen. Wer sich etwas genauer mit diesem Gegenstande beschäftigt hat, wird am ersten die Verdienste jener Restauratoren anerkennen müssen. Fast unüberwindliche Schwierigkeiten traten ihnen entgegen, da, ausserdem dass kein irgend vollständiges Abbild jener Statue auf uns gekommen ist, auch die Beschreibung des Pausanias sich in mehr,

als einer Hinsicht, als ungenau und unvollständig erweist, ja, einige Stellen bis zum innern Widerspruch corrupt sind. Aber grade diese sind es auch, auf deren Deutung jene Vorrichtungen, die wohl nicht ganz einem ästhetischen Sinne genügen möchten, begründet. Wer wird demnach nicht anerkennen, dass, ohne den Bestrebungen jener Gelehrten zu nahe zu treten, eine fortgesetzte Kritik dieser Stellen auch noch jetzt an ihrem Platze sei, und so wollen wir die erstere derselben hervorheben, welche in den Handschriften lautet*):

Ἐπελθεῖν δὲ οὐχ οἶόν τε ἔστιν ὑπὸ τὸν θρόνον, ὥσπερ γε καὶ ἐν Ἀμύκλαις ἐς τὸν ἐντὸς τοῦ θρόνου οὐ παρερχόμεθα. Ἐν Ὀλυμπίᾳ δὲ ἐρύματα τρόπου τοίχων πεποιημένα· τὰδε ἀπείργοντά ἐστι τούτων τῶν ἐρυμάτων. Ὅσον μὲν οὖν *u. s. w.*

Sylburg, Heyne**), Goldhagen, denen sich Facius und Völkel anschlossen, verbesserten ἐς τὸν ἐντὸς in ἐς τὰ ἐντὸς, versetzten die Interpunktion nach ἐρύματων vor τούτων und strichen das οὐ vor παρερχόμεθα weg. Dieses mit Ausnahme Völkels, doch hier von späterhin. Die Stelle lautet nun:

Ἐπελθεῖν δὲ οὐχ οἶόν τε ἔστιν ὑπὸ τὸν θρόνον, ὥσπερ γε καὶ ἐν Ἀμύκλαις ἐς τὰ ἐντὸς τοῦ θρόνου παρερχόμεθα· ἐν Ὀλυμπίᾳ δὲ ἐρύματα, τρόπου τοίχων πεποιημένα, τὰδε ἀπείργοντά ἐστι τούτων τῶν ἐρυμάτων ὅσον μὲν οὖν *u. s. w.****).

Obgleich jetzt das äusserliche Verständniss durchaus begründet war, zeigte sich dennoch eine grosse Schwierigkeit für die Restauration des Kunstwerkes in Rücksicht auf den Platz, den man dieser Wand anzuweisen habe; welche Frage denn auch auf sehr verschiedene Weise beantwortet wurde. Ehe wir aber zu einer kritischen Beleuchtung dieser Hypothese schreiten, wollen wir uns erst vergewissern, dass durchaus keine grammatischen Gründe vorhanden, der Uebertragung des

*) Pausanias V. 11.

**) Antiquar Aufstätze I. p. 4.

***) Unter den Thron (Unten an den Thron hinan) zu gehen ist unmöglich, wie man doch zu Amyklä in das Innere des Thrones kommen kann. Zu Olympia aber ist eine Einfassung in der Art, wie Wände, gemacht, welche es verhindert. Was nun von dieser Einfassung *u. s. w.* (So viel, wie möglich, mit Völkel übereinstimmend übersetzt.)

*) Barthelemy, *voyage du jeune Anacharsis*. Böttiger in: *Andeutungen*, und in: *Ideen zur Archäologie der Malerei*. C. O. Mueller, *comm. III. de Phidias* u. a. O.

ὑπελθεῖν ὑπὸ τὸν θρόνον durch: Gehen unter den Thron (zwischen den Füßen durch in's Innere des Thrones) jene andere durch: Gehen unten an den Thron hinan, vorzuziehen, da Stellen wie:

Od. ε, 476. — διοιὺς δ' ἄρ' ὑπήλυθε δάμυρος.

Od. μ, 21. Σχέτλιοι, οἳ ζώοντες ὑπήλθετε δῶμ' Αἰῶαο.

Paus. VIII. 32. ὑπὸ τὸν ἄδην ἄγειν τὰς ψυχὰς
Strabo. p. 428. ὑπὸ τὰς στοὰς ὑπέρχονται.

Ael. V. H. IX. 8. ὑπέρχεσθαι τὰς θύρας.

Ael. H. A. 13. 14. τοὺς θάμυρος ὑπελθεῖν.

sich in Schriftstellern aller Zeiten mit leichter Mühe darbieten.

Wenden wir uns nun zum Einzelnen, so werden wir nur in jenen drei Hauptschriften eine genauere Untersuchung dieses Nebenstückes finden, indem ihre Resultate von den Uebrigen ohne Weiteres aufgenommen wurden, wir werden also auch auf diese nur einzugehen haben. Ja, selbst Siebenkees*), obgleich er die auf derselben dargestellten Mythen sehr ausführlich bespricht, sagt von der Stellung der Wand nichts, als dass sie das ganze Kunstwerk umgab; also vermuthlich auf dem Boden der Cella stand. Der Parallele mit dem Amykläischen Throne**) erwähnt er gar nicht. Er hat demnach eine Untersuchung des innern Zusammenhanges und der Beziehung auf jene andere Stelle, als für seinen Zweck zu weitläufig, oder, als überhaupt nicht genügend durchführbar, übergangen.

Völkel***) stellt dagegen die genaneste Untersuchung der Stelle selbst an; allein er geht aus von der Annahme: ὑπελθεῖν ὑπὸ τὸν θρόνον heisse: Unten an den Thron hinantreten. Hierzu wurde er, wie es scheint, bewogen durch die Vortheile, welche sich für die weitere Erklärung der Stelle daraus ergeben. Denn, wenn auch beim Amykläischen Throne ὑπελθεῖν als, unten an den Thron hinantreten, genommen wird, so steht dort das ὑπελθόντι ὑπὸ τὸν θρόνον in durchaus keinem Widerspruch mit der Aussage unserer Stelle nach den meisten Handschriften: ὥσπερ γε καὶ ἐν Ἀμύκλαις

*) S. 89.

**) *Paus.* III. 18.

***) S. 203.

ἐς τὰ ἐντὸς τοῦ θρόνου οὐ παρερχόμεθα *); weshalb Völkel denn auch, wie oben bemerkt, allein unter allen Auslegern für die Beibehaltung des οὐ stimmen konnte. Er selbst nennt als Grund dieser Uebertragung, dass, weil im Innern des Thrones nichts Sehenswürdiges vorhanden, niemand mithin versucht sein konnte, hinein zu gehen, die Bemerkung des Pausanias, dass dieses unmöglich, durchaus unnütz wäre. Wegen des weiterhin vorkommenden: ἐπὶ δὲ τοῦ βήθρου τοῦ θρόνου τε ἀνέχοντος καὶ ὄσος**) ἄλλος κόσμος περὶ τὸν Δία, ἐπὶ τοῦτου τοῦ βήθρου ect.***) setzt er fest, die Wand habe nicht auf dem Boden der Cella, wie man früher meinte, gestanden, sondern auf dem Postamente, welches dem Throne zur Unterlage diene. Die sich hieraus nothwendig ergebende Schwierigkeit, dass, sowohl der reich geschmückte Fusschemel, als auch der untere Theil des Thrones selbst, auf diese Weise dem Beschauer verdeckt sein würde, versucht er durch einen Anschauungspunkt von der Gallerie aus, die sich im Innern des Tempels umherzog, zu heben.

Untersuchen wir nun einzeln diese Ergebnisse, so kann zunächst in einer augenscheinlich corumpirten Stelle und bei der grossen Leichtigkeit eben dieses Versehens, da θρόνον unmittelbar vorhergeht, die Beibehaltung des οὐ von keinem grossen Gewicht sein †). Es hat aber, auch wenn es mit dem ὑπελθόντι ὑπὸ τὸν θρόνον bei Erwähnung des Amykläischen Thrones nicht im Widerspruch stände, immer noch das gegen sich, dass Pausanias dort, wo er besonders von diesem Kunstwerk handelt, durchaus keiner Vorrichtung, die das Hineingehen in den Thron verhindere, erwähnt, da hier doch im Innern sehenswürdige Dinge namhaft gemacht sind. Was ferner den zweiten Grund betrifft, so hätte er allerdings seine Richtigkeit, wenn Pausanias auf keine andere Weise, als durch den Wunsch im Inneren des Olympischen Thrones verborgene Kunstwerke zu betrachten, auf die Erwähnung dieser Wand hätte kommen können.

*) Wie man doch zu Amyklä in das Innere des Thrones nicht kommen kann.

**) Nach der sehr ansprechenden Conjectur des Facius für: καὶ ὄσος ἄλλος

***) Auf dem Postamente, welches den Thron sowohl, als was sonst noch für Zierrathen um den Jupiter sind, trägt, auf diesem Postamente.

†) Der *Cod. Par.* (s. dessen Abdruck v. I. Becker) hat das οὐ gar nicht.

Wir werden aber weiter unten sehen, dass jene andere Uebersetzung auch hierfür eine bequeme Erklärung darbietet.

Der letzten Annahme endlich müssen wir durchaus beistimmen, insofern das ὅσος ἄλλος κόσμος περιτὸν Δία neben dem Fusschemel wohl nur auf die ἐργματὰ zu beziehen ist. Da sich aber späterhin ergeben wird, dass auch dieses mit unserer Construction des Thrones keineswegs im Widerspruch steht, kann es für die Entscheidung, ob dieser oder jener Ansicht der Vorzug gebühre, von keinem Belang sein. Die Folgerung aber hieraus, dass eine Balustrade, auf dem Sockel stehend, den Thron und Fusschemel umgab, welcher wir nicht beistimmen, führt zu der oben bemerkten Schwierigkeit. Und diese ist durch den Anschauungspunkt auf der Gallerie nicht gehoben. Denn, obschon das Vorhandensein einer solchen Gallerie *) und zwar nicht nur hier, sondern auch im Parthenon, nicht zu läugnen steht, würde diese Stellung dennoch das Betrachten der kleinen Bildwerke am Unterthron nicht weniger erschweren, als die auf dem Postament stehende Balustrade, da man die Verzierungen nur in gerauer Entfernung und aus einer Art Vogelperspektive bewundern könnte.

Quatremère de Quincy in seinem, der Veranschaulichung mehrerer der vorzüglichsten Werke des Alterthums gewidmeten, Jupiter Olympien ver setzt am Amykläischen Throne, wie es sich aus dessen Beschreibung beim Pausanias nothwendig ergibt, eine Reihe von Dingen in das Innere des Thrones, und sieht sich demzufolge gezwungen, das ὑπελθεῖν als unten in den Thron hinein gehen zu nehmen. Dennoch übersetzt er weiterhin bei der Untersuchung des Olympischen Thrones, wohl etwas ungenau, unsere Stelle:

Quodsi penetrari subter posset, ut Amyclis intra Apollinis solium, interiora item opera persequi non essemus gravati. Sed quominus propius accedant spectatores sepimentis quibusdam in parietum modum exstructis solium intercluditur.

*) Eine Vermittelung dieses Factum mit den häufigen Nachrichten von der perspectivischen Bildung antiker Kolossalstatuen wagen wir nicht zu versuchen. *Tzetzes. Chil. 8. h. 193. Plato soph. p. 235. Lucian pro imag. 14.*

(Wenn man also hätte hinunter gehen können, wie zu Amyklä unter dem Thron des Apollo, so hätten wir kein Bedenken getragen auch die inneren Werke zu erforschen. Allein der Thron ist, damit die Beschauer nicht zu nahe hinan träten, durch Schranken nach Art von Wänden abgeschlossen.)

Er findet hier demnach in jener Redensart, ausser der Unmöglichkeit in den Thron zu gehen, auch noch das Hinzutreten negirt *); zu welcher Annahme ihn verleitet haben mag, dass er jene Wand nicht so zu stellen wusste, dass sie nur das Hineingehen verhinderte. Doch wird wohl Niemand in Abrede stellen, dass dieses Hineintragen in die Worte des Schriftstellers, als etwas Willkürliches, zu bezeichnen ist. Wie denn auch Quatremères Behauptung, im Innern des Olympischen Thrones sei noch Schmuck vorhanden gewesen, doch habe Pausanias seiner nicht erwähnt, weil er überhaupt nur das Hauptsächlichste hervorhebe und weil er diesen Schmuck nicht geradezu habe betrachten können, derselben Kategorie angehört.

Ferner meint er, auf dem Postament könne die Balustrade sich nicht befunden haben, indem es mit den von Völkel erwähnten Hindernissen dann allerdings seine Richtigkeit habe, der vorgeschlagene Gesichtspunkt aber durchaus nicht annehmbar sei. Er erklärt sich also wiederum dafür, dass die Schranken auf dem Boden der Cella erbaut waren. An der äussern **) Seite derselben sah man die Gemälde des Panánu; die dem Haupteingang und der Thüre des Opisthodomis gegenüberliegenden Seiten waren einfach blau bemalt ***).

Auch hier wird man leicht einsehen, dass eine von jenen beiden erwähnten verschiedene Stellung der Wand manchen sehr fühlbaren Schwierigkeiten abhelfen könne und zwar, dass diese eine solche sein müsse, die ausschliesslich das Hineingehen in den Thron verhindere. Dass dann freilich die Hypothese wegen der nur nicht erwähnten,

*) Fast möchte man glauben, Böttiger (Ideen S. 245) sei in dieselbe Ungenauigkeit verfallen.

**) Dass man bei dieser Construction sich die Gemälde nicht im Innern der Schranken zu denken habe, bedurfte wohl kaum einer Begründung.

***) ὅσον μὲν, fährt die obige Stelle fort, ἀπαντικρὺ τῶν θυρῶν ἐστίν, ἀλλήλπτται κυανῶ μόνον. Was den Thüren gegenüberliegt ist einfach blau angestrichen.

inneren Verzierung wegfallen müsse, wird nicht wichtig erscheinen.

Quatremère selbst vermittelt des Kupferstiches, welcher seinem Werke vorgeheftet ist, fordert uns auf, das Anstössige, ja man möchte sagen Widersinnige, einer solchen einfarbigen Fläche am Fusse des, bis in's Kleinste reich verzierten Kunstwerks zu bemerken. Mehrere *) fühlten dieses und suchten ihm zu begegnen, indem sie das ἀπαντικρὺ τῶν θυρῶν nur auf die Thür des Opisthodomos bezogen. Allein, wenn sich dann auch auf dem vordern Theil der Brustwehr Gemälde befanden, so konnte es doch nur einzelne Standpunkte geben, auf denen man nicht über diese Gemälde Theile der am Throne befindlichen Bildwerke hätte hervorragen sehen. Kann man aber eine solche Störung des Totalindruckes dem Geschmacke eines Phidias zumuthen? Da wir doch wissen, dass griechische Kunst für diesen auch eine uns noch mehr oder minder fern liegende Weisen sorgte, indem die Ornamente (Statuen, Reliefs) grösserer Werke in ihren Hauptumrissen so gefasst wurden, dass sie von einem entfernteren Standpunkte gesehen, wo also das Einzelne an sich seine Bedeutung verlor, sich dem Ganzen harmonisch, als Schmuck, unterordneten**).

Dennoch möchten wir hier eines, wegen seiner Verbreitung wichtigen, Vorurtheils gegen unsere Meinung erwähnen, ehe wir zur Besprechung dieser selbst uns wenden. Es wird nämlich, als eines allgemeinen Gebrauches bei den Griechen, erwähnt, Tempelstatuen mit solchen Schranken zu umgeben.***) Als Beispiele werden angeführt, ausser dem Olympier, den wir hier natürlich ablehnen müssen, die ἱκρία

περὶ τὸ ἕδος ἐντελεῖ*). (Ohne vorzugreifen etwa: die vollständigen hölzernen Vorrichtungen um das Bild (des Bildes Platz)) und das Parthenon im eigentlichen Sinne, d. h. das Adyton der Minervastatue in der Hauptcella. Der vereinzelt Ausdruck ἱκρία aber wird nach den sofort sich ergebenden Thatsachen zu erklären sein, da sowohl er selbst vielfacher Deutung fähig**), als auch die ihm beigegebenen Bestimmungen ἐντελεῖ, περὶ τὸ ἕδος und das wahrscheinlich mit hiehergehörige ἐβλινὰ τὰδε zu dürftig, oder schwankend sind, um uns zu einer klaren Vorstellung von der Sache zu verhelfen.

Es beschränkt sich also die ganze Untersuchung auf das Parthenon. Die erste Veranlassung, hier eine solche Vorrichtung zu suchen, gab Böckh***). Doch findet sich hier weiter nichts, als die beiden Bezeichnungen Παρθενῶν und ὀνεὸς ὁ ἑκατόμπεδος (Parthenon und Hekatompedon); Untersuchungen an Ort und Stelle †) haben aber nur eine Vertiefung des Bodens inmitten der Cella nachgewiesen. Es kann also auch dieses, bis nicht eine genauere Forschung, durch Nachgrabungen unterstützt, mit Gewissheit auftritt, uns bei unserer Untersuchung nicht bestimmen, wenn schon die Stelle bei Vitruv ††)

*) C. O. Müller *Aegin.* p. 160. *Boeckh Corpus inscript. pars XII. sect. 2, pag. 173.*

**) *Conf. Hesych. et Suidas s. v. ἱκρία und Ar. Thesm. 395.*

***) *Corp. S. 178 (Nr. 139 u. 140). Duo eorundem magistratum tituli, plane diversa donaria Hekatompedi et Parthenonis continent, supersunt, qui ad eosdem annos pertinent et eodem tempore scripti sunt.* Zwei Inschriften derselben Magistrate sind auf uns gekommen, welche ganz verschiedene Weihgeschenke des Hekatompedon und des Parthenon namhaft machen und doch auf dieselben Jahre sich beziehen und zur selben Zeit abgefasst sind.

†) Bericht über Hegers: Tempel der Minerva genannt Parthenon; von K. O. Müller in *Gött. gel. Anz.* 1832, Stück 86 u. 87.

††) *L. III. c. 1.* Die für unsere Untersuchung überhaupt bemerkenswerthe Stelle lautet nach Stuarts (*Antiquities of Athens pag. 5 u. 7.*) Wiederherstellung des et, die von Wilkins (*Atheniensia p. 99.*) vergebens angegriffen zu sein scheint: *Intiorem partem columnas in altitudine duplices, remotas a parietibus ad circummitionem, ut porticus peristylorum; medium autem sub divo et sine tecto aditusque valvarum ex utraque parte in pronao et postico. Hujus autem*

*) Kugler, *Polychromie S. 7.* Müller, *Handbuch 2te Auflage S. 100.* Was liesse sich überhaupt auch wohl ersinnen, das den Phidias zu dieser Schmucklosigkeit verleitet haben könnte!?

**) Semper, *vorläufige Bemerkungen, S. 19.* Schorn über die Studien der griechischen Künstler, S. 226. So hebt mit besonderer Beziehung auf unsere Statue Lucian (*Quomodo hist. scrib. sit. Bip. IV. 190.*) τῆς ἁρμονικῆς τὸ εὐχρηστικόν, die Harmonie der Basis hervor.

***) Müller, *Handbuch, 373.* Hoffmann, *Alterthumswissenschaft S. 1019.*

eine grosse Aehnlichkeit beider Tempel wahrscheinlich macht. Eben die entschiedene Trennung der beiden Gemächer und des in ihnen Enthaltener, wie sie die Inschrift ausspricht, möchte auf eine Einrichtung, ähnlich der im Demetertempel zu Pästum, oder dem Thalamos asiatischer Heilighümer, führen. Der Architekt Wiegmann*) muss sich schon bei unserem Olympier eine Art von Cella in der Cella vorgestellt haben, indem er sagt „die dem Eingange gegenüberstehende Seite dieser Umfassungswände — also für den Eintretenden den Hintergrund der chryselephantinen Statue bildend — war mit einer einfachen blauen Tünche überzogen, welche die Statue ausserordentlich hervorgehoben haben mag.“ In Bezug auf diese Statue scheint uns aber eine solche Annahme bei einer nur flüchtigen Vergleichung mit den Worten des Pausanias von selbst wegzufallen, abgesehen davon, dass dann der Perieget mitten in der Beschreibung des Thrones abgesprungen wäre, um über die Wände des Gemaches zu berichten und dann wieder beim Throne fortzufahren.

(Beschluss folgt.)

Die Verklärung Christi,

Oelgemälde von C. Begas.

Berlin.

Im Atelier des Herrn Professor Begas sahen wir kürzlich ein so eben vollendetes Gemälde, die Verklärung Christi darstellend. Das Bild ist im Auftrage der kleinen Gemeinde von Krumoels (einem schlesischen Marktflecken, in der Nähe von Liebenthal,) für den Schmuck der dortigen Kirche gemalt worden, — eine Erscheinung, welche, aller gerühmten Kunstliebhaberei unsrer Tage zum Trotz, noch immer zu den namhaftesten Seltenheiten gehört, die aber, weil sie eine Anerkennung der Kunst in ihrer

exemplar Romae non est sed Athenis octastylus (et) in Templo Olympio. (Im Innern zwei Säulenreihen übereinander, abstehend von den Wänden, so dass man herumgehen kann; gleich dem Portikus der Peristyle. Der mittlere Theil aber ist unter freiem Himmel und unbedeckt, Flügeltüren von beiden Seiten im Vor- und Hintertempel. Dazu giebt es in Rom kein Beispiel, aber zu Athen ist ein solcher Oktastyl (und) der Olympische Tempel.)

*) Die Wandmalerei der Alten, 1836 p. 57.

höchsten Bedeutung für das Leben bezeugt, auch selbst der höchsten Anerkennung würdig ist, und die im gegenwärtigen Falle gar manch einen grösseren Ort beschämen muss.

Bei einer Darstellung der Verklärung Christi werden unsre Gedanken unwillkürlich zu Raphaels letztem Werke zurückgeführt; wie dieser Gegenstand in der neuern Kunst nur selten behandelt ist, so scheint es uns, als ob von dem grossen Meister des sechzehnten Jahrhunderts der nothwendige Typus desselben mit um so grösserer Bestimmtheit vorgezeichnet sei. Aber in Raphaels grossem Gemälde nimmt die Scene der Verklärung selbst nur einen verhältnissmässig geringen Theil ein, und sie steht in nothwendiger Wechselbeziehung zu der unteren Hälfte des Bildes, in welcher uns das Leiden, die Rath- und Hülflosigkeit der irdischen Welt vorgeführt wird. Andre Verhältnisse mussten eintreten, wo diese Beziehungen wegfallen. Zwar hat Raphael auch die Auffassung der oberen Scene an sich nicht willkürlich erfunden, sondern nur ältere, durch längeren Gebrauch sanctionirte Typen, wie sich diese bereits bei Giotto und noch früher vorfinden, ausgebildet, — Typen, zu denen namentlich das Schweben der drei verklärten Gestalten und die Art ihrer Gegeneinanderstellung, sowie die Weise gehört, in welcher die drei Jünger unter ihnen daliegen; — doch kann man auch in dieser Rücksicht bemerken, dass eine solche Auffassung dem wunderbaren Vorgange noch mehr Mystisches giebt, als in den einfachen Worten der Schrift gegeben zu sein scheint, obgleich wir auf keine Weise in Abrede stellen dürfen, dass, wie schon angedeutet, bei Raphaels Gesamt-Composition, bei dem symbolischen Charakter seines grossen Werkes, diese Erhöhung des Wunderbaren sehr wohl an ihrer Stelle ist. Die dreifach wiederholte Erzählung der heiligen Schrift von dem Vorgange der Verklärung hält dagegen das rein menschliche Element fest, sie spricht nur vom Beten des Erlösers, von seinem Gespräche mit den beiden fremden Männern (Moses und Elias) und nur davon, dass sein Gesicht und seine Gewänder, wie auch die der beiden Andern, hell und leuchtend gewesen seien. In ihr hat sich der Erlöser seiner Menschheit, der Schwere der irdischen Natur noch nicht entäussert und nur das glänzende Licht, welches seine Gestalt überströmt und von ihr ausgeht, bezeugt seine Gemeinschaft mit höheren

Wesen. Dieser Auffassungsweise gemäss finden sich denn auch, im Gegensatz gegen die angeführten Werke, bereits ältere Gemälde, welche die biblische Erzählung in ihrer einfachen (und an sich doch schon so grossen) Bedeutung darstellen, wie z. B. ein Bild von Giovanni Bellini im Museum von Neapel, in welchem man Christus mit Moses und Elias auf der Höhe des Berges Tabor stehen sieht. Derselben Weise ist auch Begas in seinem neuesten Werke gefolgt.

Seine Composition zerfällt in zwei Theile. Die Tiefe des Vorgrundes nehmen die drei Jünger ein, welche vor dem himmlischen Glanze niedergesunken sind. Auf der einen Seite kniet Johannes, innig betend, das schöne Haupt geneigt, die Augen geschlossen. In der Mitte ist Jacobus, der sich emporrafft, indem er, wie es scheint, Johannes aufzumuntern oder ihn um die Bedeutung der überraschenden Erscheinung zu fragen im Begriff ist; er wendet sein Haupt hastig, von heiliger Furcht ergriffen, zu den verklärten Gestalten empor. Petrus, auf der andern Seite, sitzt halb der Erscheinung zugewandt, hinten übergebeugt, indem er vergebens seine Augen gegen den Glanz zu öffnen strebt; er breitet die Hände aus und scheint, in kindlich unbewusstem Gefühle der Seligkeit des Momentes, die Worte zu sprechen: Herr, hie ist gut sein; willst du, so wollen wir hie drei Hütten machen, u. s. w. Um ein weniges hinter den Jüngern, über ihnen erhöht, stehen die drei verklärten Gestalten. Christus in der Mitte, dem Beschauer gerade entgegen gewandt, den Mantel in schönen Falten um das Untergewand geschlagen, breitet die Arme betend empor und blickt mit dem Ausdrucke einer hohen Begeisterung vor sich aufwärts. Auf der einen Seite steht Moses in ernster Würde, die Gesetztafeln in der Hand; auf der andern Elias, der in lebhafterer Bewegung anbetend dem Erlöser naht. Beide sind dem letzteren zugewandt, ihre Blicke sind auf ihn gerichtet, in seiner Verklärung scheint ihnen das, was sie gehnnt und vorverkündet, offenbar zu werden. Das Antlitz Christi erinnert an jene altgeheiligten Formen, wie sie die frühere christliche Kunst für die Züge des Erlösers ausgeprägt hat; aber die strenge Symmetrie, obgleich das Gesicht auch hier gerade von vorn gesehen wird, ist zu einem eigenthümlich individuellen Leben durchgebildet. Begas hat schon früher, bei seiner Aufstellung Christi (in der werderschen Kirche zu Ber-

lin), diesen Typus mit Ernst neu zu beleben gestrebt; was dort vielleicht noch zu streng erschien, zeigt sich hier aufs Erfreulichste gemildert.

Das Ganze der Composition ist durchaus bedeutend. Es ist jener vorübergehende Moment aus dem Leben des Erlösers, von dem uns die Schrift erzählt, und doch ist eine Würde, eine Feierlichkeit, eine Grösse des Styles darin, welche ihn als einen Vorgang voll des tiefsten Inhaltes darstellen und gerade ihn als vorzüglich geeignet für den Zweck eines Altarbildes erkennen lassen. Die Gestalten, ihre Bewegung, die Linien ihrer Gewandung verrathen das Gefühl für die edelste Raumauffüllung, für das schönste Gleichgewicht der Massen und ihrer Gliederung in sich; aber das individuelle Leben, die unmittelbare Aeusserung dessen, was eine jede einzelne der dargestellten Personen bewegt, Alles was dem Bereiche der Körperlichkeit angehört, ist ebenso frei, natürlich und gediegen. Der grösste Vorzug indess in Bezug auf die künstlerische Ausführung des Gemäldes besteht in der Licht- und Luftwirkung des Ganzen; in einer Freiheit und Leichtigkeit der Farbenbehandlung, welche gegenwärtig selten ihres Gleichen finden dürfte. Der wunderbare Totaleffekt, wie das Licht von den drei verklärten Gestalten, deren Gewänder in hellen, harmonisch gebrochenen Farben gehalten sind, und wie es vornehmlich von der leuchtenden Glorie des Erlösers ausgeht und die Wolken über ihnen und die Personen des Vorgrundes umspielt, ist durch die meisterhaftesten Mittel erreicht. Die ganze Luft des Bildes scheint vom Lichte erfüllt, so dass alle Schatten wiederum durch die mannigfachsten Reflexe erhellt werden, ja Manches, was wir wirklich als Schatten erkennen, andern beleuchteten Stellen an Helle des Farbentones nicht nachsteht; dabei aber ist dieser ganze magische Effekt wiederum so natürlich gehalten, als ob sein Vorbild nicht in der Phantasie des Künstlers, sondern in einer wirklichen Erscheinung da gewesen wäre. Auch mag es schliesslich wohl zu bemerken sein, dass das Bild in einer überaus kurzen Zeit, somit fast ganz alla prima gemalt ist, — ein Umstand, der indess bei einem Werke, wo Alles, was der künstlerischen Ausführung angehört, gerade auf die grösste Unmittelbarkeit der inneren Anschauung ankömmt, wohl nur förderlich sein kann.

Wir können der Gemeinde, welche das Bild besitzt, zu dem Besitze eines Werkes, das wir

den vorzüglichsten Leistungen unserer Zeit zuzuzählen kein Bedenken tragen, nur aufrichtigst Glück wünschen.

F. K.

welches sowohl für den Unterricht der Anfänger und Handwerker, als für den der eigentlichen Künstler dienen und als Belohnung für Zöglinge der Kunst-Austalten vertheilt werden kann.

Nachrichten.

Berlin. In der hiesigen Kunsthandlung des Herrn G. Gropius ist gegenwärtig ein merkwürdiges Glasgemälde von Voertel in München zum Verkaufe ausgestellt. Es ist eine Kopie des berühmten Oelgemäldes von Hemling, St. Christoph, welcher mit dem Christkinde auf der Schulter den Strom durchwaten, aus der ehemaligen Boisserée'schen Gallerie, gegenwärtig im Besitz des Königs von Baiern. Die charakteristische Auffassung des Originals ist hier im Ganzen sehr wohl gelungen, vornehmlich der Kopf des h. Christoph dem Vorbilde im hohem Grade entsprechend. Die Farben sind durchweg von grosser Schönheit; der rothe Mantel des Heiligen ist von einer Kraft der Farbe, wie man sie nur an den schönsten Kirchenfenstern des Mittelalters findet. Was aber diesem Bilde seine vorzüglichste Wirkung sichert, ist der Lichteffect des Ganzen, den Hemling schon mit seinen Oelfarben auf eine bewunderungswürdige Weise zu erreichen wusste, der aber natürlich durch die Mittel der Glasmalerei noch im bedeutendsten Maasse erhöht werden konnte. Der helle Glanz der aufgehenden Sonne, der Schimmer der streifigen Wolken, das lichte, durchsichtige Blau des Himmels, das Spiel des Lichts an den dunklen Uferfelsen im Vorgrunde, alles dies bringt den überraschendsten Eindruck auf den Beschauer hervor. Das Bild ist auf einer Glasplatte gemalt, — ohne alle diejenigen musivischen Zusammenfügungen, welche die Glasmalerei des Mittelalters erleichterten, die aber auch eine jede feinere künstlerische Durcharbeitung verbieten mussten; es ist somit ein Beispiel der neuen Blüthe der Glasmalerei, welche die des Mittelalters wesentlich übertrifft und welche namentlich in Baiern bereits die zahlreichsten glücklichsten Erfolge gehabt hat.

München. Die königl. Academie der Künste hat den Auftrag erhalten, ein Werk auszuführen,

Frankfurt. Für das hier beabsichtigte Goethe-Denkmal sind bis jetzt gegen 20,000 Gulden unterzeichnet. — In der Sitzung der gesetzgebenden Versammlung vom 28. v. M. wurde der Commissions-Bericht über die Freimachung des südlichen Portales am hiesigen Dome verlesen. Der Antrag der Commission: „die gesetzgebende Versammlung möge dem Antrage hohen Senats vom 21. März d. J. wegen Freimachung des südlichen Domporthals beitreten und die hieraus entspringenden Kosten im Betrage von 2460 Gulden genehmigen, sowie, dass der dadurch frei werdende Zugang in einer dem Domgebäude angemessenen Art hergestellt werde“, ward verworfen.

Athen. Der Bau des Königl. Schlosses schreitet rasch vorwärts und der pentelische Marmor prangt bereits in seiner ganzen Schönheit an der Haupt-Façade. Der Palast wird in vier Jahren vollendet sein, vorläufig aber wird ein Flügel ganz ausgebaut und bewohnbar gemacht. Unter den neueren Gebäuden in Athen ist die jetzt vollendete Villa des k. österreichischen Gesandten Prokesch von Osten eine Zierde der Stadt. Ueberhaupt verschwinden die Trümmer allmählig immer mehr und machen schönen Bauwerken Platz. — Hr. Dr. Ross, ehemaliger Conservator auf der Akropolis, dessen erfolgreiche Bemühungen bei den dortigen Aufgrabungen und den neueren Untersuchungen der Alterthümer Griechenlands allgemein bekannt sind, ist zum Professor an der Universität zu Athen ernannt.