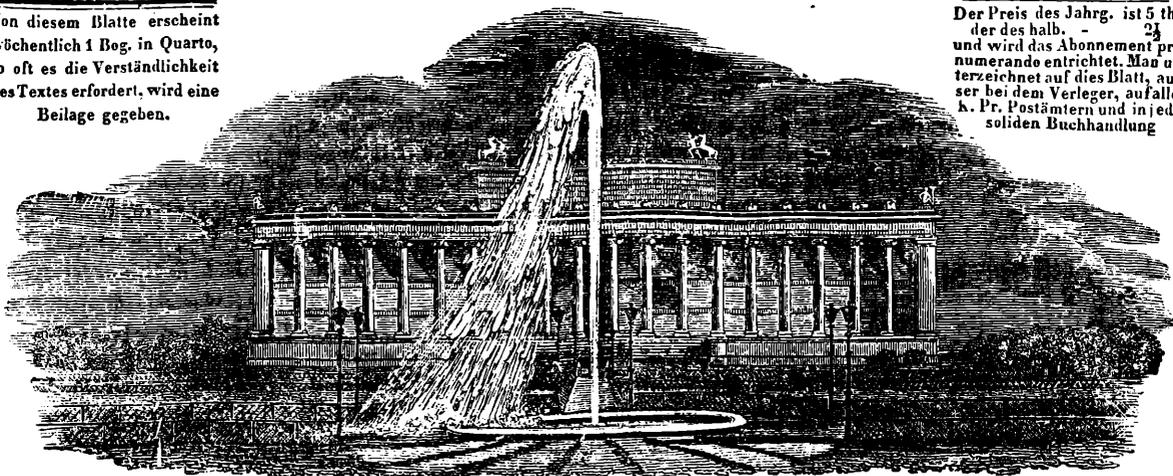


Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr der des halb. - 2 1/2 - und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen h. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung



# MUSEUM, Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 11. September.

Redacteur Dr. F. Kugler.



Verleger George Gropius.

## Kunstliteratur.

Niclaus Manuel. Leben und Werke eines Malers und Dichters, Kriegers, Staatsmannes und Reformators im sechszehnten Jahrhundert. Mitgetheilt von Dr. C. Grüneisen. Mit einer Steinzeichnung. Stuttgart und Tübingen, 1837. 465 S. in gr. 8

Das vorliegende Buch handelt, wie bereits aus dem Titel hervorgeht, von einem vielseitig bewegten und vielseitig thätigen Manne. Von Hause aus zum Künstler gebildet, aber zugleich mit mannigfach anderen Kräften und Talenten reich begabt, hat derselbe rüstig in das Rad der Begebenheiten eingegriffen und erfolgreich an der grossen Entwicklung der neuen Zeit mitgearbeitet. Mit Rath und That, mit Bild

und Schrift, mit Besonnenheit und Kraft hat er an dem tief ernstlichen Kampfe der Befreiung von geistiger Knechtschaft Theil genommen; er ist mit seiner ganzen Persönlichkeit entschieden in diesen Kampf hervorgetreten, wenn freilich auch die stille Fortbildung des einzelnen Talentes, oder wenigstens die reichere Zahl von dessen Schöpfungen, durch das grosse Gebot der Zeit in gewissem Maasse gehemmt werden mochte. Wohl in der Vielseitigkeit Manuels mag es begründet sein, dass er bisher noch nicht so genügend gewürdigt worden ist, als er es vor Vielen verdient, dass wenigstens, neben seiner politisch-reformatorischen Thätigkeit, seines künstlerischen und poetischen Wirkens kaum anders als nur höchst beiläufig gedacht worden ist, obgleich beides letztere für Literatur- und Kunstgeschichte eine so eigenenthümliche Wichtigkeit hat. Nur die nicht minder vielseitige Richtung des Verfassers oben genannten

Werkes machte es möglich, eine solche Aufgabe in ihren Theilen und in ihrer schönen Gesamtheit durchzuarbeiten. — Ueber das Werk im Ganzen indess, oder auch nur über den grösseren Theil seines Inhaltes zu urtheilen, ist hier nicht der Ort; wir haben nur zu betrachten und dankbar zu empfangen, was der Verf. uns zur Bereicherung der Kunstgeschichte, auf eigne, zumeist gänzlich neue Studien und Untersuchungen gestützt, darbietet.

Niclaus Manuel, geboren zu Bern im Jahre 1484 und daselbst gestorben im Jahre 1530, wird in der Geschichte der Malerei zumeist nur als der Maler des weiland vielgerühmten Todtentanzes zu Bern genannt; der Verf. macht uns jedoch ausserdem noch mit einer namhaften Anzahl anderweitiger, von Manuel herrührender Gemälde, sowie mit der eigenthümlichen Stellung, welche er im Entwicklungsgange der Kunst einnimmt, bekannt, und verbreitet, indem er auf den letzteren näher eingeht, zugleich ein erfreuliches Licht über die Verhältnisse der oberdeutschen Kunst um das Ende des fünfzehnten und den Anfang des sechszehnten Jahrhunderts. — In einer ausführlichen Einleitung, um die allgemeinen Zustände zu schildern, in welche Manuel hineintrat, giebt der Verfasser einen Ueberblick über die politischen, die kirchlichen, die gesellschaftlichen Verhältnisse, über den Stand der Poesie und der bildenden Künste, wie sie sich zunächst vor Manuel und während seines Lebens gestaltet hatten. So spricht er, was den letzteren Punkt anbetrifft, von dem Zustande der deutschen Baukunst um das Ende des Mittelalters, insbesondere von den schweizerischen Bau-Unternehmungen, und wie sich dieselbe unter dem direkten Einfluss der deutschen Baugenossenschaft ausgebildet. Hierauf von der Kunst der Bildnerei und namentlich von jener vielverbreiteten und noch lange nicht genügend beachteten Kunst der Bildschnitzerei. Der Verf. fasst hier vornehmlich zwei Style dieser Kunst ins Auge, den bekannteren, schärferen und härteren, welcher von Nürnberg ausging, und einen andern, welcher durch eine edlere Fülle der Formen das Gegentheil jenes bildet und vornehmlich in Ulm seinen Sitz hatte: „Hohe Gestalten (charakterisirt der Verf. den letzteren), — wie die Gottesmutter auf dem Blaubeurer Hochaltar, 8 Fuss hoch, stehend auf der Mondscheibe, den Jesusknaben auf dem Arm, umgeben von Johannes dem T. und dem heil. Benedict, Johannes d. E. und der h. Scholastica; — angemessene Fülle der Formen; ein weiter, auch im Ge-

schwungenen würdiger Faltenwurf; mit sorgfältiger Behandlung der einzelnen Theile des Gesichtes und an den Händen; kräftig bemalt.“ U. s. w. Diesem Beispiel werden namentlich noch die Arbeiten der beiden Georg Syrlin und des Daniel Mauch (von letzterem die Statuengruppe über dem Hochaltare des Münsters zu Ulm, denen die bekannten Flügelgemälde von M. Schaffner angefügt sind) u. a. m. angeschlossen. Die Schweiz zeigt sich diesen verschiedenartigen Einflüssen der deutschen Bildnerei offen, ohne dass jedoch unter dem, was aus dem grossen Bildersturm der Reformation gerettet ist, etwas Bedeutsameres erhalten scheint.

So unterscheidet der Verfasser auch in Bezug auf die oberdeutsche Malerei zwei wesentlich von einander abweichende Richtungen: die der Schule zu Nürnberg (M. Wohlgemuth und später A. Dürer) und die der Schule des Martin Schön zu Colmar; er hat das Verdienst, zuerst auf einige vorzügliche Bilder des letzteren Meisters, die sich im Münster und in der Bibliothek von Colmar befinden, aufmerksam gemacht zu haben. Auch die zwischen diesen beiden äussersten Punkten befindlichen Schulen werden näher ins Auge gefasst; so die des älteren Hans Holbein zu Augsburg (später zu Basel), welche etwa zwischen beiden Richtungen die Mitte hält, und vornehmlich die schönen Leistungen der Ulmer-Schule (B. Zeitbloom und später M. Schaffner), in denen sich ein näheres Verhältniss zu der Schule von Colmar zu erkennen giebt und auf die der Verf. gleichfalls mit Vorliebe eingeht. „Hiernach stellt sich (so beschliesst er die letztere Uebersicht) der eigentliche Charakter der Malerei des südwestlichen Theils im oberen Deutschland in seinem Gegensatze mit dem des nordöstlichen dermaassen dar, dass in Franken die Absicht der Kunst mehr auf Individualisirung des Lebens in dessen mannichfaltigsten Erscheinungen ging, in Elsass und Schwaben die Kunst mehr im Ausdruck einer schönen Stimmung sich gefiel; daher der reichere Umfang dort, die grössere Beschränktheit hier in der künstlerischen Erfindung; daher die tüchtigere Anordnung in jener, die ächtere Carnation in dieser Schule; daher die düstere Schärfe, die heitere Milde, worin die Vortragsweisen beider Richtungen auseinander zu gehen pflegen.“ — Der Verf. geht sodann wiederum auf das Verhältniss der schweizerischen Malerei zur oberdeutschen näher ein, und weist es nach, wie — nach dem Wenigen, was sich

in den öffentlichen und Privat-Sammlungen zu Basel, Zürich, Bern, Constanz erhalten hat, zu urtheilen — hier der doppelte Einfluss jener beiden Hauptrichtungen der deutschen Malerei sichtbar werde. Er führt einige Beispiele an: „Unter den, durch den Einfluss des Niclaus Manuel vor dem Untergange bewahrten Gemälden aus der Benedictinerabtei Wettingen, welche sich gegenwärtig in Basel befinden, ist ein grosses Altarwerk, 1516 vollendet. . . Ausser einem schönen Schnitzwerk von Buchs, im Innern und an dem äussern Theile der Thürflügel auf vier Blättern das Evangelium der Kindheit Jesu darstellend, sieht man die heiligen Christoph mit dem Stifter, und Hieronymus mit der Stifterin an den inneren Seiten der Thüren ganz in der scharf unrisenen Art der Nürnberger Meister gemalt. Ebenso vom Jahr 1510, aus demselben Kloster und derselben Schule angehörig, im Hauptbild die Dreieinigkeit mit Maria und Johannes zu beiden Seiten; auf den Flügeln die Stationen des Heilandes. Andere dagegen und die meisten jener älteren Werke zeigen durch ihren helleren Ton, durch ihren ruhig milden Ausdruck die Verwandtschaft mit der elsassischen oder schwäbischen Schule an“. — Sodann werden die namhaftesten Maler der Zeit, welche in der Schweiz gearbeitet, angeführt und namentlich die Stadt Basel als im Besitz bedeutender künstlerischer Thätigkeit, vornehmlich wohl durch Einfluss des älteren Hans Holbein, hervorgehoben. Die wenigen Maler von Zürich, Freyburg und Bern, von denen man Kunde hat, machen den Beschluss.

Unter diesen Verhältnissen entwickelte sich Manuel's künstlerische Bildung. — Manuel stammte aus dem Geschlechte der Alleman (oder „de Alamanis“), wie er namentlich als „Niclaus Alleman“ in seinem, bisher unbekanntem und vom Verf. mitgetheilten Ehebriefe genannt wird. Der Verf. vermuthet mit Wahrscheinlichkeit, dass er der natürliche Sohn eines Alleman gewesen und somit bei seinem Eintritt in das öffentliche Leben genöthigt worden sei, den Namen der Familie abzulegen; leicht möglich, dass der sodann gewählte Name Manuel der Vorname des Vaters war, indem wirklich in der späteren Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts u. a. ein Emanuel de Alamanis zu Bern genannt wird, auch unser Manuel selbst oft mit diesem unabgekürzten Namen (Emanuel) bezeichnet wird. Bei seinen künstlerischen Arbeiten (auch anderweitig) hat Manuel indess gleichwohl eine Andeu-

tung des väterlichen Familien-Namens — den letzteren in einfacher Uebersetzung, „Deutsch“, als Beinamen, — beibehalten, und namentlich insgemein seinem Malerzeichen beigefügt. Letzteres ist in der Regel: NMD (getrennt, oder die drei Buchstaben auf mannigfache Weise mit einander verbunden); seltener: NM oder: N. M. D. V. B; oder auch das letztere ausgeschrieben: NMD von BERNN. Dabei ist gewöhnlich das Schneidmesser (welches Manuel als Holzschneider führt) in Form eines Dolches; seltener eine Jahreszahl.

In Bezug auf die künstlerische Schule, in welcher sich Manuel gebildet, ist nur höchst geringe historische Andeutung vorhanden. Der Verf. spricht von der gewöhnlichen Annahme, dass Manuel sich geraume Zeit in der damals blühenden Schule zu Basel aufgehalten haben müsse; meint jedoch, er könne die erste Bildung füglich auch in der Heimath erhalten haben, vornehmlich aber sei zu vermuthen, dass der junge Künstler den Mustern und den Nachfolgern des M. Schön von Colmar (letzterer selbst war bereits 1486 gestorben) den bedeutendsten Theil seiner Entwicklung zu verdanken habe. Eine scheinbare Bestätigung für diese Vermuthung bieten ein Paar Tafeln der Colmarer Bibliothek, Flügel eines ehemaligen Altarbildes, auf welche der Verf. aufmerksam macht. Sie enthalten, beide von derselben Hand, je zwei heilige Gestalten auf Goldgrund, das eine der Bilder mit einem zusammengezogenen NM bezeichnet, wie sich Manuel häufig dieses Monogrammes bedient. Beide Bilder sind in dem Charakter der Schule, ohne jedoch denselben bedeutsam genug darzustellen, zwar in kräftigem Colorit, doch in der ganzen Behandlung noch unvollkommen und in der Weise eines Schülers gehalten. Wenn nun freilich, um die Bilder mit Sicherheit dem Manuel zuzusprechen, in Ermangelung eines eben so grossen Oelbildes aus seiner früheren Zeit kein genauer Vergleich möglich ist, und wenn ihr gegenwärtiger Aufenthalt in Colmar noch auf keine Weise bestätigt, dass sie auch daselbst angefertigt seien, so bezieht sich der Verf. vielmehr auf die innern wesentlichen Bestandtheile und Merkmale seiner Malerei, aus denen die nähere Verwandtschaft zwischen ihm und der Schule des M. Schön hervorgeht. Hievon weiter unten. — Dagegen führt der Verf. eine Stelle aus Ridolfi's venetianischer Kunstgeschichte an (*le meraviglie dell' arte ecc.* 1648, I., p. 204); welche von einer Beziehung Manuel's zur

venetianischen Schule eine bestimmtere Kunde giebt. Ridolfi nemlich nennt, unter den Schülern Tizian's, drei Nordländer, und unter ihnen den Emanuel Deutsch, welche ihre wenig gute Manier mit den Vorzügen dieser edlen Schule verlauscht hätten; auch nennt er ein, nachmals verdorbenes Werck dieses Emanuel zu Venedig. Für diesen Aufenthalt unsres Künstlers in Venedig bestimmt der Verf., aus verschiedenen Gründen, die Zeit um das Jahr 1511.

Später giebt der Verf. eine Beschreibung der verschiedenen künstlerischen Werke Manuel's, von denen ihm Kunde zugekommen. Hieran schliesst er eine Charakteristik seines künstlerischen Wesens und Wirkens und seines Verhältnisses zu den damaligen Meistern und Schulen. Wir lassen die letztere, als vorzüglich interessant in Bezug auf Manuel selbst so wie in Bezug auf seine näherstehenden Zeitgenossen, zunächst folgen:

„Wenn damals die Sitte herrschte, dieselben heiligen Geschichten in einer, gleichfalls geltend gewordenen Art der Anordnung und des Vortrags darzustellen, und Solches im Grunde auch bei den grösseren Gemälden der Nürnbergischen und Colmar'schen Schule wiederkehrt, so war hierin Manuel am oberen Rhein vielleicht der erste, welcher ein freieres Talent der Composition entfaltet hat; denn Holbein's erste grössere Arbeiten fallen erst in die Zeit, da Manuel von der Malerstaffelei zum Staatsdienst übergieng. Es durchdringt seine künstlerische Thätigkeit ein schöpferischer Geist, ein bildsam erfinderisches Gemüth und in Zügen, Bewegungen und Gruppen unerschöpfliche Laune, dass er hier seinem Zeitgenossen Dürer an die Seite gestellt werden kann. Auch hat er sich nach jeder Seite des Lebens und der Erscheinung hin bewegt und nicht blos das Christliche und Kirchliche, sondern auch das bloss Menschliche in seinen mannichfaltigsten Richtungen künstlerisch aufzufassen gewusst. Die Bauernhochzeit (s. unten) ist wohl eines der ältesten Gattungsgemälde in Deutschland. Auf den Blättern des Todtentanzes drängt sich die Mannichfaltigkeit verwandter Motive. Wenn aber bei dem reichbegabten Dürer mehr das phantastische Element hervorsteicht, so bei Manuel das satirische, während beide auf dem Boden der naturgemässen Wahrheit neben einander stehen.

„In der Zeichnung hatte sich vormals das architektonische Princip, das Säulenhafte, Starre der

menschlichen Gestalt bewährt. Selbst Schön war von dem Steifen der Haltung, von dem Mageru der Form, selbst Dürer von dem Harten des Faltenwurfs nicht losgekommen, wie lieblich auch vom Ersteren, wie charaktervoll von dem Letzteren der Kopf behandelt zu werden pflegte. Die Mängel der damaligen Zeichnung lassen sich auch an Manuels frühesten Arbeiten nicht verkennen; aber mit welcher Kraft der Wahrheit und mit welcher Anmuth eines richtigen Gefühls hat er sich bald aus diesen Schranken herausgehoben und seinen Figuren wirkliche Leiblichkeit, Leben und Bewegung verliehen. Es ist hier eine Wahrhaftigkeit der Naturnachahmung, ein Studium des Nackten und der Bekleidung, eine Sicherheit der Hand im leichten Entwurfe wie in der ausgeführten Zeichnung, worin erst Holbein wieder ähnliche Tüchtigkeit und Vollendung zeigt. Doch lassen sich zwischen dem älteren Manuel und dem jüngeren Holbein Unterschiede des Lineaments nachweisen, worin die Eigenthümlichkeit beider hervortritt. Während Holbein mehr in gedrungenen Maassen zeichnet, liebt Manuel eine gestreckte schlanke Figur, die jedoch nur selten das ziemende Verhältniss der Fülle verliert. Wenn Holbein sehr pünktlich und oft richtiger die Linien zieht und verbindet, so hat er kaum die Zierlichkeit und Anmuth erreicht, mit welcher bereits die feinen Handrisse Manuels von 1502 gearbeitet sind.

„Es liesse sich wohl sagen, dass Holbein die freiere Darstellung der Figur, wenn er sie nicht gefunden, sondern gelernt haben soll, damals in deutschen Landen bei keinem Anderen als bei Manuel erlernt haben könne. Denn Baldung Grien, der um jene Zeit in Schwaben, hin und wieder in Basel und Strassburg arbeitete, hatte es darin nicht so weit gebracht, und Martin Schaffner, der Einzige, welcher hierin mit Manuel und Holbein verglichen werden kann, gehört selbst erst dem jüngeren Zeitraum an, und hat sich, den vorhandenen Spuren seines Lebens zufolge, zwar eine geraume Zeit in dem deutschen Niederland, nicht aber am Oberrhein aufgehalten.

„Die Malerei war um jene Zeit bereits mehr als die Zeichnung ausgebildet. Vom niedern Rhein herauf, durch die sehr früh verbreitete Erfindung der Oelmalerei, war die Technik auch an den Stapelplätzen der oderdeutschen Schule vervollkommnet worden. Es war namentlich ein Vorzug der von Martin Schön

ausgehenden Behandlungsweise der Farben, dass sie das Scharfe, Umrissartige, wie es von Wohlgemuths Schülern, auch bisweilen von Dürer beobachtet zu werden pflegte, vermied und zu einer Vereinigung und Verschmelzung der Tinten gelangte, welche dem vollendeten Werke nicht den kalten Glanz moderner Glätte, sondern weiche, warme Wirklichkeit verlieh. Diess wird auch an Manuels, freilich nur wenigen Arbeiten aus seiner besten Zeit wahrgenommen und mag ihm solches allerdings durch Studium in der Schule des benachbarten Elsasses angeeignet sein. Dazu kam auch bei ihm die gleich pünktliche Behandlung des Costumes und aller Nebentheile eines Bildes, wobei überhaupt die deutsche Kunst mit ausdauernder Liebe zu verweilen pflegte. Eine fernere Eigenthümlichkeit der schwäbisch-elsassischen Schule, die sich auf Manuels Gemälden findet, ist die Helle der Carnation, das Lichte der Schatten, die Heiterkeit des ganzen Colorits, wodurch die unnachahmlichen Engel und heiligen Frauen, deren einige auf der Bibliothek und in den Kirchen von Colmar und im Ulmer Münster zu sehen, einen so unwiderstehlichen Ausdruck von Milde und Innigkeit gewinnen und zumal auf den Werken der elsassischen Meister ins Ideale hinüberreichen. Sein Auftrag auf der Leinwand ist zumeist so dünn, wie man ihn bei den älteren deutschen Bildern findet. Später, zumal auf Holzbildern in Oel, wird er mehr pastos.

„Es zeigt sich also, dass und wiefern Manuel in naher Berührung mit der oberdeutschen Schule und zwar zunächst derjenigen Richtung stand, als deren Ausgangspunkte Ulm und Colmar anzusehen sind. Auf der andern Seite steht er aber als Zeichner über dieser Schule, und wir sind an der Stelle angekommen, wo die Nachricht des Ridolfi wieder aufgenommen werden muss, dass ein Manuel Deutsch in Venedig unter den Schülern des Tizian Vecellio sich befunden habe. Dieser Emmanuello Tedeschi ist nun, da so viele innere Gründe sprechen, kein Anderer als Manuel Deutsch von Bern. Hier legte er vollends die steife Art deutscher Zeichnung ab und vervollkommnete auch die deutsche Malerkunst im Anschauen der herrlichen Werke eines Giambellin, Giorgione und Tizian. Ines gilt wohl zunächst der richtigen Auffassung der Form, dieses dem volleren Auftrag und der freieren Behandlung der Farbe auf Manuels Gemälden von 1517 an. Er steht als ein Schüler der Deutschen und der Wälschen auf der Gränz-

scheide beider Kunstwelten, die sich ohnehin schon auf den nachbarlichen Gebieten der lombardisch-venezianischen und der ulmisch-colmarschen Schulen einander in der Technik und Art des Malens nähert hatten. Er ist vielleicht der erste unter den Deutschen, welche mit der fleissigen Arbeit ihrer Kunst die schöne Form und bewegliche Lebenswahrheit der italienischen zu vereinigen gesucht haben.

„Ältere Meister standen wohl auch schon im Verkehre mit Italien. Martin Schön, welchen Vasari gleichfalls nur Martino Tedesco nennt, wechselte Briefe und Zeichnungen mit Pietro Vanucci von Perugia, dem grossen Lehrer des grösseren Raphael, und Albrecht Dürer reiste selbst in Wälschland, wo er die Vorzüge der dortigen Kunst würdigen lernte. Aber zur Schule gegangen sind diese Männer nicht im Süden. Sie blieben der altdeutschen Kunst und Sitte der Darstellung treu. Eher ward von Italienern nach ihnen gearbeitet; wie Michel Angelo gesteht, den heil. Anton des Martin Schön in seiner Jugend als Studium copirt zu haben; wie Marc Anton sich durch Nachbilden der Kupferstiche Dürers ein Verdienst machte; wie nach der älteren Sage sogar Antonello von Messina zu den berühmten Brüdern nach Brügge soll gekommen sein und die Kunst, mit Oel die Farben zu bereiten, erlernt haben \*). Aber wohl der erste deutsche Schüler Italiens ist Manuel, da auch die beiden von Ridolfi bezeichneten, Lamberto (Sutermann) erst 1506, Christoph Schwarz aber erst um die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts geboren sind. Auch Martin Schaffner, dessen Zeichnung und Malweise unwidersprechlich auf italienische Vorbilder, zumal der Mailändischen Schule, hinweist, ist zu sehr schon völliger Jünger des Südens, als dass nicht für seine wälschen Studien eine spätere Zeit festzusetzen und noch vor ihm Mittelglieder anzunehmen wären, welche den Uebergang und die Verschmelzung vorbereitet hätten. Indessen stellt sich hier ein gleiches Verhältniss dar, Manuels zu der deutschen Kunst des Martin Schön und des älteren Hans Holbein und zu der italienischen der Venezianer, wie Schaffners zu der nordischen Schule

\*) Dass jene Sage sich auf Thatsachen stützt und Antonello wirklich ein Schüler des Ioh. van Eyck war, geht mit Entschiedenheit aus seinen authentischen Gemälden im Berliner Museum, wenigstens aus dem ältesten derselben vom Jahre 1445, hervor.

des Zeitbloom und der südlichen des Leonardo und Luini. Beide, auf dem Höhenpunkte deutscher Kunstbildung in der oberrheinischen und schwäbischen Schule angelangt, ergänzen die natürlichen Mängel nördlicher Darstellungsweise durch südliche Anschauung und einen vollendeteren Unterricht in der Zeichnung, während bei Manuel die Kraft deutscher Technik in Colorit und Carnation fortdauert und sich erhöht, bei Schaffner aber bereits die italienische Anwendung der Farben einen wiewohl anmuthsvollen, doch hinter der Wahrheit des Fleischtons, welcher vornehmlich die Meisterschaft des Bartholomäus Zeitbloom ausmacht, schon weiter zurückstehenden Vortrag bewirkt.“

(Beschluss folgt.)

### N a c h r i c h t e n .

Frankfurt. Am 25. August hielt das hiesige Comité zur Errichtung eines Goethe-Denkmal's wiederum eine Sitzung. Thorwaldsen hat von Rom, das er durchaus noch nicht zu verlassen beabsichtigt, geschrieben, er wolle das Modell des Goethe-Denkmal's anfertigen und machte zugleich das Comité mit seinen Ideen bekannt. Goethe wird in colossaler (zwiefacher) Mannesgrösse, sich auf eine Lyra lehrend, erscheinen; über die Basreliefs (Thorwaldsen schlägt die neun Musen vor\*) ist noch wenig Sicheres bekannt. Das Denkmal wird aber hier auf dem Rossmarkt oder, da wir arm an öffentlichen Plätzen sind, in der Stadt-Allee, in der Nähe desselben, errichtet. Unweit des Rossmarkts liegt der grosse Hirschgraben, in welchem Goethe's Geburtshaus steht. Die Geldbeiträge für das Denkmal belaufen sich bis jetzt auf 23,000 Gulden.

Das zu Ehren Guiollet's, dem Frankfurt die schönen Anlagen, welche es umgeben, verdankt, zu errichtende Denkmal ist seiner Vollendung nahe und soll in der ersten Hälfte des Oktobers aufgestellt werden. Die Büste Guiollet's und die dazu gehörigen

\*) Obiger Vorschlag scheint uns, so schön der Gegenstand für den Meissel eines Thorwaldsen passen dürfte, für den Zweck, die Dekoration des Piedestals eines Monumentes, das eben keinem andern als Goethe errichtet wird, — weniger geeignet. Die neun Musen möchten hier ebensogut zu wenig wie zu viel bezeichnen.

d. R.

Basreliefs sind von der Hand des talentvollen Bildhauers v. Launitz gefertigt und werden als sehr gelungen gerühmt.

Ein deutscher Maler, Hr. Blaes, der von dem Herzog von Braunschweig nach Madrid geschickt worden war, um ein im dortigen Museum befindliches herrliches Gemälde von Raphael zu kopiren, hat sich unlängst das Leben genommen, aus Verzweiflung darüber, dass seine zwölfmonatliche Arbeit, obgleich ihr Kenner grossen Werth zuerkannten, doch nach seiner eignen Ansicht weit unter dem Werth des Originalen geblieben war. Ungeachtet der politischen Unruhen in jener Hauptstadt hat doch sein Tod daselbst allgemeine Aufmerksamkeit und Bedauern erregt.

Brüssel. Den berühmten holländischen Malern Schelfhout und van Hove ist wegen ihres Beitrages zur hiesigen Kunstausstellung ein Festmahl gegeben worden, was sie mit grosser Erkenntlichkeit aufnahmen.

In Taverny, im Thale von Montmorency, ist kürzlich der Bildhauer Gois, im 71. Jahre gestorben. Zu seinen ausgezeichnetsten Arbeiten gehören die Metall-Statue der Jeanne d'Arc zu Orleans, die Marmor-Statue Turennes in Versailles und dieselbe in Metall zu Sedan, der Springbrunnen auf dem Markte von St. Martin zu Paris, eine Statue Karls d. Gr. in St. Denis, die Statue des Gen. Desaix in der Pairskammer, u. s. w. Die Städte Orleans, Sedan und Lille hatten ihm für seine ausgezeichneten Arbeiten goldne Medaillen zugeschenkt.

London (Privatmitth. der Berliner Spener'schen Zeitung). In der letzten Sitzung des K. Instituts der britischen Architekten wurde ein Bericht des aus demselben ernannten Ausschusses zur Untersuchung der Elgin'schen Antiken verlesen. Es ergiebt sich aus diesem Bericht, dass an mehreren architektonischen Bruchstücken, namentlich an No. 260 und 131 (roth) noch mehrere Ueberbleibsel alter Farbe zu bemerken sind und dass dieselben schlangenförmig gewundene Zierrathen auf einer Fascia (Streifen), so wie das gewöhnliche Blätterwerk auf den Tragsteinen darstellen. An den Statuen und Basreliefs findet man durchaus keine Spuren von

Farben\*), wohl aber sieht man noch Löcher in den Armen und Hälsen der weiblichen Figuren, in den Händen der Reiter und an den Köpfen der Pferde, bei der panathenaischen Procession, woraus man schliessen kann, dass früher Arm- und Halsbänder, Zäume und Rosetten von anderem Material, auf dem Marmor befestigt gewesen sein müssen. Die Flügel der Siegesgöttin müssen, nach den grossen Löchern in den Schultern dieser Figur zu schliessen, von Metall und vergoldet oder gefärbt gewesen sein. Der Kopf der Minerva scheint bemalt gewesen zu sein, da man an dem Haar, wenn man es mit Wasser befeuchtet, noch Spuren von Farbe bemerkt. Die Augen waren mit gläsernen oder metallenen Kugeln ausgefüllt, da die Augäpfel ganz leer sind. Die Schlangeng- und Medusenköpfe auf der Aegis waren ebenfalls von Metall und an den Marmor befestigt. Aus der von Dr. Faraday angestellten chemischen Zergliederung einiger Ueberbleibsel der Farbe ergibt es sich, dass Wachs und ein starkkriechendes Gummi darin befindlich gewesen sein müssen.

St. Petersburg. Die Kaiserl. Akademie macht den heimischen und auswärtigen Künstlern bekannt, dass im Laufe des Septembers in dieser Akademie die Jahresausstellung statt finden werde.

### Kunst-Anzeigen.

Subscriptions-Eröffnung.

#### Die Lurley-Sage,

nach dem Original-Gemälde des Professor Begas,  
lithogr. von Wild und Tempeltei.

Höhe 19 Zoll, Breite 21 Zoll.

Nachdem dieses berühmte Bild die höchste Bewunderung des gesammten kunstsinnigen Publikums auf den verschiedenen Ausstellungen hier und auswärts erregt hat, tritt diese Lithographie als eine eben so willkommene, wie längst und sehnlichst gewünschte Erscheinung an das Licht.

Obschon die Erwartungen, welche hinsichtlich der lithographischen Ausführung dieses herrlichen Werkes gesetzt wurden, sehr hoch gespannt waren, so haben die obengenannten Künstler dieselben dennoch bei Weitem übertroffen, und ein Kunstblatt

von der vollendetsten bisher unerreichten Schönheit geliefert.

Da dasselbe in der Sammlung keines Kunstliebhabers fehlen sollte, so habe ich einstweilen folgende, in Vergleich zu der Grösse und Schönheit dieses Blattes ungemein wohlfeile Subscriptions-Preise festgesetzt:

Auf chinesischem Papier vor der Schrift 6 Thlr.

„ „ „ mit der Schrift 5 Thlr.

Auf weissem Papier „ „ „ 4 Thlr.

Friedrich Krebs, Kunsthändler, Französische Str. 41. am Gensd'armenplatze; auch zu haben bei George Gropius.

### La Discesa della Croce.

(Die Kreuzabnahme.)

Gemalt von **Daniel Ricciarelli**, genannt **di Volterra**, gestochen von **P. Toschi**,

als

Seitenstück zur Kreuztragung (**Lo Spasimo di Sicilia**)

nach **Raphaël**, von demselben Kupferstecher.

Der glänzende Erfolg, den das Blatt von Toschi nach Raphaël: **LO SPASIMO DI SICILIA** (die Kreuztragung), erhalten, musste uns ermuthigen ein würdiges Gegenstück dazu zu liefern.

Bei der Wahl des Originals war zu beachten, dass der Gegenstand dazu geeignet sei, und dass es durch artistischen Gehalt seine Stelle neben dem Raphaël'schen mit Recht ansprechen dürfte. Beide Bedingungen fanden wir vereinigt in der berühmten Kreuzabnahme des Daniel Ricciarelli.

Auf diesem Künstler, welcher gewöhnlich nach seinem Geburtsorte Volterra genannt wird, ruhte der Geist seines Lehrers Michael Angelo, dessen Liebblingsschüler er war, und mit dem er in einigen Gemälden rühmlichst wetteiferte.

Volterra's Hauptwerk ist in der Capelle Massimi auf Trinita del monte, wo er für Helena Orsini die Geheimnisse des Kreuzes in einer Folge von acht Bildern darstellte. In diesem herrlichen Cyclus muss die Kreuzabnahme als sein Meisterstück betrachtet werden, wie sie denn auch von jeder mit Raphaël's Transfiguration, und der Communion des sterbenden Hieronymus von Dominichino, als eines der drei schönsten Altarbilder in Rom angesehen wird.

\*) Dass früher solche gefunden sind, s. in Kugler's Polychromie etc. S. 66.

Man findet hier den grandiosen Styl Buonarroti's mit Raphaël's tiefem gemüthlichen Sinn in den Motiven vereint, und bei der streng korrekten Zeichnung durchaus alle Härte und Uebertreibungen vermieden.

Der Künstler hat den Moment gewählt, da der Leichnam des göttlichen Lehrers bereits vom Kreuze abgelöst ist und herabgelassen wird. Der Erblasste ruht mit seiner Schwere auf der Schulter und Brust des edlen Nicodemus, dem einige andere Männer in trefflich contrastirenden Wendungen hülfreiche Hand bieten. Im Antlitze des Erlösers erscheint der Ausdruck eines freiwilligen Opfertodes mit Zügen von Hoheit und Ergebung. Keine widrige Spur eines letzten Kampfes ist sichtbar; es ist kein gewöhnlicher Todter; er wird wieder in's Leben hervorgehen.

Die drei Marien und Iohannes im Vordergrund am Kreuze bilden eine der herrlichsten Gruppen, welche je der Pinsel hervorgebracht. Die Mutter des Heilandes ist in Ohnmacht gesunken und wird von den Freundinnen unterstützt. Die Sorge des treuen Jüngers, Johannes, ist auf den Leichnam des Erlösers gerichtet, und die Frauen scheinen in diesem Augenblicke des eigenen Schmerzes über dem Leiden der Mutter zu vergessen. Ueber der Scene unendlicher Trauer schwebt der Geist der Versöhnung, der uns zuzurufen scheint, dass das Werck der Erlösung vollbracht sei. Das Ganze ist in wunderbarer Uebereinstimmung gehalten und bildet eine der herrlichsten Compositionen.

Wir haben den Stich der Kreuzabnahme auch dem berühmten Kupferstecher, Herrn Direktor P. Toschi anvertraut, und derselbe führt ihn nach einer Zeichnung von Coiny und eigenen Studien, die er nach dem Original in Rom gemacht hat, aus.

Das Blatt erhält dieselbe Grösse wie die Kreuztragung (LO SPASIMO DI SICILIA), nach Raphaël, welcher es zum Seitenstücke dienen soll. Die bereits zur Hälfte gediehene Arbeit ist der sicherste Bürge der schönsten Vollendung. Dieses

nahmhafte Werk erfordert allerdings grösseren Zeitaufwand; Toschi jedoch ist durch unablässigen Fleiss bemüht, solchen möglichst abzukürzen.

Der Subscriptions-Preis eines Abdruckes mit der Schrift ist auf 55 fl. (31 Thlr. 15 Sgr.), und vor der Schrift auf 110 fl., im 24 fl. Fuss, (63 Thaler) bestimmt.

Man subscribirt bei den unterzeichneten Verlegern und bei den vorzüglichsten Kunsthandlungen des In- und Auslandes, in Berlin bei George Gropius (woselbst ein Aetzdruck vorliegt).

Mannheim, den 1. Juni 1837.

Artaria u. Fontaine.

So eben ist bei I. H. C. Schreiner in Düsseldorf erschienen, und in allen Buchhandlungen, in Berlin bei George Gropius Allgem. Bauschule Nr. 12. zu haben:

**D i e**  
**Düsseldorfer Maler-Schule**  
oder auch  
**Kunst-Akademie,**

in den Jahren 1834, 1835 und 1836, und auch vorher und nachher. Eine Schrift zur Aeusserung einiger Gedanken von I. I. Scotti.

Sei willig Feder, dich besleckt es nicht, was du erzählen musst, wohl aber wird es dich ehren, wenn du zu dem grossen Zwecke, und mag es selbst wenig sein, beigetragen hast!

**A. Fahne's** Maler-Schule pag. 9.

Bei dem grossen Interesse, was durch die Fahne'sche Schrift erreicht worden ist, dürfte diese Beleuchtung derselben eine nicht unwillkommene Erscheinung sein.