

AUSSTELLUNG VON KUNST-
WERKEN DES MITTELALTERS
UND DER RENAISSANCE



FR. LITHEIS
HAUS HENKELL

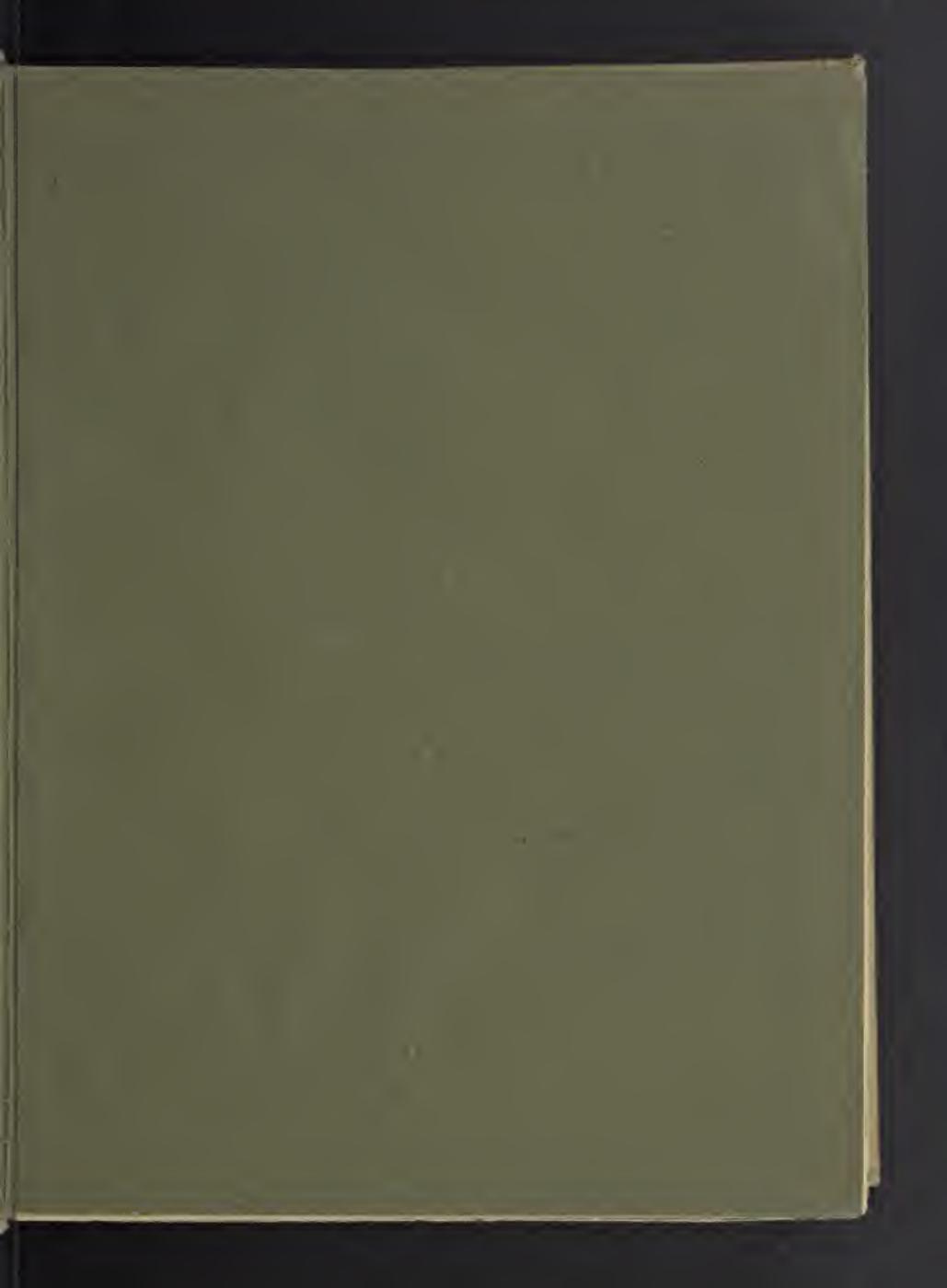
N^o 707

(1844)

Schrank N^o 18/1



HAUS HENKELL
FRANKENREICH
SOLEN 3. AM BIEREN
SCHLEIBERHOFEN 20



1875

7
Museum des Patz stura zum best
Kunstwerke Nr 20
Der 1. feine

AUSSTELLUNG VON KUNST-
WERKEN DES MITTELALTERS
UND DER RENAISSANCE
AUS BERLINER PRIVATBESITZ
VERANSTALTET VON DER
KUNSTGESCHICHTLICHEN
GESELLSCHAFT
20 MAI BIS 3 JULI 1898



BERLIN * G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG * 1899

VON DIESEM WERKE SIND VIERHUNDERT IN DER PRESSE
NUMERIRTE EXEMPLARE HERGESTELLT, VON DENEN
VIERZIG ALS VORZUGSEXEMPLARE AUF HOLLÄNDISCHEM
BÜTTENPAPIER, DREIHUNDERTUNDSECHZIG EXEMPLARE
AUF KUPFERDRUCKPAPIER GEDRUCKT SIND * * DIESES
EXEMPLAR IST NR. 325

HERAUSGEGEBEN IM
AUFTRAGE DER KUNST-
GESCHICHTLICHEN
GESELLSCHAFT VON
WILHELM BODE, REDI-
GIRT VON RICHARD
STETTINER



DER TEXT WURDE
HERGESTELLT IN DER
REICHSDRÜCKEREI
DIE TAFELN IN DER
LICHTDRUCKANSTALT
VON ALBERT FRISCH

VERZEICHNISS DER AUSSTELLER

SEINE MAJESTÄT DER KAISER * IHRE MAJESTÄT DIE KAISERIN FRIEDRICH
Kaifer Friedrich-Mufeums-Verein * Kgl. Zeughaus * Kgl. Bibliothek zu Bayreuth *
Beuth-Schinkelmufeum * Nicolaikirche
Adolf von Beckerath * Carl Becker * Wilhelm Bode * Eugen Bracht * B. Burchardt *
A. von Carlтанen * W. von Dirken * Graf Auguft von Dönhoff-Friedrichstein *
Jofef Epftein * Ernst Ewald * Max J. Friedländer * Max Friedeberg * Friedrich
Goldfchmidt * Rud. Ph. Goldfchmidt * Georg Gronau * von Großheim * Wilhelm
Gumprecht * Bruno Güterbock * Guftav Güterbock * Eugen Gutmann * A. Gwinner *
Frau Julie Hainauer * Karl von der Heydt * Ludwig Hoffmann * Carl Hofmann *
Carl Hollitfcher * Oskar Huldſchinsky * Eugen Kallmann * C. F. Karthaus * R. von
Kaufmann * Max Kempner * Frau Sidonie Kjeldfen * Ludwig Knaus * Baron von
Korff * Julius Leffing * Robert Leffing * Felix Liebermann * Martin Liebermann *
Max Liebermann * Fürft Lichnowsky * K. von Lindenau * Friedrich Lippmann *
Franz von Mendelsfohn * Robert von Mendelsfohn * Paul Meyerheim * Freiherr
von Mumm * von Parpart * Graf F. von Pourtales * Adolf vom Rath * Georg
Reichenheim * Frau Johanna Reimer * Dietrich Reimer * Frau Cornelia Richter *
von Rofe * Frau Baronin von Rofenberg * Hermann Rofenberg * Frau Marie
Rofenfeld * Guftav Salomon * Adolf von Savigny * Frau Olga Schiff * Arthur
Schnitzler * Eugen Schweitzer * James Simon * L. Sufsmann-Helborn * Freifrau
von Stamm * Hugo von Tſchudi * Georg Vofs * H. Wallich * Valentin Weisbach *
Frau Mathilde Wefendonck * Auguft Zeifs

INHALTS-VERZEICHNISS

EINLEITUNG, von Wilhelm BODE, S. 1
MALEREI * Niederländer und Deutſche, von Max J. FRIEDLÄNDER, S. 5 *
Die Florentiner, die Umbrer, die Schulen von Padua, Ferrara, Mailand und Verona,
von Hans MACKOWSKY, S. 35 * Die Venezianer, von Georg GRONAU, S. 52
BILDHAUERKUNST * Die mittelalterlichen Bildwerke, von Wilhelm VOEGE,
S. 62 * * * Deutſche Bildwerke des XV. und XVI. Jahrhunderts, von Ludwig
KAEMMERER, S. 72 * * Italieniſche Plastik des XV. und XVI. Jahrhunderts. Größere
Bildwerke in Stein, Thon, Stuck, von Hugo von TSCHUDI, S. 81 * * Italieniſche
Plastik des XV. und XVI. Jahrhunderts. Statuetten, Büſten, Geräthſchaften in Bronze,
von Wilhelm BODE, S. 88 * * Die italieniſchen Plaketten, von Fritz KNAPP,
S. 101 * * Die italieniſchen Schaumünzen, von Julius MENADIER, S. 105
MOBILIAR * Florentiner Hausmöbel der Renaissance, von Wilhelm BODE, S. 113

SILBER * EMAIL * Erzeugnisse der Silberhämiedekunst, von Fritz SARRE, S. 130 * Emailarbeiten, von Werner WEISBACH, S. 139
MAJOLIKA * FAYENCE * STEINZEUG * Altfontener Majoliken, von Wilhelm BODE, S. 146 * Italienische Majoliken des XV. und XVI. Jahrhunderts, französische und deutsche Fayence, deutsches Steinzeug, von Richard STETTNER, S. 159

VERZEICHNISS DER ABBILDUNGEN IM TEXT

DESIDERIO da Settignano (?). Marmorwappen. Besitzer Ad. von Beckerath. Schlusfvignette des Inhalts-Verzeichnisses * * Der sog. Mofaert. Flügelaltärchen. S. 5 * * Roger van der Weyden. Bildnis. S. 8. * * Dirk Bouts. Madonna. S. 9 * * Gerard David. Der hl. Franz. S. 13 * * Jan Stephan von Calcar (?). Bildnis des Attila Grimaldi. S. 21 * * Cornelis Engelbrechten. Verlofsung der Hagar. S. 24 * * Bartel Bruyn. Bildnis. S. 27 * * Hans Baldung Grien. Hl. Barbara. Glasgemälde. S. 30 * * Lucas Cranach d. Ä. Bildnis. S. 31 * * Lucas Cranach d. Ä. Lucretia. S. 33 * * Francesco Peffellino. Madonna. S. 36 * * Schöler des Peffellino. Madonna. S. 37 * * Piero del Pollajuolo. Bildnis. S. 41 * * Angelo Bronzino. Bildnis. S. 44 * * Sandro Botticelli. Das kananitische Weib. S. 50 * * Filippino Lippi. Figurenstudie. S. 51 * * Gentile Bellini. Selbstbildnis. S. 54 * * Giovanni Bellini (?). Christus. S. 55 * * Venezianer Meister um 1500. Bildnis. S. 57 * * Moretto. Thronende Madonna. S. 60 * * Gaudenzio Ferrari. Engel der Verkündigung. S. 61 * * Fränkischer Meister. Madonna. Bayerischer Meister. Maria und Johannes. Holzsculpturen. S. 62 * * Franzöfifch, X. Jahrhundert. Hofienbüchse. S. 64 * * Nino Pisano. Madonna. Marmor. S. 71 * * Ulmer Schule. Anbetung der Könige. Holz. S. 77 * * Oberrheinischer Meister. Knieender König. Holz. S. 78 * * Peter Vischer d. J. Eva. Bronze. S. 79 * * Luca della Robbia. Anbetung des Kindes. Glasirter Thon. S. 83 * * Nachfolger des Donatello. Caritas. Thon. S. 84 * * Benedetto da Majano. Maria mit dem Kinde. Thon. S. 86 * * Aleffandro Vittoria. Thonbüfte des Palma Giovane. S. 87 * * Ludovico Lombardi. Vornehmer Römer. Bronze. S. 96 * * Roccatagliata (?). Muficirende Putten. Bronze. S. 99 * * Riccio. Anbetung der Könige. Bronze. S. 103 * * Sperandio. Hercules I. von Ferrara und feine Gemahlin Eleonore. Bronze. S. 109 * * Sperandio. Savonarola. Bronze. S. 110 * * Weltfällischer Meister. Engelgruppe. Holz. S. 112 * * Möbel und Sculpturen aus der Sammlung von Beckerath. S. 113 * * Caffette. Holzchnitzerei mit Marmoreinlagen. S. 119 * * Caffapanca. S. 120 * * Meister von San Trovafo. Oberer Theil eines Marmortabernakels. S. 130 * * Abendmahlkelch der Nicolai-Kirche. S. 132 * * Patene zum Kelch der Nicolai-Kirche. S. 133 * * Silbernes Salzfafs. S. 137 * * Vortragkreuz. Niederrheinische Grubenfchmelzarbeit. S. 142 * * Töpferwerkflätte. Salzburger Innungszeichen von 1561. S. 146 * * Mittelstück eines Tellers. Faenza um 1500. S. 178

VERZEICHNISS DER TAFELN

- GEMÄLDE** • Jan van Eyck. Christus am Kreuz. Zu S. 5—7 • • Hans Memling. Flügelaltar. Zu S. 8. 9 • • Quentin Massys. Johannes der Evangelist und die hl. Agnes. Zu S. 15. 16 • • Joachim de Patenier. Landschaft. Zu S. 17 • • Barent van Orley. Die Anbetung der Könige. Gobelin. Zu S. 19 • • Frans Floris. Bildnis eines Mannes. Zu S. 22 • • Schüler des Fra Filippo. Madonna mit dem Kinde und Engeln. Zu S. 28 • • Ghirlandajo. Bildnis eines Jünglings. Zu S. 39 • • Raffaellino del Garbo. Madonna mit zwei Engeln. Zu S. 40. 41 • • Andrea Mantegna. Madonna. Zu S. 43 • • Luca Signorelli. Actstudien. Zu S. 49 • • Carlo Crivelli. Madonna. Zu S. 52. 53
- WERKE DER BILDHAUERKUNST** • Madonna. Französische Elfenbeinstatue des XIII. und XIV. Jahrhunderts. Zu S. 67 • • Französische Elfenbeinsculpturen des XIII. und XIV. Jahrhunderts. Zu S. 65—67 • • Sibyllen. Marmorstatuen von Giovanni Pisano. Zu S. 68—70 • • Die hl. Magdalena. Maria als Schmerzensmutter. Niederländische Holzstatuen des XV. Jahrhunderts. Zu S. 74. 75 • • Die hl. Magdalena. Hl. Papst. Deutsche Holzstatuen um 1500. Zu S. 77. 78 und S. 75. 76 • • Der hl. Stephan. Weibliche Heilige. Der hl. Matthias. Holzstatuen von Tilman Riemenstecher. Zu S. 76. 77 • • Deutsche Schaumünzen. Zu S. 79. 80 • • Deutsche Holzmodelle für Schaumünzen. Zu S. 80. 81 • • Deutsche Specksteinmodelle für Schaumünzen. Zu S. 81 • • Maria mit dem Kinde. Glasirtes Thonrelief von Andrea della Robbia. Zu S. 83 • • Der hl. Johannes als Knabe. Marmorbüste von Antonio Rossellino. Zu S. 84 • • Maria mit dem Kinde. Marmorrelief von Antonio Rossellino. Zu S. 84 • • Maria mit dem Kinde. Paduaner Bronzerelief des XV. Jahrhunderts. Zu S. 94 • • Neptun. Bronzestatue in der Art des Riccio. Zu S. 95 • • Kopf eines jungen Slaven. Italienische Bronzestatuette des XVI. Jahrhunderts. Zu S. 96 • • Melanger und Neptun. Bronzestatuen von Jacopo Sanfovino. Zu S. 97. 98 • • Papst Sixtus V. Italienische Bronzestatuette des XVI. Jahrhunderts und Medaille von Francesco Cospi • • Drei Tafeln, Bildwerke und Geräthchaften in Bronze, italienische Arbeiten des XV. und XVI. Jahrhunderts. Für die Arbeiten des Bertoldo vergl. S. 91, des Riccio vergl. S. 95. 96, des Alessandro Vittoria vergl. S. 98, des Adriaan de Vries vergl. S. 100 • • Zwei Tafeln, Bildwerke in Bronze, Arbeiten des Giovanni da Bologna. Zu S. 99. 100 • • Thürklopper. Italienische Bronze-Arbeiten des XV. und XVI. Jahrhunderts. Vergl. S. 95 und 98 • • Sechs Tafeln, italienische Schaumünzen des XV. und XVI. Jahrhunderts. Zu S. 105—112
- MOBILIAR** • Spiegelrahmen. Florentiner Arbeit aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts. Zu S. 127
- ARBETEN IN SILBER, EMAIL, WACHS UND ANDEREM MATERIAL** • Diana-pokal und Kaiserbecher. Silberarbeiten des Hans Petzolt und Wenzel Jamnitzer. Zu S. 134—136 • • Silberfchmiede-Arbeiten. Zu S. 136—139 • • Emailarbeiten aus Limoges. Zu S. 142—145 • • Arbeiten in Email, Perlmutter und anderem Material. Für die Verroterie- und Zellenfchmelzarbeiten vergl. S. 139—140 • • Italie-

nische und deutsche Arbeiten des XVI Jahrhunderts in Wachs, Bernstein, gepresster Maffe. Vergl. S. 4

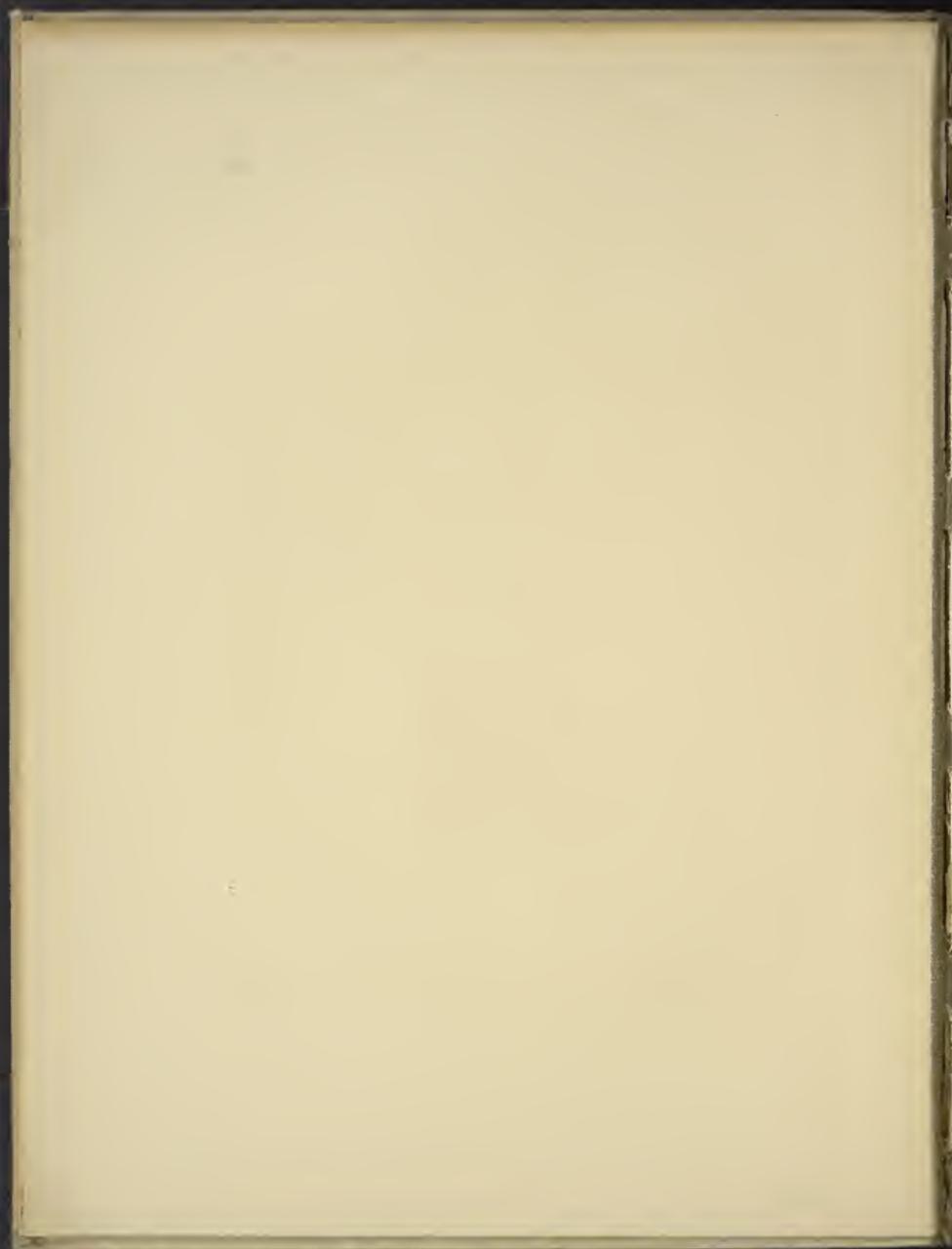
MAJOLIKEN, FAYENCE, STEINZEUG * Altflorentiner Majoliken. Zu S. 146—158

Fünf Tafeln, italienische Majoliken des XV. und XVI Jahrhunderts. Zu S. 159 bis 177. Für die Arbeiten des XV. Jahrhunderts aus Faenza oder im Stil von Faenza vergl. S. 163—169, für die Arbeiten im römischen Stil vergl. S. 170—173, für die Arbeiten um 1500 vergl. S. 173—175, für die Arbeiten des XVI Jahrhunderts vergl. S. 175—177 * * Deutsches Steinzeug. Französische und deutsche Fayence. Zu S. 177, 178

AUFNAHMEN VON SÄLEN DER AUSSTELLUNG * Südwand des Hauptsaals * * Westwand des Hauptsaals * * Ostwand des Hauptsaals * * Cabinet von Beckerath * * Cabinet Hainauer * * Cabinet James Simon



RENAISSANCE-AUSSTELLUNG
BERLIN 1898





EINLEITUNG * * * VON WILHELM BODE * * *

DIE Renaissance-Ausstellung, welche vom 20. Mai bis zum 25. Juni 1898 in den Räumen der alten Akademie der Künste stattfand, ist die dritte von der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft veranstaltete Ausstellung von Kunstwerken älterer Zeit im Berliner Privatbesitz. Solche Schaustellungen waren gleich bei Begründung des Vereins im Jahre 1886 als eine der Hauptaufgaben desselben in Aussicht genommen. Die Reihenfolge, in welcher die Kunstwerke zur Ansicht gebracht werden sollten, wurde schon damals im Allgemeinen vorgesehen und ist im Wesentlichen beibehalten worden. Wenige Jahre nach Begründung des Vereins, im Frühjahr 1890, fand als erste die Ausstellung von Gemälden und Werken der Kleinkunst der

holländischen und vlämischen Schule des XVII. Jahrhunderts statt, da die älteren Sammler Berlins diese Schulen fast ausschließlich bevorzugten. Die zwei Jahre später, wieder in den Räumen der Kunstakademie, abgehaltene Rokoko-Ausstellung fußte hauptsächlich auf dem großartigen Besitz der Königlichen Schlösser zu Berlin und Potsdam: den Schöpfungen und Erwerbungen Friedrich's des Großen, dem sich der reiche Besitz von Werken der Kleinkunst dieser Zeit bei zahlreichen Privatamtlern Berlins einfügte. Für das Jahr 1894 oder 1895 war eine Ausstellung von Kunstwerken der Renaissance vorgesehen, mit Rücksicht auf das rasch steigende Interesse der Berliner Sammler an der Kunst dieser Zeit. Wäre die Ausstellung damals schon zu Stande gekommen, so hätte sie ein theilweise anderes Gesicht erhalten wie bei ihrer jetzigen Ausführung. Damals zählte die an gewählten Arbeiten verschiedener Art aus dem XV. und XVI. Jahrhundert so reiche Sammlung Ihrer Majestät der Kaiserin Friedrich, jetzt der Schmuck des Schlosses Friedrichshof, noch zu den Berliner Sammlungen; damals befand sich auch, freilich nur auf kurze Zeit, die in Wien zusammengebrachte und im verflohenen Frühjahr in London versteigerte, gleichfalls sehr gewählte Sammlung des Herrn Martin Heckfcher gerade in Berlin. In Folge der Verzögerung der Ausstellung, die ausschließlich durch die Krankheit des Unterzeichneten veranlaßt wurde, mußte auf die ansehnliche Zahl vortrefflicher Kunstwerke dieser Sammlungen verzichtet werden; wir konnten ferner auch einige ganz hervorragende altitalienische und altniederländische Bilder, welche Herr Adolp Thiem in den letzten Jahren seiner Galerie einverleibt hat, nicht für die Ausstellung mehr bekommen, da dieselbe inzwischen leider mit dem Besitzer, der für die Entwicklung des Sammelns und des Geschmacks in Berlin von hervorragendem Einfluß gewesen ist, in's Ausland gewandert war. Trotzdem ist der im fortwährenden Wachsen begriffene Bestand an Kunstwerken aus der Zeit der Renaissance im Berliner Privatbesitz noch so bedeutend, daß bei der altbewährten Bereitwilligkeit unserer Sammler, ihre Schätze im öffentlichen Interesse zu Ausstellungen darzulegen, eine Fülle des Besten uns zur Auswahl stand. Der Erfolg der Ausstellung, die schließlich kurzer Hand vorbereitet und unter schwierigen Verhältnissen in Scene gesetzt werden mußte, hat die Zuversicht, mit der die kleine, für die Ausstellung zusammengetretene Commission an die Arbeit ging, in glänzender Weise gerechtfertigt.

Wenn sie in den weitesten Kreisen den allgemeinsten Beifall fand, so hat sie dies nicht am wenigsten dem Umstand zu verdanken, daß neben der Malerei und der Sculptur die Kleinkunst und das Handwerk der Renaissance in gleicher Weise herangezogen war und daß die große Zahl der mannigfachen Kunstwerke vorwiegend nach malerisch dekorativen Rücksichten angeordnet wurde. Wie die Besitzer der bedeutendsten Sammlungen, aus denen uns die Auswahl geflattet war, ihre Kunstwerke nicht als todte Sammlungsstücke in Pulten und Schränken aufbewahren, sondern die Einrichtung und den Schmuck ihrer Zimmer daraus herstellen, so ist in der Ausstellung der Versuch gemacht worden, die Räume, wenn auch nicht in Wohnräume mit Renaissance-Ausstattung zu verwandeln, so doch ihnen einen wohnlichen Charakter zu geben. Dabei kam es uns zu statten, daß die kleinen Räume: die

drei Cabinette in dem nach dem Hof gelegenen Saal und das Cabinet an der Lindenfassade, einzelnen hervorragenden Sammlern zu Sonderausstellungen überlassen werden konnten, die jedes für sich als ein in mannigfachter Weise mit Kunstwerken ausgestatteteter, behaglicher kleiner Innenraum hergerichtet wurden.

Zur Erinnerung an dieses große Gesamtbild und an die kleinen anziehenden Einzelbilder sind eine Reihe von Aufnahmen der Räume von verschiedenen Punkten aus angefertigt worden. Neben der reichen und malerischen Gesamterrscheinung bot die Ausstellung aber auch in den einzelnen Kunstwerken nach verschiedenen Richtungen durch die Zahl bedeutender wie historisch werthvoller Stücke ein besonderes Interesse. Unter den Gemälden befand sich eine Reihe hervorragender Arbeiten sowohl der altitalienischen wie der altniederländischen Schulen. Dasselbe gilt für die Bildwerke der italienischen Renaissance. Von den Arbeiten der Kleinkunst waren die italienischen Bronzen: Statuetten, Medaillen, Plaketten, in großer Menge vertreten, darunter viele ausgezeichnete und seltene Stücke. Unter den deutschen Holzbildwerken waren die Buchmodelle und einzelne grössere Figuren besonders beachtenswerth. An Zahl nach verschiedenen Richtungen ebenso bedeutend und gut wie die italienischen Bronzen waren die italienischen Majoliken vertreten, obgleich nur eine beschränkte Anzahl aus dem reichen Besitz der Berliner Sammler ausgewählt wurde. Ähnliches gilt von den italienischen Möbeln vom Ende des fünfzehnten und aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, welche die Ausstattung einer Reihe von Wohnungen der Berliner Sammler bilden. Unter dem deutschen Silber bot sich, neben ein paar der berühmtesten Arbeiten ihrer Art, eine grössere Zahl von anspruchsloseren, aber eigenartigen und feinen Arbeiten. Französische Limoges-Emails waren absichtlich nur in mässiger Anzahl, zur farbigen Belegung einzelner Schränke, ausgewählt worden, da sie in Menge einförmig wirken. Aus ähnlichen Gründen war auch deutsches Steingut und Zinn nur in einzelnen guten Stücken zur Aufstellung gebracht. Von Arbeiten mittelalterlicher Kleinkunst, die (weil wenig zahlreich in den Berliner Sammlungen) in diese Renaissance-Ausstellung mit einbezogen wurden, konnte die Auswahl, namentlich bei den Elfenbeinsculpturen, eine vorteilhafte sein.

Von allen diesen Kunstwerken war bisher nur ein kleiner Theil bekannt; noch unbedeutender ist die Zahl der in Nachbildungen veröffentlichten Stücke. Bei dem in unserer Zeit nur zu raschen Wechsel der Kunstwerke im Privatbesitz und bei der schwierigeren Zugänglichkeit derselben erschien daher eine Vervielfältigung der werthvolleren Stücke sehr wünschenswerth; denn für die Fortchung ist die Vermehrung des Materials an guten Nachbildungen direct nach den Originalen ein dringendes Bedürfnis, um so mehr als nach manchen Richtungen die Kunstwerke in öffentlichem Besitz lückenhaft oder doch unvollständig oder ungenügend reproducirt worden sind. So bieten namentlich die Publicationen der Ausstellungen, welche der Burlington-Fine-Arts-Club in London aus englischem Privatbesitz jährlich veranstaltet, besonders werthvolles Material für die wissenschaftliche Forschung. Unser Berliner Verein, der in seinen Ausstellungen ähnliche Zwecke verfolgt wie der Londoner Kunstclub, hat sich auch an jenen Ausstellungs-Publicationen ein Vorbild genommen,

dem wir, wie in dem Werk über die Rokoko-Ausstellung, so auch in dieser Publication der Renaissance-Ausstellung nachzusehen bestrebt waren. Wenn diese beiden Werke noch ausschließlich aus dem Zusammenwirken einzelner Mitglieder des Vereins mit der Grote'schen Verlagsbuchhandlung entstanden sind und vor Allem dem Eifer und Fleiß des Herrn Richard Stettiner ihr Zustandekommen verdanken, so wird doch hoffentlich die Entwickelung unseres Vereins derart sein, daß sie bei späteren Ausstellungen die Herausgabe von Publicationen derselben regelmäßig und, wie es bei dem Londoner Club der Fall ist, von Vereinswegen ermöglicht.

* *

In den im Folgenden zusammengestellten Aufsätzen haben nicht alle Stücke, haben nicht einmal alle Gattungen der ausgefallten Kunstwerke besprochen werden können. Auf ein Paar der wichtigsten dieser Kategorien, auf Gobelins und Teppiche sowie auf die Wachsreliefs, sei daher hier kurz hingewiesen. Wie wesentlich die *Gobelins* zur decorativen Wirkung beitragen, wird Jeder in Erinnerung haben, der auch nur einmal die Ausstellung besuchte. Einzelne auf bestimmte Maler zurückzuführende Stücke finden bei den Gemälden Erwähnung. Die vier Stücke aus der Folge der sechs großen Darstellungen mit den Triumphen Petrarca's nach B. van Orley aus kaiserlichem Besitze bildeten den vornehmen Wandfchmuck des langen Seitenalles; das Treppenhaus war durch umfangreiche Gobelins von späteren niederländischen Meistern aus dem Besitze von Frau Cornelia Richter und Herrn Hermann Rosenbergs geschmückt; vereinzelt und zum Theil besonders feine Stücke waren in den übrigen Räumen vertheilt. Darunter sind hervorragend: die Verkündigung, eine niederländische Arbeit um 1520, und die kostbare etwa gleichzeitige Verdura mit dem Wappen des Cardinals Giuliano de' Medici (beide Herr W. von Dirksen), sowie zwei schmale Compositionen mit Grottesken nach Bacchiacca's Zeichnungen aus der um die Mitte des Cinquecento blühenden Mediceer-Fabrik (Herr V. Weisbach). Unter den alten vorderasiatischen *Teppichen* war der prächtige Seidenteppich (Herr Arthur Schnitzler) ein ganz ungewöhnliches Stück durch seine Übereinstimmung in Zeichnung und Farbe mit den Fayencen von Damascus aus dem XVI. Jahrhundert.

Die hauptsächlichsten *Wachsarbeiten* sind auf einer Tafel zusammengestellt. Diese zierlichen, sehr geschätzten Arbeiten, meist — wie die hiesigen — Florentiner Ursprungs aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, hat die Kunstforschung kaum berücksichtigt. Wir wissen aus Cellini's Selbstbiographie, daß er selbst solche Arbeiten, namentlich Bildnisse, ausführte; zu seiner Zeit und in seiner Nähe haben wir die Künstler zu suchen, von denen die feinen farbigen Wachsportraits im Besitze der Herren Simon, Weisbach und G. Reichenheim wie die delicaten und reizvollen Compositionen einer hl. Familie und einer Märtyrerin (Herr J. Simon) herrühren. Ein hervorragendes Stück in sonst undankbarem Material war das auf derselben Tafel abgebildete Bernstein-Reliefportrait in Goldfassung, den besten deutschen Medaillen gleichstehend (um 1525, Herr G. Reichenheim). Von solchen kleinen Stücken in Gold, Silber, Perlmutter u. s. w. wäre noch eine Reihe zu erwähnen.



DER SOG. KOSTARTE. FLÜGELALTÄRCHEN. DES FRIEDRICH LIPPMANN

MALEREI * * NIEDERLÄNDER UND DEUTSCHE * VON MAX
I FRIEDLÄNDER * *

EIN Werk des Großen, von dem alles Heil der nordischen Malkunst stammt, dürfen wir an die Spitze der altniederländischen Tafeln stellen. Die dem *Jan van Eyck* zugeschriebene »Kreuzigung« wurde zum ersten Male öffentlich gezeigt. In dem englischen Kunsthandel vor kurzer Zeit aufgetaucht und von dem Kaiser Friedrich-Museums-Verein der Berliner Galerie gewonnen, steht das Bild frei von Litteratur da. Technisch bietet es einen etwas fremdartigen Anfschein. Die Farbschicht sitzt auf Leinwand, was bei einem altniederländischen Bilde dieser Größe — 42 gegen 29 cm. — und dieser Malart, der gewöhnlichen Malart Eyck's, gewifs ungewöhnlich ist. Die Farbe ist von ihrer Eichentafel auf die Leinwand erst übertragen worden, mit einem namentlich in Rußland häufig angewandten Verfahren. Hier ist die Übertragung anscheinend nicht vollkommen gelungen. Zwischen der Leinwand und der Farbschicht ist der alte Kreidegrund nicht erhalten, so daß die durchscheinende Structur des Gewebes der Malerei ihre natürliche emailartige Geschlossenheit nimmt.

An dem besondern Zustand der Malerei mag es hauptsächlich liegen, daß nicht jeder befugte Beobachter von dem Eyck'schen Charakter der Darstellung rasch berührt wird.

An das niedrige Kreuz genagelt, ist die Gestalt des sterbenden Heilands schreckhaft gestreckt fast über die ganze Bildfläche. In dem nackten Leibe ein Rest

von Befangenheit und gothischer Typik. In dem düfteren, beinahe wilden Antlitze, dem schwarzen Haar, das in feuchten Strähnen herabhängt, und in den Strömen Blutes, die aus den Wunden fließen, ist das Martyrium naiv deutlich ausgedrückt. Rechts zu Seiten des Kreuzes stehend weint Johannes — ein mehr vulgärer Ausdruck würde vielleicht den fast kindlich ungezügelten Ausbruch besser bezeichnen —, mit eckigem Gestus führt er die linke Hand an das thranende Auge. Links steht Maria, wie versteinert.

Dahinter hebt sich scheinbar das Land, im Mittelgrunde belebt durch hell punktirtes Laubwerk, und entfaltet sich reich im Hintergrunde, wo eine Stadt mit thurm- und kuppelreichen Baulichkeiten sichtbar wird und rechts ein Hügel, der eine Pinie und eine Windmühle trägt. Noch ferner eine Doppelkette hoher Berge. Der Meister konnte sich nicht genug thun, die Unendlichkeit der Fernsicht in den schmalen Raum zu bergen und setzte all' seine Kunst an die durch Naturgefaltung und Menschenwerk geschmückte Weite, die von der Passion ungetrübt prangt. Mit liebevoller Hingebung und Freude an der Mannigfaltigkeit und Vielgliederigkeit ist das Fernste durchgeföhrt, wie der links feine nackten Äste empor- und durcheinandertreibende Eichbaum, wie die Vögel, die das Gezweig umschwärmen. Und über der Landschaft strahlt ein krytallklarer Himmel, in dem Wolken schwimmen, Haufen kleiner schimmernder Ballen, Formationen, die wir vom Genter Altar her kennen, auch von dem »hl. Franciscus« zu Turin und von der kleinen »Kreuzigung« in St. Petersburg.

Für Eyck's Weife der Naturbeobachtung ist nichts mehr charakteristisch als die fast allzu dringende Bemühung um Ausprägung der verschiedenen Stofflichkeiten. Vorn hat der glatte und steinige Boden viele Sprünge, die hier und da spinnwebenförmig die Platte überziehen, ganz wie das schieferige Gestein in der Einsiedler-Tafel des Genter Altares; und schwammartig durchlöchernte Steinklumpen und -klümpchen liegen umher, die von ebendaher bekannt sind. Die Wirrnisse und der Glanz des Haares auf Johann's Kopf ist mit denselben Mitteln und derselben Wirkung wie auf den Schädeln der Heilspilger dargestellt.

Der vergleichende Blick wird immer wieder auf die Tafeln des Genter Altares gerichtet. Andere Eyck'sche Schöpfungen, die unserer »Kreuzigung« ganz besonders nahe stehen, nämlich die Petersburger Flügel, das »Grab Christi mit den heiligen Frauen« bei Sir Francis Cook und der »hl. Franz« in Turin sind nicht ganz frei von Anzweiflung geblieben — feltam genug auch das zuletzt genannte Bild. Und wenn ich diese Zweifel auch für ganz unberechtigt halte, hindern sie mich immerhin daran, mit Hülfe jener Tafeln den Eyck'schen Charakter des neuen Bildes zu demonstrieren, da der Schreiber stets des feindlichsten Lesers gedenken soll.

Der Genter Altar enthält in feiner großen Menschenchaar genug Figuren, die geeignet erscheinen mit den drei statuarisch isolirten Gestalten der Kreuzigung verglichen zu werden. Wir finden dort Gewänder, die dem Mantel der Gottesmutter in den Faltenmotiven verwandt sind und wir finden dort Gewänder, die dem ganz anders gefalteten Mantel des Jüngers ähneln. Auch die Formen der Hände

und der Köpfe hier und dort vergleichen wir nicht vergeblich und, wiewohl die dramatische Spannung der Passionscene keinem Theile des großen Altares eigen ist, felbst dem dreitönigen Schmerzensausdrucke wird Entsprechendes im Genter Altare entdeckt.

In den Köpfen Christi, Mariae und Johannis werden die dem Meister eigenen Züge nicht leicht übersehen werden, namentlich die scharfe horizontale Falte zwischen Nase und Stirn, die nur halb offenen, wie blinzeln den Augen und die feuchte, stark gerundete Unterlippe. Lehrreich zumal scheint die Vergleichung des Marienkopfes mit dem vermeintlichen Portrait Hubert van Eyck's im Genter Altar; gerade weil hier Dinge mit einander verglichen werden, die der Aufgabe nach weit auseinanderliegen, tritt die Identität der die Formen gestaltenden, den Ausdruck suchenden Künstler-Individualitäten überzeugend hervor.

Ich vermüthe, daß diese »Kreuzigung« ebenso wie die Täfelchen in Petersburg und »Die Frauen am Grabe Christi« in Richmond, in welchen Werken ein Kampf zwischen Überlieferung und selbständiger Naturbeobachtung nicht ganz zu Ende geführt zu sein scheint, gleichzeitig mit dem Genter Altar oder selbst früher entstanden sind. Die spätere Kunst Jan van Eyck's ist beruhigter, milder und heiterer.

Daß Roger van der Weyden mindestens ein Portrait geschaffen hat, abgesehen von den Stifterbildnissen in seinen Compositionen, wissen wir aus dem Kunstinventar der Margarethe von Österreich, in dem ein Bildniß Carl's des Kühnen von seiner Hand erwähnt wird. Es gilt den Menschentypus in der vergleichsweise erstarren Kunst des Brüsseler Malers zu erfassen. Seine Portraitfähigkeit ist nicht so groß, als daß nicht das Typische seines Stiles überall durchdränge. Die sechs oder sieben Männerbildnisse, die dem Meister mit dem besten Rechte zugeschrieben werden dürfen, bilden auch in Außerlichkeiten, wie Kleidung, Haartracht und Behandlung des Hintergrundes, eine ziemlich fest geschlossen Gruppe. Dem im Antwerpener Museum bewahrten Portrait Philipp's des Guten, das übrigens anscheinend nur eine alte Wiederholung ist, wie die entsprechenden Tafeln, die in Gotha, im spanischen Privatbesitze und sonst gezeigt werden, schließt sich wohl mit Recht das als Original betrachtete Berliner Portrait an, das vielleicht ebenso wenig Carl den Kühnen vorstellt wie Roger's Mann mit dem Pfeil in Brüffel. Dann der Herr von Croy, wieder in Antwerpen, Jean de Gros' Bildniß, kürzlich aus Brügge in den Besitz eines Pariser Sammlers gelangt, endlich das schönste von allen, der junge Mann in der venezianischen Akademie. Von Frauenbildnissen möchte ich am ehesten hier anreihen das durch seine gute Erhaltung auffällige Portrait, das die Schenkung der Mrs. Lyne Stephens der Londoner National Gallery zugeführt hat (aus der Sammlung Beurnonville), das ähnliche Bildniß in Wörlitz und das seine Brustbild einer älteren Frau bei Adolphe von Rothschild in Paris.

Das Portrait eines älteren bartlosen Mannes, das Herr Geheimrath von Kaufmann zu unserer Ausstellung geliehen hatte, fügt sich in die zusammengestellte Gruppe ein. Ein magerer Kopf, nicht unähnlich dem Peter Bladelin's, des Stifters in dem Berliner Flügelaltar, reckt sich aus dem schwarzen Gewande, das hinten am Halbe

kragenartig emporsteigt, vorn aber den kräftigen Hals frei läßt. So oder ähnlich ist der Abchluß der Kleidung in all' den Bildnissen Roger's. Der Mangel an dem vermittelnden Weifs des Untergewandes macht, dafs der Ansatz des entblößten Halses ein wenig brutal erscheint. Charakteristisch für den Meister sind namentlich die nicht ganz einwandfreie Zeichnung der nahe an einander gerückten Augen, die Leere der Form, die Betonung der zeichnerisch erfassten Hauptlinien, besonders der langen Kinnbackengrenze, die geringe Stofflichkeit des Fleisches, endlich die herbe und bittere Empfindung, die den Kopf befiehlt. Das Haar ist, wie auch in den anderen



ROGER v. d. WEYDEN. BILDNISS. DES. R. v. KAUFMANN

Bildnissen des Meisters, straff in die Stirn und über die Schläfen gekämmt und scheint eine Perücke zu sein.

Das Bildniß hing, wie alle Gemälde — mit *einer* Ausnahme —, die Herr von Kaufmann zu der Ausstellung gefandt hatte, in dem kleinen Vorderraum, der sich an den »Uhrsaal« anschliesst. Das mit Möbeln und Holzfiguren aus dem Besitze dieses Sammlers in einheitlichem Stile ausgestattete Cabinet bot eine Galerie deutscher und niederländischer Tafeln des XV. und XVI. Jahrhunderts, wie sie keine andere Privatammlung aufzuweisen vermag, wiewohl auch innerhalb der angedeuteten zeitlichen und örtlichen Begrenzung der Besitzstand des Sammlers mit dem Inhalt unseres Cabinets keineswegs erschöpft war.

Der Flügelaltar mit der Beweinung Christi an der rechten Wand dieses Raumes — für den nach dem Fenster Blickenden — trug schon in der Sammlung des Rev. Heath *Mening's* Namen, wurde aber später kurze Zeit für eine Schöpfung des Dirk Bouts gehalten. Der Leib Christi und die drei Trauernden, Maria, Johannes und Magdalena, sind im Mittelfelde ohne Benutzung der räumlichen Tiefe geordnet. Die Gottesmutter und der Jünger bilden mit dem toten Leib, der etwas absichtlich zur Vorderansicht gewendet ist, eine fest geschlossene Gruppe, während Magdalena, in lebhaftem Schmerzensausdruck die Hände in Scheitelhöhe ringend, ein wenig abseits kniet. Die Flügel, die parquettirt sind — die Malerei der Aussenseite ist verloren —, zeigen rechts den hl. Christoph, links den Jacobus Maior. Innerhalb der Grenzen, die Memling's Gestaltungskraft gesetzt waren, zeigt die Mitteltafel eine nicht gewöhnliche dramatische Energie und übertrifft an Kraft und Tiefe der Empfindung die beiden der Composition nach verwandten Darstellungen in der Doria-Galerie und im Hospital von Brügge, wie auch die entsprechende Gruppe im Lübecker Altar. Etwa 1475, also in der früheren Zeit des Meisters, ist der Altar entstanden. Die etwas ungelenke (statuarische) Erscheinung

Christoph's und Jacob's ist neben vielen anderen Stileigenschaften dieser Periode Memling's charakteristisch. Von noch stärkerem innerem Leben bewegt als dieses Werk erscheint übrigens das Fragment mit Johannes und vier klagenden Frauen in der Münchener Pinakothek, das sonderbarer Weise mit Memling noch nicht in Zusammenhang gebracht worden ist.

Memling's Ruhm ruht nicht so sehr auf den dramatischen Compositionen wie auf den ruhigen Andachtsbildern. Stellen wir die nicht wenigen Madonnenbilder des Meisters den Madonnenbildern gegenüber, die wir für *Dirk Bouts* in Anspruch

nehmen, so wird deutlich, was bei der Gegenüberstellung je eines Marienbildes der beiden Meister vielleicht noch nicht deutlich würde. Der Löwener Maler hat das idyllische Motiv mit stärkerem Antheil gestaltet und namentlich das Gebaren des Kindes natürlicher, zugleich mannigfaltiger dargestellt. Memling wiederholt sich oft, giebt dem Kinde ein unkindliches, an Verehrung gewöhntes Wesen und drückt das zärtliche Verhältniß zwischen Mutter und Kind nicht recht aus. Die kleinen Tafeln des Dirk Bouts, auf denen Maria in halber Figur erscheint, mit gefenkten Lidern der sorglichen Betrachtung des Kindes hingegeben, stelle ich zusammen. Erst das unter dem richtigen Namen in Antwerpen ausgestellte Bildchen mit waldigem Hintergrunde und das mit der irrigen Benennung »van der Goes« im Bargello zu Florenz (Sammlung Carrand) bewahrte Gemälde, von dem eine mindestens gleichwerthige Wiederholung existirt. Dann die kürzlich vom Kaiser Friedrich-Museums-Verein der Berliner Galerie gewonnene Tafel. Hier lächelt das Christkind den Beschauer an und ergreift mit der rechten Hand die große Zehe des rechten Fußes. Das originelle Motiv scheint den Zeitgenossen gefallen zu haben. Die Composition wurde im XV. Jahrhundert wiederholt. Ferner die aus den Sammlungen Pourtalés und Gontard in das Stadel'sche Institut zu Frankfurt gelangte Madonna, die dem Kinde die Brust bietet, und das auf der Auction Spitzer von G. Salting erworbene, besonders sorgfältig durchgeführte und gut erhaltene Bild. Hier schliesse ich das Gemälde unserer Ausstellung an, das Graf Friedrich Pourtalés — wie 1883 sein Vater — geliehen hatte. Maria blickt, fast ganz von vorn gesehen, seitlich herab auf das Kind, das in ihren Armen liegt, ähnlich wie in dem Frankfurter Bilde, und dessen ausgestreckte Armchen mit dem Rosenkranz spielen. Der landschaftliche Grund ist dem der Antwerpener Tafel verwandt. Die Malerei ist vortrefflich erhalten, warm in



DIRK BOUTS. MADONNA DES GRAF F. POURTALES

der Färbung, kräftig im Auftrage, die Modellierung sorgsam und wirkungsvoll, die Zeichnung, namentlich in den Madonnenhänden, feiner als gewöhnlich. Unter den vielen Eigenschaften, an denen der Meister erkannt wird, hebe ich einige hervor: die intime, phlegmatische und melancholische Auffassung — Memling ist minder melancholisch und viel weniger intim, van der Goes minder phlegmatisch —, die zum Kinn spitz zulaufende Kopfform Mariae mit der breiten Stirn und die übertriebene Betonung der Lichtreflexe, die als helle Streifen auf der Schattenseite Leben bringen und die schwere Form klären.

Das groß aufgefasste, wenn auch eben nicht fein durchgebildete Brustbild eines bartlosen Mannes, das Herr W. Gumprecht ausgestellt hatte, ist nicht später als 1450 entstanden, wie schon das Costüm erkennen läßt, das turbanartige Kopftuch mit gezackelten, seitlich herabfallenden Enden. Embleme, mit denen in eigentümlicher Art die Zipfel des Kopftuchs geziert sind, kleine Bücher und Notenschrift, scheinen den Dargestellten als einen Meister der Musik zu bezeichnen. Die Malerei ist nicht im besten Zustand; von der Zeichnung in dem Antlitz und von der Modellierung scheint Manches verloren gegangen zu sein. Bei einem Versuche, das Werk unterzubringen in ein etikettirtes Fach, werden wir zu der glücklich umgrenzten Individualität des *Meisters von Flémalle* geführt, an dessen Art die entschlossene Anlage des Kopfes, der entschiedene Ausdruck, die etwas grelle Contrastirung von Hell und Dunkel und die starke Beschattung der Oberlippe erinnern. Nicht ver schwiegen sei, daß die Holzart der Tafel, statt Eiche ein weicheres Holz, nach Oberdeutschland weist. Der Stil und das Costüm widersprechen aber dieser Hinweisung, und auch als oberdeutsche Copie eines niederländischen Originals darf man das Portrait nicht auffassen.

Aus der Sammlung Hainauer war wiederum, wie 1883, die Darstellung Christi im Tempel ausgestellt, die zu zwei Tafeln der Berliner Galerie gehört und über deren Autor W. Bode in seiner Besprechung der älteren Ausstellung sich geäußert hat. Das Hainauer'sche Bild ist mit feinen hübschen farbenreichen Frauentrachten die reichste der drei Tafeln, die gleiche Masse haben und sicher von *einem* Altar stammen. Dem Meister, dem die Trachten und alles Beiwerk besser als die ein wenig blöde dreinschauenden Köpfe gelingen, möchte ich die Heimfuchung in Lützfena zuschreiben. Der wohl nicht später als 1460 thätige Maler steht dem Meister von Flémalle am nächsten.

Das bescheidene Madonnenbildchen mit dunkel schraffirtem Goldgrund, von Herrn Oscar Hainauer auf der Auction Spitzer erworben, erinnert entschieden an die Art des *Hugo van der Goes*, sowohl in den Formen der Köpfe und Hände, der kühlen, etwas flachen Färbung, wie in der Auffassung. Nur bleibt diese Halbfigur an Qualität hinter der entsprechenden, sicher von van der Goes geschaffenen Darstellung im Stedelfchen Institut zu Frankfurt ein wenig zurück.

Eher mit *Dirk Bouts* als mit van der Goes in Zusammenhang steht der ganz von vorn gefehene Christuskopf, den Herr von Kaufmann ausgestellt hatte, soweit die typische Gestaltung überhaupt eine Meister-Individualität verräth. Ähnliche Dar-

stellungen sind nicht felten, eine genau entsprechende ist im Besitze des Herrn Dr. U. Thieme in Leipzig. Der auch nicht stark abweichende Kopf im Museum zu Antwerpen zeigt die Hand des Dirk Bouts ziemlich deutlich.

Der *Meister der Himmelfahrt Mariae*, der seinen Namen nach zwei Altären in der Brüllerer Galerie empfangen hat, war mit zwei kleinen Altarflügeln aus der Sammlung v. Kaufmann und mit der Halbfigur des hl. Augustinus, einem Fragment aus dem Besitze des Herrn Geheimraths Julius Lessing, auf der Ausstellung vertreten. An der hellen, dabei doch trüben Färbung, den unteretzten Proportionen, an den Formen der Landschaft, die unruhig, mit bläulichen Bäumchen besät erscheint, und an der punktirenden Ausführung der Schattenpartien in der Gewandung, namentlich in der rothen, ist dieser ziemlich fruchtbare Maler nicht eben schwer zu erkennen. Da er in mindestens drei mir bekannten Fällen Compositionen des Dirk Bouts übernommen und in seine mehr spielsbürgerliche Sprache überfetzt hat, so dürfen wir ihn mit einiger Sicherheit in Löwen localisiren. Das Abendmahl, eine der Darstellungen des Bouts, die er copirt hat, ist ja wohl nie aus seiner Löwener Capelle herausgekommen. Von *Albert Bouts*, einem Sohne des Dirk Bouts, wird uns übrigens erzählt, daß er eine »Himmelfahrt Mariae« gemalt habe.

Der *Meister des hl. Aegidius*, dessen Individualität v. Tichudi zuerst erkannt hat, war gegen das Ende des XV. Jahrhunderts thätig, vielleicht in Frankreich oder an den Grenzen von Belgien und Frankreich. Unferre Ausstellung bot die beiden kleinen Tafeln aus dem Besitze des Herrn von Kaufmann, die Darbringung im Tempel und die Flucht nach Aegypten, die v. Tichudi schon mit vollkommenem Rechte den beiden Londoner Legendenscenen angereicht hat. Der interessante Umstand, daß zur Architektur in unferer »Darbringung« der oberitalienische, mit Bramante's Namen bezeichnete Kupferstich als Vorbild diente, ist bereits bemerkt worden. Die Passionsbilder in London und Liverpool, sowie das »Martyrium des hl. Sebastian« in Berlin, die v. Tichudi mit dem Meister wenigstens in lose Beziehung gebracht hat, scheinen mir nicht hierher zu gehören. Dagegen wurden auf der Auction des Barons de B... (Paris 1883) zwei Darstellungen aus der Legende eines Bischofs angeboten, die nicht nur zweifellos von dem Aegidius-Meister herrühren, sondern sogar vielleicht zu demselben Altar gehören wie die berühmten Londoner Tafeln.

In dem Cabinet des Herrn von Kaufmann nahm viel Raum und Aufmerksamkeit in Anspruch ein höchst farbiges, decorativ wirkungsvolles Breitbild, das erst kürzlich aus dem Wiener Privatbesitze nach Berlin gekommen ist. In steifem Beieinander je zwei Heiligengestalten zu Seiten der Anna selbdritt, rechts auf niedrigem Sitz die hl. Barbara, hinter ihr stehend der hl. Ludwig, links sitzend die hl. Katharina, weiter hinten stehend Johannes der Täufer. Das Christkind bietet vom Schooße Mariae der hl. Katharina den Ring, den anzunehmen die Jungfrau keineswegs bereit ist, weil sie mit der einen Hand dem Kinde eine Nelke reicht, mit der anderen ein Buch hält. Ein Sympton für die nicht gerade verständige Verarbeitung überkommener Vorbilder. Der Maler kannte Memling's Katharinentalar, gewiß aber auch Werke des van der Goes. Sein Stil ist ungleichmäßig und unorganisch und gerade deshalb

nicht leicht in anderen Arbeiten wiederzuerkennen. Von ihm rühren her, wenn ich nicht irre, die Madonna in Halbfigur, mit der Bezeichnung »scuola tedesca« im Poldi-Pezzoli-Museum zu Mailand ausgestellt, und ein etwas gröberes, von 1486 datirtes Diptychon, das jüngst im Londoner Kunsthandel aufgetaucht ist.

Den Malern, die zu Brügge seit 1470 etwa thätig waren, ist ein Mangel an Erfindungskraft eigen, der bei aller Hochschätzung ihrer großen Eigenschaften nicht übersehen werden soll. Und dieser Mangel wird fühlbarer in der Abfolge der drei Generationen, die mit den Namen »Memling«, »Gerard David« und »Mostraert« bezeichnet werden. Wird bei dem Studium Memling's das nahezu mechanische Wiederholen einiger Motive, wie der Haltung des auf dem Schooße Mariae sitzenden Christkinds, offenbar, so wurde für die Schaffensart des Gerard David charakteristisch gefunden, daß er in zwei deutlichen Fällen relativ unbedeutenden Kupferstichen große, ungewohnte Compositionen entlehnt hat. Der Pseudo-Mostraert endlich hält sich an David, der wahrscheinlich sein Lehrer war, wendet sich aber nicht selten, da sein Meister einen kargen Vorbilderschatz bietet und hinterläßt, zu den erfindungsreichen Oberdeutschen, zu Dürer und auch zu Schongauer. Für die merkwürdige Unselbständigkeit dieses in anderer Hinsicht hoch begabten Malers lassen sich sehr viele Zeugnisse zeigen.

Gerard David war auf unserer Ausstellung reich vertreten, wengleich nur ein Werk dort war — vier Heilige, in einen Rahmen zusammengestellte Flügelbildchen eines kleinen Altares, im Besitze des Herrn James Simon —, dessen Angliederung an das »Werk« des Brügger Meisters keiner Vertheidigung bedarf. Die Heiligen Christophorus, Franciscus, Hieronymus und Antonius stehend, mit landschaftlichem Grunde. Die Figuren entsprechen in jedem Zuge der bekannten Art des Malers und vertraten würdig, wenn auch die Erhaltung der Täfelchen nicht ganz einwandfrei ist, die reife Periode seines Schaffens. Um dagegen die drei Bilder aus der Sammlung von Kaufmann, denen wir den Meisternamen »Gerard David« beige-schrieben hatten, richtig einzuordnen, muß die bisher vernachlässigte Jugendkunst des Malers beleuchtet werden. Gegen das berühmte Bild in Rouen sind die nicht weniger gut beglaubigten Gerichtsbilder in Brügge, die von 1499 datirt sind, alzu stark in den Hintergrund getreten. Das interessanteste der Werke, die nach genauer Betrachtung der Brügger Stadthausafeln dem Meister zugeschrieben werden dürfen, ist mir die Kreuzigung Christi — besser Nagelung Christi auf's Kreuz — im Besitze der Lady Layard zu Venedig. Zu der merkwürdigen, leider in schleimem Zustand befindlichen Tafel, die doppelt so breit wie hoch ist, gehören, wenn ich recht sehe, die beiden Flügel im Museum zu Antwerpen, die unter Mabuse's Namen ausgestellt sind. Ludwig Scheibler hat das Mittelbild und hat die Flügel, ohne einen Zusammenhang anzunehmen, als dem Geertgen von St. Jans nahe stehend bezeichnet. Diese Beziehung zur holländischen Kunst soll nicht vergessen werden. In Antworten stehen zur Linken die steifen Reiter, die Henkersarbeit überwachend, zur Rechten Magdalena, Johannes mit Maria und noch zwei Frauen. Muß das Mittelbild, das zu diesen quadratischen Flügeln gefucht wird, doppelt so breit wie hoch sein, so kann

die Kreuzigung in der gewohnten Gestalt ungewöhnlich darauf Platz haben, während die Kreuztragung zwischen den fest, einander zugekehrt stehenden Gruppen der Trauernden und der Henkersgarde sich kaum bewegen kann. Die höchst feine Darstellung der Nagelung auf's Kreuz ist dasjenige, was diese Flügelbilder zu verbinden geeignet ist. Und das Layard'sche Gemälde stimmt stilistisch wohl zu den Seitenstücken. Mit pedantischer Genauigkeit, mit anscheinend schwach berührtem Herzen hat Gerard David das graufame Werk hier geschildert, wie in dem einen furchtbaren Brügger Gerichtsbilde, ohne den leidenschaftlichen Zug, der über die qualenden Einzelheiten hinwegzureißen vermöchte.

Es giebt einen zweiten Weg zu Gerard David's Jugendkunst. Die »Hochzeit zu Kana« im Louvre gilt jetzt jedem Verftändigen als Schöpfung des Meisters. Außerdem besitzt der Louvre ein Triptychon, in dessen Mittelbilde die Madonna zwischen zwei merkwürdig gerade stehenden Engeln, in Abhängigkeit von Memling, dargestellt ist. Das Compositionsmotiv dieser Madonna ist frei wiederholt in einem Bilde der Northbrook-Sammlung, das im gewöhnlichen, späten David-Stil ausgeführt ist, und in einem kleineren Bilde der Berliner Galerie, das von dem Pseudo-Moestaert stammt. Die Flügel des Pariser Flügelaltars zeigen eben den Donator und seine Gattin, die als Stifterfiguren, etwa 10 Jahre älter, an der Hochzeit zu Kana theilnehmen. Dieses Triptychon ist ein ziemlich frühes Werk des Gerard David und ein für die Herkunft und Entwicklung seiner Kunst sehr lehrreiches.

Der Gruppe der Jugendarbeiten schließt sich die Anbetung der Könige in Brüssel an, die Scheibler schon richtig bestimmt hat.

Herr von Kaufmann hatte zwei kleine, sorgsam in warmem Tone durchgeführte Flügelbilder ausgestellt. Das linke Täfelchen zeigt den genau von vorn gefehrten, in feierlich gerader Haltung vor einer Baumwand des Mittelgrundes stehenden Täufer. Die kühle Unbeweglichkeit, die Pedanterie der wohlverstandenen Falten, die statuarische Hohlheit der übermäßig klar und stark modellirten Figur, das sind wesentliche Eigenschaften Gerard David's, die keiner seiner Schöpfungen fehlen. In dem anderen Bildchen ist der hl. Franz, der die Stigmata empfängt, im Zwange der Aufgabe bewegt und befiehlt, oder vielmehr ist in einer bewegten Haltung erstarrt. Den Fluß der Bewegung läßt David nicht fühlen. Hier ist namentlich der Faltenwurf und die Landschaft bezeichnend. Man betrachte vergleichend das Pariser Triptychon. Stilistisch nah verwandt und derselben Periode des Meisters angehörend erscheint



GERARDO DAVID. DIE HEILIGUNG
DES H. KAUFMANN

die Geburt Christi, die Herr von Kaufmann aus Rußland erwarb und deren Zusammenhang mit der aus den Sammlungen Nieuwenhuys und Spitzer in die Galerie von Budapest gelangten sehr ähnlichen Composition bekannt ist. Auch auf ein drittes, in Composition und Stil verwandtes Gemälde im Pariser Privatbesitze, das sehr schlecht erhalten ist, wurde schon hingewiesen. Das Berliner Bild ist die zweite Redaction, in der die Figuren ein wenig geschlossener angeordnet erscheinen als in Budapest und das Christkind und die beiden Engel nicht ganz so kümmerlich in den Größenverhältnissen sind. Herrlich hier und dort ist die Hintergrundslandschaft, in deren Baulichkeiten eine nicht geringe architektonische Erfindung eifrig sich bethätigt. Es giebt in den Jugendwerken des Gerard David mehr als einen Anhaltspunkt dafür, daß der Lernfähige an den Werken van Eyck's nicht unbelehrt vorbeigegangen ist.

Von dem nicht so gefaltungskräftigen, wie maßvollen, vornehmen, mit dem Reiz seiner Frauengestalten und der warmen Gluth seiner Färbung höchst gefälligen Maler, den ein langlebiger Irrthum Jan Moltart nennt, bot unsere Ausstellung drei Werke, nämlich zwei Donatorenflügel, dann eine kleine Wiederholung des berühmten, jetzt dem Mabuse richtig zugeschriebenen Palermitaner Triptychons und endlich ein köstliches Flügelaltärchen, das Herrn Geheimrath Lippmann gehört. Die Altarflügel aus der Sammlung von Kaufmann mit den gedrängten Portraitgruppen, auf der einen Tafel der Stifter mit den Söhnen, empfohlen von dem Evangelisten Johannes, auf der anderen die Gattin mit den Töchtern unter dem Schutze einer weiblichen Heiligen, sind ein recht typisches Werk des Meisters, dessen Erfolge im umgekehrten Verhältnisse zu den Bildgrößen zu stehen scheinen. Die Verhältnisse dieser Tafeln — die Figuren haben halbe Lebensgröße — sind ihm schon ein wenig beschwerlich groß. Die Formen zeigen eine etwas leere, verblasene und unfloßliche Erscheinung, während der decorativ coloristische Effect von schöner Ruhe und Weichheit ist. Noch deutlicher treten die Mängel hervor in den ganz ähnlich geordneten Donatorengruppen mit dem hl. Georg und der hl. Barbara in der Galerie zu Brüssel. Der auf den Flügeln der Sammlung von Kaufmann dargestellte Stifter scheint ein besonders eifriger Gönner des Pseudo-Moltart gewesen zu sein. Der Earl of Northbrook besitzt seit ganz kurzer Zeit in seiner Sammlung, in der unser Meister übrigens ohnedies schon hervorragend gut vertreten war, eine Madonnen-tafel, in der eben der Stifter mit Weib und Kindern adorirend kniet. Hier sind bei den einzelnen Portraits die Lebensjahre vermerkt, was auf unferen Flügeln nicht der Fall ist.

Das Flügelaltärchen in Palermo, des jungen Mabuse glücklichstes Werk, weckte mit feinen neuen Eigenschaften nicht geringes Aufsehen und wurde öfters wiederholt. Neben der im Stil sehr wenig abweichenden Replik des Mittelbildes in der Sammlung des Earl of Northbrook und der schwächeren Wiederholung auf Schloß Gnadenthal zeichnet sich das kleine Triptychon aus dem Besitze des Herrn von Kaufmann, das nur im Mittelfelde dem Palermitaner Flügelaltar entspricht, durch eine deutlich abweichende Behandlung aus. Die geistreiche, glitzernde Lebhaftigkeit Mabuse's ist in

die dumpfe Ruhe des Pseudo-Moisaert überfetzt. Die Flügel sind nicht wiederholt. Auf dem linken Seitenfeld ist vielmehr der hl. Andreas stehend dargestellt, rechts ein knieender Stifter, dessen Ausführung abweicht von der übrigen Malerei und der vielleicht ein wenig später von anderer Hand hinzugefügt worden ist. Gemeinhin wird der Pseudo-Moisaert den Meistern des XV. Jahrhunderts angereicht, insofern auch mit Recht, wie er die Überlieferung der älteren Brügger Malerei treu fortführt, doch war er wohl gleichalterig etwa, wenn nicht gar jünger, mit dem ganz unähnlichen Sproß desselben Stammes, dem unruhigen Neuerer Mabuse. Seine im Technischen durchaus gesunde, in der Auffassung erschöpfte und rückständige Kunstübung zollte der revolutionären Macht der zu neuen Gestaltungen drängenden Meister vom Schlage des Mabuse öfters mit unmittelbarem Nachahmen verehren-den Tribut.

Das Triptychon aus dem Besitze des Herrn Geheimraths Lippmann hat ganz kleine Maße, die kleinsten, in denen der Meister sich überhaupt ausgedrückt hat, und in dem gedrängten Beieinander sind alle seine Vorzüge glücklich vereinigt. Auf der Außenseite der Flügel sind in statuarischen, fein bewegten Gestalten von anmüthigem weiblichem Reiz die Verkündigung und die Heimführung dargestellt — grau in grau. Um so köstlicher glühen die Localfarben in warmer Harmonie nach der Öffnung der Thürchen. Roth ist, wie stets bei dem Pseudo-Moisaert, die herrschende Note. In der Mitte liegt das Christkind, rechts und links knieen, symmetrisch einander zugewandt Maria und Joseph. Auf dem rechten Flügel die Flucht nach Aegypten, auf dem linken die Anbetung der Könige, beide Scenen, im Zwange des sehr schmalen Raumes, mit etwas kleineren Figuren geschildert und mit Fortlassung alles nicht unbedingt Nothigen. Wie ökonomisch der Meister mit seinen Compositionstypen schaltet, lehrt die Vergleichung dieser Anbetung der Könige mit der entsprechenden Darstellung in der Münchener Pinakothek. Die Scene, die in München die doppelte Breite einnimmt, ist nicht ungeschickt zusammengeschoben, ohne daß die Hauptfiguren in der Haltung, in den Bewegungsmotiven irgendwie verändert wären.

Während Brügger den Stil des XV. Jahrhunderts zu conserviren sucht, vereinigt sich in Antwerpen die Lust am Neuen mit selbständiger Gestaltungskraft wenigstens in *einer* Persönlichkeit.

Die beiden kleinen und besonders schmalen Altarflügel mit dem Evangelisten Johannes und der hl. Agnes, die, aus englischem Privatbesitz nach Köln gelangt, bei der Versteigerung der Sammlung Nelles eingeschoben wurden, hat Ludwig Scheibler als Arbeiten des *Quentin Massys* bestimmt. Herr A. von Carlstanjen, der die Tafelchen auf der Kölner Versteigerung erwarb, schmückte die Berliner Ausstellung damit. Der bis zum Knie sichtbare Evangelist füllt die Breite des einen Flügels ganz aus mit feinem rothen Gewande, dessen Farbe im Licht wie im Schatten wenig von feiner Intensität verliert. Er segnet mit der fast bis zum Kinn erhobenen Rechten den Kelch, aus dem der kleine Drache sich erhebt. Das jugendliche, herbe und doch formenschöne Antlitz mit dem ganz leicht geöffneten Munde und der leicht

gerunzelten Stirne drückt die seelische Spannung einer vornehmen, empfindsamen Menschenart aus, deren natürliche Stimmung leidvolles Nachdenken ist. Die reich gekleidete und zierlich geschmückte weibliche Heilige hält mit der Linken einen grünen Zweig und liest andächtig in ihrem Buche. Das Lamm springt wie ein treuer Hund an ihr empor. Von der sehr fein durchgeführten Landschaft wird nur ein Weniges sichtbar, rechts und links von den Köpfen und darüber. Auf der Tafel der hl. Agnes wächst ein im Mittelgrunde stehender einzelner Baum sehr schlank empor bis zum oberen Bildrande — wie fast stets in den Hintergrundslandschaften des Maffys, aber auch des Patenier. Unter den anerkannten Schöpfungen des Quentin Maffys wird schwer etwas unmittelbar zum Vergleichen werden Geeignetes gefunden. Fast alle von dem Meister geschaffenen Gestalten zeigen die Größenverhältnisse des Lebens, während unsere Figuren etwa ein Drittel der natürlichen Größe haben. Freilich van Mander berichtet mindestens von *einem* kleinfigurigen Gemälde des Maffys. Wir blicken vergleichend auf die herrliche Jünglingsgestalt auf dem linken Flügel des großen Brüsseler Altares und auf die Halbfigur der hl. Magdalena in Antwerpen. Wenn selbst die Gesichtstypen, die Form der Hände, die fein geschwungenen Faltenlinien nicht so bestimmt für Maffys zeugten, wer außer ihm konnte so viel Schärfe mit so viel Weichheit vereinigen, die Magerkeit der Formen mit dem anmuthigen Fluß der Bewegung und der reifen Empfindungsfähigkeit verschmelzen. Die Landschaft mag eher an Patenier als an Maffys erinnern. Allein es bleibt die nahe Möglichkeit, daß Maffys und Patenier zusammen gearbeitet haben. Die Landschaft in den allgemein anerkannten Werken des Maffys ist heller, unruhiger, nicht so stimmungsvoll geschlossen, wie hier — und wie in Patenier's besten Arbeiten. Die beiden Heiligengestalten aber stehen gewiss weit über dem, was wir Patenier zutrauen dürfen.

Schwerer mag es sein, die Autorchaft des Maffys vor der hl. Magdalena glaubhaft zu machen, die unser Katalog wie die beiden Flügel aus dem Besitze des Herrn von Cartlanjen unter seinem Namen auführte. Genug Autorität, dabei wiederum Scheibler's Urtheil, kommt der Zuschreibung zu Hülfe. Das schöne Bild war in der Sammlung Manfi zu Lucca, aus der der Kaiser Friedrich-Museums-Verein es für die Berliner Galerie erwarb, wohl bekannt. Mir scheint, die Gestalt weist zu viele fremdartige Züge auf, als daß sie — bei deutlicher localer und zeitlicher Nachbarchaft — als Schöpfung des Meisters angesehen werden dürfte. Wir vergleichen mit der ganz von vorn bis zu den Knien sichtbaren Figur die in der großen Beweinung Christi zu Antwerpen in denselben Größenverhältnissen und in ähnlicher Bewegung dargestellte Magdalena. Die Antwerpener Büßerin hat einen überaus weich, mit zarten Übergängen modellirten Kopf, sie hat Theil an der nervösen Inbrunst, der höchsten Note in des Meisters Ausdrucksscala, sie hat reife, frauenhafte Züge. Im Gegenlatze dazu hat unsere Magdalena eher eine freundlich mädchenhafte Erscheinung, ein Antlitz, das mit einer fast mathematischen Linie umschrieben ist, und Ohren, die henkelartig auf beiden Seiten gleichmäßig sichtbar werden. Maffys verhält die Ohren fast stets und scheint sie als einen unbeflecten Theil des Kopfes nicht zu lieben. Colo-

ritisch erscheint die Manfi-Tafel von originellem Reiz, doch liegt dieser Reiz nicht in der Zusammenstellung ausgefuchter, hell schimmernder Localfarben, wie in den beglaubigten Schöpfungen des Quentin Maffys. Die Gestalt ist mit ziemlich breitem Vortrag in durchfichtiger brauner Farbe angelegt. Die braune Farbe herrscht im Kleide der Heiligen und zieht sich in die Landschaft fort, deren Formation übrigens entschieden an Patenier's Art erinnert. Indem ich an die Möglichkeit denke, daß dieses eigenartige Bild das Werk eines bisher nicht bekannten vortrefflichen Nachfolgers des Maffys sei, weise ich auf die »heilige Familie«, die auf der Vente Gavet 1897 versteigert wurde, hin und auf die »Beweinung Christi« in der Sammlung Virnich zu Bonn, die offenbar von einem durch Maffys' Vorbild wesentlich bestimmten Meister herrührt. Die in der Qualität unfer Gemälde nicht erreichende Tafel enthält eine Magdalengefalt, die in jedem Betracht der Figur aus der Manfi-Sammlung ähnlich ist. Das Bonner Bild ist auch schwer und warm gefärbt.

Jochim de Patenier war glänzend auf der Ausstellung vertreten, nämlich durch das überaus reiche und vortrefflich erhaltene Landschaftsbild aus der Galerie Wefendonck und durch den Flügelaltar, der aus dem Besitze des Herrn Professors Bernlein in die Sammlung von Kaufmann übergegangen ist. Das Triptychon schließt sich der durch die Inschrift beglaubigten Wiener Taufe Christi so eng an, wie kein anderes dem Meister zugeschriebenes Werk. Auf dem Mittelfelde ist die Ruhe der heiligen Familie auf der Flucht nach Aegypten dargestellt, auf dem rechten Flügel der hl. Cornelius, auf dem linken Johannes der Täufer. Patenier beweist in diesem Altare, der durchaus auf der Höhe des Wiener Bildes steht, die Fähigkeit, den Figuren ein natürliches und befriedigendes Verhältniß zur Landschaft zu geben. Van Mander spricht von Patenier, wie wenn der Meister ausschließlich Landschaftsmaler gewesen sei. Sein Bericht ist in Bewunderung vor Tafeln wie die Wefendonck'sche Landschaft geschrieben, auf die jedes Wort zu passen scheint. Man hat danach jede größere Figur in einem Bilde Patenier's einem anderen Meister (am liebsten Maffys) zuschreiben wollen und ist damit wohl zu weit gegangen. So deutlich sich in manchen Fällen die Collaboration nachweisen läßt, die Gestalten des signirten Wiener Bildes und die des Berliner Triptychons sind von Patenier selbst.

Der dreitheilige Altar mit der Geschichte des verlorenen Sohnes aus dem Besitze des Herrn Dietrich Reimer zeigte deutlich den Zusammenhang mit der Schule des Quentin Maffys. Datirt aus dem Jahre 1526, stammt das Bild schon aus einer Zeit des Schwankens, da an die Stelle der soliden Maltradition eine mehr flüchtige Behandlung als moderner und geistreicher trat. Die Auffassung ist trocken, mit einem Anklang akademischer Regel. *Cornelis Maffys*, von dem das Rijksmuseum zu Amsterdam eine etwas jüngere Tafel gleichfalls mit der Geschichte des verlorenen Sohnes besitzt, mag das Triptychon geschaffen haben. Das letzte Wort der Inschrift »1526 Factu. Ao. Sum Hant.« soll wohl den Ort der Entfaltung — Antwerpen — bezeichnen.

Ein flüchtig mit tuschendem Farbenauftrag gemaltes Bildchen — in meinem Besitze — interessirte auf der Ausstellung namentlich durch die zwanglose Auffassung

des anscheinend doch den Evangelien entnommenen Vorgangs und durch die hübsche Landschaft. Christus spricht zu einer sitzenden Frau, gelehnt an das Thor eines Bauernhofes, dabei fünf andere leicht bewegte Figürchen. Offenbar rührt die Tafel von dem Braunschweiger Monogrammisten her, von dessen bekannten Arbeiten sie sich nur durch größere Helligkeit und Leichtigkeit des Malvortrags untercheidet. Das Bildchen ist nur der Ausschnitt aus einem sehr viel größeren Gemälde. Rechts am Rande werden auf einem verticalen, die Darstellung abschließenden Balken die einzelnen gemalten Haare einer lebensgroßen Gestalt sichtbar. Die genrehafte Scene (Christus mit Maria und Martha?) ist also ursprünglich nur eine Hintergrundsvorstellung gewesen, auf die der Blick an der Hauptfigur vorbei, durch ein Fenster etwa, fiel. Schade, daß die Tafel nicht ganz erhalten ist. Sehr erfreulich war vermuthlich die große Figur nicht. Das Ausschneiden unserer freundlichen Gruppe war wohl eher eine Sünde gegen die Historie als gegen den Geschmack. Wahrscheinlich hätte gerade diese Tafel mit dem Nebeneinander der großen Gestalt und der kleinen Figuren die Identität des Braunschweiger Monogrammisten und Jan van Hemessen's besonders überzeugend gezeigt.

Das schöne, oft gerühmte Selbstportrait des *Meisters des Todes Mariae*, das aus der Sammlung des Grafen Redern in die des Herrn Geheimraths von Kaufmann übergegangen ist, fehlte nicht auf der Ausstellung und erwarb sich neue Freunde mit der vornehmen Einfachheit seiner farbigen Erscheinung. Die Anhaltspunkte, mit deren Hülfe in dem Portrait das Selbstbildniß des Malers nachgewiesen wurde, sind zu bekannt, als daß sie hier noch einmal vorgetragen zu werden brauchen.

Ebenso wenig bedarf es neuer Erläuterungen, um die Bedeutung der kleinen Tafel von *Herri met de Bles*, der Enthauptung Johannis des Täufers, aus der Sammlung Hainauer festzustellen. Das Bild steht dem signirten Gemälde in München ganz besonders nahe und muß bei jeder Aufzählung der Werke des Meisters ganz zu Anfang genannt werden, um so mehr, wie es durch seine Qualität unter den höchst ungleichwerthigen stilverwandten Arbeiten hervorragt. Eine größere Wiederholung der Composition tauchte vor Kurzem im römischen Kunsthandel auf, während das zu unserer Tafel gehörende Gegenstück sich noch zu Paris in gräflich Pourtalès'schem Besitze befindet. Mit den übermäßig schlanken und schnigen Gestalten, die stark bewegt und mit phantastischem Zierat geschmückt erscheinen, mit der spitzigen, accentuirenden Malerei bieten die Tafeln des Bles einen abenteuerlichen Effect, dessen großen Erfolg bei den Zeitgenossen zu erklären ein fast mehr cultur- als kunsthistorisches Studium erforderte. Gerade die schwächeren Kräfte wurden zur Nachahmung dieses Stiles gelockt.

Der Name des Zeichners und Radirers *Dirk van Staar* erschien wohl zum ersten Male in einem Gemäldekataloge. Die Vergleichung des ziemlich großen Flügelaltars mit der Anbetung der Könige im Mittelfelde, den Herr Geheimrath Lippmann kürzlich aus dem Wiener Privatbesitze erworben hat, mit den nicht ganz seltenen Zeichnungen und den Radirungen, die das Zeichen »D • V« tragen, wird unsere Bestimmung berechtigt erscheinen lassen. Der Meister ist namentlich an den

kühnen Verkürzungen und Überschnidungen kennlich, an den ründlichen, etwas manirirten Formen und an der weltlichen, decorativ oberflächlichen Auffassung. Das Malwerk zeichnet sich durch leichte Flüssigkeit aus, die Färbung ist hell, kalt und bevorzugt das Blau sehr entschieden. Als Tafelbild des Meisters dürfte das Triptychon ziemlich vereinzelt bleiben, welcher Umstand seiner historischen Bedeutung zu Gute kommt. Es fehlt nicht an Anzeichen dafür, daß Dirk Glasmaler war oder doch Entwürfe für Glasmalereien lieferte. Noch in der Capelle zu Cambridge, dem an Ausdehnung unvergleichlichen Monumente der Glasmalerei, meinte ich seinen Stil wiederzuerkennen.

Waren einige der vlämischen Hauptmeister vom Anfange des XVI. Jahrhunderts, wie Patenier, Bles und der Meister des Todes Mariae, auf der Ausstellung würdig vertreten, so fehlten Mabuse, der sonst eben nicht feltene, und Orley wenigstens mit einer eigenhändigen Tafelmalerei, obwohl sein Name im Kataloge zur Einordnung einiger Bilder Hülfe geleistet hatte. Würdig genug war Orley allerdings durch den Gobelin mit der Anbetung der Könige aus der Sammlung Hainauer repräsentirt. Der Entwurf zu diesem köstlichen Stück Bildweberei rührt ohne jeden Zweifel von ihm her.

Weit mehr, als bisher geschehen ist, wird es nöthig sein, aus dem reichen Material an niederländischen Gemälden vom Beginne des XVI. Jahrhunderts »Meister aufzustellen«, wie der Ausdruck lautet, nämlich die von einer Hand geschaffenen Werke unter einem passenden Nothnamen zu vereinigen. Nur so wird die Sichtung der noch recht wirren Masse nach und nach glücken.

Der Meister der beiden Altarflügel mit einer Donatorenfamilie und der grau in grau gemalten Verkündigung auf den Rückseiten, die Herr General-Director Friedrich Goldschmidt ausgestellt hatte, kommt auch in der Londoner National Gallery vor. Dort hängt ein im Stil, in der Anordnung und in den Größenverhältnissen nahe verwandtes Triptychon (Nr. 1088), in dem Mittelbilde, das den Berliner Flügel fehlt, die Kreuzigung, auf den Flügeln innen der Stifter und sein Weib, außen (abgefäigt) wieder die grau in grau gemalte Verkündigung. Der als Portraittist sehr tüchtige Maler, der seinen Figuren keine rechten Verhältnisse zu geben weiß, hat anscheinend von Mabuse oder von Orley gelernt.

Die stattliche Madonna in dem Besitze der Frau Olga Schiff, in unserem Kataloge als aus der Schule van Orley's stammend verzeichnet, rührt, wenn ich recht sehe, von Meister der weiblichen Halbfiguren her, dessen hübscher, aber etwas leerer Frauentypus, dessen Handform und Faltenwurf deutlich wahrzunehmen sind. Dem Meister eigene, etwas süßliche Färbung wird freilich nicht beobachtet, der Gesamton ist vielmehr ungewöhnlich dunkel und schwärzlich, doch liegt das in der beabsichtigten Abend- oder selbst Nachstimmung begründet. Der ziemlich fruchtbare Maler wird übrigens oft verkannt, wenn er nicht eben weibliche Halbfiguren bietet, während zum Entgelt weibliche Halbfiguren ihm öfters ganz unberechtigt zugeschrieben werden. Unserem Bilde nahe steht eine heilige Familie im Privatbesitze zu Budapest, die gleichfalls noch nicht als das Eigenthum des Halb-

figurenmeisters erkannt und als »Scorel« im »Klassischen Bilderchatze« publicirt worden ist, dann noch ein ganz ähnliches Bild in der Londoner National Gallery (Nr. 720).

Nicht leicht bestimmbar ist die aus dem Kaiserlichen Schlosse dargeliehene Halbfigur einer Goldwägerin, im Katalog als »Orley?«. Ich halte es für möglich, daß der in der Wirkung ein wenig grellen, in der Ausführung etwas trockenen Tafel ein Original des *Meisters vom Tode Mariae* zu Grunde liegt; vieles, abgesehen von der durchaus fremden Malweise, namentlich die Tracht, die Faltenlinien, aber auch der Kopftypus und die Handform erinnern an Schöpfungen aus der späteren Zeit dieses Meisters.

Einem bestimmten Meister glaube ich das interessante Bild aus dem Besitze des Herrn Professors Meyerheim — die heilige Familie mit zwei Engeln — zuschreiben zu dürfen, ohne freilich den Namen zu kennen. Wir bleiben in den vlämischen Landen, die ja zu Anfang des XVI. Jahrhunderts einen unvergleichlichen Reichtum an Altartafeln fast der ganzen nordischen Welt geliefert haben. Das Hauptwerk dieses Malers ist der Flügelaltar der Sammlung Weber mit der heiligen Familie und den Heiligen Barbara und Katharina, den Woermann's Katalog nicht unrichtig unter »Art des Quinten Maffys« aufführt (Nr. 69). Zweifellos von derselben Hand ist das kleinere und etwas schwächere Triptychon, das bei Lempertz 1894 versteigert wurde (»Museum« Hammer, »Amberger« Nr. 11), und das noch weniger bedeutende Rundbild der Sammlung Spitzer (Nr. 3327). Mit nicht ganz ebenso großer Sicherheit reihe ich hier an die Madonna, die aus dem Kölner Privatbesitze in die Sammlung Jaffé nach Berlin kam — L. Scheibler publicirte diese Tafel, wie mir scheint, irrtümlich als Schöpfung des Meisters vom Tode Mariae (Zeitschrift für christliche Kunst 1891, Heft 5) —, und endlich das Gemälde unserer Ausstellung. Dabei darf nicht unberücksichtigt bleiben, daß die ausgestellte Tafel ebenso wie das nicht ausgestellte Bild des Herrn Jaffé nicht unwesentlich durch »Restauration« alterirt erscheint und namentlich eine Weichheit in der Modellirung des Madonnenkopfes zeigt, die neben der metallisch harten Formenrundung des Hamburger Triptychons auffällt.

Das vlämische Madonnenbild aus der Zeit um 1520, das Herr Consul Gwinner hergeliehen hatte, machte auf den ersten Blick einen verwirrenden, halb oberdeutschen, halb niederländischen Eindruck; deshalb, weil die Composition in den wesentlichen Zügen dem Kupfertische *Dürer's*, der Madonna mit der Meerkatze, entlehnt ist. Die auf Goldgrund in halber Figur dargestellte Maria hält den Kopf ganz so wie die Gottesmutter auf dem *Dürer'schen* Blatte, auch die Bewegung des Kindes ist übernommen, wengleich das Motiv, durch das die Bewegung bestimmt wird, aufgegeben ist. In der Vorlage hält das Christkind mit der Rechten einen Vogel, mit der Linken ein Beutelchen, aus dem der Vogel sein Futter pickt, während der Maler dem Kinde ein großes Stiefmütterchen in die Hände gegeben, die beiden Engel, die eine Krone auf's Haupt Mariae setzten, hinzugefügt und sonst noch Einiges geändert hat. In den Typen ist der niederländische Meister dem Vorbilde nicht nachgegangen. Am ehesten wird man an Madonnenbilder aus des Mabuse Frühzeit erinnert.

Ein wenig oberdeutsch, wohl hauptsächlich durch den Typus des Dargestellten, erscheint das kleine, um 1510 in den Niederlanden entstandene Bildnis eines jungen Mannes aus der Sammlung Hainauer, das mit zwei »H«, die durch eine geknotete Schnur verbunden sind, bezeichnet ist. Die Initialen, die sich auf den Namen des Dargestellten, nicht auf den des Malers beziehen, sind ganz ähnlich angebracht auf einem Bildnis der Dresdener Galerie (Nr. 842; hier »K.L.«), das auch stilistisch dem Berliner Portrait nahe steht.

Die Reihe der vlämischen Werke wurde glücklich abgeschlossen durch einige Portraitdarstellungen aus der Mitte und vom Ende des XVI. Jahrhunderts, die, so gut es gehen wollte, mit bestimmten Meistern in Beziehung gebracht waren. Zu einer Zeit, in der die belgischen Maler Compositionen gestalteten, die dem modernen Geschmack kaum genießbar sind, haben sie tüchtige Bildnisse zu schaffen nicht aufgehört, wie denn die gute Tradition auf diesem Felde von den Tagen der van Eyck zu den Tagen des van Dyck nicht eigentlich unterbrochen wird.

Das in breiter Maffigkeit sehr stattlich sich darstellende Portrait eines Mannes in kräftigen Jahren aus dem Besitze des Herrn Professors Ernst Ewald erinnerte mit feiner breiten, süßigen Malweise und feiner fast braun in braun gehaltenen Färbung entschieden an den »Mann mit der schönen Hand« in München, auch an den »Carondelet« der Sammlung Duchatel, an zwei Bilder also, die neuerdings mit guten Gründen für den jüngeren *Joost van Cleef* in Anspruch genommen werden. Die Benennung mit voller Sicherheit auszusprechen, daran hindert mich, abgesehen von dem nicht ganz befriedigenden wenigstens nicht ganz klaren Zustand der Berliner Tafel, der Umstand, daß trotz Justi's Bemühungen das Dunkel über die Thätigkeit des großen Portraitisten nicht vollkommen gelichtet erscheint. Ich finde den Zusammenhang des beglaubigten Werkes in Althorp mit den verschiedenen neuerdings hier angereichten Bildnissen nicht unbedingt überzeugend und halte die drohende Mode, jedes Portrait mit einer lebhaft bewegten Hand dem Meister zuzuschreiben, für gefährlich.

Das Bildnis des Attila Grimaldi, aus dem Besitze des Herrn Hollitscher, zeigt in organischer Vereinigung gute niederländische und gute italienische Eigenschaften. Neben der unglücklichen Benennung »Sebastiano del Piombo«, mit der die Tafel aus dem Pariser Kunsthandel kam, erscheint die Bestimmung »Jan Stephan von



JAN STEPHAN v. CALGAR II
BILDNIS DES ATTILA GRIMALDI. BES. CARL HOLLITSCHER

Calcars zum wenigsten als eine ansprechende Vermuthung. Als Schöpfung des auf italienischem Boden, in der Lehre Tizian's ausgebildeten Niederländers ist allenfalls beglaubigt — durch eine alte Inventarnotiz — das Louvre-Bildniß von 1540. Mit diesem Portrait hat unsere stolze Halbfigur des Sprößlings aus der berühmten Geneueser Familie in der That einige Verwandtschaft. Schon im Äußerlichen, dem Arrangement mit der Säule zur Linken, aber auch in der Auffassung, der Haltung des Dargestellten, ähneln sich die beiden Gemälde.

Das höchst solide durchgeführte Familienportrait aus dem Besitze des Herrn V. Weisbach trug in unserem Kataloge den Namen »*Adriaen Thomas Key*» wegen seiner nahen Verwandtschaft mit den vortrefflichen Stifterflügeln der Familie de Smidt im Antwerpener Museum, die mit der Signatur des Meisters bezeichnet sind. Nach den Trachten scheint dieses Portraitstück nicht früher als 1570 entstanden zu sein. Der bisher ebenso wenig wie sein Oheim Willem Key in seiner Portraitirthätigkeit verfolgte tüchtige Meister liebt eine klare Plastik der Köpfe und Hände etwa nach dem Vorbild des Martin de Vos. Die Anordnung der Figuren ist nicht besonders geschickt, die Hände sind auffällig kurz und breit.

Unter dem Namen des *Antonis Moro* war das Bildniß eines Mannes ausgestellt, der mit fließendem braunen Vollbart in gelblichem Koller, mit weißen Armen, mit einem runden Jägerhut, beide Hände an das Schwert legend, ein unvergeßliches Bild schmucker Kraft und klarer Festigkeit bietet. Ein fürstlicher Jagdmeister oder Waffenwart in der Blüthe reifer Männlichkeit. Die Meisterbestimmung, mit der das Bildniß aus dem Besitze des Fürsten Lichnowsky hergeleitet war, befriedigte keineswegs. Mit der lichten blonden Färbung, der fetten weichen Malweise zeigt dieses Meisterwerk nichts von der scharfen, selbst trockenen Sachlichkeit, die den Schöpfungen des Holländers eigenthümlich ist, vielmehr eine effectivere Breite und Leichtigkeit, die wie eine Vorahnung Rubens'scher Freiheit erscheint. Unter den vlämischen Schöpfungen aus der Zeit um 1560 nach einem verwandten Eindruck suchend, kommen wir bald zu dem einzigen beglaubigten Bildniß (das weibliche Gegenstück ist leider verschollen) des *Frans Floris*, dem berühmten Falkenträger der Braunfchweiger Galerie.

Schöpfungen der *holländischen* Malerei vom Anfange des XVI. Jahrhunderts sind doch nicht ganz so selten, wie die compilatorische Litteratur in ihrer Verlegenheit angiebt. Zwar die Kirchenaltäre sind zumeist in den Bildertürmen zu Grunde gegangen, aber eine nicht unbeträchtliche Zahl kleinerer, der Hausandacht bestimmter Tafeln ist uns erhalten geblieben. Die Ausstellung bot einige interessante Stücke, die zum ersten Male weiteren Kreisen zugänglich wurden, hoffentlich zum Nutzen des noch immer vernachlässigten Studienfeldes.

Jener holländische Maler, dessen Arbeiten zuerst der Berliner Galeriecatalog zusammenstellte, und der kürzlich von verschiedenen Seiten mit Jan Mofaert, dem Hofmaler der Statthalterin Margaretha identificirt wurde, war mit zweien seiner Werke auf der Ausstellung vertreten, nämlich mit dem Bildniße eines Herrn

von Bronckhorst aus der Hainauer-Sammlung und dem Flügelaltar aus der Galerie Wefendonck. Abgesehen von den im Berliner Kataloge aufgezählten und sonst bekannt gewordenen Bildern, sah ich einen sehr reichen Flügelaltar mit der Kreuzabnahme im belgischen Kunsthandel, der ebenso wie eine etwas schwächere Kreuzigung, die vor einigen Jahren im Londoner Kunsthandel auftauchte, von diesem in der Ausführung alterthümlich sorgfamen, in der Auffassung etwas frohtigen und etwas gezierten holländischen Maler herrühren. Seinen Arbeiten anzureihen sind ferner mehrere Ecce homo-Darstellungen und ein feines Bildchen mit Engeln, die das Haupt des Täufers klagend umfliegen, in der Londoner National Gallery. Glück hat in einem Aufsätze, der in der »Zeitschrift für bildende Kunst« erschienen ist, alles sorgfältig gefammelt, was für die Identität dieses Malers und Moftaert's spricht. Seine Argumentation ist gewinnend, wenn auch nicht ganz überzeugend. Auf einen Umstand, der gegen die Identität zu zeugen scheint, möchte ich hinweisen. Van Mander betont bei mehreren Schöpfungen des Jan Moftaert die natürliche Größe der Figuren. In den 15 oder 16 Gemälden des Meisters, die mir bisher bekannt geworden sind, kommt keine Figur von voller Lebensgröße vor, die Gefalten der Compositionen erreichen fogar gewöhnlich nur das halbe Maß der natürlichen Größe. Und — was schwerer wiegt — der Stil dieses Malers scheint geradezu einer Gefaltung in Größenverhältnissen des Lebens zu widersprechen. Das Portrait des Joost van Bronckhorst, des Herrn von Bleiswijk, der »Rekenmeester« im Haag war, ist eine besonders sorgfame und charakteristische Arbeit des Meisters, mit dem gewählten Colorit, der dünnen, empfindlichen Farbschicht, der geringen Plastik, der nicht correcten Zeichnung der Augen, der etwas steifen und unbeflecten Auffassung und der Hintergrundlandschaft, die aus sehr kleinen Motiven zusammengesetzt ist. Die Form der Hand mit der sonderbar kleinen Handfläche ist ein fast untrügliches Merkmal. Der Wefendonck'sche Altar, den eine Utrechter Familie gestiftet hat, ist leider nicht ganz so gut erhalten wie das Portrait aus der Hainauer-Sammlung, sonst aber ein nicht minder deutliches Monument der Thätigkeit des holländischen Malers, der dort anfängt, wo Geertgen van St. Jans aufhört.

Bei dem Mißbrauche mit dem Namen des *Lucas van Leyden*, den die Galeriekataloge namentlich in Italien treiben, wird der kritische Beobachter vor den Gemälden des Meisters allzu ängstlich und läßt gern die Bilder bei Seite, um sich nur an die beglaubigte gedruckte Kunst zu halten. In Berlin allein giebt es immerhin vier Gemälde des Leydener Malers, aus den verschiedenen Perioden seiner Thätigkeit, die von feiner Malkunst eine klare Vorstellung geben können. Die »Schachpartie« in der Galerie mag 1510, der »hl. Hieronymus« 1514 etwa, das reiche Madonnenbild 1518 ungefähr entstanden sein, während die Halbfigur der Madonna aus der Sammlung von Kaufmann, die W. Bode in Venedig erwarb, um 1528 zu datiren ist. Die Körperformen in dem sehr interessanten kleinen Bilde, das unsere Ausstellung schmückte, haben etwas heroisch Schweres, die Hände greifen fast michelangelesk, der Madonnenkopf ist voll und breit. Nahe verwandt im Motiv, in der Formenprache und in den Mäßen ist eine von Sidney Colvin im »Jahrbuch der königlich preussischen



CORNELIS ENGELBRECHTSEN. VERSTOSSUNG DER HAGAR. DES F. LIPPMANN.

Kunstsammlungen» publicirte Zeichnung des Meisters im British Museum. Das Colorit unseres Tafelchens ist kühl, ein wenig bunt, die Malerei glatt und flüßig.

Dem Lehrer des Lucas van Leyden, dem *Cornelis Engelbrechtsen*, waren im Kataloge der Ausstellung zwei Tafeln zugeschrieben, »die Verstoßung der Hagar« aus dem Besitze des Herrn Geheimraths Lippmann und der Crucifixus mit Heiligen, ein Bild, das auf der Versteigerung der Sammlung Clavé zu Köln Herrn Geheimrath von Kaufmann zugeschlagen wurde. Die beiden Bilder sind Glieder einer ziemlich langen Kette von Tafeln, die ich dem holländischen Meister zuschreiben zu dürfen glaube. Alle diese meist kleineren Gemälde, die mit den beiden beglaubigten Altären in Leyden zusammengehen, kann ich hier nicht aufzählen. Der Geekreuzigte mit den neun männlichen und weiblichen Heiligen, ein eigenthümlicher Compositionstypus, eine Variante — keine Copie — der nahe verwandten, auch in der Größe entsprechenden Darstellung im Rijksmuseum zu Amsterdamer, erinnert in einigen weiblichen Gestalten sehr entschieden an die Donatorenflügel des einen Leydener Altares. Die Malerei ist anscheinend etwas weniger scharf und klar als in anderen Werken des Meisters, auch als in der entsprechenden Amsterdamer Tafel, deren Färbung übrigens wesentlich kühler wirkt. Das mit feiner genrehafter Auffassung des alttestamentarischen Vorganges und mit der ausführlichen Land-

schafsdarstellung, der schlichten Wiedergabe eines Wirthschaftshofes, an die Kupferstiche des Lucas van Leyden gemahnende Bild mit der Verthosung der Hagar schließt sich in Zeichnung und Malweise besonders eng an die runde »Verführung des hl. Antonius« an, die im Kataloge der Dresdener Galerie als »Copie nach Lucas van Leyden« bezeichnet wird, mir aber wie unsere Tafel ein späteres Werk des Cornelis zu sein scheint. Engelbrechtlen (starb nicht früher als Lucas, und die Möglichkeit, daß der Schüler, dessen Entwicklung sich räthelhaft rasch vollzog, auf den Lehrer zurückgewirkt habe, liegt nahe genug. Den Leydener Altären stehen zunächst einige Passionsbilder im deutschen Privatbesitze, in Holland, in Belgien und anderswo, und von dem Studium dieser Gemälde nach Typen, Färbung und Pinselführung wird der Beobachter zwanglos zu den angeführten und einigen anderen Bildern geführt.

Zwei Tafeln von der Hand des *Jacob von Amsterdäm* waren auf der Ausstellung, beide über jedem Zweifel, wenngleich der bekannten Initialen entbehrend und in der von Ludwig Scheibler aufgestellten Liste fehlend. Das oben abgerundete, mittelgroße Bild mit der Anbetung der Könige, das erst vor wenigen Jahren aus provinziellem Privatbesitze in die Sammlung des Herrn von Kaufmann gelangt ist, trägt die Jahreszahl 1520, gehört also der mittleren Periode des Meisters an. Die figurenreiche Composition bietet in Fülle die dem Maler eigenen Typen und ist auch in jedem anderen Betracht eine feiner charakteristische und guten Arbeiten. Das ganz kleine, ebenfalls oben runde Täfelchen mit Anna selbdritt, das Herr Arthur Schnitzler kürzlich in Köln erworben hat, gehört zu den spätem Werken des fruchtbaren Malers und zeichnet sich durch Weichheit der Malerei und einen im Verhältnisse zu der Bildgröße breiten Farbenauftrag von schöner Leuchtkraft aus. Die hl. Anna sitzt vor einer Mauer, sichtbar bis zum Ellbogen, und hält auf den Knien die viel kleinere Maria, die ihrerseits das Christkind trägt. Von einem Bäumchen rechts hängt ein Wappenschild — im Felde ein Drache — herab. Die Typen sind zwar charakteristisch genug, um jeden Zweifel an der Autorchaft Jacob's niederzuschlagen, haben aber nicht — wenigstens nicht in scharfer Prägung — die dem Meister oft eigene, vom Regelmäßigen abbiegende Gestaltung, das gerade und steile Profil, die sehr breite Stirn und das niedrige Kinn.

Von den Bildern, die unser Katalog unter *Scorel's* Namen rubricirte, konnte das hübsche Frauenbildniß aus dem Besitze des Herrn W. Gumprecht sich hier ebenso wenig wie auf der Utrechter Leihausstellung, wo mehrere Arbeiten *Scorel's* daneben hingen, als ein Werk dieses Meisters halten. Weder der silbrige Flechtton, noch auch die Handform entsprechen feiner Art. Rechts oben liest man »C.S... 1533«, zwischen den Initialen und der Zahl sind zwei gekreuzte Stäbchen sichtbar. Vielleicht gelingt es mit Hülfe dieser Signatur, die doch eher auf den Maler denn auf die Dargestellte zu gehen scheint, Näheres über das wahrscheinlich niederholländische — nicht holländische — Portrait festzustellen. Das ganz vortreffliche Bildniß eines bartlosen Mannes mit röthlichem Teint, der die Linke auf einen Totenschädel legt und mit der Rechten eine Nelke hält, vor landschaftlichem Grunde, eins der

wenigen guten Stücke aus der Londoner Sammlung Doetsch, jetzt bei Herrn von Kaufmann, steht offenbar dem Scorel zeitlich und örtlich ganz nahe und ist gewiss feiner würdig. Dennoch möchte ich vorschlagen, das Gemälde lieber dem Amsterdamer Porträtmaler *Dirk Jacobsz* zuzuschreiben. Der 1497 geborene Maler würde das Portrait in den dreißiger Jahren des Jahrhunderts als eine ziemlich frühe Arbeit geschaffen haben. Die grössere Unruhe sowohl in der Zeichnung wie in der Lichtvertheilung im Verhältnisse zu Scorel's Stil ist diesem Meister eigenthümlich. Die Hände in feinen Porträitlücken sind gewöhnlich stark und kühn bewegt, mit besonderem Effect gezeichnet. Dirk fand auch Bewunderer feiner etwas absichtsvollen Bemühung. Ein gewisser Ravaert, erzählt van Mander, bot eine große Summe für die Erlaubnis, aus einem der Porträitlücke des Meisters eine Hand herauszufchneiden. Ein interessantes Symptom für die Herrschaft des Scorel'schen Stiles: Dirk Jacobsz, der Sohn Jacob's von Amsterdam, schloß sich weit enger an Scorel als an den Vater an, und ebenso that Cornelis Buys, der auch zur Sippschaft Jacob's gehörte.

Für ein echtes Werk Scorel's halte ich das in großem Zuge einfach angelegte, flüchtig in durchsichtigem, vorwiegend braunem Tone gemalte Bildniß eines den Beschauer anblickenden Mannes, das Se. Majestät der Kaiser geliehen hatte. Der kräftig beleuchtete Kopf mit der lebhaft bewegten Profillinie, der unverhältnißmäßig groß in der oben gerundeten Bildfläche erscheint, hat durchaus die sprechende Gewalt, die Scorel in feiner guten Zeit mit Erfolg erstrebte. Das Staedel'sche Institut in Frankfurt hat 1886 ein Bildniß erworben, das auf Grund einer falschen Inschrift als »*Quentin Maffys*« betrachtet wurde, von allen Verftändigen aber als »Scorel« erkannt wird. Der hier dargestellte Mann gleicht der Persönlichkeit unferes Portraits auffällig.

Das lebensgroße, bis zu den Knien reichende Bildniß eines vornehmen Mannes mit Vollbart, in dunkler Kleidung, aus dem Besitze des Herrn K. von der Heydt, trägt mit Recht den Namen des *Antonis Mor*, des größten nordischen Porträitisten, der zwischen 1550 und 1570 thätig war. Der Blick des leicht zur Schulter gefenkten Kopfes ist mit einem Ausdruck, der Zurückhaltung und Mißtrauen zu enthalten scheint, wie nicht selten in Mor's Bildnissen, dem Beschauer zugewandt. Die Hand, sehr lang, sorgsam im Einzelnen ausgearbeitet und etwas unruhig in dem Umriss, entspricht durchaus der bekannten Art des Meisters.

Das lebenswürdige Bildniß einer jungen Frau, das aus dem Pariser Kunsthandel in die Sammlung von Kaufmann gekommen ist, gehört zu jenen nicht gerade feltenen Arbeiten, die, unter der Anregung der Scorel'schen Kunst entstanden, nicht leicht einem bestimmten Meister zugeschrieben werden können. Als Schöpfung Mor's, als welche der Katalog es einführte, müßte das von 1545 datirte Portrait zu den früheren Arbeiten des angeblich 1512 geborenen Meisters gehören, stimmt aber keineswegs mit dem beglaubigten Gemälde von 1544 in der Berliner Galerie so deutlich überein, als daß die Zuschreibung mit einiger Sicherheit vorgetragen werden könnte. Von derselben Hand zweifellos ist das gute Bildniß einer nicht gerade schönen Frau im Wallraf-Museum zu Köln, das Scheibler dem Heemskerck

zufchreibt. Schon die Form der Infchrift, das Verhältnifs der Figur zur Bildfläche und alles Aufferliche, aber auch die künftlerliche Behandlung kehrt hier wieder. Ebenfalls verwandt, wenn auch nicht unbedingt von derselben Hand, ist das unter dem Namen des P. Pourbus in der Antwerpener Galerie ausgetellte, von 1544 datirte Bildnißpaar.



Wenige Schöpfungen der niederrheinischen Kunst waren auf der Ausstellung. Aus der Zeit, da die kölnische Kunst selbständig und von dem vlämischen und von dem holländischen Nachbar unabhängig blühte, gab es nur ein bescheidenes Werk zu sehen. Von den Kölnern war allein *Bartel Bruyn*, der Schüler, vielleicht auch Sprößling der Niederlande, reich vertreten. Sehr selten sind Malereien, in denen der Stil *Stephan Lochner's* nachklingt. Bald nachdem dieser begnadete Meister, der an Schönheitsinn diesseits der Alpen vielleicht keinen Rivalen besitzt, seine wenigen Werke geschaffen hatte, ward das niederländische Vorbild mit seinen stärkeren Illusionsanprüchen so mächtig in Köln, daß Lochner's Stil sich nicht auslebte, sondern abgelöst wurde. Die beiden kleinen Heiligengestalten, Johannes und Magdalena. Altarflügelchen aus der Sammlung Nelles, von Herrn von Kaufmann ausgestellt, entbehren nicht der freundlichen Anmuth und der blumigen Helle, entbehren in den Hauptzügen wenigstens nicht der Eigenschaften, mit denen die Schöpfungen des Dombild-Meisters entzücken. Freilich ist die Durchführung nicht so sorgsam, wie wir in einem Werke des Meisters von diesem Maßstab erwarten. Man mag in den etwas derb und etwas handwerklich ausgeführten Malereien die Decoration der Außenseite eines Flügelaltärens sehen.

Die merkwürdige Anbetung des neugeborenen Christkinds aus der Sammlung Hainauer wurde bereits auf der Berliner Leihausstellung von 1883 richtig bestimmt. Es war gar nicht leicht, zu erkennen, daß diese Tafel von dem *Meißler des Bartholomäus-Altars* herrühre, da der sonst in scharfer Prägung bekannte Stil dieses Malers, hier jugendlich unentwickelt, nur von einem scharf blickenden, mit dem Wesen der Künstler-Individualität vertrauten Auge wahrgenommen werden konnte. Der Compositionstypus — die verehrenden Personen im Halbkreise knisend um das Christkind, das auf dem Mantelzipfel Mariae liegt, — ist uns bekannt aus den Darstellungen Gerard David's. Die besondere, lebhaft empfundene des kölnischen Malers,



BARTEL BRUYN. BILDNISSES DES JAMES SIMON

der sich mit Zierlichkeit und Zärtlichkeit, nicht eben sehr markig ausdrückt, wird namentlich deutlich, wenn wir die gemessenen und schweren Darstellungen des Brügger Meisters zur Vergleichung aufstellen. Die charakteristische grobe Helligkeit der Tafel fällt zuerst auf.

Der Stil der Zeichnung ist ungleichartig, wie unfertig. Der Kopftypus wie die Handform schwankt. Kürzlich hat die Brüsseler Galerie ein Bild erworben — die Hochzeit zu Kana —, das mir ein zweites deutliches Jugendwerk des kölnischen Meisters zu sein scheint. Ich glaube, daß diese Hochzeit zu Kana etwas später entstanden ist als das Hainauer'sche Bild. Von den Frühwerken ausgehend, kann man wohl die wenigen reifen Schöpfungen des Meisters zeitlich ordnen, zum wenigsten die Vorstellung empfangen, der Thomas-Altar sei älter als der Kreuz-Altar, und der Bartholomäus-Altar und die Madonna der Sammlung Dormagen repräsentieren die letzte Stufe.

Von des älteren *Bartel Bruyn* reicher Productivität zeugten auf der Ausstellung nicht weniger als sechs Werke. Dabei hatten die Herren Professor Knaus und von Kaufmann die in ihrem Besitz befindlichen Männerbildnisse des Meisters nicht ausgestellt. Dem Portrait einer jungen Frau aus der Sammlung Minutoli, das jetzt Herrn Bauinspector Friedeberg gehört, ist wegen der Datirung — 1514 — eine besondere Bedeutung beigelegt worden. Wäre das Datum einwandfrei, so könnte das Täfelchen freilich, als das früheste bekannte Bild des Meisters, sehr wichtigen Aufschluß geben über seine Jugendentwicklung. Schon der Umstand aber, daß die Anordnung und das Costüm ganz und gar nicht abweichen von seiner typischen Art, die aus vielen Portraits der zwanziger und dreißiger Jahre des Jahrhunderts wohl bekannt ist, macht uns stutzig. Ferner pflegt der Maler die Datirung nicht in der hier angewandten Weise anzubringen. Die Zahl 1514 — in arabischen Zeichen — steht ziemlich dürftig unten, am Rande eines Tisches, während die Jahreszahlen sonst im Grunde, oben oder seitlich erscheinen. Alt scheint die Zahl nichtsdestoweniger zu sein, vielleicht darf sie auf das Geburtsjahr der dargestellten Frau bezogen werden. Kurz nach 1530 würde dann das ursprünglich oben runde, jetzt rechtwinklig abgeglichene Täfelchen entstanden sein, gleichzeitig mit mehreren anderen Bildnissen des Meisters auf der Ausstellung. Und der Stil widerpricht dem nicht. Da waren zwei mit den Jahreszahlen 1530 bezeichnete und den Maßen nach zusammengehörige Brustbilder von Männern aus dem kaiserlichen Schlosse. Der jüngere Mann mit dem Vollbart ist auf dem Rücken der Tafel als Dr. Ludwig Valckenberch bezeichnet. Die Malerei beider Bildnisse scheint ein wenig verrieben. Weit schöner und eins der besten Bildnißpaare des Meisters überhaupt sind die Portraits eines jüngeren Mannes und seiner Gattin, die Herr James Simon ausgestellt hatte. In zwei englischen Privatfammlungen getrennt, auf einer Londoner Leihausstellung und darauf in der Sammlung Heckfcher vereinigt, gelangte das von 1534 datirte Paar vor kurzem in den Besitz des Ausstellers. In der geschmackvollen Feinheit der Durchführung und im Reiz des Colorits haben diese Bilder kaum ihres Gleichen unter Bruyn's Portraits. Der Maßstab — halbe Größe

der Natur — ist der Kunst des Meisters besonders günstig. In der Haltung der Dargestellten, in der Bewegung der Hände, in der Behandlung des Hintergrundes stehen die Bildnisse fest in der Typik, zu der Bruyn sehr früh kam. Ein vergleichender Blick von diesem Frauenbildniß hinüber zu der jungen Frau in Braunschweig (von 1539), zu der streng blickenden Frau in Brüssel (von 1537), zu der behäbigen Dame in Straßburg (von 1532, hier freilich landschaftlicher Grund) lehrt uns, daß der nächst Holbein zielficherste deutsche Porträtist bei aller Gleichartigkeit der Gemämterfcheinung die individuellen Nuancen des Ausdrucks wohl zu erfassen vermochte. Innerhalb der bestimmt festgestellten Hauptlinien des Kopfes erreicht der Meister in seinen besten Arbeiten eine bewundernswürdige Weichheit der Modellierung. Die besonders rühmlichen Bildnisse Bruyn's stammen fast alle aus den dreißiger Jahren des Jahrhunderts. In Hinsicht auf seine religiösen Compositionen sind diese Jahre eher schon eine Zeit des Niedergangs. Seine schönsten Altarbilder stammen aus den zwanziger Jahren oder sind noch älter.

Von dem *jüngeren B. Bruyn*, dessen Arbeiten durch geringere Plastik und minder lebendigen Ausdruck sich deutlich von den Werken des Vaters unterscheiden, war auf der Ausstellung das Doppelporträt einer Mutter mit ihrer halberwachsenen Tochter, aus der Sammlung von Kaufmann, vielleicht ein glücklichstes Bild und auffallend farbig.

Die Malerei Westfalens war nur durch ein Bild, durch einen Spätling auf der Ausstellung vertreten. Das miniaturartig kleine Bildniß eines Mannes aus dem Besitz Sr. Majestät des Kaisers stellt sich als ein Werk des *jüngeren Lutger von Ring* dar, auch wenn man den Siegelring, der auf dem Tisch liegt, nicht auf den Namen des Malers bezieht. Ein Mann in reicher Kleidung, ganz von vorn gesehen, in Halbfigur, steht in einem Zimmer, dessen Geräth mit etwas trockener Sorgsamkeit geschildert ist. Der 1521 geborene, 1583 oder 1584 gestorbene Meister hat in binnenländischer Abgeschlossenheit, in fester Familientradition eine glücklich zurückgebliebene Porträtkunst geübt und in gleichmäßig lichter Haltung, ohne Helldunkel, überhaupt ohne modische Effectmittel, etwas fleißig und pedantisch, doch ehrlich und mit der Gediegenheit der älteren Maler, eine Reihe sehr hübscher kleiner Bildnisse geschaffen. Wenn die Umstände danach gewesen wären, hätte er wohl der Schöpfer einer Kunstgattung in Deutschland werden können als Porträtminiaturist. An Begebung reicht er wohl an die Oliver's. Das Täfelchen aus dem kaiserlichen Schloße soll nach einer Notiz auf der Rückseite den westfälischen Abenteurer Thurneiser darstellen, der am Berliner Hofe sein Wesen trieb. Die Notiz scheint jedoch unrichtig zu sein. Wenigstens zeigen die Holzschnitte und Medaillen andere Züge.

Von der *oberdeutschen* Malerei war auf der Ausstellung bei Weitem nicht so viel wie von der niederländischen. Das ist kein Zufall. Früher ging der internationale Kunsthandel an den Schöpfungen der süddeutschen Tafelmaler — von Ausnahmen abgesehen — verständnislos vorüber. Später hat die Sorge der staatlichen

und städtischen Verwaltungen, der Eifer einiger Museen das Beste vor dem Kunsthandel gerettet und dem Privatbesitze entzogen. Die großen Meister fehlten auf unserer Ausstellung, Dürer, der jüngere Holbein, Grünewald, Altdorfer. Von Dürer war immerhin eine Zeichnung da, das schöne Blatt aus dem Skizzenbuche der niederländischen Reise, das Herr V. Weisbach aus der Holford-Sammlung erwarb. Baldung Grien war besser vielleicht, als es durch eine seiner Tafelmalereien möglich gewesen wäre, durch vier von den fünf Glasfenstern der Douglas-Sammlung vertreten, die der Kaiser Friedrich-Museums-Verein zum Schmucke des im Bau befindlichen Museums erworben hat. Von Burgkmair war wenigstens eine stattliche Rarität der Druckkunst durch Herrn Weisbach ausgestellt, der mit Gold gehöhte Holzschnitt, der hl. Georg.

Die mit fränkischer Derbheit gezeichneten, charaktervollen, auf den beiden Seiten einer Tafel gemalten Männerbildnisse aus dem Besitze des Herrn Geheimraths Lippmann, datirt 1490, scheinen nicht unwürdig des eigentlichen Vorgängers Dürer's, mag man ihn Pleydenwurf oder Wohlgemuth nennen. Auf der einen Seite das Brustbild eines bartlosen Mannes, mit einer Nelke in der Rechten, im Grunde landschaftlicher Ausblick durch ein Fenster; auf dem Rücken der Tafel das Brustbild eines bärtigen Mannes, der einen Pfeil hält, auf Goldgrund. Die merkwürdigen Portraitliche des Meisters W. B. erinnern in manchem Betracht, namentlich in der nicht einwandfreien Zeichnung der Augen, an diese gemalten Bildnisse.

Allgemein anerkannt als Schöpfung Schäufelein's, wenn auch nicht gerade für seine Art besonders charakteristisch, ist der büßende Hieronymus aus der Galerie Wefendonck, eine Tafel, die durch gute Erhaltung, durch prächtige Leuchtkraft besonders in dem rothen Gewande des Heiligen auf unserer Ausstellung sich hervorthat. Der dem Meister eigene Stil, der vielleicht am besten mit dem Hinweis auf seine unermüdete fleißige Holzschnittproduction erklärt wird, scheint hier noch nicht vollkommen entwickelt. Dagegen erkennt man den Dürer-Schüler um so deutlicher. In der Galerie zu Prag hängt eine fast gleich große, stilistisch verwandte Darstellung desselben Heiligen, die mit der Signatur Schäufelein's und mit der Jahreszahl 1510 bezeichnet ist. In so früher Zeit ist auch die Wefendonck'sche Tafel entstanden. Ebenfalls als frühe Arbeiten des Meisters mußten die beiden kleinen Altarflügel aus dem Besitze des Herrn von Kauf-



HANS BALDUNG GRIEN. HL. BARBARA.
GLASGEWÄLDE. DES KAISER FRIEDRICH-
MUSEUMS-VEESEN

mann — der hl. Sebastian und der hl. Bartholomäus — angefehen werden, wenn sie überhaupt mit Recht unter seinem Namen ausgefelt waren.

In heller Gesamthaltung, mit dünnflüssiger Farbe und zeichnendem Pinfel gemalt, boten die hübfchen, vor wunderlicher Nifchenarchitektur ftatuarifch dargeftellten Figuren nicht wenige Merkmale, die für Schäufelein fprachen, fo den Mangel an körperlicher Wirkung, die flächenhaft eingetragenen Lokalfarben und die rundliche, ein wenig manierirte Zeichnung der Gefichtszüge. Dennoch möchte ich nicht mit Bestimmtheit für den eigenen Vorfchlag eintreten, finde aber, dafs die von anderer Seite verfuhte Zufchreibung der Tafelchen — »Meifter von Mefkirch« — noch weniger befriedigt und dafs die ältere Benennung »Hans von Kulmbach« (fo hiefen die Bildchen im Kunfthandel) ganz unrichtig ift.

Entfchieden nicht von Schäufelein und aller Wahrſcheinlichkeit nach von dem *Mefkircher Meifter*, den man ja nicht mit Schäufelein verwechfeln foll, ftammt das aus dem kaiserlichen Schloffe dargelegene Bildniß des Grafen Eitel Friedrich zu Zollern. O. Eifenmann machte mich darauf aufmerkſam. Abgesehen von äußeren Anhaltspunkten — der Meifter hat bekanntlich einen anderen Eitel Friedrich von Zollern in dem zu Sigmaringen bewahrten Bilde portrairt — wird der Stil des Mefkirchers deutlich in der Zeichnung des rutzlichen Gefichtes. Da diefe Malerei entftand, um 1525 oder etwas fpäter, war der Dargeftellte nicht mehr am Leben.

Damals herrichte ein anderer Graf Eitel Friedrich von Zollern, der Dritte, deffen Züge wir aus dem Sigmaringer Gemälde kennen. Der in unferem Bild dargeftellte Erb-kämmerer des Reiches und Ritter des goldenen Vlieses ftarb ſchon 1512. Das Portrait muß nach ſeinem Tode entftanden ſein, was übrigens durch die Aufſchrift »Dem Gott Gnad« beftätigt wird, etwa im Auftrage des dritten Eitel Friedrich, der ſich auch ſelbſt von dem Meifter portrairt ließ.

Weniger in der Malweiße als in der Compoſition und Zeichnung erinnerte ein beſcheidenes Madonnenbild auf der Ausſtellung, Eigenthum des Herrn von Kaufmann, an die Kunſt des *älteren Holbein*, und zwar im Beſonderen an die ſignirte frühe Marienſtatuette zu Nürnberg. Der ſchraffierte Goldgrund, die Faltenlinien des Gewandes, der Frauentypus und die Formen des Kinderkörpers riefen das Nürnberger Gemälde in's Gedächtniß. In Augsburg hat Herr von Kaufmann die kleine Tafel erworben.



LUKAS CRANACH d. Ä. BEIHNES. DES R. V. KAUFMANN

Das Bildniß einer jungen Frau mit allen Merkmalen der Kunst *Strigel's* in Färbung, Ausdruck und Handform nimmt besonderes historisches Interesse in Anspruch wegen des späten Datums 1528. Der Memminger Meister hat nur noch die erste Hälfte des Jahres 1528 erlebt. Das Frauenbildniß, das seinen Weg durch die Sammlungen Fr. Lippmann, Przbiram, Heckfcher genommen hat und jetzt Herrn O. Huldchinsky gehört, *Strigel's* letztes bekanntes Werk, zeigt deutlich, wie der Maler seine Art der Auffassung und Behandlung conservativ festgehalten hat im Wandel der Zeit. Vor dem Fehler, seine Spätzeit mit fremden Werken zu belasten, einem Fehler, den R. Vischer nicht stets vermieden hat, kann das Studium gerade dieses Bildes bewahren. Die in eine Halbkreisfläche componirte sitzende Madonna, hinter der Engel einen Vorhang spannen, wird, wie das Portrait, ohne Weiteres als eine Schöpfung des in der Anordnung und namentlich in der Raumanfchauung alterthümlichen, in dem weltlichen, oft dreisten Ausdruck seiner heiligen Gestalten aber der neuen Zeit angehörigen Meisters erkannt.

Über die originellen, in unruhiger Farbigkeit glitzernden Täfelchen im Besitze des Herrn von Kaufmann — die Verkündigung, die Heimflucht, die Geburt Christi und die Darbringung im Tempel, vier fast quadratische Flügelbildchen eines Altars, jetzt in *einem* Rahmen neben einander — ist viel Unrichtiges gesagt worden. Weder Grünewald, noch Cranach, noch Hans Leu können ernstlich in Betracht gezogen werden. Im Ganzen scheint es nöthiger, den selbständigen oberdeutschen Schöpfer dieser Bildchen, der eine spielerische, unerzogene und krause Kunst übt, zu isoliren, als ihn mit einer der bekannten Größen zu identificiren. Fest scheint mir nur zu stehen, daß derselbe Meister, der im Temperament an Altdorfer erinnert, die wunderliche Verkündigung in der Jakobskirche zu Augsburg geschaffen hat, in welchem Werke von lebensgroßen Verhältnissen seine Schwächen deutlicher, seine Tugenden eher verborgen erscheinen als in unseren vier Täfelchen. Der Nachweis, daß ein in der Augsburger Verkündigung vorkommendes Decorationsmotiv auch in einem Cranach'schen Holzschnitte zu finden ist, läßt sich nicht zur Feststellung des Malers benutzen. Cranach's Holzschnitte waren weit verbreitet und konnten überall benutzt werden. Der Jugendstil Cranach's hat eine derbe Größe, eine bäuerische Kraft, von der in unseren Bildern gar nichts zu merken ist. Diese Malereien bieten einen wild wuchernden Reichthum an Farben und Formen, jede Einzelheit ist klein.

Dürfen wir vermuthen, daß der Maler, der die Verkündigung in der Jakobskirche schuf, in Augsburg auch thätig war, so mag wieder darauf hingewiesen werden, daß die Bildergruppe in einigen Stilelementen mit den Radirungen der in Augsburg thätigen Familie *Hopfer* verwandt erscheint.

Durch frische, fast humoristische Auffassung, temperamentvolle Bewegung, durch naturalistische Lichtbehandlung seien die Gegenstücke mit je einem Kirchenvater auf, Flügeltafeln aus dem Besitze des Herrn von Lindenau, *tirolische* Arbeiten, in denen viel vom Geiste des großen Pacher lebendig ist. Die Bilder sind datirt — ein feltener Fall; in dem Buche des einen Kirchenvaters steht die Jahreszahl 1498.

Durch die in einander gestellten Buchstaben »H« und »M« beglaubigt, von 1543 datirt, ist das Bildniß eines jungen Mädchens von 17 Jahren, aus kaiserlichem Besitze, ein charakteristisches und vortreflich erhaltenes Zeugniß der Thätigkeit des Münchener Hofmalers *Hans Mielich*. Aus den vierziger Jahren des Jahrhunderts stammen auch die besten Bildniße des Meisters, die in Wien und München bewahrt werden.

Lucas Cranach war auf der Ausstellung vielleicht nicht ganz so reich vertreten, wie bei dem häufigen Vorkommen seiner Bilder in norddeutschem Privatbesitze zu erwarten gewesen wäre, immerhin fehlte es nicht an guten Arbeiten seiner Hand und nicht an Proben aus den verschiedenen, typisch fest geschlossenen Bildergruppen. Die nicht ganz wohl erhaltene Tafel aus der Sammlung Wefendonck, Christus und die Schächer an den Kreuzen, eine kahle Composition, tritt als historisch wichtiges Monument auf mit dem relativ sehr frühen Datum 1515. Schuchardt, dessen Bilderkennniß freilich höchst lückenhaft war — von den sieben hier ausgestellten Gemälden nennt er keins — führt außer dem berühmten Gemälde von 1504 und einem Portrait von 1514 kein Bild Cranach's auf mit einem früheren Datum als 1515. Und wenn es auch nicht ganz so schlimm in Wirklichkeit steht, sind vor 1518 datirte Gemälde immerhin sehr selten. Da die Schöpfungen der Frühzeit aber allein die hohe Stellung rechtfertigen, die der sächsische Maler traditionell einnimmt, so mag das Wefendonck'sche Bild sorgsam beachtet und mit den ansehnend gleichzeitigen Holzschnitten des Meisters verglichen werden. In Betrachtung der dürftigen Composition, der die landschaftlich malerische Belegung ganz fehlt, in Betrachtung der leeren Umrisslinien der nackten Formen kann ich mich einiger Bedenken gegen die Richtigkeit des Datums nicht ent schlagen. Eine Vergleichung des Gemäldes mit dem von 1515 datirten Holzschnitte, Spalatin betend vor dem Crucifixe, verstärkt die Bedenken eher, als daß sie sie hebt.

Das von zarter Empfindung befehle Bildniß einer jungen Frau, das Se. Majestät der Kaiser dargeliehen hatte, scheint mir etwa 1518 entstanden zu sein; wie viele Schöpfungen Cranach's aus dieser Zeit, trägt es keine Signatur, galt auch nicht als »Cranach« (vielmehr als »Dürer«). Die Buchstaben »B—S« im Schmucke der Frau beziehen sich wohl auf den Namen der Dargestellten. In den Jahren kurz vor 1520 hat der Meister eine Reihe Portraits geschaffen, die zu feinen liebenswürdigen



LUCAS CRANACH D. Ä. LUCRETIA. BES. I. KNAUS

Leistungen gehören, wie das kürzlich in Leipzig aufgefundene Portrait eines Jünglings, das traurig ruinirt worden ist.

Dann käme in der zeitlichen Reihe mit dem Datum 1529 das Portrait Joachim's I. von Brandenburg, das aus dem Besitze der Bibliothek in Bayreuth durch einen Zufall auf der Ausstellung des Berliner Privatbesitzes erschienen war. Das Costüm des ersten Joachim ist ein wenig barbarisch mit Schmuck beladen. Die Durchführung des Portraits ist genau und tüchtig. Ein Bedenken erhebt sich aus der Form der Cranach-Signatur. Die Flügel des Drachens liegen eher als das sie ständen. Es widerspricht aber aller Erfahrung, das Cranach sich im Jahre 1529 dieser Form der Signatur bedient habe. Man wird wohl zu der Erklärung greifen müssen, das unser Bildnis die später — nach 1537, also nach dem Tode des Fürsten — gemalte Wiederholung eines 1529 entlandenen Bildnisses sei.

Eine sehr freundliche, überdies durch gute Erhaltung ausgezeichnete Schöpfung des älteren Cranach ist die Lucretia, die Herr Professor Knaus ausgestellt hatte. Das nackte spannlange Püppchen hebt sich mit der sanft geschlängelten Umrislinie, in der Überfchneidungen ganz vermieden sind, von dem gleichmäßig dunkeln Grunde mit zierlicher Wirkung ab. Die Haltung und der Ausdruck des sich den Dolch auf die Brust setzenden Fräuleins wecken nicht gerade tragische Gedanken. Die Darstellungen der nackten Weiblichkeit, denen sich der Maler von Wittenberg namentlich seit 1530 eifrig zuwandte, offenbar mit nicht geringem Glücke bei seinen Zeitgenossen, beruhen auf trüben Vorstellungen von der antiken Kunst und auf einem Streben nach Formen Schönheit und zierlicher Gefälligkeit, das der ursprünglich derben Natur des Meisters nicht wohl anstand. Unsere Lucretia, datirt von 1533, zeigt wie einige ähnliche, gleichzeitig entstandene Gestalten eine befangene Anmuth, die später abgetreift wird. In Mafsen, Stil und Qualität genau entsprechende, von 1532 datirte nackte Figürchen sind im Stadel'schen Institute zu Frankfurt und in der Akademie zu Wien. Die entsprechenden Gestalten im größeren Maßstab sind bei Weitem nicht so erfreulich.

Auffallend durch seine für die späte Entstehungszeit unerwartet vortreffliche Qualität ist das der Sammlung von Kaufmann angehörige Portrait eines 50jährigen Mannes. Datirt 1544 — in diesem Jahre war der Meister, soweit die datirten Bilder ein Urtheil gestatten, wenig productiv —, erscheint das erstaunlich richtig gezeichnete und sorgsam durchgebildete Portrait als das beste Bildnis, das Cranach in den vierziger Jahren des Jahrhunderts noch geschaffen hat. Justus Jonas, dessen Name auf dem Rücken der Tafel genannt ist, scheint nicht dargestellt zu sein, doch vertritt der schlichte Mann mit dem Ausdrücke befonnener Frömmigkeit den Reformatorentypus recht wohl und sieht entfernt dem Melanchthon ähnlich.

Die noch tüchtige Porträtkunst des jüngeren Lucas Cranach war durch ein großes, etwas leeres, im Fleichtone rötliches, schwach modellirtes Bildnis des brandenburgischen Kurfürsten Joachim II. charakteristisch vertreten. Die Tafel, die aus dem kaiserlichen Schlosse stammt, ist signirt mit der geflügelten Schlange und datirt 1571. Der Kurfürst starb schon in den ersten Tagen des

Jahres 1571. Das Bildniß wurde wohl zum Andenken an den heimgegangenen Fürsten gemalt.

Bedenkend, daß die beiden Bildnisse der Brandenburger wahrscheinlich die einzigen Bilder der Ausstellung waren, die, wenn nicht in Berlin, so doch für Berlin geschaffen worden sind, freuen wir uns der immerhin beträchtlichen Zahl altdeutscher Malereien, die in die Stadt gelangt sind.

DIE FLORENTINER * DIE UMBRER * DIE SCHULEN VON PADUA,
FERRARA, MAILAND UND VERONA * VON HANS MACKOWSKY * *

DIE Tradition für das Sammeln altitalienischer Gemälde reicht in Berlin nicht weit zurück. Auch darf kein Einheimischer, ja nicht einmal ein Deutscher überhaupt, den Ruhm für sich beanspruchen, auf diesem Gebiet des Sammelns vorbildlich gewirkt zu haben. Ein Engländer, der in Berlin ansehnliche Kaufmann Solly war es, der, nach der Gepflogenheit feiner Landsleute, in großem Stile zu sammeln begann. Mit einer Lust am Besitz, der die Bedenken verwöhnter Kennerchaft keine allzu engen Grenzen zogen, ließ er aufkaufen, was zu Beginn des XIX. Jahrhunderts in den aufgehobenen Klöstern und Kirchen Italiens öffentlich zum Verkauf stand. So brachte er in verhältnismäßig kurzer Zeit eine Sammlung frühitalienischer Bilder, vorwiegend der Malerschulen Toscanas und der angrenzenden Provinzen, zusammen, deren Unerforschlichkeit noch heute in Erfahren setzt. Für die Liebhaber wurde der Schatz indessen erst gehoben, als die Staatsregierung die Solly'sche Sammlung für das neu zu gründende Museum erwarb und, keine zehn Jahre später, aus ihr das zusammenstellte, was der Berliner Galerie hinsichtlich ihrer italienischen Quattrocentisten die erste Stelle unter allen deutschen Sammlungen sichert.

Von den königlichen Museen hat auch, nachdem die fortschreitende kunstgeschichtliche Erkenntnis den Geschmack mehr und mehr dafür vorbereitet hatte, das private Sammeln altitalienischer Bilder seinen Ausgang genommen. Wie unter den Gemälden aus der altniederländischen und altdeutschen Schule, nimmt das kleinere Andachtsbild zusammen mit dem Portrait den Vorrang vor dem seltenen Predellenstück oder gar der Caffonemalerei ein, doch fehlen auch Beispiele dieser Gattung nicht.

Unter den Sammlungen, in denen vornehmlich den altitalienischen Meistern eine liebevolle und verständnisvolle Gattfreundschaft zu Theil wird, bevorzugt die der Frau Julie Hainauer das Florentiner Quattrocento, während die jüngere des Herrn James Simon glänzende Leistungen auch der oberitalienischen Localschulen bietet, die mehr als einmal bedeutend in die Entwicklungsgegeschichte der italienischen Malerei eingegriffen haben. Eine der älteren Berliner Privatfamilien des Herrn Adolf von Beckerath hat ihren Schwerpunkt dagegen weniger in Beispielen der Malerei als in Zeichnungen und Sculpturen, die an ihrer Stelle einer besonderen Würdigung unterzogen werden sollen.



FRANCESCO PEZELLINO. MADONNA DES FRAU J HAINAUER

GEMÄLDE. Das Cabinet mit den Hauptstücken der Sammlung Hainauer enthielt unter den italienischen Gemälden das zeitlich früheste. Es stellt auf einer im Halbbogen geschlossenen kleinen Tafel die Madonna mit dem Christkind auf einem buntgefleckten geradlinig abschließenden Marmorthron dar, an dessen Seiten rechts Johannes der Täufer mit aufwärts weisender Gebärde, links der hl. Hieronymus in Verehrung stehen; den goldenen Hintergrund umzieht ein fein gepunzter Rand. In richtiger Erkenntnis des engen Zusammenhanges dieses Bildes mit den Arbeiten des Fra Filippo schrieb der Katalog das Werk dem Frate selbst zu. Es ist aber ein schönes und eigenhändiges Werk *Francesco Pezellino's*, jenes Meisters, der, nach Vasari's Worten, so ganz in den Spuren Fra Filippo's gewandelt ist, »che se la morte non

ce lo togliava così acerbo di gran lungo lo superava». Obwohl die Madonna und das Christkind dem großen von Fra Filippo für die Medici gemalten Altarbild im Wesentlichen gleichen — einem Bilde, dem Pezellino übrigens die theils in Florenz, theils in Paris befindliche Predelle hinzufügte —, verräth doch die Composition, die Anmuth der Typen und die vollere Faltengebung eine andere Hand als die des derberen Dominikaner-Mönchs. Wir erkennen in ihr die gleiche, die das bei Captain Holford befindliche kleine Meisterwerk der Madonna mit Engeln und vier Heiligen malte. Dieses, ehemals dem Fra Angelico zugeschriebene, jetzt mit Sicherheit als Pezellino erkannte Werk bietet zahlreiche Analogien mit der Hainauer'schen Tafel. Die Figur des hl. Hieronymus auf dem Hainauer-Bilde erscheint wie eine Vorstufe zum Hieronymus auf der englischen Tafel. Fast identisch auf beiden ist die Faltengebung im Gewand der Madonna; auch die unruhige Lebendigkeit des Christkinds weist auf ein und dieselbe künstlerische Hand. Der blumige Wiefengrund, auf dem die verehrenden Figuren stehen, die nach vorn architektonisch reich ausbuchtende Thronstufe, die runden spitz zulaufenden Finger, endlich auch die helle Färbung und das kleine Format sind weitere überzeugungskräftige Kennzeichen für Francesco Pezellino.

Während seines kurzen Lebens hat Pezellino keine Schüler heranbilden können. Nach dem Tode seines Großvaters 1446 führte er dessen Bottega in Gemeinschaft

mit zwei älteren Genossen fort, von denen der eine, Zanobi di Migliore, bald aus dem Geschäft austrat. Der andere hingegen, Piero di Lorenzo aus Prato, blieb bis zu Pefellino's Tode (1457) in enger Beziehung zu ihm. Ihm fällt fogar der größte Antheil zu an der Trinität in der Londoner National Gallery, dem letzten Werke, das Pefellino kaum begonnen hinterließ und um das sich ein häßlicher Streit zwischen der Wittve Mona Tartia und dem Mitarbeiter Piero di Lorenzo entspann. Von Beiden kennen wir geficherte Werke nicht und sind somit in einiger Verlegenheit, einem von ihnen jenes Madonnenbild zuzuschreiben, das in vielen Einzelheiten auf einen nahen Schulzusammenhang mit Pefellino deutet. Ich meine die Halbfigur der Madonna mit dem Kinde, das einen Stieglitz in den Händen hält, in einer fensterartigen Steinumrahmung, aus dem Besitz des Landchafters Herrn Eugen Bracht. Für den Zusammenhang mit dem Atelier Pefellino's spricht die Ähnlichkeit, die in der Falten-



SCHÜLER DES PESELLINO. MADONNA. BES. E. BRACHT

gebung und namentlich in der Zeichnung der dickfingerigen Hände zwischen dem Gott-Vater auf der Londoner Trinität einerseits und unserer Madonna andererseits herrscht. Viel deutlicher als bei Pefellino macht sich auf diesem Schulbilde das Vorbild von Fra Filippo geltend. Besonders verdient als Beweis hierfür die lebenswürdige Kindlichkeit des spielenden Knaben hervorgehoben zu werden. Im Gegensatz zu Pefellino, der die hellen heiteren Farben liebt, neigt der unbekannte Schüler wie der Frate zu den stumpferen Tönen. Das Inkarnat ist blutlos und durch den Firnis stark in's Gelbliche gewandelt, die Farbe zäh. Die Ausführung aber ist bei harter Zeichnung außerordentlich sorgfältig; in Pünktchen ist das Gold im Heiligenschein und im Futter des Mantels aufgesetzt. Vielleicht liegt unserer Madonna überhaupt eine Composition Fra Filippo's zu Grunde, wofür eine Reihe ganz ähnlicher Bilder, nur mit verändertem Hintergrund, ein gewichtiges Zeugniß ablegen. Ich verweise zunächst auf das bei Stefano Bardini in Florenz befindliche Exemplar, das leider stark vom Restaurator übergangen worden ist. Außer einigen Abweichungen in der Tracht — der Schleier der Madonna fällt weiter über Wange und Hals, der Mantel ist mit einer Edelsteinborde eingefasst — ist nur der Hintergrund mit der zerfallenen Quadermauer und der gethürmten Stadt von dem Bracht'schen Bilde verschieden. Eine andere Wiederholung aus der Sammlung des Lord Battersea erschien in London auf der Florentine Exhibition (Nr. 95) unter der Bezeichnung Fra

Filippo Lippi; hier bildet eine in Rosen und Nelken prangende Hecke den anmuthigen Hintergrund. Das vierte der mir bekannten Exemplare wurde zu Köln im November 1898 auf der Auction Ittenbach versteigert und befindet sich jetzt im englischen Kunsthandel. Mit feinem Rosenhag als Hintergrund steht es dem Wagner'schen Bilde vor allen anderen nahe. In der Bracht'schen Redaction erkennt man zweifellos die geübteste Hand. Es steht zu hoffen, daß der an feiner scharfen Zeichnung und dem stehenden Blick seiner Gestalten leicht kenntliche Meister sich aus der Schaar der Anonymen bald zu einer greifbaren Persönlichkeit heraussondern wird.

Mit Pefellino brachte der Katalog noch ein zweites Madonnenbild der Hainauer-Sammlung in Zusammenhang. Es stellt die Madonna, von zwei Engeln umgeben, vor einer Rosenhecke auf niedrigem Throne dar, während das Christkind vor ihr auf einer den unteren Bildrand entlang laufenden Balustrade steht und einen Vogel küßt; von rechts tritt der kleine Johannes, des Christkindes Spielgefährte, in Verehrung hinzu. Wir haben eines jener Halbfigurenbilder vor uns, die Fra Filippo's Kunst vollsthümlich gemacht hat. Die aufgerichteten Flügel der Engel scheiden mit ihren zarten Federn in das leuchtende Gold eines feidlich gerafften Vorhanges, der in der Mitte abermals einen Ausblick auf einen Rosenhag in voller Blüthe gewährt. Die nächste Verwandtschaft mit unserem Bilde zeigt eine auf der Auction Demidoff-San Donato versteigerte Madonna, von der das Berliner Museum eine eigenhändige, nur ganz unbedeutend abweichende Replik besitzt (Nr. 71A). Das Hainauer-Bild ist aber durch Hinzutreten der Engel und des Giovannino weit reicher in der Composition als jene beiden. Allen dreien gemeinsam ist eine helle Farbgebung und ein scharfer, schwarzer Contur. Unser Bild zeigt in den lebenswürdigen Engelsköpfen und in dem kleinen Johannes, wie nahe sich auch dieser noch anonyme Meister, der in der Art Pefellino's arbeitet, an Fra Filippo angegeschlossen hat. Im ersten Corridor der Uffizien hängt unter Nr. 61 eine säklich auf Graffione bestimmte Replik dieser Madonna, die, namentlich in den Fleischpartien nicht ganz vollendet, die Beliebtheit der Composition verräth.

Von der Wirkung, die Fra Filippo's Madonnen damals ausübten, auch auf Künstler, die nicht in des Frate Schule aufwuchsen, legte ein leider fragmentirtes Bildchen, ebenfalls aus dem Besitze der Frau Julie Hainauer, den deutlichen Beweis ab. Klar und scharf aus dem schwarzen Grunde ausge schnitten, sehen wir ein Madonnabrustbild mit weit vortretender Stirn und langem Halbe, ein reich gefältes Schleierhäubchen auf den zurückgekämmten Haaren; das nackte, bis unter die Arme sichtbare Christkind verlangt an der Mutter empor und greift mit der Linken an ihr Kinn. Im Motiv erinnert das Bild an Fra Filippo's Madonna in München (Nr. 1006). Die Anlage des Kopfes, das fleischige Ohr deuten auf den großen Meister selbst. Das Colorit indefsen, wenn wir von dem später zugefrichenen dunkeln Hintergrund absehen, das kräftige Kirchroth des Madonnengewandes, das frohgelbe Haar und das wäckerne Incarnat, desgleichen die ungemein scharfe Zeichnung bringen ähnliche Madonnen aus der frühen umbrischen Schule in's Gedächtnis. Dennoch, unfer

Bild ist florentinisch, und das Zusammenfließen florentinischer und früh-umbrischer Kunstweise erfährt eine natürliche Erklärung, wenn wir an Meister wie Zanobi Machiavelli u. A. denken. Dafs unser Bild diesem Zanobi nahesteht, der aus der Gozzoli-Schule einige früh-umbrische Elemente in seine spätere, ganz von Fra Filippo beeinflusste Florentiner Kunstweise übernahm, scheint mir zweifellos. Dem Meister selbst es zuzuschreiben, läßt schon der fragmentirte Zustand bedenklich crachten.

Die Florentiner Porträtmalerei des Quattrocento war mit den stolzen Namen Botticelli und Pollajuolo vertreten. Unter den etwa zwanzig bekannten, Botticelli zugewiesenen Bildnissen ist ein langlockiger, bartloser Jünglingstypus in einfacher Tracht mit runder Mütze besonders bemerkenswerth. Er tritt mehrfach in der National Gallery zu London, in den Uffizien, in der Sammlung Liechtenstein zu Wien auf, ohne dafs die Dargestellten zu identifiziren wären. In diese Reihe gehört auch das Bildniß der Sammlung Hainauer. Es zeigt den jungen Mann fast ganz in Vorderansicht. Unter der rothen Mütze quillt zu beiden Seiten des schmalen Gesichtes eine Fluth reich gelockten, kastanienbraunen Haares hervor; freundlich und nachsinnend ist der Ausdruck des Gesichtes, ein leises Lächeln umhüllt die vollen Lippen. Der schwarze Überrock mit weißen Puffen auf den Schultern ist links über der Brust zurückgeschlagen und läßt neben dem Streif gelben Futters das weinrothe, über dem Brustschlitz verchnürte Untergewand sehen. Unter dieser Verchnürung und am Halse kommt das fein gefaltete Hemd zum Vorschein. Den Hintergrund bildet blauer Himmel mit leichten zarten Wolken. Das schmale Gesicht mit den gestreckten Formen, der streng geführte dunkle Umriss, die bestimmte Zeichnung und die klare Beleuchtung scheinen mit aller Deutlichkeit auf Botticelli selbst zu weisen. Die Behandlung des Haares indeffen und vor Allem eine coloristische Zusammenstellung wie Gelb und Weinroth erinnert an die Schule Ghirlandajo's. Am ehesten möchte man vor unserem Bildnisse an *Davide Ghirlandajo* denken, dessen Hand wir deutlich auf dem Auferstehungsbilde der Berliner Galerie (Nr. 75) erkennen. Hier waltet die gleiche trockene Zeichnung, die gleiche etwas harte Farbengebung wie auf dem Jünglingsbildnisse.

Das andere Bildniß steht in der stattlichen Reihe jener weiblichen Profilköpfe, bei deren Auftreten der Name Piero della Francesca ausgesprochen zu werden pflegt. Diefem viel verkannten Meister schrieb es auch der Katalog der Vente Odiot, auf der es 1889 ertheigert wurde, zu. Mit Sicherheit erkannte W. Bode indeffen *Piero del Pollajuolo* als den Urheber. Ein Vergleich mit dem durch die Notiz des Medici-Inventars für Piero gesicherten Bildniß des Herzogs Gian Galeazzo Sforza in den Uffizien bekräftigt in jeder Weise die Richtigkeit dieser Bestimmung. Beiden Portraits ist die Modellirung mit den für Piero charakteristischen braunen Schatten gemeiniam, auf beiden löst sich das wächerne Incarnat mit eckigem Umriss von dem dunklen Hintergrund. Die Farbe ist zäh, aber von lackartiger Leuchtkraft. Aus dem grünen, tief ausge schnittenen Gewande mit dem rothen, gebauchten Ärmel steigt in strengem Profil einer jener herben Frauenköpfe auf, die aus den Büten der Zeit wohl bekannt sind. Das über den Schläfen wellig gelöste Haar und das turbanartig um

den Hinterkopf gefaltete Schleiertuch gehören der Mode des ausgehenden Quattrocento an. Das Fehlen jeglichen Schmuckes darf nicht hindern, die Dargestellte in den hohen Kreisen der Florentiner Gesellschaft zu suchen. Leider haben weder Medaillen noch andere Hülfsmittel einen Anhalt zur Ermittlung dieser mehr herrlichen als gewinnenden Persönlichkeit gegeben.

Filippino's pathetisch erregte Kunst trat besser in einigen Zeichnungen der Sammlung A. von Beckerath als in dem kleinen fein durchgeführten Bilde mit dem büßenden Hieronymus aus dem gleichen Besitz hervor, das der Katalog in Zusammenhang mit *Filippino* brachte. Hieronymus in schmerzhafter Bußübung vor dem Crucifixus ist eins der beliebtesten Themata der florentinischen Malerei. Auch von *Filippino* besitzen wir außer der großartigen Gestalt des bußfertigen Kirchenvaters auf der Madonna (Nr. 293) der National Gallery zu London ein in ansehnlichem Maßstabe gehaltenes Bild mit demselben Heiligen. 1480 von den Ferranti in die Badia gestiftet, hängt es unter Castagno's Namen in der Akademie zu Florenz (Nr. 91). Wiewohl es ebenfalls in die Frühzeit des Meisters gehört, zeigt es einen wesentlich anderen Geist und eine durchaus verschiedene Formenauffassung. Von der schwärmerischen Ekstase dieses Hieronymus besitzt der Heilige auf der Beckerath'schen Tafel nichts. Der verrichtet seine Bußübung mit weit weniger Leidenschaft. Sein Körper, übrigens mit großer Feinheit und Sorgsamkeit durchmodellirt, ist zarter und hat an den Hüften die schlanke Einbuchtung, die den umbrischen Meistern ihr Schönheitsgefühl vorschrieb. Auch die Landschaft mit dem stillen Zug der waldigen Höhen, dem Schlingelstuf, zu dem das Wild zur Tränke kommt, und der zarten Luftstimmung hat wenn auch im Allgemeinen florentinischen Charakter, so doch wenig von *Filippino's* romantisch mit bewaldeten Felsgehieben durchwachsenen Wildnissen. Das kleine Bild besitzt in allen feinen Theilen den Reiz einer noch ängstlich Bedacht nehmenden jugendlichen Hand. Der Meister, in dessen Werden wir hier Einblick gewinnen, ist aber mehr von der umbrischen Lyrik als von der Florentiner Dramatik erfüllt. Die Provenienz des Bildes aus dem Magazin von Sta. Maria Maddalena dei Pazzi, wo Perugino sein berühmtes dreigetheiltes Fresco malte, könnte der Annahme eines umbrischen Eingewanderten vielleicht einigen Halt gewähren.

Von *Raffaellino del Garbo*, dem bevorzugten Schüler *Filippino's*, enthielt die Ausstellung eines jener Tondi, die von Fra Filippo bis Raffael so oft den Rahmen für die Darstellung der Madonnen in ihrer häuslichen Mütterlichkeit hergeliehen haben. Wir sehen in einen schmucklosen Raum, der weniger durch das hoch in der Mitte angebrachte Fenster als durch eine feiliche, säulengetrennte Wandöffnung Licht erhält. Hinter einer Holzbank steht die Madonna, im Begriff das Kind von ihren Armen auf ein weißes, reich gesticktes Kissen niederzusetzen. Zu beiden Seiten ist je ein Engel dienend und verehrend zugleich herzutreten; sie sind dabei niedergekniet und halten den lang herabhängenden Mantel der Mutter Gottes. Das neben dem Kissen aufgeschlagene Buch zeugt von der frommen Andacht der Jungfrau, in der sie durch die Unruhe des Kindes gestört worden ist. Aus diesem Motiv erklärt sich die Action aller Beteiligten. In der strahlenden Farbengebung steht dies Bild dem

Tondo Filippino's in der Corfini-Galerie zu Florenz besonders nahe. In den Gewandungen der Engel kommt Raffaellino's Farbencale charakteristlich zum Ausdruck: der Engel links trägt einen gelben Mantel über dem weissen Untergewand, fein Widerpart rechts ist in rosa und braun schillernde Gewandung gekleidet. In der Mittelachse leuchtet das tiefe Carmoifinroth des Madonnenmantels. Das Incarnat weist Raffaellino's schwarzgraue Schatten auf. Die stolze Farbenpracht der Tafel entschädigt vollauf für die mangelhafte Perspective des Raumes und für die ziemlich flüchtig angelegte Landschaft. Eine hohe Lieblichkeit ist in den Engelsköpfen erreicht. Die Sorgfalt der Ausführung, die gute Zeichnung der Hände mit dem für Raffaellino charakteristlich stark betonten Mittelhandknochen weisen das Werk in die Frühzeit des Meisters. Er sieht in dieser Arbeit seinem Lehrer Filippino noch zum Verwechseln ähnlich.



PIERO DEL POLLAIUOLO. BILDNISS. DES. FRAU J. HAINAUER

Eine Madonna von *Bastiano Mainardi* (Sammlung Hainauer) zeigt die auch bei Mr. Quincy Shaw in Boston befindliche Composition. Jedoch ist das Berliner Bild jenem in America überlegen. Die Jungfrau in Dreiviertelfigur betet das links auf einem Postament sitzende Christkind an, das mit nicht ganz gelungen verkürzter Rechten die Gebärde des Segnens macht. Ein bewaldeter Felsenhang links im Mittelgrund schiebt sich vor einen See mit aufragender Stadt und ferner Bergflouette. Diese Landschaft ist so stereotyp für den Schwager Ghirlandajo's wie der Madonnen-ty und die Haltung des Christkinds.

Ein Jünglingsportrait von *Angelo Bronzino* (Besitzer James Simon) führt mitten hinein in's höfliche Cinquecento mit feinem gemeffenen Ceremoniell und der Ausgeglichenheit feiner Cultur. Wir haben keinen Anhalt für die Persönlichkeit dieses Jünglings, der, aus feinem gelehrten Formelbuche eben aufschauend, mit einem Blick ungetrübtester Klarheit den Dingen, die er las, nachzuschauen scheint. Seine zarte, aber keineswegs blaffe Farbe deutet auf ein Wachstum in kühler Hofluft; der vornehme Schnitt des Gesichtes und die schlanke Bildung der Hände verrathen süftliches Geblüt. Die Gewandung ist einfach, werktäglich; das eng über der wohlgebildeten Brust anliegende schwarze Wams und der geschmeidige Arm lassen erkennen, das dieser junge Höfling auch in allen körperlichen Übungen früh geschult ist. So betrachtet, gewinnt das Gemälde kulturhistorische Bedeutung. Es erinnert

an jenen ganz einzigen Cortigiano-Typus, das Ideal der ausgebildeten Renaissance, der die Höhe der christlichen Cultur genau so kennzeichnet wie der *καλός κ' αγαθός* die reinste Ausbildung des antiken Lebens. Bronzino, so oft, namentlich in feinen Frauenbildnissen, farbenstolz prunkend in der Wiedergabe edelsteinbefäßer Prachtgewänder, bescheidet sich auf dieser Tafel mit wenigen Tönen: in das unauffällige Braun des Hintergrundes und das neutrale Schwarz der Gewandung bringt nur das Grün der Tischdecke eine gewisse farbige Lebendigkeit. Groß aber ist der Meister hier in der Befehlung. Denn wunderbar traf er im Ausdruck jenes Alter, wo Spiel und Unschuld sich leise wandeln zu Wollen und Erkenntniß. Das psychisch Fesselnde in unserm Jünglingskopf stellt dies Bildniß über manche Arbeit Bronzino's, in der die Freude an äußerem Pomp die Charakterfildering beeinträchtigt hat.

Gewährt die Reihe der bisher besprochenen Bilder eine fast vollständige Übersicht über die Entwicklung der Florentiner Malerei während ihrer Blüthe, so waren — die Venezianische immer ausgenommen — die übrigen Localschulen Italiens nur mit stark vereinzelt und zusammenhangslosen Werken auf der Ausstellung zu finden. Die Kunst des benachbarten Umbricis war nur in zwei kleinen, aber sehr gewählten Tafelchen kennen zu lernen. Das eine, aus James Simon's Besitz, zeigte Salome vor Herodes. Der in Florenz, das den Täufer als Stadtpatron verehrt, so beliebte Vorwurf ist hier mit deutlicher Anlehnung an Florentiner Vorbilder im Sinne einer anschaulichen Illustration, nicht wie in Florenz als dramatische Episode behandelt. Im Hofe seines Palastes, dessen schönbogiger Säulenumgang auf ferne Berge sich öffnet, tafelt Herodes mit den Großen. Die frohe Gasterei aber unterbricht Salome, die, zierlich vor dem Könige niederknieend, ihm des Täufers Haupt auf der Schüssel darreicht. Des Königs schmerzliche Verwunderung — Entsetzen zu schildern, lag dem Maler fern — theilt sich sowohl den Tafelgenossen mit, wie den Rätthen, die zu Viert links im Vordergrund stehen. Ganz unbekümmert, wie Statisten, hält rechts der bescheidene Hofflaak: ein Zwerg mit einem Affen am Strick und ein schlank gewachener jugendlicher Page. Rechts im Hintergrunde unter den Säulen wird Johannes vor dem vergitterten Fenster seines Kerkers hingerichtet, während Salome ohne Schauer die Schüssel bereit hält. Der äußerlichen Anmuth und Gefälligkeit der Composition entspricht die lebhaft, mit feinem Farbenfinn zusammengestellte Colorirung. Die warmen rothen und gelben Töne, die im Figürlichen vorherrschen, finden ihren Gegenwerth in dem klaren, kühlen Blau, in das sich die zarten Umriffe der weißmarmornen Säulenhalle zeichnen. Allenthalben vermittelt Grün die warmen und kalten Töne. Diese Farbenscala ist jenen acht Bildchen mit Darstellungen aus der Legende des hl. Bernhard in der Pinakothek zu Perugia eigen, und an ihre Art erinnert auch die oft wiederkehrende Geste der staunend erhobenen Hand, die reiche, knitterige Fältelung mit dem starken Glanzlicht auf dem Steg der Falten, die Composition der großen, oft untheiligt im Vordergrunde stehenden Figuren und die in den Mittelgrund verlegte Haupthandlung des Bildes. Einer der Meister dieser Tafeln — es fällt nicht schwer, drei verschiedene Hände in den kleinen reizvollen Werken zu erkennen — wird auch der Künstler unseres Predellenbildchens

fein, und wenn ich den bedeutendsten unter ihnen, *Fiorenzo di Lorenzo*, namhaft mache, so denke ich neben vielen analogen Einzelheiten auch an die feibtile Behandlung der Architektur und an die durchgehende Feinheit der Ausführung.

Das zweite Bild aus der umbrischen Schule rührt von *Giovanni Santi*, dem Vater Raphael's, her und mag, wie Fiorenzo's Gemälde, Theil einer Altarflafel gewesen fein (Besitzer A. von Beckerath). Auf der kleinen, convex ausgebogenen Fläche entfaltet sich eine reiche Composition von sechs Figuren. Der hl. Franz in feiner lichtgrauen Mönchskutte und der hl. Sebaftian mit blauem Lendenchurz, an einen Baumflamm gefesselt, grenzen mit faft architektonischer Strenge rechts und links die Composition ab. Der Kern aber, die Anbetung des Kindes von der Madonna und zwei Engeln, ist locker gehalten. Die Madonna ist aus dem Centrum nach rechts gerückt, und die Engel, einander zugewendet, bieten links das Gegengewicht. Durch diefe vom Traditionellen abweichende Gruppierung erhält die Composition eine Freiheit und Leichtigkeit, die Giovanni in feinen großen, steif aufgebauten Altarbildern oft vermiffen läßt. Auf fanfter Anhöhe im Mittelgrunde erblickt man die schützende Hütte, links öffnet sich der Hintergrund zu blauer Bergferne. Blau und Gelb, beides gedämpft, find die vorherrschenden Farben. Der nackte Körper des Sebaftian ist mit Sorgfalt gezeichnet. Der unruhige, aus der Schule Melozzo's übernommene Faltenwurf im Gewand der Engel, das Madonnenantlitz mit der übermäßig breiten Stirn und dem spitz zulaufenden Untergeficht find für den Meister ebenfo charakteristisch wie die kurzen, stumpfen Daumen. Seiner zeitlichen Entflehung nach reißt sich das kleine, feine Werkchen, dessen Reiz vorwiegend im Colorit beruht, den frühen Arbeiten des Giovanni Santi ein, dem Sebaftians-Altar in der Galerie zu Urbino oder der Madonna mit Heiligen im Municipio zu Gradara.

Unter den Malereien der norditalienischen Meister stand *Mantegna's* Madonna (Besitzer J. Simon) obenan. Kaum mehr als ein Brustbild in dreiviertel Profil hat der Meister gegeben. Maria in tiefes, faft schmerzliches Sinnen verloren, drückt mit beiden Händen das fest schlafende Kind unter ihrem straff um die Schulter gezogenen Brocatmantel an die Brust. Das Kind ist eng in die Windeln eingefchnürt, nur die kleinen runden Fäufte schauen, im Schlaf geballt, aus der festen Umwicklung hervor. Mit ruhiger und bewußter Meifterchaft hat hier des Künstlers Hand bis in's Kleinste gewaltet. Das Sinnen der Mutter mit Augen, die im Raum verloren haften, der leis, wie unter schmerzlicher Vorahnung zuckende Mund ist fo rührend und ergreifend gegeben wie der tiefe Schlummer des arglofen Kindes. Die Farbe ist dünn auf die feinkörnig durchschimmernde Leinwand aufgetragen; das zartrosige Fleisch, das in's Schwärzliche gehende Blau des Gewandes und das mit kurzen Lichtern aufblitzende Gelb im Brocat des Mantels wird von dem feinen Silbergrau, Mantegna's ständigem Localtone, überfchimmert. Eine leife Befangenheit in der Formengebung, eine gelegentliche Härte im Contour des straff die Schulter umspannenden Mantels verrathen, daß wir es mit einem Jugendwerk zu thun haben. Das schöne Gemälde kam erst kürzlich aus vicentinischem Privatbesitz in die Sammlung J. Simon's.



ANGELO BRONZINO, DELINENS DES J. SIMON

Lorenzo Costa's vollbezeichnetes (L. COSTA F.), schon mehrfach in der Litteratur erwähntes Madonnenbild mit den Heiligen Joseph, Franz und Hieronymus repräsentierte allein die ferraresische Schule (Sammlung Wefendonck). Eines der seltenen Beispiele trefflicher Erhaltung wird das Bild, das auf der Grenze vom Quattro- zum Cinquecento steht, besonders wichtig in feiner Beziehung zu den Jugendwerken Correggio's. Ricci hat neuerdings mit aller Entschiedenheit Costa's vorbildliches Wirken für Correggio nachgewiesen und ein wenn auch nur vorübergehendes Schülerverhältnis in Mantua, wo Costa und Correggio um 1513 zusammentrafen, wahrscheinlich gemacht. Die Formen, namentlich der Madonnenkopf auf dem Wefendonck'schen Bilde, im Verein mit dem Schmelz der Farben und den correggiesken *toni cromatici* geben der Ricci'schen Anschauung an einem concreten Beispiel festen Halt.

Bernardino Conti's jugendlicher Maltefer-Ritter, den Se. Majestät der Kaiser hergeliehen hatte, veranschaulichte auf's Vorzüglichste die scharf umreisende, etwas nüchterne Porträtkunst des lombardischen Meisters. Im Verein mit dem im Berliner Museum befindlichen Brustbild eines Cardinals und einigen anderen theils im Vorrath der Berliner Sammlung aufbewahrten, theils leihweise an das Provinzialmuseum in Hannover abgegebenen männlichen Bildnissen, die alle, wie jenes im kaiserlichen Besitz befindliche, aus der Sammlung Solly stammen, gehört es zu den besten Bildnissen dieses in deutschen Sammlungen nicht eben häufig vertretenen Meisters. Wie das runde, wohlgenährte Gesicht des Cardinals, hebt sich auch das schmale, scharf gezeichnete Antlitz dieses Maltefers mit feinem bleichen Fleishton und dem langen, lichten Haar in strengstem Profil von der Schwärze des Hintergrundes. Aus dem Gefäß des schwarzen, mit dem Maltefer-Kreuz befleckten Mantels greift über der Brust eine vornehm bleiche Hand heraus. Die breitringige Ordenskette der invelierten Ritter schmückt den Hals; am Barrett, das wie das Gewand nach der Vordersicht schwarz ist, leuchtet zwischen den blanken Nesteln eine Goldplakette mit undeutlicher, antiker Darstellung. Der Meister hat links unten in der Ecke bezeichnet:

BERNARDINVS
DE COMITE
DE MEDIOLANI PINXIT

Über den Dargestellten unterrichtet eine im Einzelnen nicht sofort klare und bisher nicht gedeutete Inschrift am oberen Bildrand:

SIXTUS RVERVS BALVVIS MANVASCE ANNV AGENS XXV + 1501

Liefen schon die scharf geschnittenen Züge mit der markanten Nase und dem energischen Kinn an den Familientypus der Rovere denken, so bekräftigen die Anfangsworte der Inschrift, daß wir tatsächlich ein Mitglied dieser durch die Päpste Sixtus IV. und Julius II. weltgeschichtlichen Familie vor uns haben. Wir erfahren ferner, daß dieser junge Sixtus 1501 fünfundzwanzig Jahre zählte, mithin 1476 zur Welt gekommen sein muß. Das Kreuz vor der Jahreszahl ist, wenn man genauer hinsieht, kein Totdenkmal, sondern ein häufig vorkommender malerischer Schnörkel, in unserem Falle mit besonderer symbolischer Rücksichtnahme auf den Kreuzritter angebracht. Unklar bleiben nur die Worte *baluvis Manvasce*. Hier müssen wir uns erinnern, daß die Territorien und Ordenssprüden der Johanniter in Provinzen und diese wieder in Balleien (*balvis = baluvis*) eingetheilt waren. Aus Bosio's 1621 herausgegebener *Istoria della Sacra Religione et illius militia di S. Gio. Hierosol^o* (Vol. I, p. 177) erfährt man, daß Graf Guy von Forcalquier laut Schenkungsurkunde vom 30. Mai 1149 dem Johanniter-Orden für alle Zeit zu eigen gab: »Manoascam Burgum et Castellum et Totas auras cum toto Territorio et omnibus ad Manoascam pertinentibus, hoc est usque ad territorium Montis Furonis et usque ad territorium de Vols et usque ad flumen quod vocatur Durencia«. Dieses in der Provence gelegene Schloß, um das sich inzwischen die kleine Stadt Manosque angebaut hat, war also die Ordenssprüde des Fra Sisto della Rovere. Fra Sisto war Neffe Sixtus' IV., aus der Ehe der Schwester des Papstes Luchina mit einem einfachen Advocaten hervorgegangen. Er gehörte zu den Günstlingen Julius' II., der für ihn 1505 durch ein besonderes Breve allerhand Privilegien beim Großkanzler und Ordensrath der Johanniter erwirkte, darunter auch den Dispens von der Ordenspflicht, auf Rhodus mit den Rittern leben zu dürfen, da er ihn »continuamente ne' servigij suoi« gebrauchte. Fra Sisto, der Advocatensohn, hat eine schnelle und glänzende Laufbahn zurückgelegt. 1508 ernannte ihn der Papst zum Cardinal, dann wurde er päpstlicher Vicekanzler, bis er im Jahre 1517 am 8. März in verhältnißmäßig jungen Jahren starb. Unser Bildniß stellt ihn noch dar, ehe die Thronbesteigung Julius' II. den Ordensritter zu bevorzugter Stellung führte. Ein müder, etwas krankhafter Zug um die Augen erklärt vielleicht das frühzeitige Ende des Mannes, der eines der beachtenswertheften Beispiele päpstlichen Nepotismus ist.

Ungefähr in der gleichen Zeit wie jenes Portrait wird die Kneiffigur eines hl. Laurentius von *Ambrogio Borgognone* (Besitzerin Frau Baronin von Rosenbergs) entstanden sein. Der Heilige, den Roß in artiger Kleinheit wie eine Märtyrerpalm in der Rechten, ist in ein dunkelgrünes Diakonengewand gehüllt. Mit dem bei Borgognone üblichen grauen Fleischtou bildet dies Grün eine zarte Harmonie.

Leonardo's Einwirkung auf die Mailänder Schule zeigte ein kleines, leider nicht sonderlich erhaltenes weibliches Brustbild in der Art *Lubin's*, von vorn gesehen, mit geschheiteltem, braunem Haar und in weißem, goldbesticktem Gewand (Besitzerin Frau Johanna Reimer).

Ein Tondo von *Gaudenzio Ferrari* aus dem Besitze Eugen Schweizer's enthält die Halbfigur des Engels der Verkündigung auf Goldgrund, in strengem Profil nach rechts. Aus dem weissen Obergewand hebt sich zum Segen bereit der rechte Arm, den ein rothes Untergewand eng umhüllt; roth ist auch der Mantel, der um die linke Schulter gefchlungen ist. Die Linke trägt den schlank aufgeprofsenen Lilienstengel, dessen weisse Blüthen zart in den Goldgrund ragen. Alle Umriffe sind bestimmt und energisch gezeichnet, aber die Schatten kaum angedeutet. Die Färbung ist zart und hell, und ihr Charakter weist das Bild in Gaudenzio's zweite Periode nach 1514. Vom nothwendigen Gegenstück der Madonna läst sich eine leider nur schwache Spur aufweisen. Colombo (*Vita ed opere di G. F.* p. 24) spricht ohne Quellenangabe und ohne nähere Bezeichnung von zwei Tondi mit den Figuren der Verkündigung, die Gaudenzio für Domodossola gemalt habe. Danach könnte unser Verkündigungs-Engel das eine fein; das zweite mit der Madonna, deren innigen Ausdruck Colombo besonders rühmt, soll in den Besitz des Grafen Cibrario in Turin übergegangen sein. Im Inventar seines Vaters hat der jetzige Graf Cibrario indessen das Bild nicht auffinden können. Der Verkündigungs-Engel gelangte erst vor Kurzem aus dem Münchener Kunsthandel zu seinem neuen Besitzer.

Von der in Mailand namentlich unter den geschickten Händen des *Antonio da Monza* blühenden Illuminirkunst gaben zwei reich verzierte Initialen O und A mit dem hl. Andreas und einer nicht näher gekennzeichneten weiblichen Märtyrerin aus V. Weisbach's Sammlung nebst einigen von einem oberitalienischen Anonymus herrührenden Miniaturen (Besitzer James Simon) hinreichende Vorstellg.

Der Schule von Verona hat Eug. Schweizer besonderes Interesse zugewandt. Aus seinem Besitze stammen die drei kleinen Arbeiten, die auf der Ausstellung die Kunst Veronas vertreten mußten. Noch in das Quattrocento gehört eine etwas gröblich behandelte, aber nicht ohne Zartheit empfundene Madonna von *Liberale da Verona*. Liberale's Schüler *Girolamo dai Libri* konnte man nur in einer überaus feinen und liebenswürdigen Miniatur kennen lernen, die eine Dame auf einem Saiteninstrument sich vergnügend darstellt. *Nicolò Giolfino*, ebenfalls Schüler Liberale's, weckte lebhaftes Neugierde mit einer kleinen Tafel, deren Darstellung ich leider nicht deuten kann. Auf dem freien Platz vor einer Renaissancebogenhalle erblickt man eine erregte Gruppe von Männern. In ihrer Mitte hat sich ein Jüngling den Dolch in die Brust gelassen und wird von den Umringenden nur mit Mühe daran gehindert, die Waffe zum zweiten Mal gegen sich zu führen. Links seitlich scheint ein älterer, weisbärtiger Mann einem Jüngling mit Federhut und Schwert eine Erklärung des schrecklichen Vorgangs zu geben. Rechts fällt der Blick auf Baulichkeiten, die ein Almosenempfänger und eine Gruppe Unterhaltender als Staffage beleben. Die hart zusammenstehenden rothen, gelben und grünen Töne, die Männer in knapp anliegender Zeittracht, dann auch die reiche Architektur im Hintergrunde sind charakteristisch für den Meister, der hier wie ein Nachfolger Domenico Morone's erscheint. Das Bildchen ist eines der auf der Ausstellung seltenen Beispiele einer Caffonemalerei, d. h. eines gemalten Einfasses in ein Kunstmöbel. Von der gleichen Hand,

wenn auch nicht zu dem gleichen Möbel gehörig, stammen zwei kleine Tafeln des Lindenau-Museums in Altenburg (Nr. 190 und 191), die, bisher unter dem unglücklich gewählten Namen Cofimo Rosselli ausgestellt, von dem Verfasser des neuen Katalogs, mit nicht geringer Verkenennung ihres wahren Urhebers, für einen oberdeutschen Meister um 1530 in Anspruch genommen werden. Auch diese beiden Darstellungen sind unerklärt; vermuthlich stellen sie, wie die Schweizer'sche Tafel, einen Vorgang aus der römischen Geschichte dar. Eine vierte, ebenfalls Giolfino zugehörige, mit Anspielung auf eine Verlobung, bewahrt die Sammlung der Baronin Auguste Stummer von Tavarnok (Galerie Winter) in Wien.

ZEICHNUNGEN. Das Cabinet, in dem Herr *Adolf von Beckerath* eine Auslese aus seiner Sammlung untergebracht und selbst aufgestellt hatte, beherbergte, mit Ausnahme des Dürerblattes, alle Zeichnungen, die auf der Ausstellung gezeigt wurden. Hier nöthigten die kleinen, zum größten Theile schwarz und weiß gehaltenen Kunstwerke zu einer Anordnung, die von vorn herein auf jeden Wettstreit mit der reichen Farbigkeit der übrigen Räume Verzicht geleistet hatte. Alte Rahmen, die mit kräftigen Profilen die zarten Blätter umschlossen, stark im Mittelpunkt oder an den Seiten dominirende plastische Arbeiten und einige die obere Wand abschließende farbige Wappenschilder gaben dem Ganzen die nothwendige Haltung und einigen farbigen Reiz. Manche der großen Renaissancekünstler wie Botticelli, Filippino, Signorelli, von denen die Ausstellung kein Bild vorführen konnte, waren hier wenigstens mit einer oder der anderen ihrer Zeichnungen vertreten. Und wenn die übrigen Räume die Kunst jener Tage im Zwange der Überlieferung, in der Abhängigkeit von dem allgemeinen Geschmacke zeigten, so führten die Zeichnungen des von Beckerath'schen Cabinets oft mitten hinein in die Werkstätten, in die Vorbereitung zu großen Arbeiten, zu der zwanglos sich aussprechenden Persönlichkeit des Künstlers selbst. Darin vornehmlich liegt ja der Reiz einer Zeichnung, das sie, die augenblickliche Niederschrift einer aufblitzenden Idee oder das sorgfältige Suchen nach der größten Rundung des künstlerischen Ausdrucks, Persönliches offenbart, indem sie uns zum Zeugen des künstlerischen Verdichtungsprocesses macht. —

Von *Botticelli* sah man zwei Zeichnungen, beide auf röthlichem Papier mit starken, weiß gehöhten Lichtern. Die eine stellt einen alten sitzenden Propheten dar, der auf das linke Knie ein Buch stützt. Haar und Bart wallen herab, auf dem Haupte trägt er eine hohe Mütze mit einem Kronreif. Wir möchten an die Studie zu einem Gott-Vater denken, so nahe steht der Typus dem Gott-Vater des Quattrocento. Die Conturen, in Silberfüß gezogen, sind außerordentlich zart, die weiß gehöhten Lichter sind in der vollen Schärfe stehen geblieben. Das zweite Blatt vereinigt auf feiner kleinen Fläche nicht weniger denn sechs Figuren, fünf schreitende männliche, und eine knieende weibliche. Diese scheint laut und eindringlich zu dem älteren Mann in der Mitte der Gruppe, der die Züge des Apostels Petrus trägt, emporzusehen. Hinter Petrus wird eine männliche Gestalt mit langen Locken bis zur Brust sichtbar; vermuthlich Christus selbst, der tauben Ohres ungerührt das Weib hinter sich gelassen hat. Ein Jünger links weist mit

erhobener Hand die schreiende Frau auf den gleichgültig weitererschreitenden Herrn und Meister. Rechts vorn wenden sich zwei andere Jünger unwillig nach der Klagen um. Danach scheint es, als habe Botticelli hier die Geschichte von dem kananitischen Weibe dargestellt. Vergebens hat sich das Weib an Christus gewandt mit der flehenden Bitte, die vom Teufel geplagte Tochter zu heilen. »Und er antwortete ihr kein Wort.« Nun ruft sie hinter ihm drein, so daß die Jünger sie unwillig zurechtweisen. Die Zeichnung war ursprünglich in der gleichen Technik angelegt wie der sitzende Prophet. Später erst hat eine nachbessernde Hand den zarten Silberstiftcontur einigermaßen gröblich mit Bistex umrissen und, so namentlich im ausdrucksvollen Kopf des Weibes, die Reinheit der Handschrift verwischt. Von dem Meister selbst redet trotzdem noch Alles auf dem Blatte. Seinem Stil nach werden wir es in die römische Periode Botticelli's setzen. Die vollen schweren Falten, die Typen und die noch maßvolle Erregtheit der Gruppe entsprechen ganz den gleichen Eigenschaften auf Botticelli's Fresken in der Sixtinischen Capelle. Der capricios oft abspringende Stift, die längeren Proportionen der Figuren, die stürmische Lebendigkeit der Dantezeichnungen ist diesem Blatte noch nicht eigen.

Drei schöne Zeichnungen *Filippino's* gaben Gelegenheit, den Meister mitten in vorbereitender Arbeit zu größeren Aufträgen zu beobachten. Ein schlicht gescheitelter, in den Schleier gehüllter Madonnenkopf mag als Studie für die Madonna auf der großen, 1485 datirten Tafel gedient haben, die, für die Capella di San Bernardo im Palazzo vecchio zu Florenz bestimmt, im ersten toscanischen Saal der Uffizien endgültige Aufstellung gefunden hat. Ungefähr in die gleiche Zeit fällt ein hohes, schmales Blatt mit bezeichneter Vorder- und Rückseite. Auf der Vorderseite steht, im Profil nach rechts gewandt, ein junger Mann, der mit der Linken den Mantel faßt und in der Rechten die Palme des Märtyrers hält. In der Art, wie er den Mantel faßt, und in der Gewandung erinnert er an den hl. Sebastian auf dem Vierfigurenbild in S. Michele zu Lucca. Die Rückseite der Zeichnung enthält einen männlichen Act, der von außerordentlichem Verständniß des Künstlers für den menschlichen Körper zeugt. Ein Jüngling sitzt ganz leicht auf einem hohen Sitz und hält, den Oberkörper ein wenig nach links verschoben, eine Binde oder Schlinge in der Rechten. Wir haben es also vielleicht mit einer Studie zu einer Grablegung zu thun. Eine Composition *Filippino's*, die diese Studie verwendet, kann ich leider nicht nachweisen. Dem Stile nach werden wir das Blatt in die frühe Zeit *Filippino's* zu setzen haben.

Ein drittes Blatt des Meisters führt in das Studium und in das Treiben der Werkstatt. Zwei garzoni, vermuthlich über das erste Stadium des Pinselwachsens, Farbenreibens und Vorbereitens des Malgrundes wenig hinausgediehen, hat *Filippino* hier zu Modellen benutzt. Mit eilig übergeworfenen Mänteln hat er ihnen die Pose der Verkündigungsfiguren angewiesen. Links, der demüthig Geneigte mit der Mütze in der Hand, agirt die Madonna, von rechts, das Knie gebeugt und die Hand zum segnenden Grusse erhoben, tritt der Zweite als Gabriel hinzu. Das panneggiamento, den Fall der Gewandung, hat der Meister hier an der improvisirten Gruppe studiren

wollen. Mit leichten, ficheren Strichen find die Hauptformen festgehalten und mit großer Sorgfalt die weissen Lichter auf den Faltenlegen gehöht. Das Blatt fällt noch in die mittlere Zeit des Meisters, d. h. vor feinen zweiten Aufenthalt in Rom. Wunderbar frisch und unmittelbar ist die Formengebung, und mit Entzücken geht man dem leichten Strich des Silberflütes nach, den eine meisterliche Hand führt und ein sicheres Auge die Hauptformen entlang leitet. Die Erhaltung der Zeichnung ist ebenfalls ohne Fehl.

Mit einer in großen Licht- und Schattenmassen prachtvoll aufgebauten Madonnen-Composition aus *Fra Bartolommeo's* späterer Zeit, die wie eine Studie zur Corfini-Madonna erscheint, geht die Reihe der Zeichnungen aus der Florentiner Schule zu Ende

An anderer Stelle dieser Publication ist der Nachweis geliefert, dafs das Brustbild eines älteren Mannes mit Mütze keine Arbeit *Melozzo's* ist, vielmehr venezianischen Ursprungs. *Melozzo's* großer Schüler *Luca Signorelli* stellte auf einem leicht aquarillirten Blatt seine ungemaine, bis auf Michelangelo unerhörte Kenntniß des nackten menschlichen Körpers zur Schau. Das Tragen einer schweren Last hat *Signorelli* auf dieser Zeichnung an zwei Beispielen studirt. Rechts sehen wir einen nackten jungen Mann, der eine jugendliche, bekleidete Frau auf der rechten Schulter eher balancirt, als dafs er sie trägt. Die ganze Last des weiblichen Körpers wuchtet auf diese rechte Schulter herab. Daher stützt sich der rechte Arm des Trägers fest in die Hüfte, die Muskeln an dem schwer belasteten Standbein schwellen an, während der freie Arm hinaufgreift, die Frau am Ellenbogen zu stützen. Denn auch das Weib sitzt unsicher auf dem fehnigen Nacken und hält sich, während der Körper schwer nach links herübergeneigt ist, an dem Kopf des Trägers fest. Die links daneben stehende Gestalt giebt das gleiche Motiv von der Rückenansicht; statt der bekleideten Frau sitzt ein nackter Mann auf der rechten Schulter des Trägers. Prachtvoll entwickelt sich das Spiel der Muskeln auf dem Rücken, und gerade die Übereinanderstellung des lastenden und des tragenden Körpers erzeugt den interessantesten anatomischen Contrast. Leider ist die Zeichnung querüber an zwei Stellen stark lädirt, und eine breite Retouche geht gerade durch den unteren Theil des Rückens. Man denkt an Compositionen wie das Jüngste Gericht in der Brizio-Capelle zu Orvieto oder an die ebendort befindlichen Grifallen mit Darstellungen aus Dante's Komödie; doch läßt sich unsere Zeichnung auf keine Composition dort oder überhaupt auf ein Werk *Signorelli's* beziehen.

Von Perugino waren zwei Zeichnungen ausgestellt. Im »guten Schächer« hat der Meister der religiösen Emphase körperliches Leid mit seellichem Überwinden glücklich zu paaren gewußt; sein zartgeflimmtes Talent gab für die Qual des Gekreuzigten nicht so viel her, wie für den Ausdruck der entführten Seele. Ganz Anmuth und Liebreiz ist Perugino in dem schwebenden Engel. Indem der himmlische Sendling das Haupt demuthsvoll über den gekreuzten Armen neigt, trägt ihn der sanfte Hauch, der in seinem Gewande spielt, Christus oder der Madonna nahe, denen seine Verehrung gilt. Denn zweifellos besitzen wir in diesem Blatt eine Studie zu einer jener

zahlreichen Engelgestalten, die auf leicht gebaltem Gewölke um die Mandorla anbetend und verehrend, gleich einem himmlischen Hofstaat die inmitten thronende Heiligkeit umflehnen.

Eine jener im Quattrocento leicht verständlichen, für uns räthselvollen allegorischen Gestalten erblicken wir auf einer Zeichnung *Cosimo Turà's*, die bereits im IX. Bande des Jahrbuchs d. K. Preuss. Kunstsamml. von Adolfo Venturi publicirt worden ist. Ein geflügeltes Weib mit nacktem Oberkörper, den es uns in Vorderansicht zuwendet, den linken Fuß auf eine glänzende Kugel stützend, sitzt auf einem viereckigen Postament und hält hoch in der Rechten eine ananasartige Frucht; ein Kind zu ihren Füßen blickt lebhaft mit weit zurückgeworfenem Kopfe zu der Frucht auf und greift ungefühm mit den Händen nach ihr.



SANDRO BOTTICELLI: DAS KANANTISCHE WEIB
BES. A. V. BILDGALERIE

In die nächste Generation der ferraresischen Malerschule führen zwei Zeichnungen von *Ercole de' Roberti*. Die eine, ein todt ausgestreckt liegender Christus in Seitenansicht, ist vielmehr eine Nachzeichnung als eine Studie zur Pietà in der Royal Institution zu Liverpool. Die Lage des Körpers auf dem Bilde entspricht der der Zeichnung. Während man aber auf dem Gemälde den Kopf, über den stützenden Arm der Madonna gefunken, in interessanter Verkürzung sieht, liegt er auf der Zeichnung, wie der Körper, genau im Profil mit lang herunterhängenden wirren Locken. Bedeutamer und eine echte Arbeit des Meisters ist die zweite Zeichnung, ein groß geschnittener, strenger Frauenkopf in Vorderansicht mit niedergecklagerten Augen. Das schlicht gescheitelte Haar deckt am Hinterkopfe ein weißes Häubchen, das Gewand ist viereckig ausgeschnitten. Der strenge und ernste Ausdruck ist charakteristisch für Ercole's Frauenköpfe; den großen Schnitt des Gesichtes finden wir wieder z. B. auf der kleinen Berliner Madonna (Nr. 112 D) und bei den Frauen auf dem »Zug nach Golgatha«, dem Predellenbilde der Dresdener Galerie, das mit der Pietà in Liverpool zu einer Altartafel ehemals vereinigt war. Die Umrisse sind mit schwerer, aber sicherer Hand geführt, die Lichter weiß gehöhlt. Beide Zeichnungen stehen auf blaugrünem Papier.

Mit *Francesco Zaganelli* betreten wir bereits das Cinquecento. Auf der Zeichnung, die von diesem Meister ausgestellt war, findet man wenig mehr von dem Vorbild seines Lehrers Rondinelli. Im Typus und in der Stimmung der Figuren

werden wir vielmehr an Lorenzo Costa erinnert. Die nur halb vollendete Zeichnung — ebenfalls auf blauem Papier — giebt den Entwurf zu einem Bilde, das sich im Florentiner Kunsthandel befindet. (Nebenbei gesagt, ist es nicht, wie man behauptet hat, das jetzt in Chantilly befindliche Gemälde.) Bis zu den Hüften ist die Madonna sichtbar, in den Armen trägt sie das lebhaft bewegte Kind. Sie sitzt auf erhöhtem Throne, eine Gloriole von Engelsköpfen umschwebt sie. Links und rechts zu Füßen musiziert je ein Engel. Auf der Zeichnung ist nur der links stehende, dessen gefühlvolles Geigenpiel zur Madonna hinaufklingt, ausgeführt. Vom rechten, der die Mandoline spielt, ist mit Ausnahme des sorgfältig durchmodellirten Kopfes Alles nur in leichten blauen Umrissen angedeutet.

Eine Studie *Correggio's* zum hl. Paulus in S. Giovanni zu Parma deutet schon in ihrer braunen Lavirung die Tonigkeit des Meisters an; die muskulöse Gestalt des nackten niederstuzenden Mannes gemahnt an Michelangelo's *Ignudi* an der Decke der Sistina. *Gaudenzio Ferrari's* Verkündigungengel in seiner buntfarbigten Aquarelltechnik ist coloristisch reizvoll bei einwandfreier Erhaltung.

In die Veronefer Schule führt *Bonifagni's* Bildnis eines bartlosen Mannes. Der noch jugendliche Mann wendet den stolz getragenen Kopf drei Viertel nach links; herrlich blitzen die Augen, und von lieghafter Energie reden die Züge. Nach venezianischer Mode trägt er das Haar weit über Stirn und Ohren gekämmt in der Art der berühmten Riccio-Bronze im Museo Correr zu Venedig; eine hohe Tuchmütze deckt den Kopf. In Kohle ausgeführt, mit weich fließendem Contur und klarer Modellirung, kommt das schöne Blatt einem Relief in der Wirkung nahe. Dieselbe Hand zeigt ein ähnlich groß aufgefaster Portraitkopf unter den Zeichnungen der Christ Church in Oxford, der dort — und wahrlich zum Ruhme des verkannten Meisters — Leonardo's Namen trägt.

Bartolommeo Montagna steht auf der Grenze der Veronefer und der Venezianischen Schule. Seine Abstammung weist ihn den Landeskindern des Veronefer Gebietes zu, mit feiner Kunst ist er im Venezianischen heimisch. Ein heiliger Sebastian, ehemals in der Sammlung Grahl (Nr. 208) unter dem Namen des Andrea Mantegna, ist doch zu schwächlich, um als eigenhändige Studie des Meisters zum Sebastian auf dem Altarbilde für S. Bartolommeo, jetzt in der Galerie zu Vicenza,



FELIPINO LIPPI. FIGURENSTUDE. DES A. V. BECKERSATH

zu gelten. Wir haben in dem Blatte wohl nur das Studium eines Nachzeichners vor uns, dem es gefallen hat, den Heiligen in blauer Tinte, den Baumstamm in dessen, an dem jener sein Martyrium erduldet, und die flüchtig dahinter angedeutete Landschaft in brauner Tuschte zu reproduciren.

DIE VENEZIANER * * VON GEORG GRONAU * *

ES ist sicher nicht dem Zufall allein zuzuschreiben, daß die Hälfte aller italienischen Bilder in der Renaissance-Ausstellung venezianischen Ursprungs war. Durch ihre heiteren, zumeist gefälligen Farben empfehlen sich venezianische Bilder dem Privatammler; selbst ein an sich weniger bedeutendes Werk mag immer noch farbig großen Reiz besitzen und hierdurch das Auge für sonstige Schwächen entschädigen, während Fehler in der Zeichnung unangenehm in's Auge fallen, falls sie nicht durch ein harmonisches Colorit in gewisser Weise wieder gut gemacht werden.

Innerhalb einer kurzen Zeitspanne, nicht viel mehr als einem Jahrhundert, ist die Geschichte dieser Malerschule beschloffen. In folgerechter Entwicklung reihen sich die Generationen der Meister eng an einander. Außerhalb dieser Reihe bleiben nur wenige Künstler: unter ihnen ist im Quattrocento *Carlo Crivelli* der eigenartigste. Ohne die besondere Kunstrichtung, wie sie in Padua sich ausgebildet hatte, wäre dieser Künstler überhaupt nicht zu verstehen. Von Carlo Crivelli enthielt die Ausstellung die Gruppe der Madonna mit dem Kind (Besitzer Eugen Bracht). Die Gottesmutter steht vor oben abgerundetem Portal und hält das Kind, das auf einer Brüstung sitzt, mit den Armen umschlungen. Portal und Balustrade sind aus Marmor, jenem schönen gelblichen Marmor, der reich mit amethystfarbigen Flecken durchzogen ist. Die Gruppe ist nicht ohne Geschick componirt; den Hauptreiz des Bildes macht die feine Zusammenstellung der Farben aus: Blauviolett, Olivgrün, Dunkelblau und Roth; dazu gefellen sich der herrliche Goldbrocat und die reiche Zier goldener Borten und der Edelsteine. Diese Schönheiten werden beinahe aufgehoben durch selbst für Crivelli ungewöhnlich häßliche Einzelheiten: den mürrischen Ausdruck der Köpfe und die überfchlanken Hände der Madonna mit den spinnenartigen Fingern. Zudem hat der Fleishton des sonst gut erhaltenen Bildes eine unangenehm olivbraune Färbung angenommen. Auch möchte man die Verzierung in den oberen Ecken des Bildes mit einem Apfel und einer Gurke — sonst findet man an dem oberen Bildrand bei Crivelli häufig einen Fruchtkranz — nicht als übermäßig geschmackvoll bezeichnen; doch scheint Crivelli speciell für die Gurke als Zierpflanze eine besondere Vorliebe besessen zu haben. Und auch sonst führen von unserem Bilde zu anerkannt echten Werken des Meisters so viel verbindende Fäden, daß man dem nicht gefälligen ersten Eindruck zum Trotz doch für die Echtheit des Bildes eintreten muß. Als Composition zeigt es sich dem Madonnenbilde in der Galerie zu Bergamo verwandt. Die Farbennuancen kehren fast genau in derselben

Weife bei dem entzückenden Madonnenbildchen des Lord Northbrook in London wieder. Auch die Bildchen der Galerie von Ancona und der Jones Collection des South Kensington Museums bieten Analogien. Zusammen mit diesen Werken darf man das Berliner Bild in die Frühzeit des Meisters setzen, trotz der gezierten Hände, die sonst das Merkzeichen späterer Zeit zu fein pflegen.

Der Entstehungszeit nach stand ein als »Art des Antonello da Messina« bezeichnetes männliches Portrait (Besitzer Graf Pourtalès) dem Madonnenbild am nächsten: der Kopf eines Jünglings, zu drei Viertel im Profil, nach links gewendet, bis zu den Schultern sichtbar. Das granatrothe Gewand mit fast parallelen Falten hebt sich leuchtend von dem schwarzen Grund. Die schwarze Kappe und ein schwarzer Gewandzipfel über der linken Schulter vollenden das Costüm. Das kastanienbraune Haar, das, die Stirn verdeckend, bis an die Augenbrauen reicht, steht steif vom Kopf ab (wie etwa bei der schönen Bronzebüste des Riccio im Museo Correr). Das eckige Profil, welches an der Mundpartie durch eine spätere Hand alterirt erscheint, wird von der Hakennase überschnitten. Die braunen Augen blicken fest nach links; das Weisse des Auges tritt stark aus dem tiefen goldigen Ton des Fleisches heraus. Als Eigenthümlichkeit sei bemerkt, daß die oberen Augenlider nach oben emporgezogen sind. Wenn dieses Portrait farbig den Werken des Antonello nahe steht, so läßt die ganze Auffassung des Portraits doch mehr an Alvise Vivarini denken. Einzelheiten, besonders die Bildung des Kinns und der durch Doppellinien markirte Übergang von der Nase zum Mund, kehren ähnlich auf einem Jünglingsportrait des Jacopo de' Barbari in der Galerie zu Bergamo wieder. Doch können wir keinem dieser Meister das Portrait mit Sicherheit zuschreiben, sondern halten es für die Arbeit eines unbekanntes venezianischen Künstlers, der von den bedeutendsten Zeitgenossen beeinflusst worden ist.

Von den beiden Brüdern *Bellini*, deren Schaffen den Höhepunkt venezianischer Quattrocentokunst bezeichnet, war der ältere *Gentile* durch eine Zeichnung, sein Selbstportrait, vertreten (Besitzer A. von Beckerath, ausgestellt als Melozzo da Forlì). Wir sehen einen alten Mann in der üblichen venezianischen Tracht vor uns, dessen Mundpartie das Fehlen der Zähne verräth. Alle Hauptlinien sind durch seine Nadelförmige durchbohrt, d. h. sind durch Pausen übertragen worden. Der Zufall wollte es, daß ich gerade mit dem frischen Eindruck des großen »Proceffionsbildes« der venezianischen Akademie die Ausstellung zuerst betrat und nun in der mir seit langer Zeit vertrauten Zeichnung die Studie zu dem Portrait des Gentile, das sich ziemlich weit auf der linken Seite jenes Bildes befindet, erkannte. Jeder Zweifel, daß diese Studie zu dem dort unter den Zuschauern befindlichen Portrait gedient hat, ist ausgeschlossen. Die Gründe, die mich veranlassen, hier das eigene Bildniß des Meisters zu erblicken, kann ich an dieser Stelle nicht ausführlich darlegen, weil ich genöthigt wäre, weiter auszuholen; nur sei hiermit auf die Medaille des Camelio und das Marmorrelief der Sammlung Dreyfuss in Paris verwiesen, die zwar beide den Kopf im Profil zeigen, aber doch die Identität der Züge zur Genüge erkennen lassen. Gentile Bellini war nahe an siebzig Jahr alt, als das Proceffions-



GENTILE BELLINI SELISTHEDNISS RES A V BECKERATH

bild vollendet wurde (1496); das Alter des auf der Zeichnung Dargestellten stimmt damit ausgezeichnet überein.

Ein Originalwerk des *Giovanni Bellini* fehlte leider; dafür kann ein Bild mit ihm in unmittelbare Verbindung gebracht werden. Zu Anfang des XVI. Jahrhunderts (1525) sah der Kunstkennner Marc Antonio Michiel (der Anonymus des Morelli) im Hause des M. Tadeo Contarino ein Christusbild, das er also beschreibt: »El quadro del Cristo con la Croce in spalla insino alle spalle fu de mano de Zuan Bellino«. Dieses Bild ist uns zwar im Original nicht mehr erhalten; aber wir kennen von demselben nicht weniger als vier Exemplare, alle aus der Werkstatt des berühmten Meisters, und dieser Umstand läßt darauf schließen, daß es sich um ein gefeiertes Werk handelt. Abgesehen von unbedeutenden Varianten stimmen alle vier

Bilder bis in die Einzelheiten des Faltenwurfs genau überein. Das ausgestellte Exemplar (Graf Pourtalés) scheint nach dem etwas herberen, alterthümlicheren Charakter, dem es trägt, dem verschollenen Original besonders nahe zu kommen. Der Ausdruck des Leidens ist hier stark betont; er liegt vorzüglich in den Augen, deren Lider stark geröthet sind und die sich müde halb über den Augapfel senken. Der Mund ist etwas geöffnet. Blutstropfen rinnen über die Stirn und die linke Backe herab. Das bräunlichblonde Haar fällt in wenigen, großen Locken bis zur Schulter. Zwei andere Exemplare, im Besitz des Grafen Lanckoróski in Wien (1893 bei Herrn Mario de Maria in Venedig) und in der Galerie zu Rovigo, zeigen dieselbe Auffassung des Ausdrucks; das erstgenannte dürfte das Original Bellini's am treuesten wiedergeben. Das berühmteste Exemplar aber, bis vor Kurzem in dem Besitz des Grafen Loschi in Vicenza, jetzt in der Sammlung der Mrs. Gardner in Boston, zeigt die Auffassung eines Künstlers, der auch als Copist seine Eigenart sich bewahrt: bei Giorgione ist der Ausdruck hoheitsvoll-ergeben; die Augen blicken groß aus dem Bild heraus; der vornehme Mund ist geschlossen, und nur eine Thräne, welche die Backe herunterrinnt, verräth etwas von innerem Leiden. Schon Bode hat mit Recht das Berliner Exemplar in Verbindung gebracht mit dem Altarwerk des Bassani in der Berliner Galerie, dessen Malweise es sofort in die Erinnerung ruft. Vorzüglich die Figur des hl. Johannes bietet schlagende Analogien; und wie sich in der Behandlung des mehr Nebenächlichen am ehesten die Hand eines Künstlers wiedererkennen läßt, so genügt in unserem Fall die Behandlung des Haares, das hier und dort als Masse gefaßt ist, in die mit spitzen Pinsel einzelne lichtere Haarsträhnen hineingefetzt sind,

zum Beweis. Ob das Altarwerk der Berliner Galerie wirklich von Bafaiti sei oder, wie neuerdings von Dr. Ludwig behauptet worden, von einem anderen Meister, der vorläufig dem Namen nach unbekannt ist, bleibt dabei für uns irrelevant: jedenfalls ist der »Kreuztragende Christus« von demselben Künstler gemalt.

Der Schule Bellini's gehörten zwei Bilder an. Das männliche Portrait (Besitzer James Simon) zeigt uns das Brustbild eines kräftigen Venezianers voll en face, in enganliegender schwarzer Jacke, der Kopf von der schwarzen Kappe bedeckt. Im starken Gegensatz zu dem tiefdunkelbraunen Vollbart ist das nach venezianischer Art geschnittene Haar — die *zazzera* — hellblond. Das giebt dem Bild einen originellen Reiz, der für den etwas leeren Ausdruck des Gesichts entschädigt. Portraits von Künstlern minderen Ranges bieten, besonders wenn die Hände, deren Zeichnung oft den



GIOVANNI BELLINI, CHRISTUS. BES. GRAF F. V. POURTALÉS

Urheber verräth, fehlen, der Bestimmung große Schwierigkeiten. Auch für unser Bild wage ich nur vermuthungsweise einen bestimmten Schüler des Giovanni Bellini in Vorschlag zu bringen: den Andrea, mit Beinamen *Cordegliangi*, von dessen Hand ein sehr ähnliches (auf der Rückseite echt bezeichnetes) Bildnis eines Jünglings im Museo Poldi-Pezzoli in Mailand bewahrt wird, das freilich in der Färbung heller, kälter ist als unser Bild. Das zweite Bild stellt eine Venezianerin in Halbfigur dar, die durch einen silbernen Pocal als hl. Magdalena charakterisirt ist, und gehört dem *Vincenzo Catena* an (Besitzer James Simon). Die Dame ist en face dargestellt; das dunkelblaue Gewand läßt die Büste rechts frei. Offenbar hat der Künstler seine Heilige genau nach dem nicht besonders reizvollen Modell copirt; das verräth der lange steife Hals und das Doppelkinn. Der blasse, gelbliche Fleishton ist den frühen Werken des Catena (in Berlin bietet sich zum Vergleich die schöne *Santa Conversazione* der Galerie Raczynski dar) eigen.

Unter den berühmten venezianischen Meistern bietet einer, *Giovanni Battista Cima da Conegliano*, das seltene Schauspiel, daß ein Künstler in einer Laufbahn, die sich über dreißig Jahre erstreckt, keine bemerkenswerthe Entwicklung durchmacht, sondern von Anfang bis zum Ende sich auf der gleichen Höhe behauptet. Sind der Hauptfache nach seine großen Altarwerke noch immer auf venezianischem Boden zu finden, so sind zahlreiche kleinere Werke — ein Zeichen der Werth-

schätzung, die man dem Künstler beimisst — in's Ausland gewandert. Bilder mittlerer Größe von ihm sind häufiger zu finden, Werke kleinsten Umfanges selten. Unter Cima's Namen waren auf der Ausstellung zwei ganz kleine Bildchen; ihnen glaube ich ein drittes anreihen zu können, und in Verbindung mit diesem darf man zwei Werke, die in der unmittelbaren Umgebung des Meisters entstanden sind, auführen. Die Madonna mit den Heiligen Franz und Clara (Besitzerin Frau Julie Hainauer), fälschlich mit dem Namen des Giovanni Bellini an der Brüstung vorn versehen, zeigt ein von dem Meister gern angewandtes Compositions-schema: während das Christkind sich mit lebhafter Bewegung, vom Schooße der Mutter weg, nach links zu dem hl. Franz wendet und ihm das Kreuz darreicht, neigt sich die Madonna nach der anderen Seite, zu der Heiligen, die mit über der Brust gekreuzten Armen verehrungsvoll zu ihr aufblickt. Man findet eine ähnliche Composition auf dem herrlichen Altarbild in der Galerie zu Parma, auf dem Bild der Wiener Galerie und sonst. Die Formen, die rundlichen Köpfe, die Augen mit dem Lichtpünktchen in der Pupille, sind Alles sichere Kennzeichen des Meisters von Conegliano. Leider hat das Bild gelitten, während der »segnende Christus« (Besitzer Graf Pourtalès) — abgesehen von dem aufgefächerten Goldgrund — trefflich erhalten ist. Wie eine Miniatur hat Cima diese Gestalt fauber ausgemalt. Der Heiland sitzt auf einem reich ausgelegten Marmorthron, in burgunderfarbenem Gewand, den dunkelblauen Mantel leicht über die linke Schulter gelegt. Während er die mit dem Kreuz geschmückte Weltkugel hält, spendet er den Segen. Zu diesen beiden Werken gefällt sich das entzückende Bildchen des »hl. Hieronymus« (Besitzer Graf Pourtalès). Wie herkömmlich, kniet der Heilige am Boden und schlägt sich angeichts des Crucifixes mit einem Stein die Brust. Rechts bräunliche Felsen und Gebüsch; zusammen mit dem Stückchen blauen Himmel und dem hellblauen Gewand, das den bräunlichen Leib nur dürftig deckt, geben die natürlichen Farben des Gesleins und des Laubs ein entzückendes Bild. Marco Bafaiti hat auf zahlreichen kleinen Bildern Hieronymus verherrlicht; aber auch von Cima giebt es mehrere Darstellungen deselben, und der Vergleich mit dem Bildchen der Londoner National-Galerie giebt für unser kleines Meisterwerk den Ausschlag. Bafaiti bevorzugt einen gewissen gelblichen Gefammtton; die leuchtenden Farben, der tiefe Ton des Fleisches verrathen hier unzweifelhaft den Cima. Hingegen war die schöne Kohlezeichnung eines Mannes im pelzverbrämten Rock aus dem Besitz des Herrn von Beckerath ein echtes Werk des *Bafaiti*. In der stolzen Haltung, im klaren Blick der Augen erinnert sie lebhaft an das signirte Bildniß in der Galerie zu Bergamo (Lochis). Bei der großen Seltenheit venezianischer Meisterzeichnungen ist ein solches Blatt doppelt werthvoll.

Die »thronende Madonna« in der Landschaft (Besitzer Graf Pourtalès; als Bafaiti ausgestellt) machte beim ersten Anblick den günstigsten Eindruck; aber bei näherem Zusehen wurde man gewahr, daßs man ein stark beschädigtes Bild vor sich hatte, über das ein Urtheil nicht mehr möglich ist. Die Landschaft erinnerte an den Hintergrund des »Tempelgangs der Maria« von Cima in der Dresdener



VENEZIANER HEISTER UM 1500. BILDNISS. BES. JAMES SIMON

auch dieses Bild diesem wenig bekannten, seltenen Schüler des Cima zuweisen; doch soll nicht unerwähnt bleiben, daß das Landschaftsmotiv wiederum sehr an Bilder eines anderen Cima-Schülers, des Andrea Bufati, erinnert.

Noch dem Anfang des XVI. Jahrhunderts gehört ein räthselhaftes weibliches Bildniß an, das trotz einzelner Schwächen durch großen coloristischen Reiz fesselt (Besitzer James Simon). Die Dargestellte ist etwas nach links gewendet; das reiche schblonde Haar steckt hinten in einer schmucklosen weissen Haube; das Gewand, welches die Schultern und den Ansatz der breiten Bütle unverhüllt läßt, ist aus prächtigem weissen, reich mit Goldornamenten gemusterten Seidenbrocat. Der helle, weisliche Fleischtön und das weisse Kleid heben sich stark von dem schwarzen Grund ab. Die Malweise dieses Bildnisses ist ungewöhnlich zart, und trotz der feinen Modellirung vermag das Auge nicht den leisesten Farbauftrag, der von der Bildfläche herausräte, zu entdecken. Biffolo's Frauentypen sind von zahlreichen Bildern dieses Künstlers genugsam bekannt, um negativ sagen zu dürfen, daß er dieses Bildniß nicht gemalt haben kann. Mir scheint es vielmehr einem der älteren Künstler anzugehören, die um das Jahr 1500 schon im reiferen Alter standen; die weichen, etwas verschwommenen Conturen, die blasse Färbung, auch gewisse Einzelheiten der Formgebung (das eigenthümlich gebildete Kinn z. B.) lassen an den Proteus unter den Venezianern jenes Zeitraums, an *Jacopo de' Barbari*, denken, mit dessen heiligen Frauen in der Dresdener Galerie dieses Bild manche Verwandtschaft hat. Doch will ich nicht leugnen, daß *Barbari's* Frauengestalten weniger voll gebildet sind (allerdings haben wir es hier ja mit einem Portrait zu

thun!), und will auch mit dem Namen, den ich genannt habe, nur die Kunstrichtung andeuten, welcher das Bildniß am ehesten angehören dürfte.

Die »Geburt der Maria«, ein charakteristisches, in den hellen, etwas bunten Farben, die dieser Meister liebt, gehaltenes Bildchen des *Girolamo da Santa Croce* (Besitzer Eugen Schweitzer), beschließt die Reihe der der Quattrocentokunst — die noch bis in's erste Viertel des neuen Jahrhunderts hineinreicht — angehörigen Bilder.

Die Werke der großen venezianischen Meister des XVI. Jahrhunderts, die die Heimathstadt zur ebenbürtigen Rivalin von Florenz erhoben haben, sind in der Gegenwart im Privatbesitz überaus selten geworden. Noch immer bewahren die Kirchen Venedigs und der Terra ferma am alten Platz kostbare Bilder, und was durch die gewaltigen Veränderungen mehrerer Jahrhunderte aus dem Kunstbesitz der Kirchen und Paläste frei geworden ist, hat zumeist seit langer Zeit in den öffentlichen Sammlungen Europas eine dauernde Stätte gefunden. Nur in englischen Privathäusern findet man noch manches Bild dieser glänzendsten Blüthezeit italienischer, man darf fast sagen europäischer Malerei. Ein Meister, productiv wie wenige, kommt etwas häufiger noch immer vor, *Jacopo Tintoretto*. Das prächtige Bildniß eines Mannes (Besitzer Graf Pourtalès) zeigte in der breiten, kühnen, aber jedes Striches sicherer Mache den Meister; auch die großartige Auffassung der Persönlichkeit, deren Blick sich fest auf den Beschauer richtet, rief zahlreiche ähnliche Bildnisse Tintoretto's in Erinnerung. Das tiefe Violetts des Gewandes, mit breit hingefetzten Lichtern aufgehell, dieselbe Farbe der Sammetaufschläge und des Vorhanges rechts, dazu das dunkle Bordeauxroth der Innenseite des Prachtgewandes sind herrlich zusammen gestimmt. Die Landschaft, die man durch ein Fenster links überfchau — mit Darstellung eines Seegefechtes; die Tracht des Dargestellten deutet auf einen venezianischen Admiral —, ist in einem feinen gobelinartigen Ton gehalten. Trotz gewisser schwächerer Einzelheiten (z. B. die Zeichnung der Hände) doch ein treffliches Werk! Fügen wir noch eine Zeichnung desselben Meisters, Skizze zu dem »bethehemitischen Kindermord« in San Rocco, Sebastiano del Piombo's Entwurf zu dem Altargemälde der Chigi-Capelle in Santa Maria del Popolo zu Rom, und eine hervorragend schöne Zeichnung Paolo Veronese's — die »Gürtelpende der Maria«, auf graubläulichem Papier, die Lichter mit dem Pinsel hineingefetzt; schwarze Kreide —, alle drei Blätter aus der Sammlung A. von Beckerath's, hinzu, so haben wir aufgeführt, was an Originalwerken eines Trägers jener illustren Namen zu finden war.

Mehrere Bilder nöthigen uns zu kurzen kritischen Bemerkungen. Die »Ver-mählung der hl. Katharina« (Besitzerin Frau Johanna Reimer) gehört, als Composition wenigstens, mit großer Wahrscheinlichkeit *Tizian* selber an. Die Figuren sind durchaus in den ihm gewohnten Formen geprägt; sie kommen ähnlich auf anderen Bildern vor, wie z. B. der kleine Johannes, der von links her angelaufen kommt, in einem durchaus verwandten Bewegungsmotiv auf der »Kirchenmadonna« der Wiener Galerie oder der »Madonna mit dem hl. Antonius« der Uffizien dargestellt erscheint. Der Typus dieser Maria, und vor Allem dieses Christkinds, kehren in den Werken

der Jugendzeit des Meisters häufig wieder. Das großartige Profilbildnis der Katharina, das Stückchen Landschaft rechts sind zu bedeutend, um nicht Tizian als Schöpfer vermuthen zu lassen. Das Vorkommen mehrerer Repliken, deren eine mir in der Sammlung des Grafen Harrach in Wien (hier die Farben etwas verändert, als »Pordenone« ausgestellt) gegenwärtig ist, eine weitere in der Galerie zu Hamptoncourt sich befinden soll, spricht dafür, daß ein bekanntes Originalwerk Tizian's allen diesen Wiederholungen zu Grunde gelegen hat. Ist nun das in Berlin befindliche Exemplar dieses Tizian'sche Original? Wer die Werke des Meisters in den europäischen Sammlungen studirt hat und weiß, daß der Künstler gewiss gelegentlich eine Einzelheit zeichnerisch nachlässig behandelt, stets auf die Wirkung im Großen bedacht, der wird, vorausgesetzt selbst, er wollte eine schwache Stunde des Künstlers in Anrechnung bringen, sich sagen müssen: das ist kein Werk des Tizian oder irgend eines großen Meisters überhaupt. Nicht Nachlässigkeit hat solche Formfehler veranlaßt, sondern geringes Können. In der näheren Umgebung Tizian's finden wir in *Polidoro Lanzani* einen Künstler, der sich sein Leben lang von der Formenauffassung des Meisters nicht hat freimachen können, der, oft sehr liebenswürdig, als ein prächtiger Colorist in seinen Bildern erscheint, ohne jemals sich zu stärkerer Eigenart durchzuringen; und gewisse Eigenthümlichkeiten des Berliner Bildes, wie die rosa Lauren, welche man an dem Körper des Kindes beobachtet, scheinen mir Polidoro als den Urheber dieser Copie nach Tizian zu verrathen. Das große Bild der Raczynski-Sammlung der National-Galerie, neuerdings mit Recht diesem Meister zugeschrieben, zeigt ganz außerordentliche Verwandtschaft mit der »Vermählung der hl. Katharina«.

Eine Halbfigur Christi, prächtig in der Färbung, gehört in die nächste Umgebung des *Palma*; sie zeigt auffallende Verwandtschaft mit dem berühmten Portrait des Ariost der Londoner National Gallery, die sich bis auf Einzelheiten der Formgestaltung erstreckt. Eine große und trotz starker Nachdunkelung farbig noch sehr wirkliche, decorative »Findung des Moses« (Besitzer C. F. Karthaus) muß dem Tintoretto abgesprochen werden. Die Höhe, in welcher das Bild placirt war, gefaltet nicht, sich über den wirklichen Künstler, der es gemalt haben könnte, auszusprechen.

Die Ausstellung konnte dem Freunde allgemeiner Betrachtungen über Kunst recht deutlich vor Augen führen, wie die Auffassung der Portraits sich allmählich verschob und wie die Aufgaben, die sich die Künstler auf diesem Gebiete stellten, mit der Zeit sich änderten. Im Quattrocento und noch in den ersten Jahrzehnten des Cinquecento strebte der Maler die höchste Treue in der Wiedergabe der Züge an. Im Laufe des Jahrhunderts muß die sorgfältige Einzelbeobachtung zurücktreten hinter einer großartigen Auffassung der Persönlichkeit: das Staatsbildnis wird zur höchsten künstlerischen Entwicklung gebracht. Allmählich schleicht sich eine mehr genreartige Auffassung ein, die gern etwas von der Umgebung des Dargestellten mit zur Charakteristik heranzieht und mit Vorliebe uns den Menschen bei seiner Tagesbeschäftigung schildert. Ein Beispiel dafür giebt das »Selbstbildnis eines Malers« (Besitzer Carl Holltcher), das man mit Vorbehalt wohl dem *Francesco Bassano*



MORETTO. THRONENDE MADONNA.
BES. FRAU H. WESSENDONCK.

lassen kann, dessen Art die etwas harte Verwendung des Weiß nicht schlecht entspricht. Der Künstler ist dargestellt, als würde er beim Malen von einem Besucher überrascht. Er hat an der Staffelei gestanden und an einem Portrait gemalt; nun wendet er sich herum und blickt voll heraus. Ein solches Portrait wäre noch in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts in Venedig kaum gemalt worden.

Wir haben bis hierher nur von Künstlern gesprochen, die aus Venedig oder der näheren Umgebung der Lagunenstadt gebürtig waren, und deren Leben sich hauptsächlich in derselben abgepielt hat. Gewöhnlich bezieht man in die Geschichte der venezianischen Malerei auch diejenigen Künstler des weiteren Festlandes, deren Wirken trotz localer Sonderheit nach der Landeshauptstadt hinweist; und so gewiss ein Moroni in Bergamo, ein Moretto in Brescia ihre Eigenart sich bewahrten, so waren die Anregungen, die sie von Venedig her empfingen, doch zu bedeutend, als daß man sie nicht dem größeren Ganzen angliedern dürfte. *Moretto* ist in Deutschland bekannter, als viele andere Meister, weil einige besonders schöne und charakteristische Werke von ihm in den öffentlichen Sammlungen bewahrt werden. Als bevorzugter Maler von Altarbildern ist er im Privatbesitz nicht häufig zu treffen, und so mochte man es als einen besonderen Glücksumstand ansehen, daß er durch ein ausgezeichnetes Werk auf der Ausstellung vertreten war (Besitzerin Frau Mathilde Wesendonck). Vor dem offenen Bogen eines Kirchenraumes steht der Marmorthron, auf dem Maria mit dem Kind Platz genommen hat. Das Christkind klettert auf ihrem Schooß empor und reckt sich die Ärmchen aus nach einer Citrone, die aus dem Fruchtkranz zu Häupten der Madonna hervorschimmert. Auch hier erinnert uns das genrehafte Motiv, daß wir den Höhepunkt der Renaissancekunst hinter uns haben. In einem Altarbild hätte kein Maler der früheren Zeit dem Kind eine solche Stellung gegeben. Aber ist dieses Bild wirklich ein Altarbild, nicht nur ein häusliches Andachtsbild, in welchem sich der Künstler schon erlauben durfte, das Göttliche durch das allgemein Menschliche zu ersetzen? Für ein Kirchenbild spricht der äußere Apparat, der Marmorthron, das Bogenportal der Kirche; vor Allem aber die Haltung der Maria, deren gütiger Blick die Gläubigen, die am Altar ihr Gebet verrichten, zu suchen scheint. Wir werden uns denken müssen, daß zu Füßen des Thrones mehrere

Heilige gestanden haben. Technische Befonderheiten, wie die Vorliebe für gelbe Fleischtöne, die ziemlich unvermittelt neben Roth stehen, weisen das Bild in die Spätzeit des Moretto.

Gegen Ende des XVI. Jahrhunderts waren die großen Meister der venezianischen Malerei alle dahingegangen. Das neue Jahrhundert fand neue Menschen und neue künstlerische Bestrebungen vor. Von dem Wesen der Renaissancekunst wurde nur wenig noch in das folgende Jahrhundert hinübergerettet.



GAETANIO FERRAR. ENGEL DER VERKÜNDIGUNG
DES K. SCHWETZER



FRÄNKISCHER MEISTER. MADONNA — BAYRISCHER MEISTER. MARIA UND JOHANNES. HOLZSCULPTUREN
DES DR. BEZOLDENHEIM

BILDHAUERKUNST * * DIE MITTELALTERLICHEN BILDWERKE * *
VON WILHELM VOEGE * *

FRANKREICH * * Ein kleines getöntes Gefäß in Knochen (dem Beuth-Schinkel-Museum gehörig) wird in seiner Anpruchslosigkeit nur wenigen Besuchern der Ausstellung aufgefallen sein. Es war trotzdem vom Merkwürdigsten, was an älteren Sachen zu sehen war. Wer es in die Hand nahm, entdeckte auf der (äußeren) Bodenfläche, mehr eingeritzt und gepreßt als eigentlich plastisch herausgearbeitet, eine Darstellung des Lammes, und auch die Decorationsmotive der Wandung bezeugten ihm — in berechter Symbolik —, daß eine *Hoftienbüchse* gemeint war. Es ist selten, daß solche Geräthe durch die Art ihres Schmuckes so deutlich über ihre ursprüngliche Bestimmung Auskunft geben.

Um so räthelvoller schien die Herkunft und die Zeit der Entlehnung. War es carolingisch, wie die erste Auflage des Katalogs angab? Oder hatte die zweite Recht, die es in altchristliche Zeit zurückdatierte? Hierfür sprach jedenfalls der Augenschein.

Durch Bogen und Giebel verbundene Säulchen zerlegen die Wandung des bauchigen Bechers in fünf oblonge Felder, die durch aufsteigende Weinranken belebt sind; in den Bogenfeldern wachsen sie aus einer Vase hervor, in den anderen entpringen sie am Fußpunkt eines (auf Stab errichteten) Kreuzes. Das Alterniren

von Bogen und Giebel, wie überhaupt die Gliederung der Fläche durch Säulenstellungen, das (symbolisch bedeutungsvolle) Weinlaub, das antike Motiv der Vase, das Lamm und die Kreuze gehören zu den beliebtesten Requisitenstücken der altchristlichen Plastik, und es befremdet nur die bauchige Grundform des Gefäßes, die altchristlichen Pyxiden nicht eigen ist.

Aber damit ist ein Beweis für den altchristlichen Ursprung noch nicht erbracht. Man könnte mit gleichem Recht die Decorationen der Renaissance für die Antike in Anspruch nehmen, wenn es bei der Datirung eines Kunstobjects nur auf den Nachweis des gleichen oder eines ähnlichen Motivenschatzes und nicht noch auf andere Dinge ankäme. Ist vielleicht auch unsere Pyxis das Werk einer »Renaissance«? Die carolingisch-ottonische Epoche versuchte an die altchristliche Blüthezeit wieder anzuknüpfen; sie hat in der Kleinkunst, wie bei monumentalen Aufgaben, die Werke des IV.—VI. Jahrhunderts direct zum Muster genommen.

Auskunft zu geben vermögen erst die intimeren Eigenschaften des kleinen Werkes, das Individuelle seiner Technik, das Maß künstlerischer Freiheit in der Auffassung und Weiterbildung der Formen, der Geist, in dem das Ganze durchgeführt ist. Und in alle dem legt die Arbeit ein so offenes und unzweideutiges Zeugniß zu Gunsten des Mittelalters ab, daß ich ihr den Pulsschlag der mittelalterlichen Hand noch anzufühlen vermeine.

Die technische Fertigkeit unseres Schnitzers ist gering, aber er ist mit Eifer bei der Arbeit gewesen. Man beachte, wie an den Weinranken das spiralenhafte Sich-Winden der Fasern überall sorgfältig betont ist, wie in den flach modellirten Blättern das Geäder in feinen, plastisch herausgehobenen Linien hervortritt. Die Blätter zeigen curiöser Weise an der Stelle, wo der Stiel beginnt, einen knopfartigen Ansatz. Bisweilen scheint den Meister die Geduld zu verlassen; zwei feiner Felder decorirt er ärmlicher und kahler als die dazwischenliegenden; es ist ein Intermitteren und Wieder-sich-Zufammennehmen. Doch während er sich gehen läßt, scheint er zugleich auf neue Motive bedacht gewesen zu sein. Denn statt der Blätter stellen Blumen sich ein; man sieht, wie sich schrittweise das gezackte Weinblatt in eine Sternblume verwandelt, der knopfartige Ansatz an den Blättern war schon der Übergang zur Blume. Der Meister stellt Reben dar, aber statt mit Trauben hat er sie mit paarweise oder zu dreien sich ansetzenden Beeren behängt, was an Lorbeer erinnert. In den Zwickeln der Arcaden hat er jedesmal ein geflügeltes Weinblatt angebracht. Warum hat er sie nicht alle nach derselben Seite — nach rechts — orientirt, warum springt er bei dem letzten Blatt von der einfachen zum Ring sich zusammenschließenden Reihung ab und stellt dieses dem ersten vielmehr symmetrisch entgegen? — Die nur flüchtig angedeuteten Bafen der Säulchen sind bald drei-, bald viertheilig ausgefallen, und bei den bauchig geformten Capitälen dominirt bald das Blattwerk, bald die Grundform.

Man sieht, hier ist wenig zu spüren von der im antiken Geleise einherfahrenden, schematischen Routine, wie sie die altchristliche Sculptur charakterisirt. Dem Meister ist seine bescheidene Arbeit doch eine persönliche Angelegenheit. Es fehlt

ihm dabei an aller sicheren handwerklichen Formel. Er tastet, er möchte erfinden, er dilettirt und spielt, und wie in weichem Wachs drücken sich allerhand momentane Einfälle und die kleinen Schwankungen feiner Stimmung getreulich in dem Werke der Hände ab. Das ist Mittelalter. — Es ist derselbe Geist in diesem kleinen Geräth, der die monumentalen Schöpfungen der mittelalterlichen Frühzeit so anziehend und so reich macht.

Antike Ziermotive, insonderheit die Weinranke, spielen in den rheinischen Elfenbeinarbeiten der carolingisch-ottonischen Zeit eine bedeutende Rolle, zumal in der Schule von St. Gallen, deren Traditionen wir bis in's XI. Jahrhundert verfolgen. Aber es begegnet hier nichts, was eine engere Verwandtschaft mit der Decoration unserer Pyxis verriethe. Wohl dagegen zeigt ein französisches Werk des X. Jahrhunderts die auffallendsten Analogieen, der durch die Abbildung Molinier's in wei-



FRANZÖSISCHE X. JAHRHUNDERT. HOSTIENBÜCHSE
DES REITH-SCHNITZEL-MUSEUM

tereren Kreisen bekannt gemachte Kamm des hl. Gauzelin, Bischofs von Toul, der im Schatz der Kathedrale von Nancy bewahrt wird. Das ganze System der Decoration wie die Details sind auffallend verwandt bis zu der die Spitzgiebel und Bogen verzierenden Perlenkette und der antiken Vase. Die Weinblätter sind etwas besser modellirt, auch finden sich Trauben; Vögel haufen darin; der Meister des Kammes hat das altchristliche Muster noch etwas genauer festgehalten. Keinesfalls ist der Kamm altchristlich; um das Mittelfeld zieht sich eine schmale Blätterbordüre, die zu den geläufigsten Bordürenmotiven der ottonischen Epoche gehört und besonders in den Handschriften immer wieder vorkommt. Molinier betont denn auch mit Recht, daß die Tradition wohl Glauben verdiene, wonach der Kamm für Gauzelin von Toul gearbeitet wäre; derselbe falls von 922 bis 962. Die Hostienbüchse könnte etwas jünger sein als der Kamm, doch ist der Unterschied kein großer, und man wäre versucht zu vermuthen, daß beide Theile zu einer Garnitur gehörten; die Kämmen sind bekanntlich ebenfalls zum liturgischen Geräth zu rechnen. Wie dem auch sei, wahrscheinlich ist auch die Pyxis dem X. Jahrhundert zuzuweisen und auf französischem Boden entstanden.

Einen besonderen Reiz verleiht dem Gefäß die bräunlich-rote Tönung. Das Innere und außen alle erhabenen Theile zeigen noch die Spuren der durch keine Retouche entstellten alten Bemalung; die verhältnismäßig gute Erhaltung derselben spricht ebenfalls für eine relativ späte Enttöpfung des Werkes.

Kann man eine bestimmte altchristliche Schule namhaft machen, als deren verspäteten Schöpfung man dieses Atelier des X. Jahrhunderts zu bezeichnen hätte?

Allerdings sind die hier vorkommenden Motive, wie ich schon sagte, der altchristlichen Kunst im Allgemeinen eigenthümlich. Aber die Art der Auswahl wie gewisse Details scheinen mir die Vermuthung zu gestatten, daß die Anregung hier von Ravenna, speciell von den ravennatischen Elfenbeinen, gekommen ist. Denn hier sind auf engem Raum alle jene decorativen Elemente vereinigt, die unserm Atelier eigenthümlich sind: die Vorliebe für die Weinranke, die Vögel, die Vasen, die Blätter in den Zwickeln, die bauchige Grundform der Capitale, die mit einem Ornament verzierten Arcaden u. s. w. Ravennatische Elfenbeine sind nachweisbar im IX. und X. Jahrhundert im Besitz der fränkischen Kirchen gewesen, wie das z. B. auch für das Berliner Diptychon, das schönste seiner Gattung, durch die auf der Rückseite noch sichtbaren Inschriften in carolingischer Halbunciale bewiesen wird. Überhaupt aber ist kaum ein Zweifel, daß jene Werke in Elfenbein und Knochen auf altchristliche Arbeiten derselben Gattung, also Elfenbeine (und nicht etwa Sarkophagsculpturen oder Ähnliches) zurückzuführen sind.

Französische Elfenbeine des X.—XII. Jahrhunderts sind selten; jedes Stück ist hier von Interesse. Weitere Nachforschungen dürften zumal in deutschen Sammlungen noch Manches zu Tage fördern. In München bewahrt die Staatsbibliothek auf dem Deckel eines Evangelistars (Cim. 179) eine Reihe von kleinen Tafelchen mit Darstellung der Jugendgeschichte Christi, sicher eine Arbeit aus der Gegend von Toulouze und zugleich ein merkwürdiges Beispiel für die oft weitgehende Verwandtschaft dieser Werke mit den Monumentalsculpturen. Auch das Berliner Museum besitzt französische Arbeiten aus romanischer Zeit, so eine große Tafel mit Christus von Engeln getragen, deren Stil nach La Charité sur Loire weist.

Es ist erfreulich, daß sich der Sammeleifer der Berliner Kunstliebhaber neuerdings auch den gothischen Elfenbeinen zugewendet hat; die Ausstellung bot eine interessante Auswahl von Werken aus dem Besitz der Frau Hainauer, wie den Sammlungen Weisbach, James Simon und anderen. Unter den *Elfenbeinreliefs* war außer einer aus der Sammlung Spitzer stammenden Spiegelkapfel des XIV. Jahrhunderts mit Auszug zur Jagd (Frau Julie Hainauer) und einer im selben Besitz befindlichen Casette ein feines gothisches Triptychon der Sammlung Weisbach besonders erwähnenswerth. Es gehört in die Zeit um 1300 und ist die Arbeit eines Ateliers, dem ich eine Reihe anderer Arbeiten, zum Theil Meisterwerke ihrer Gattung, zuweisen möchte. Es gehören dahin: das große Diptychon des Berliner Museums (Nr. 487. 488 des Katalogs); ein nah verwandtes, aus dem Schatz der Kathedrale von Soissons stammendes Exemplar, das sich jetzt im South Kensington Museum zu London befindet; ferner ein bei gleicher Anordnung beträchtlich kleineres Diptychon, ehemals in der Sammlung Spitzer, und eine ebenfalls aus Spitzer'schem Besitze stammende Hälfte eines Diptychons, die dem Londoner Exemplar besonders im Ornamentalen nahesteht; vielleicht auch das im South Kensington Museum bewahrte herrliche Triptychon mit Jüngstem Gericht, Kreuzigung u. s. w., ein Werk von größter Feinheit des Architectonischen und besonderer An-

muth des Stiles. Ohne Frage läßt sich die Zahl der hierhergehörigen Werke vermehren.

Die großen Diptychen in Berlin und London zeigen genau die gleiche Folge von Passionscenen. Das Weisbach'sche Triptychon giebt eine Auswahl aus dem Cyklus in anderer Gruppierung, die Kreuzigung ist in die Mitte gehoben; mit dem Exemplar des Berliner Museums hat es die Einfachheit der architektonischen Umrahmung gemein, die dennoch von feinem Geschmack Zeugniß giebt; man beachte die kleinen, nur aufgemalten Dreipässe in den Zwickeln, die auf der Tumba in der Scene der Grablegung wiederkehren. Das Berliner Diptychon entschädigt für die Schlichtheit des Aufbaues durch den größeren Reiz des Figürlichen; die jugendliche Gestalt der knieenden Magdalena in der Gartenscene, die kühne Rückenansicht der nackten Eva in der Darfstellung der Vorhölle sind geistvolle Erfindungen eines bedeutenden Meisters, wie sie die französische Gothik nur im XIII. Jahrhundert hervorgebracht hat. Sie weisen auf ein hervorragendes Werk der Monumentalkunst als ihr Vorbild. Der Altar in London und unser Berliner Flügelaltären zeigen die nämlichen beiden Scenen, aber jene glücklichen Motive sind hier durch eine weit vulgärere Auffassung verdrängt worden, wie so mancher geistreiche Gedanke der gothischen Frühzeit in der Folge fallen gelassen und vergessen wurde.

Der schärfere Accent der Bewegung, der die Compositionen des Weisbach'schen Altären vor den zwei größeren Werken in London und Berlin auszeichnet, weist deutlich auf eine etwas spätere Zeit der Entflehung; doch der Zeitabstand ist ein geringer, das kleine Triptychon ist ein charakteristisches und anmuthiges Werk dieser wichtigen Gruppe. Wir haben leider keinerlei Anhaltspunkte, an welchem Orte dies Atelier gearbeitet hat. Der Stil deutet auf eine Pariser oder doch unter Pariser Einfluß stehende Werkstatt. Ich darf vielleicht auf etwas aufmerksam machen, das einen Fingerzeig gewähren könnte. Für die reicher ornamentirten Exemplare unserer Gruppe ist das Motiv eines in die Spitzgiebel eingefügten kleinen Radfensters charakteristisch; es ist geradezu das Leitmotiv der Decoration. Es ist ein miniaturhaftes, kunstvoll à jour gebildetes Radfenster, nicht etwa ein Vierpafs oder eine mehrtheilige offene Rosette, was hier vorliegt. Dieses Motiv scheint auf Bourges zu weisen, für die Façade der Kathedrale ist es bezeichnend.

Die schon erwähnte *Casselle* mit merkwürdigen Darfstellungen aus dem Alexanderröman, dem Trifstan, Lanzelot u. f. w., aus dem Besitz der Frau Hainauer, war schon 1880 auf der Düsseldorf'er Ausstellung, damals der Sammlung Spitzer zugehörig. Es fehlt nicht an verwandten Stücken, die derselben Werkstatt zugewiesen werden können; daß die Familie eine zahlreiche war, dafür bürgt das Handwerkliche der Herstellung. Ein zweites vollständig erhaltenes Exemplar ist im South Kensington Museum; die Beschläge sind weniger reich, die Scenen zeigen geringe Varianten; ein genauerer Vergleich läßt das schematisch Handwerkliche des Betriebes im Ganzen wie die spielerisch freie Behandlung des Details erkennen. Den Deckel eines anderen Exemplares bewahrt das Museum zu Ravenna; ein zweiter

befand sich in der Sammlung Sauvageot u. f. w. Es sind Arbeiten aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts.

Man hat sich mit den gothischen Elfenbeinen bisher stilkritisch kaum beschäftigt, und doch bietet die spätere gothische Kleinkunst der Stilkritik im Ganzen ein geeigneteres Material wie die gleichzeitige große Sculptur, denn die Masse des Erhaltenen ist außerordentlich. Man wird allerdings am leichtesten bei den Relief-sculpturen, den Altären, Kästen, Kapfeln u. f. w. zur Aufstellung von Gruppen gelangen, weil hier schon das Ikonographische gewisse Anhaltspunkte bietet; schwieriger dürfte es bei den *Statuetten* und *Freigruppen* sein, unter denen sich übrigens zahlreiche Werke von Künstlerhand befinden, die den besten Monumentalsculpturen ebenbürtig sind. Es befanden sich auf der Ausstellung nicht weniger als fünf sitzende Madonnen mit dem Kinde. Den ersten Platz behauptete jedoch eine stehende Madonnenfigur der Sammlung Hainauer, eine schlanke und feine Gestalt, die in der Faltengebung an die Madonna des Pariser Nordtransepts erinnerte, jedenfalls noch ein Werk des XIII. Jahrhunderts und unter den ausgestellten die älteste. Die Pose ist noch frei von Geziertheit. Die Wirkung der Figur wurde durch den gar zu schweren, in Kupfer getriebenen Baldachin von wesentlich älterem Stilcharakter etwas beeinträchtigt.

Von den sitzenden Madonnen zeigten die beiden größeren (die eine im Besitz der Frau Hainauer, die andere erst vor Kurzem von James Simon aus der Sammlung Hecksher erworben) im Kopftypus noch Anklänge an jene mädchenhafte Auffassung der Madonna, die die gothische Blüthezeit charakterisirt (zu vergleichen auch das noch schlichter gegebene Haar mit den korkzieherartig gewundenen Locken eines anderen Exemplars aus der Sammlung Hainauer). Hier wie bei der im Motiv besonders lebenswürdigen Madonna der Sammlung Weisbach zeigt sich dann bereits jenes maternalen Damenhafte des Typus, das dem XIV. Jahrhundert eigenthümlich ist. Man griff damit auf die ältere Auffassung des (byzantinifremden) XII. Jahrhunderts zurück.

Die französische Plastik strebte seit der Mitte des XIII. Jahrhunderts nach dem Schein lebensvoller Bewegung. Was man hervorbrachte, war jedoch häufig nur der Eindruck gesteigerter Unruhe; man fiel vom Erhabenen in's Lächerliche, Ge spreizte und Gezierte. Man blieb befangen in den Formeln eines gleichsam rhythmisch gebundenen Bewegungslebens, das durch die Abhängigkeit der Plastik von der Baukunst bedingt war, und jener Drang nach größerer Lebendigkeit der Auffassung fand seinen Ausdruck in einer bewegten, überladenen und gehäuften Gewandbehandlung. Jene andere sitzende Madonna der Sammlung Hainauer, in der Scharfbrüchigkeit und Unruhe ihrer Faltengebung — das Kopftuch ist besonders effectvoll —, mit der gliederpuppenartigen Beweglichkeit des Kindes — merkwürdig auch die linke Hand der Madonna, deren Finger aus einander fahren —, mit der barocken Kräufelung der Haare bei Mutter und Kind vergegenwärtigt jenen Moment der Erfchöpfung, wo man nach einer bedeutenden und langdauernden Blüthe bei einer gefuchten und prätentiosen Manier anlangte. Die Gruppe ist eine

Arbeit aus der Frühzeit des XIV. Jahrhunderts; es war die Zeit, wo man in Paris begann, flandrische Meister zu berufen.

ITALIEN * * Es waren ein paar werthvolle italienische *Elfenbeine* aus gothischer Zeit ausgestellt, zwei Bekrönungen von Krümmstäben, die früher der Sammlung Spitzer angehört und in der Publication über die Sammlung abgebildet und besprochen sind, ferner aus der Sammlung Weisbach ein Pfeil zum Glätten des Pergaments (um 1400), wie der Louvre mehrere bewahrt. Doch diese Arbeiten standen an Bedeutung zurück gegen einige Werke in Marmor, die überhaupt zum Besten gehörten, was von italienischen Sculpturen zu sehen war, zwei Sibyllenfiguren von der Hand *Giovanni Pisano's* (Herr von Beckerath) und eine James Simon gehörige Madonnenstatuette des Nino Pisano.

Die beiden Figuren der Sammlung von Beckerath sind vor mehreren Jahren in Florenz erworben. Es sind zusammengehörige Fragmente einer Kanzel. Das Berliner Museum bewahrt von des Meisters Hand ein Leleput mit dem Schmerzensmann zugehörten Engeln, das ebenfalls einer solchen zugehört zu haben scheint. Aber während diese Arbeit mit ihrer mäßigen, weichen, genial formlosen Gewandbehandlung in die nächste Nähe der Pisano's Domkanzel gehört, sind die Sibyllen älteren Datums und etwa gleichzeitig mit der Kanzel in S. Andrea zu Pistoja.

Giovanni hat in Pistoja bekanntlich ebenfalls Sibyllen dargestellt. Doch für den schöpferischen Geist scheint der Begriff der Wiederholung nicht vorhanden. Mag er eigene ältere Gedanken wieder aufnehmen oder auch fremden Werken Motive entlehnen — sie bleiben nicht, was sie waren; indem er sie nur berührt, hat sich schon Alles verwandelt. Unter den Gestalten an der Kanzel von S. Andrea ist eine, die im Motiv mit der einen Berliner Figur auffallend zusammengeht; es ist jene berühmte Sibylle unterhalb des stehenden Christus, von der man vermuthet, Michelangelo müßte sie gezeichnet haben.

Beide Figuren sitzen halb nach rechts in's Profil gewendet, aber Kopf und Oberkörper sind nach links herumgeworfen, wo ein Genius (mit der göttlichen Botschaft) herabkommt. Die rechte Hand der Frau ruht hier wie dort auf der Brust, insofern die Linke mit einer Schriftrolle auf dem linken Knie liegt.

Doch nur der Umriss deckt sich von ungefähr; er ist in der Berliner Figur mit neuem Leben erfüllt, eine andere Stimmung, ja ein ganz anderer Charakter ist dargestellt.

Die Pistojeser Gestalt ist weit heftiger aufgeföhren, eine leidenschaftliche, aber starke und männliche Natur. Der Kopf ist scharf in's Profil gewendet, der Blick fest auf die Erscheinung geheftet. Wundervoll mitwirkend die freie Stirn und das über den Scheitel zurückgenommene Kopftuch. Die Arme sind vom Körper abgepreizt, aber die Hände agieren fort, die Rechte hält das vor der Brust liegende Ende des Mantels, während der Goldfinger der Linken auf den Inhalt der Schriftrolle deutet. Sie steht der Gottheit Rede und Antwort.

Die Figur bei von Beckerath ist ein Wesen völlig anderer Art. Hier hat der Künstler in der Prophetin das Weib geschildert. Weniger lebhaft bewegt als jene, ist sie doch tiefer impressionirt und völliger hingegeben. Sie lauchtet furcht- und voll Trauer, der verkleidete Blick ist nach innen gekehrt. Die Arme schmiegen sich bänglich an den Leib; die Hände, vom Affect mitbeherrscht, sind leise geschlossen. Es ist erstaunlich fein, wie unter dem Einfluß des niederdrückenden Affectes alle Action aussetzt; bedeutungsvoll mitsprechend, daß die Stirn hier vom Kopftuch halbwegs bedeckt, die Faltengebung weicher und fließender ist. Der Zug der Gewandung nach abwärts ist stärker betont. Auch die Schriftröhre, die dort quer über den Knien lag, fällt hier, der Schwere nach, senkrecht herunter. Man glaube nur nicht, daß erst die großen Meister der Hochrenaissance, daß erst Raffael diesen toten Dingen plötzlich Sprache gegeben habe.

Mit diesen Erläuterungen habe ich schon ausgesprochen, daß nur Giovanni selbst der Schöpfer dieser Figuren sein kann. So wiederholt sich nur der gottbegnadete Meister, der spielend alle Stimmungen und Temperamente beherrscht, für den das Entfernteste benachbart bei einander liegt.

Die zugehörige zweite Figur ist auf denselben Ton gestimmt. Vielleicht, daß in den historischen Reliefs der Kanzel die Passion eine besondere Rolle spielte. Das Schwermüthige der Stimmung ist meisterhaft gegeben. Es ist eine Melancholie von einer Weichheit der Auffassung, die man in dieser Zeit nicht zu suchen gewohnt ist. Der begleitende Genius vermittelt schonend — als ein Freund — die trostlose Botschaft.

Giovanni's Meisterchaft, die unerhörte Wahrheit des Seelischen, die sichere Wiedergabe der haltigen Gebärde, zeigt sich am virtuosesten in der Erzählung, in Reliefs wie denen des Kindermordes. Hier ist eine Fülle lebensvoller Motive in überflüssiger Geberlaune ausgeföhrt, an denen noch nach Jahrhunderten große Meister, wie Michelangelo, sich inspirirt haben. (Daß der letztere die Kindermord-Darstellung der ehemaligen Domkanzel in Pisa skizzirt hat, ist für mich über jeden Zweifel; sein Ezechiel geht direct auf dieses Relief zurück.) — Aber Giovanni's Kunst würde weniger bahnbrechend gewirkt haben, hätte er den Muth nicht gehabt, die Leidenschaftlichkeit seiner Seele auch in jene stillen Bezirke der Kunst zu tragen, wo die Madonna, die Apostel und Propheten mit den Heiligen in feierlicher Ruhe oder ernster Beschaulichkeit thronen. Er stellt die Propheten im Disput, die Sibyllen in Zwiesprache mit der Gottheit dar, die Reihe der Apostel löst er in malerische Gruppen auf (Jüngstes Gericht an der Domkanzel in Pisa), der Gruppe der Madonna mit dem Kinde verleiht er eine bisher nicht gesehene Energie des Ausdrucks. Hierin sind die Größten auf seiner Spur geblieben, voller Begierde, das Formelhafte und Unlebendige der repräsentativen kirchlichen Stoffe durch die Kunst dramatischer Inszenirung zu überwinden; ich erinnere an Donatello's Thüren der Sacristei von S. Lorenzo; an Leonardo; an Michelangelo's Ezechiel und Jesaias, an seinen Jonas, sein Jüngstes Gericht u. s. w. Wie sehr die Tendenz zu dramatischer Auffassung dieser Stoffkreise für Toscana charakteristisch ist, lehrt ein Blick

auf Umbrien, wo man für Darstellungen wie die der Sibyllen und Propheten an der symbolisirenden Weise des Mittelalters unbeirrt festhält; bekanntlich ist auch der Umbrer Raffael in seinen Sibyllen in der Pace derselben im Ganzen treu geblieben, obwohl Michelangelo's Beispiel lockend vor ihm stand.

Giovanni's Kunst wurzelt in der seines Vaters Niccolò. Was er aus dieser gemacht hat, ist so sehr das Ergebnis seiner persönlichsten Begabung, daß die flüchtigste Anregung genügen konnte, um Alles hervorzurufen. Nach Vorbildern seiner Kunst auf französischem Boden zu suchen, wäre deshalb vollkommen aussichtslos. Er hat französische Werke gesehen, er hat sich nicht unmittelbar an sie angelehnt. Besseres Beispiel sind seine Madonnen. Sie sind zwar wie im Allgemeinen die gothischen Statuen — und wie überhaupt Giovanni's Einzelfiguren — nicht frei in den Ellenbogen, bisweilen selbst von größter tektonischer Strenge: die des Pisaner Baptisteriums schießt wie ein Pfeiler empor. Aber innerhalb dieser Grenzen welche Kühnheit und Eigenart! Giovanni verleiht dem Halbe jene wundervolle Beweglichkeit, die für die Florentiner Kunst charakteristisch blieb. Er legt bei seinen Madonnen den Accent der Bewegung auf die Hauptfigur und dreht den Kopf der Madonna scharf in's Profil, dem Kinde entgegen. Kein Franzose — bis zur Hochrenaissance hin — hat das Gleiche gewagt. Die französischen Meister lassen der Madonna mit Vorliebe die traditionelle Vorderansicht oder wenden sie doch nur halbwegs und schüchtern nach der Seite; um dennoch die Gruppe zusammenzuschließen, schieben sie das Kind in's Profil, das Giovanni meist mehr von vorn giebt. Die französischen Werke haben leicht etwas Halbes, Geziertes; Giovanni geht mit größtem Ernst auf das Wesentliche und gefaltet von hier aus. Das innige und zugleich tiefernste Verhältnis von Mutter und Kind hat Niemand eindringlicher dargestellt. Keine genrehafte Einkleidung verschleiert das rein Menschliche des Inhalts: das französische Motiv des Vogels oder der Blume hat Giovanni nicht aufgenommen. Und selbst in Außerlichkeiten, wie dem Kopfputz der Madonna, schließt er sich an die (durch byzantinische Madonnendarstellungen beeinflusste) Weise seines Vaters an; er stellt die Jungfrau mit hochgebundenem Haar und nicht mit offenen Locken dar, wie sie in Frankreich vom XII. bis in's XVI. Jahrhundert gebildet worden ist.

An der von James Simon hergeliehenen überaus feinen Madonnenstatuette des *Nino Pisano* fiel die »französische« Anordnung von Mutter und Kind in's Auge. Nino's bekannte Madonnen in Pisa, in S. Maria Novella u. f. w. zeigen das Kind mehr nach vorn herausgewendet, worin der Einfluss des alten Giovanni zu Tage tritt. Was im Übrigen an der Simon'schen Statuette französisch berührte, die fließende Gewandbehandlung, ist bereits Erbgut vom Vater her, der hierin französischen Werken außerordentlich nahe ist, ohne daß man auf Bestimmtes verweisen könnte. Überhaupt ist unter Nino's seither bekannten Madonnen keine, die ihn so völlig als Schüler und Nachahmer seines Vaters Andrea zeigte wie unsere Statuette. Man vergleiche für den Kopftypus (mit der feingebogenen



NINO Pisano. MADONNA MAIOR. BES. J. SIMON

Nase, den vollen Wangen, bei vortretenden Backenknochen, dem herauspringenden Kinn, dem kleinen Mund) die Figur der Spes an Andrea's Bronzethür. Die eigenthümlich kühn geschwungene Haarlocke über dem Ohr ist ein für Andrea's Weife charakteristisches Element, das er von Giovanni übernommen hat; Nino giebt sonst ein kleinlicheres Geringel (Madonna in der Spina u. f. w.). Andrea hätte die Büste der Madonna machtvoller gebildet. Im Übrigen ist die Gestalt von jener Breite, die Andrea's Frauengestalten an der Bronzethür eigen ist. Für die Gewandbehandlung bieten besonders die Scenen der Namengebung des Johannes wie die Begegnung der Maria und Elifabeth, auch die hl. Reparata schlagende Analogieen; Nino hat jedoch durch stark vertieft Parteeien die Hauptfaltenzüge schärfer herausgehoben, als es der Art des Vaters vielleicht entprochen hätte. Ganz in Andrea's Geist ist endlich das reizvolle Bewegungsmotiv der auf der Brust liegenden rechten Hand (Visitatio, hl. Reparata, Humilitas); es läßt sich zurückverfolgen bis auf den Stammvater der Schule Niccolò (Fra Guglielmo's vorderes Relief an der Arca di San Domenico, die Frau rechts der Madonna; die Frauengestalt an der Sienerer Kanzel gleich rechts der Treppe),

der es offenbar der Antike abgelaucht hat.

Der Kopf des Kindes ist nicht erhalten. War ein zärtliches Sichanblicken gegeben oder stand das genrehafte Motiv im Vordergrund und war der Blick des Kleinen auf die mit einem Stern geschmückte Mantelflange der Mutter gerichtet, die er mit der rechten Hand betastet? Nach Nino's übrigen Madonnen zu schließes das Letztere. Er liebt die novellistische Pointe; er griff das französische Motiv des Zeigens und der Blume auf, das Giovanni beiseite hatte liegen lassen. In der Verwerthung dieser Motive aber ist er weit geistreicher und lebensvoller als seine französischen Vorbilder. Es ist merkwürdig, dafs — trotz einer entschiedenen Verwandtschaft seines Naturells mit der Art der französischen Meister — von einer eigentlichen Nachahmung französischer Werke auch bei ihm keine Rede ist; er bleibt bis in Einzelheiten hinein den Traditionen der eigenen Schule getreu. Unsere Statuette zeigt (statt der Krone) jenes schmale Stirnband, das Giovanni mit so großer Vorliebe anwendet, die Spina-Madonna hat den charakteristischen Pfirsichfranzenbesatz. Übereinstimmungen in solchen Einzelheiten deuten immer auf

tieferer Zusammenhänge. In der That ist keine Frage, daß während des langen Aufenthaltes in Pisa Giovanni's tiefe und einfach-menschliche Auffassung — wenn auch vielleicht nur vorübergehend — auf Nino läuternd gewirkt hat. Das Gezierte und Süßliche, das die Madonna in S. Maria Novella hat, ist in der Spina-Madonna zur Heiterkeit eines liebenswürdigen Genrebildes abgeklärt.

Sollen wir in der Simon'schen Statuette eine Arbeit aus Nino's Frühzeit sehen? Dem Stile nach kann sie, wie wir sahen, als ein Atelierwerk des Vaters bezeichnet werden. Ich habe dennoch Bedenken, sie als ein Jugendwerk zu betrachten. Sie steht einer in der Domopera von Orvieto bewahrten Statuette am nächsten, die erst kürzlich — und wohl mit Recht — von Marcel Reymond für Nino in Anspruch genommen ist. Hier finden wir wenigstens ganz denselben Kopftypus, auch das Motiv des Stirnbandes kehrt wieder. Die Figur ist im Übrigen etwas gedrungener in den Verhältnissen, die Faltengebung weniger fließend. Der Umstand, daß die Figur in der Orvietaner Domopera bewahrt wird, legt die Vermuthung nahe, sie möchte entstanden sein, als Nino dem Bau des Domes vorstand. Dies war in der Zeit um 1350. Sein Vater Andrea hatte unmittelbar vor ihm die Bauleitung gehabt. Hat sich Nino um diese Zeit der Weife seines Vaters auf's Neue angenähert? Wir wissen es nicht. Eine sichere Chronologie feiner Madonnen kann mit dem vorhandenen Material nicht aufgestellt werden. Selbst über das Wesen feiner Kunst sind — wie Reymond's Attributionen zeigen — die Acten noch nicht geschlossen. Reymond ist sehr geneigt, ihm die Schöpfungsgeschichten der Orvietaner Domfaçade zuzuweisen; meiner Meinung nach haben diese mit Nino nichts zu thun. Nino ist — bei aller Anmuth — eine im Grunde hausbacken alltägliche Natur, seine Feinheit ist mehr nur eine Feinheit der Oberfläche; die Orvietaner Geniesreliefs dagegen sind die Schöpfung einer zarten, poesievollen Seele. Nino's Einfluß scheint mehr nach Venedig gravitirt zu haben; die Statue der Madonna zwischen den Apostelfürsten und Engeln, die das Grabdenkmal des Dogen Marco Corner in SS. Giovanni e Paolo schmückt, ist hierfür ein bemerkenswerthes Zeugniß.

DEUTSCHE BILDWERKE DES XV. UND XVI. JAHRHUNDERTS * * *
VON LUDWIG KAEMMERER * *

WERKE mittelalterlicher Steinsculptur sind in Privatbesitz nicht häufig anzutreffen. Ihre Bestimmung als Außenschmuck der Kirchen, ihr Mals und ihre Grobsformigkeit widerprechen meist der Aufbewahrung in den Räumen eines bürgerlichen Hauses; zudem sind sie schwer erhältlich, da integrierende Bestandtheile des Kirchenbaus selten veräußert werden. Die *Holzsculpturen* der mittelalterlichen Altarschreine dagegen haben, wie so manches bewegliche Kirchengut, schon früh ihren ursprünglichen Platz verlassen und in Museen oder bei Sammlern eine Zufluchtsstätte gefunden. Sicherlich waren die

Bildertürmer des XVI. Jahrhunderts ebenso oft von dem Verlangen befezt, werthvolle Gegenstände dem Klerus zu entreißen, wie von dem Fanatismus, Heiligenbilder zu zerstören. Fanden sich doch nach der Überlieferung bereits bei dem Autodafé von Kunstwerken, das Savonarola auf der Piazza della Signoria zu Florenz veranstaltete, speculative nordische Händler ein, die hohe Summen für die dem Feuer geweihten Schätze boten, und Fischart erzählt in seinem »Podagrammatifchen Trostbüchlein« (Straßburg 1577), wie niederländische Bildertürmer einem steinernen Christoffel ihren »Salvaguardia«-Zettel anhefteten, durch den er als »Geufe und ihr lieber Bruder« bezeichnet, vor der Wuth der Massen geschützt werden sollte. So zahlreiche Denkmäler der spätmittelalterlichen nordischen Sculptur aber auch erhalten und geborgen sind, so schwer ist es, diesen Vorrath kunsthistorisch zu sichten und zu gruppieren. Wer an solche Arbeit sich wagen will, wird seine Studien in den süddeutschen Museen und Kirchen beginnen müssen. Im Nationalmuseum zu München, im Germanischen Museum zu Nürnberg, findet er, gleichwie in Hamterbauten, reiche Vorräthe aufgetapelt, freilich auch ein wahlloses Durcheinander von Werthvollem und Werthlosem. Nicht immer läßt sich die locale Herkunft dieser Stücke mit erwünschter Genauigkeit bestimmen. Jedenfalls aber hat der Süden Deutschlands ein Anrecht darauf, die Hauptsammelfstätte mittelalterlicher Holzsculptur zu heißen. Haben hier doch auch vornehmlich Kunstfreunde der romantischen Zeit in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts mit Eifer den Museen vorgearbeitet, und noch in den siebziger Jahren konnte ein Sammler, wie Streit in Kiffingen, ohne allzu großen Aufwand an Mitteln eine umfassende Collection von fränkischen Holzsculpturen zusammenbringen. Später erst haben norddeutsche Liebhaber diesem Zweige der Sammelleidenchaft ihre Aufmerksamkeit zugewandt, zumeist wohl angeregt durch die kleine, aber erfahrene Auswahl von Stichproben deutscher Bildnerkunst, die das Berliner Museum birgt. Ein Geistlicher aus Düsseldorf, A. Münzenberger, versuchte, einen Thesaurus der mittelalterlichen Schnitzaltäre zusammenzustellen, ein norddeutscher Gelehrter, Wilhelm Bode, gab der Geschichte der deutschen Sculptur die erste wissenschaftliche Fassung. Seither herrscht reges Leben auf diesem lange vernachlässigten Gebiet der Forschung und des Sammelgeistes. Die Ausstellung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft bot dafür die Belege.

Den Besitzer deutscher Holzsculpturen muß zunächst in den meisten Fällen die Freude an der künstlerischen Qualität seiner Schätze über das Fehlen gefeierter Meisternamen trösten. Nothdürftig erst ist das Gerüst einer deutschen Bildschnitzergeschichte zusammengezimmert. Es darf fraglich erscheinen, ob sich viel neue Künstlerpersönlichkeiten aus dem vorhandenen Stoff herausarbeiten lassen. Schon der Betrieb der Werkstätten, aus denen die Schnitzaltäre und Heiligenfiguren hervorgehen, läßt solche Arbeit fast ausichtslos erscheinen. Wer die Verträge liest, in denen die Herstellung eines Altarchreins ausbedungen wird, erhält den Eindruck, als fielen dem Meister, der den Contract unterzeichnet, lediglich die Rolle des Unternehmers und Werkleiters zu; wie weit er sich zum eigenhändigen Mitthun verpflichtet fühlte, wissen wir nicht. Sicherlich gab es bereits im XV. Jahrhundert Werkstätten,

in denen die meistbegehrten Arbeiten, von der Hand verschiedener Gefellen gefertigt, vorrätig gehalten wurden. Sie erhielten ihren Lohn je nach dem Gelingen ihrer Leistung. In dem Schwank »Der Maler von Würzburg« wird das Interieur einer solchen Werkstätte, wo die »Goczen an der wanc« stehen, anschaulich geschildert. Als der Meister heimkehrt und schnell eine Figur auswählen will, für die er einen Käufer gefunden, stößt er auf ein besonders lebensvolles Bildwerk — es ist, wie sich später herausstellt, der geile Pfaffe, den die Malersgattin, um ihn zu verbergen, gleich den anderen Figuren mit Farben bestrichen hatte — und meint, der Knecht, der so treffliche Arbeit gemacht, verdiene höheren Lohn.

So hat Michael Wolgemut sicherlich, ohne je selbst das Schnitzmesser zu führen, viele Capellen und Kirchen mit completen Altären verfertigt. Auch ob Michael Pacher, der Tiroler Maler, die Schnitzereien des Altars in St. Wolfgang eigenhändig ausgeführt hat, ist neuerdings bezweifelt worden.

Unter solchen Umständen behält die Bezeichnung stilblüthcher Eigenthümlichkeiten mit urkundlich bekannten Künstlernamen stets etwas Mißliches. Wie bei Bildern der Zeit, erlaubt indels die Holzart wenigstens einen Schluß auf die örtliche Herkunft des einzelnen Stücks. Soweit wir wissen, ist das Eichenholz zumeist nur in niederländischen und niederdeutschen Schnitzwerkstätten verwendet, während die Oberdeutschen andere Holzarten bevorzugen. Aus dieser Verschiedenheit des Materials schon ergeben sich einzelne Stilunterschiede. Die charaktervolle Festigkeit, welche die verhältnißmäßig felteneren Eichenschnitzereien auszeichnet, das Betonen großer Linien und Flächen, steht in leicht kenntlichem Gegensatz zu dem krausen Knitter- und Faltenwerk, zu der Freude an zeichnerischer Belebung im Kleinen, wie sie uns in den oberdeutschen Lindenholzsculpturen entgegentritt. Dafs dabei natürlich auch Verschiedenheiten der allgemeinen künstlerischen Veranlagung mitprechen, bedarf keiner besonderen Betonung.

Von Erzeugnissen *niederländischer* Werkstätten sah man in der Ausstellung nur wenige, aber künstlerisch hervorragende Proben. In der Figur der hl. Magdalena der Sammlung Lippmann prägt sich die Sonderart der altholländischen Schule — etwa um 1480 — ungemein klar und scharf aus. Den Typus der Kopfe kennzeichnen die geschlitzten Augen mit hervortretenden schweren Oberlidern, die hohe freie Stirn und die etwas schematische Haarbehandlung. Der Kopf mit feiner breiten Schleierhaube wirkt klotzig auf dem gebrechlichen, zierlich gestellten Körper, aber die Ausführlichkeit und Feinheit feiner Modellirung läfst das Mißverhältniß wenig empfinden. Sehr im Gegensatz zu der oft überzarten Bildung der Extremitäten oberdeutscher Figuren steht auch die derbe Behandlung der Hände, die zum Theil allerdings ergänzt sind. Von verwandten Arbeiten wüßte ich nur eine sitzende Madonna im Erzbischöflichen Museum zu Utrecht und einen erheblich weicher gehaltenen Altarstein in der Bürgermeistercapelle der Marienkirche zu Lübeck (Goldschmidt Taf. 29) zu nennen. In der Sammlung des Freiherrn von Oppenheim zu Köln befindet sich, wie Herr Geheimrath Lippmann mir mittheilt, eine Milchschwefter der hl. Magdalena. Die beiden lebensgroßen Figuren der Maria und des hl. Crispin,

die Geheimrath von Kaufmann im Berliner Kunsthandel erworben hat, dürften etwa zwanzig Jahre später entstanden sein; sie tragen mehr und feinere Empfindung zur Schau, ohne darum an Großzügigkeit einzubüßen. Der Unterschied läßt sich annähernd dem zwischen den Malereien eines Geertgen van St. Jan's und denen Gerard David's vergleichen, obwohl die dem letzteren eigene, etwas leere Nettigkeit der Formgebung den Schnitzereien der Sammlung von Kaufmann fremd ist. Die schmerzhaft Mutter Gottes ähnelt im Motiv der gleichen Figur von dem Triumphkreuz der Nicoläikirche zu Kalkar, deren frühe Datirung — um 1445 — wohl einem Mißverständniß der Urkunden entsprang.

Der *Kalkarer Bildschnitzerschule*, die durchaus im Banne der benachbarten niederländischen Kunstübung stand, entflammt, nach Tracht und Typus zu urtheilen, das Fragment einer Kreuzigungsgruppe: die am Kreuz niedergefunkene Magdalena der Sammlung Lessing, ein zwar nicht sonderlich fein durchgeführtes, aber immerhin recht charakteristisches Erzeugniß der niederrheinischen Holzsculptur um 1520. Roh, doch in ihrer Vollständigkeit werthvoll, sind die Wangen eines Chorgeföhls aus der gleichen Zeit und Schule, die Geheimrath von Kaufmann besitzt, der auch eine kleine Geißelung Christi in den scharfcarikirten kleinlichen Formen der Kalkarer Passionsaltäre ausgestellt hatte. Den ganzen Charme, dessen die westfälische Schule fähig ist, offenbart eine kleine fragmentarische Engelgruppe (Bef. J. Lessing), der ein etwas geringeres Altarrelief der Sammlung Salomon aus der gleichen Schulrichtung zur Seite gestellt sein mag.

All diese Schnitzereien sind unbemalt, in der Mehrzahl wohl auch nicht auf Bemalung berechnet, während in Süddeutschland diese die Regel bildet, obgleich sie selten genug in ihrer ursprünglichen Fassung erhalten blieb, vielmehr zumeist mit der späteren Übertünchung der Lauge des Restaurators zum Opfer fiel. Die Ausstellung war an Werken der oberdeutschen, insbesondere der fränkischen Schule erheblich reicher als an niederländischen oder niederrheinischen. Vereinzelt stand die Figur eines heiligen Papstes aus dem Besitz des Präsidenten Carl Becker. Der Katalog betrachtet sie als zu einer Gruppe der Anbetung der Könige gehörig, von der andere Theile im Berliner Museum und in der Wiener Sammlung Figdor sich befinden, und schreibt sie dem Hauptmeister der *Tiroler Schule*, *Michael Pacher*, zu. Wenn ich schon oben bemerkte, daß neuestens Pacher's bildhauerische Thätigkeit mit Recht in Zweifel gezogen ist, da auch die Urkunden stets nur von dem »Maler« aus Bruneck sprechen, so darf doch nicht verkannt werden, daß in dieser Figur, die übrigens als heiliger König in einer Anbetung des Christkinds ikonographisch schwer unterzubringen sein dürfte, zahlreiche Züge wiederkehren, die man aus Altären der Pacher-Werkstatt kennt. Auf die Beschaffenheit des Holzes habe ich die Figur der Ausstellung leider nicht untersucht; die zugehörige Madonna im Berliner Museum indeß ist aus dem Stamm einer Zirbelkiefer geschnitzt und damit ihre tirolische Herkunft hinlänglich verbürgt. Aber schon der Typus und die an oberitalienische Vorbilder anklingende Formen Sprache weisen deutlich auf solchen Ursprung. Mit den Gestalten des Altars in St. Wolfgang ist wenig Verwandtschaft zu entdecken,

dagegen stehen die beiden Figuren des Leonhard und Stephan aus Pacher's Schule im Germanischen Museum dem Heiligen der Sammlung Becker recht nahe. Die alte Bemalung, die allenfalls einigen Anhalt bieten könnte, ist leider durch eine neuere Farbschicht verdeckt. So viel geht aber mit Sicherheit aus der ganzen Anlage und Bearbeitung der Figur hervor, daß wir es mit einem hervorragenden Meisterwerk der Tiroler Bildhauerei — etwa um 1500 — zu thun haben. Ein Vergleich mit geringeren Arbeiten derselben Schule, der ich vermuthungsweise auch zwei Flachreliefs der Sammlung von Kaufmann einreihen möchte, giebt ihm die rechte Folie. Es mißt sich in dieser Schule die knorrige bäurische Eigenart der Alpler mit den vornehmen Alluren der oberitalienischen Kunst. Wenn der Bildhauer auch — namentlich in den Frauentypen — zäh an dem Schönheitsideal der Pusterthalerrinnen festhält, dringt doch etwas von der Abklärung und dem Formenadel der südlichen Nachbarkünstler in seine Werke ein.

Hausbackener, aber in ihrer Urwüchsigkeit nicht minder anziehend, wirkt die *bayerische Bildschnitzkunst*. Zwei reizvolle Birnbaumfigürchen aus vorgeführter Zeit — etwa 1520 —, ganz im Stil der Regensburger Malerei eines Altdorfer gehalten, waren in der Vitrine von Dr. Reichenheim ausgestellt; die gehäuften, etwas manierirten Falten der Gewandung, die mehr an die Drehscheibe des Drechslers als an das Schnitzmesser des Bildhauers gemahnen, der übertriebene Ausdruck in Antlitz und Gebärde — es handelt sich um die Nebenfiguren eines Crucifixes, Johannes und Maria —, die malerische Keckheit des Wurfs geben diesen Werken der Kleinkunst eine ungewöhnliche Pikanterie, die durch die feinen Empirefoccl nur noch gelteigert wird. Zwei knieende Engel der Sammlung von Kaufmann sind ebenfalls bayerischer Herkunft, aber weniger markant im Stil.

Am häufigsten begegnet man im Kunsthandel und daher auch in den Berliner Privatfammlungen den Werken der *unterfränkischen Schule*, deren Hauptmeister *Tilman Riemenschneider* mit seinem Namen unzählige unter sich verschiedene Bildschnitzerarbeiten decken muß. Seit Carl Streit in der Publication seiner Kiflinger Sammlung die Grenzen des Stilbegriffs Riemenschneider bis zur Kritiklosigkeit erweitert hat, wird nach seinem Vorgang zahlreiches Schulgut unter dieser Flagge geführt. Dem Versuch Wilhelm Bodes, die Persönlichkeit eines zweiten, Riemenschneider verwandten, älteren Bildschnitzers, des sogenannten *Meisters des Kreglinger Altars*, aus dem großen Denkmälervorrath der fränkischen Schule herauszulösen, ist neuerdings Carl Adelman entgegengetreten, der eine eingehende Darstellung von Riemenschneiders Kunst vorbereitet. Die Ausstellung bietet zu einer solchen nur wenig belangreiches Material. Die feinste Arbeit der unterfränkischen Schulrichtung ist wohl ein hl. Stephan (Bef. F. Lippmann). Sie kommt den besten Leistungen Riemenschneiders an künstlerischer Wirkung gleich. Eine über das Durchschnittsmaß gefeigerte Empfindsamkeit tritt in Haltung und Gesichtsausdruck zu Tage; die Gebrechlichkeit des schmalchultrigen Körpers in knittrigem Diakonengewand, die das hagere Antlitz tief beschattende Lockenperücke, die herabgezogenen Augen- und Mundwinkel, die Bildung der Extremitäten geben ein überaus sorgfältig durch-

geführtes Bild von der Sonderart Riemenchneiders. Einen etwas derberen Typus vertritt die weibliche Heilige der Sammlung Gumprecht, während der Apostel Matthias (Bef. A. von Savigny) mit feinem hartknochigen Kopf und der kleinlichen Modellierung der Extremitäten den Arbeiten des sogenannten Kreglinger Meisters näher verwandt erscheint. Zwei andere Figuren der gleichen Sammlung, eine Maria am Kreuz und ein heiliger Bischof, können nur als Schulgut der gleichen Richtung gelten. Wie in ihnen die in's Kleinliche fallende Angflichkeit des Gefellen, so verkörpert sich in den beiden lebensgroßen Gestalten der Heiligen Katharina und Magdalena (Sammlung von Kaufmann) das derbe Zugreifen eines anderen, der allerdings Riemenchneider näher steht als dem Kreglinger. Dem letzteren verwandt, obwohl nicht einmal sicher der unterfränkischen Schule zuzuzählen, ist eine kleine Lindenholzstatuette der Madonna (Sammlung Reichenheim) wohl von derselben Hand wie die in München erworbene Lindenholzgruppe des Berliner Museums.

Mittelfränkisch, und zwar — nach undeutlichen Anklängen an die Manier des Veit Stofs zu schließen — nürnbergisch darf wohl das Flachrelief der Geburt Mariae (Sammlung Salomon) genannt werden. Von der Bildschnitzerkunst Schwabens um 1500 gibt eine modern bemalte Madonna (Sammlung Lefing) und eine liebenswürdige kleine Statuette eines segnenden Christusknaben (Sammlung von Kaufmann) keinen allzu hohen Begriff. Die Anbetung der Könige aus der Sammlung Salomon könnte vielleicht der Ulmer Schule angehören. Ein Specksteinrelief des Augsburger *Monogrammist* V. K., der mit Hans Daucher in Schulverbindung zu denken ist, beweist das frühzeitige Eindringen italienischer Renaissancemotive in die schwäbische Kunst, die sich bald von der Überlieferung einheimischer Technik abwandte.

Den im Katalog der Ausstellung als schwäbisch bezeichneten knieenden König (Sammlung von Kaufmann) — in feiner gut erhaltenen alten Fassung ein Prunkstück ersten Ranges — möchte ich eher für *oberrheinischen* Ursprungs halten. Größe der Formenauffassung, Behandlung des Haars und andere Eigenheiten weisen ihn in die Nähe des Colmarer Antoniusaltars, wenn auch Beziehungen zu Syrlin's Werken nicht zu leugnen sind.

Ein gleich diesem durch ungewöhnlich hohe Qualitäten ausgezeichnetes Schnitzwerk, die hl. Magdalena der Sammlung Hainauer, gehört meines Erachtens



ULMER SCHULE ANBETUNG DER KÖNIGE. HOLZ. BES. G. SALOMON



OREBHEINISCHER MEISTER. KNIENDEDER KÖNIG. HOLZ.
DES. R. W. KAUFMANN

Berliner Museum — stehen an Energie der italienischen Frührenaissance kaum nach. Die deutschen Bronzegüsse des XV. Jahrhunderts freilich sind nur selten künstlerisch hoch zu bewerten; so auch die — wahrscheinlich kölnische — Madonna der Sammlung von Kaufmann, die auf der Grenze zwischen Bronzeguß und Dinanterie steht und mehr als Curiosität Beachtung verdient.

Werke der *Vischer'schen* Werkstatt in Nürnberg blieben oft genug als solche im Kunsthandel unerkannt; feinfühlig Sammler aber wußten sie frühzeitig sich zu sichern. Der Reiz, der diesen Erlingen deutscher Renaissanceplastik innewohnt, beruht auf dem seltsamen Gemisch von naivem Realismus und italienischem Formenadel. Von der welschen Kunst übernahm der ehrfame Nürnberger Rothgießler den Putto als decorative Füllfigur. Seine größte Arbeit, das Sebaldusgrab, wimmelt von solchen figürlichen Dröleries. Für die gleiche Stelle war wohl auch der kleine sitzende Knabe der Sammlung des Grafen F. von Pourtales, vielleicht auch das mit einem Hündchen spielende Kind (Sammlung von Beckerath) bestimmt, zu dem das Berliner Museum das Wachsmoell besitzt. Einer etwas späteren Zeit, die sich bereits in glatter Durchführung der Formen gefiel, gehört der Knabe mit dem Delphin aus der Sammlung Holltischer an.

Peter Vischer dem Jüngeren († 1528), dem zweiten Sohn des Nürnberger Altmeisters, wird die Eva aus dem Besitze der Frau Julie Hainauer zugeschrieben. Der classische Kopf mit feinem fein ciselirten Haar, die breiten Formen des Körpers

zu den schönsten Erzeugnissen der *sächsischen*, an fränkische Vorbilder sich anschließenden *Schnitzerschule*, wenn es auch deren Durchschnitsarbeiten (wie z. B. die vier Büsten der Sammlung Epflein) begreiflicher Weise thurmhoch überragt.

Schließlich sei noch einer Krönung Mariae (Bef. J. Lessing) gedacht, die in ihrer breiten, zerfließenden Formengebung am ehesten *sächsischen* Arbeiten der Zeit ähnlich sieht.

Von Schnitzereien des XVII. Jahrhunderts verdient die Buchsbaumbüste eines Narren (Bef. Martin Liebermann), eine frische, nicht schablonenhafte Drechslerarbeit, erwähnt zu werden.

Deutsche Bronzen fanden bisher in Sammlerkreisen wenig Liebhaber, mit Unrecht, denn einzelne Stücke — namentlich aus bayerischen Werkstätten, wie z. B. die prächtige Mutter Gottes aus Moosburg im des Ausdrucks den Arbeiten der italienischen

weichen von den bekannten und durch die Urhebermarke beglaubigten Arbeiten dieses Künstlers einigermaßen ab und lassen auf eine weiter vorgeschrittene Epoche der deutschen(?) Bildnerei schließen, ohne daß ich einen plausibleren Namen vorzuschlagen wüßte. Die originelle kleine Büste eines herzoglich sächsischen Hoffchaufpielers vom Ende des XVI. Jahrhunderts (bezeichnet: Nicolaus hiltio ducum Saxoniae. Beuth-Schinkel-Museum) gefällt sich bereits in jener übertriebenen Betonung charakteristischer, aber nicht charaktvoller Einzelheiten, die das Barock der deutschen Sculptur kennzeichnet.

Die *deutsche Medaillekunst* war durch zahlreiche Speckstein- und Buchsmodelle sowie auch durch einige Güsse vertreten. Bekanntlich ist die Freude an der Bildnismedaille in Deutschland wesentlich später verbreitet als in Italien. Vor Beginn des XVI. Jahrhunderts finden wir zwar vereinzelte Stücke der Art, die indess nur bedingt Medaillen im eigentlichen Sinne genannt werden können. Im Gegensatz zu Italien, wo der Medailleur meist Bronzegießer oder Maler war, geht die deutsche Medaillekunst aus der Holzschnitzerei und dem Steinschnitt hervor und wird meist von Goldschmieden betrieben. Die in Buchsbaum oder Speckstein geschnittenen runden Bildnisreliefs des XVI. Jahrhunderts sind vielleicht gar nicht einmal alle als Modelle für den Medallenguß bestimmt gewesen. Im XVII. Jahrhundert bürgerte dieser sich in Deutschland weiter ein, und zwar blosierten seit dieser Zeit die Medailleure meist ihre Vorlagen in Wachs.

Die Arbeiten der deutschen Medailleure sind vielfach recht handwerkliche Erzeugnisse, bei denen Nettigkeit der Ausführung künstlerischen Wurf ersetzen muß. Gerade die faubere Einzelarbeit hat ihnen die Gunst der Sammler eingetragen. Wir kennen eine stattliche Reihe von Namen auf diesem Gebiet der Kleinplastik, und durch die gewissenhafte Sichtung des Materials, die Adolf Erman in seinem Werk über die deutschen Medailleure des XVI. und XVII. Jahrhunderts vorgenommen hat, liefs sich die Herkunft vieler Stücke der Ausstellung ohne Schwierigkeit bestimmen. So war der um 1519 namentlich in Nürnberg als »bester Confeter in Holz« beliebte *Hans Schwarz* mit sechs Arbeiten (ebenso wie alle übrigen deutschen Medaillen der Ausstellung, aus der Sammlung J. Simon) vertreten; eine Bronzemedaille, die den bekannten kurzweiligen Rath Kaiser Maximilian's, Kunz von der Rosen, in hohem



PETER VISCHER D. J. EVA BRONZE
DES FRAU J. HANSCHER

Relief portraitirt, trägt das Monogramm **HS**, das in ganz ähnlicher Form auf zwei kleinen Holzreliefs der Berliner Sammlung (600. 601) wiederkehrt und auf diesen Künstler bezogen wird. Aus stilistischen Gründen reiht man auch die höchst lebendigen Medaillen des Humanisten Conrad Peutinger, sowie die Melchior Pfünzings und Stephan Westners, dem Werke Schwarz' ein. Das letztgenannte Bildniß steht der mit dem Monogramm **G** bezeichneten Medaille des Alexander Swartz (Erman, Taf. 1, 3) besonders nahe. Ob das Profil des Augsburger Malers Hans Burgkmair und die Katharina Ehinger mit Recht für Werke von Hans Schwarz gehalten werden, mag dahingestellt sein.

Ebenfalls in Nürnberg, das sich mit Augsburg in den Ruhm theilt, im XVI. Jahrhundert die meisten Medailleure beschäftigt zu haben, war um 1526 ein anonymes Künstler thätig, den man neuerdings mit *Ludwig Krug* identificiren will und an dessen Arbeiten am ehesten die Medaille des Königs Ludwig von Ungarn und seiner Gemahlin Maria von Österreich erinnert, die für Holzchnittportraits des Herrscherpaars die Vorlage geliefert hat. Es gehörte offenbar zeitweilig zum guten Ton für die angesehenen Bürger der Stadt, sich von einem bestimmten Medailleur portraätiren zu lassen. So existiren zahlreiche Arbeiten eines Nürnberger *Monogrammist* MG (nach Domanig vielleicht Matthäus Gebel, ein Schüler Peter Floetner's) aus dem Jahre 1543, mit denen auch die allerdings nahezu zwanzig Jahre früher gegossene Medaille des kaiserlichen Generals Michael Otto von Achterdingen viel Ähnlichkeit hat. *Peter Floetner* selbst schreibt man das gemeinfame Reliefporträt der drei Augsburger Georg Hermann, Conrad Mair und Heinrich Ribisch — vielleicht Angehörige einer Bruderschaft — vom Jahre 1531 zu. Dem Monogrammist **D**, dessen Identität mit Johann Tschler nach meiner Ansicht keineswegs sicher erwiesen ist, wird von Erman die silberne Portraitmedaille des kaiserlichen Raths Franz Egelshofer zugeschrieben. Eher dürfte sie von dem *Nürnberg*er *Meißler* HB herrühren.

Vor den Bronzegüssen haben die *Holz- und Steinmodelle* größere Feinheit der Ciselirung voraus; sie sind den Zeichnungen zu vergleichen, die der Maler für den Formschneider entwarf. Wie solche Handzeichnungen, wurden auch die Patronen der Gußformen vielfach gefälcht, und es gehört eine große Übung des Blicks dazu, auf diesem Gebiet das Echte vom Fälschen zu unterscheiden. Ein sicherlich echtes Holzmodell des Augsburger Medailleurs *Friedrich Hagenauer*, und zwar aus seiner Frühzeit, das Profilbildniß einer unbekanntes jungen Frau darstellend, hat James Simon in der Vertheigerung Spitzer erworben; auch das Männerbildniß derselben Sammlung kann, nach seiner engen Verwandtschaft mit Hagenauer's Medaille Peutinger's zu urtheilen, unbedenklich dem Werk des genannten Augsburgers einverleibt werden. Er pflegte feine Modelle ohne Umschrift zu fertigen und erst vor dem Guß der Form die Buchstaben darauf zu leimen. Weniger zuversichtlich wird der Medailenkennner zwei männliche Profilköpfe der gleichen Sammlung — eins derselben stammt ebenfalls von Spitzer — unter die bekannten Arbeiten des XVI. Jahrhunderts einreihen. Der mit einem Barett bedeckte Kopf des zuletzt

genannten Portraits erinnert am ehesten an ein künstlerisch allerdings weit höher stehendes Medaillenmodell der Sammlung Weisbach, das wohl nürnbergischen Ursprungs sein dürfte.

Die *Specksteinmodelle* der Ausstellung stammen durchweg aus der Sammlung Simon; darunter ein besonders fein ciselirtes, individuelles Profil Franz I., das ich für eine *französische* Arbeit halten möchte. Dem aus Böhmen stammenden, in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts in Nürnberg ansässigen Medaillieur *Valentin Maler* darf man ohne Bedenken das — nach seiner Ölfarbenaufmalung zu schliessen — nicht für den Guss bestimmte Steinmedaillon des Freiherrn Helmhart von Jörgen, des Hofkammerpräsidenten Kaiser Rudolf's II., zuschreiben, während das bärtige Profil eines Unbekannten erheblich früher anzusetzen ist, eine charaktervolle Arbeit aus der Richtung des *Monogrammisten* L. Wesentlich flauer ist das elfenbeinerne Portraitrelief Karl's V. in alter Brettleinfassung. Das anonyme Medaillenmodell mit der schwer zu deutenden Umschrift: *Lucius IT. R. CUSTOS . ECCL. CUR. Etatis sue XVI* paßt nach seiner Formgebung am ehesten in die Richtung des *Hans Schwarz*. Leider erschwert die mangelhafte Erhaltung — es ist stark abgerieben — eine nähere stilistische Unterfuchung. Die Medaille des Sebastian Schedel, der sich 1523 ebenfalls von Schwarz portraituren liess, zeigt eine wesentlich schärfere Durchführung der Einzelformen.

ITALIENISCHE PLASTIK DES XV. UND XVI. JAHRHUNDERTS * *
GRÖßERE BILDWERKE IN STEIN, THON UND STUCK * * VON
HUGO VON TSCHUDI * * *

FAST ausschließlich Werke der italienischen Renaissance waren in der Abtheilung des Ausstellungskataloges vertreten, die die Werke aus Stein, Thon und Stuck umfasste. Nördlich der Alpen wird für diejenigen plastischen Arbeiten, die nicht unmittelbar mit der Architektur in Verbindung stehen, das Holz bevorzugt, das in dem entforsteten Italien nur selten zur Verwendung kommt.

Das reichste Material lieferte die mit ebenso viel künstlerischem Empfinden wie kunsthistorischem Verständniß geschaffene Sammlung des Herrn von Beckerath. Ihr Beitrag übertraf den der übrigen Sammler zusammen. An Stückzahl am nächsten stand ihm der Antheil des Herrn James Simon, an künstlerischer Bedeutung wurde allen der Rang abgelaufen durch die wenigen Meisterwerke aus dem Besitz der Frau Hainauer.

An anderer Stelle geschah der drei Marmorwerke Erwähnung, die die Kunst der Pisani zur Anschauung brachten. Der früheren Zeit des *Florentiner Quattrocento* gehört ein unbemaltes Terracottarelieff des *Meisters der Pellegrini-Capelle* an (A. v. Beckerath). Er führt seinen Namen nach einer Capelle in S. Anastasia zu Verona, die er mit großen Reliefs in gebranntem Thon geschmückt hat. Glück-

licher als in diesen figurenreichen Passionsdarstellungen ist er dann, wenn er, wie hier, das Verhältniß von Mutter und Kind mit etwas schwerfälligen Formen, aber einem frischen Sinn für schlichte Natürlichkeit, schildert. Diefem Meister sehr nahe steht ein Terracottarelieff mit der Verkündigung (A. v. Beckerath). Doch sprechen die ausgeprägteren Renaissance-Elemente in Architektur und Ornament für eine vorgeschrittenere Zeit. Auch übertreffen die Anmuth in der Bewegung der unter einem Gehäufte sitzenden Maria und der Gefchmack in dem wehenden Gewand des von links her stürmenden Engels das Können des Pellegrini-Meisters. Das sehr interessante, ziemlich gut erhaltene Relief zeigt Spuren der einfligen Bemalung. Diefen Florentiner Thonbildnern verwandt ist *Luca*, das älteste und bedeutendste Mitglied der Künstlerfamilie der *Robbia*. Ein größeres Schönheitsgefühl und eine beweglichere Phantafie zeichnet ihn aus. Auf ihn geht eine sehr hübfch in das Rund componirte Darstellung der Maria mit dem Kinde, die von sechs anbetenden Engeln umgeben ist, zurück (A. v. Beckerath). Dem vergoldeten Terracottarelieff, von dem mehrere Wiederholungen bekannt find, liegt vielleicht ein Bronzeoriginal *Luca's* zu Grunde. Nicht ganz auf der Höhe des Meisters zeigt sich das Hochrelief einer Madonna, die, das Kind auf dem Arm haltend, in einer Nische steht (A. v. Beckerath). Die überchlanken Proportionen erscheinen etwas mißglückt, der langzügige Faltenwurf ist nüchtern, dagegen bietet einen lebenswürdig naturalistischen Zug das Kind, das verlegen an seinem Finger lutscht. Die Terracotta hat die ursprüngliche Bemalung verloren, dafür aber die alte tabernakelartige Umrahmung in vergoldetem Holz bewahrt. Repliken des Werkes befinden sich im South Kensington Museum und bei Bardini in Florenz. Was den eigentlichen Ruhm der *Robbia*-Werkstatt ausmachte und fie von allen anderen unterschied, waren die glafirten Thonbildwerke; auch nach dieser Richtung war *Luca* durch einige gute Stücke der Sammlung Beckerath repräsentirt. Die im Profil am Boden sitzende Madonna, die sich in Scherz oder Ernst mütterlich zu dem auf ihrem Schoofs sitzenden Kind neigt, ist ein beliebtes Motiv der Bottega. Auf dem hier ausgestellt gewesenen Relief faßt das Christkind das Halstuch Maria's mit beiden Händen und blickt zu ihr empor. Das Berliner Museum bewahrt eine Stuckwiederholung mit vollem polychromen Schmuck. Eine verwandte Darstellung befindet sich bei Fürst Liechtenstein; nur wendet sich hier das Kind von der Mutter ab und greift nach einer dem Boden entpriesenden Lilie. Nicht minder häufig ist die Composition, auf der Maria knieend das am Boden liegende Kind verehrt. Ein Relief der Ausstellung zeigt das Knäblein auf einen grünen Rasenhügel gebettet, hinter dem sich zwei fliehende Engel mit über der Brust gekreuzten Armen neigten. Zu Häupten Maria's ragen die Halbfiguren von vier anbetenden Engeln aus Wolken auf. Die lebendige Empfindung in Ausdruck und Bewegung, die trefflich modellirten Köpfe und Hände, das zarte Milchweiß der Glasur lassen keinen Zweifel an dem Antheil, den der Meister selber an diesem Werke gehabt. Ähnliche Vorzüge weist die unter der Brust abgechnittene Büste des Johannesknaben (A. v. Beckerath) auf, die indess vom Katalog dem *Luca* nicht bedingungslos zuge-

schrieben wurde und nach der für ihn ungewohnten Haarbehandlung und den weichlicheren Formen vielleicht schon dem Ende des Jahrhunderts angehört.

Von Luca's Neffen *Andrea* rührten vier von Herrn James Simon geliehene Stücke her, unter denen das aus der Sammlung Heckfcher stammende Relief hervorragte. Maria, bis zur Hüfte sichtbar, hält vor sich das stehende nackte Kind, aus dessen rechter Hand sich ein Spruchband abrollt. Oben auf Wolken in halber Figur vier anbetende Engel und die schwebende Taube. Die conventionelle Anmuth der Composition, das geringere Formgefühl wie die rohere Technik zeigen, daß sich Luca's Kunst schon in der zweiten Generation auf niedersteigender Linie bewegt. Von hübscher decorativer Wirkung waren zwei Tondi mit sitzenden Kirchenvätern, von schweren Fruchtkränzen umrahmt.

Der Hauptmeister des florentinischen Quattrocento, *Donatello*, fehlte in dieser Abtheilung. Dagegen war ihm die vergoldete Holzfigur eines geflügelten Putto zugeschrieben (A. v. Beckerath). Lebendig, aber von etwas schwerfälligen Formen, gehörte er nach seiner Stellung und der Haltung der Arme wohl als Guirlandenträger zur Bekrönung eines Monumentes oder monumentalen Möbels. Eine kleine, öfter vorkommende Gruppe in unbemaltem Thon ist das Werk eines von W. Bode zuerst umschriebenen und als Schüler Donatello's bezeichneten Künstlers (August Zeiß). Mehrere feiner Arbeiten bewahrt das Berliner Museum. Darunter eine Madonnenstatuette, die hier mit geringen Veränderungen und durch Hinzufügung zweier Putten zu einer *Caritas* umgestaltet war. Grimassirende, ungebärdige, fleischige Kinder, und in den weiblichen Figuren eine an die Hochrenaissance gemahnende Monumentalität des Gebarens sind ihm eigenthümlich.

Defiderio da Settignano war durch eine alte, aber nicht besonders fein bemalte Stuckwiederholung des schönen Turiner Marmorreliefs vertreten (August Zeiß). Ein ihm zugeschriebenes Wappen: Adler über Thurm (A. v. Beckerath) erscheint durch die stilvolle und doch überaus lebendige Behandlung des Thieres des Meisters wohl würdig. Die nachträglich constatirte Herkunft des Stückes aus Lucca läßt indefs eher auf einen dort einheimischen Künstler, vielleicht auf Civitale selbst, schließen. Nur anklingend an *Defiderio's* Art waren zwei Reliefs in dem grauen



LUCA DELLA ROBBA. ANBETUNG DES KINDES
GLASHEITER THON. BES. A. V. BECKERATH



NACHFOLGER DES DONATELLO. CARITAS. THRON.
BES. A. ZEISS

Florentiner Sandstein, der *pietra serena*, ein weibliches Profilbildnis (James Simon) und das lebendigere, in gutem Reliefstil gehaltene Profilbildnis eines Altoviti (A. v. Beckerath). Zwischen diesem und Verrocchio scheint mir die alt bemalte Stuckbüste eines jugendlichen Johannes (A. v. Beckerath) zu stehen, die durch die feine Neigung des schönen Hauptes, trotz der etwas gezierten Haltung der geöffneten Lippen, eines individuellen Reizes nicht entbehrt. Eine Johannesbüste deselben Meisters befindet sich in der Sammlung Hainauer.

Unter allen italienischen Renaissancekünstlern am glücklichsten vertreten war *Antonio Rossellino*. Die Marmorbüste des Johannesknaben (Frau Julie Hainauer) war nicht nur das Hauptstück dieser Abtheilung, sondern eins der schönsten Stücke der ganzen Ausstellung. Sie stammt aus dem Palazzo Alessandri in Florenz, und wohl mag der Künstler in dem lieblichen, fast schalkhaft blickenden Antlitz mit der kühnen Florentiner Stirnlocke die Züge eines Kindes der Familie festgehalten haben. Doch läßt der auf dem Hinterhaupt sitzende Scheibennimbus aus vergoldeter Bronze keinen Zweifel, daß die Büste einen jugendlichen Heiligen geben sollte. Ob freilich der Täufer, der Localheilige der Arnolstadt, gemeint sei und nicht vielmehr der Christusknabe, bleibt bei dem Fehlen der charakterisirenden Fellbekleidung fraglich. Gleichzeitig mit dieser Büste wurde ein Marmorrelief Rossellino's in Casa Alessandri erworben (Frau Julie Hainauer). Maria sitzt, bis zu den Knien sichtbar, auf einem Thronessel, über dessen volutenge schmückte Seitenlehne ihr Mantel sich breitet. Auf dem Schoofs hält sie das Kind. Vier Cherubim umschweben ihr Haupt. Der warme Ton des Marmors, die noch erhaltene Bemalung der Augen und die Vergoldung an den Gewändern und Nimben, der farbige alte Tabernakelrahmen lassen das schöne Werk von den Fährlichkeiten des Kunsthandels völlig unberührt erscheinen. Eine ähnliche, nur lebendiger und doch geschlossener wirkende Composition zeigt ein feines Flachrelief in Stucco duro (Frau Julie Hainauer). Es zeichnet sich aus durch die wundervolle Polychromirung, die namentlich in den zart colorirten Fleischtheilen dem Email guter alter Tafelmalerei gleichkommt. Häufige und meist sorgfältig bemalte Wiederholungen erzählen von der Beliebtheit der Darstellung, deren Marmororiginal sich im South Kensington Museum befindet. Gleichfalls auf ein, jetzt Fürst Liechtenstein gehörendes Marmorwerk Rossellino's geht ein

anderes Stuckrelief der Madonna mit dem Kinde (A. v. Beckerath) zurück, dessen Bemalung zwar nicht so tadellos erhalten, aber doch von schöner decorativer Wirkung ist. Dem Meister zugeschrieben war eine kleine, trefflich durchgebildete Halbfigur des jugendlichen Johannes in unbemaltem Thon (A. v. Beckerath). Das geringe Ausmaß, die metallisch scharfe Behandlung der Gesichtsteile — man sieht die Zähne unter den halbgeöffneten schmalen Lippen — scheint mir auf ein Goldschmiedmodell zu deuten.

Dem trefflichen, bei aller Maniertheit anmuthigen *Mino da Fiesole* gehörten zwei kleine charakteristische Marmorarbeiten, die Statuette eines nackten segnenden Christusknaben (James Simon) und der Kopf eines solchen (A. v. Beckerath). Die oberflächliche Durchführung läßt auf die Ausstellung an erhöhtem Orte, etwa auf der Spitze eines Tabernakels, in der Art desjenigen von S. Ambrogio zu Florenz, schließen.

Verrocchio's Züge trägt eine hübsche, in den Formen etwas allgemein gehaltene Thonbüste eines jungen Mannes (R. v. Kaufmann). Der Schule Verrocchio's zugetheilt war ein Madonnenrelief aus bemaltem Stuck mit in den Goldgrund eingepunzten Nimbis (A. v. Beckerath). Doch scheint es in dem, hier freilich etwas lahm ausgedrückten Motiv, der scherzend das Kind am Halse kitzelnden Mutter, eher von Robbia wie in der Gewandbehandlung und der ganzen Anordnung von Donatello beeinflusst.

Ein erst in jüngster Zeit fest umschriebener Bildner, Domenico di Giovanni di Bartolommeo, genannt *Roffello*, liefs sich nach der Übereinstimmung mit einem authentischen Werke, einem Altar in Fossombrone, als der Verfertiger eines Madonnenreliefs in Kalkstein nachweisen (A. v. Beckerath). Der mäfsig begabte, aus dem Pistojesischen stammende Künstler, der von 1439 bis um 1497 lebte, scheint am meisten von Desiderio beeinflusst; er arbeitete in Pefaro, in Urbino für das herzogliche Schlofs und besonders in Fossombrone.

Als durchaus bezeichnende Arbeit des *Benedetto da Majano* konnte eine hübsche alt bemalte Thonstatuette der Maria mit dem auf ihrem Schoofse sitzenden Kinde vorgestellt werden (James Simon). In der Anordnung den großen Madonnen in Prato, dem Berliner Museum und der Misericordia zu Florenz verwandt, unterfcheidet sie sich von diesen streng repräsentativen Werken durch das genehigte Motiv des mit dem Kopftuch der Mutter spielenden und dabei vergnüglich trampelnden Kindes. Dieses selbst ist auffallend klein gerathen. Die etwas allgemeine Schönheit der Züge der Maria deutet auf die spätere Zeit des Meisters.

Werden noch eine hübsche Thonstatuette des hl. Sebastian (Valentin Weisbach), die der Marmorfigur des A. Rossellino in Empoli verwandt ist, ein ziemlich flüchtig gearbeitetes weibliches Profilbildnis in Marmor (James Simon) und ein Wappen in pietra serena mit hülfvoll behandeltem steigenden Löwen (W. Bode) genannt, so ist Alles erwähnt, was die Ausstellung an florentinischer Quattrocentoplastik bot.



BENEDDETTO DA MAJANO. MARIA MIT DEM KINDE. THON.
HES. J. SIMON

In der Cappella Bentivoglio in S. Giacomo maggiore zu Bologna befindet sich ein Reliefportrait des Giov. II. Bentivoglio, das nach der Ähnlichkeit mit Münzen des Fr. Francia diesem zugeschrieben wird. Eine verwandte Auffassung und Behandlung zeigt das Profilbildnis eines bartlosen Mannes in Marmor, in dem der Besitzer gleichfalls die Züge eines Bentivoglio zu erkennen glaubt (A. v. Beckerath). Mit dem Bologneser hat dieses Relief gemeinsam die metallisch scharfe Wiedergabe der lang herabhängenden Haare und die weiche, ausdrucksvolle Modellierung des Gesichtes. Dem bedeutendsten der bolognesischen Bildhauer, *Nicolò dell'Arca*, war mit Recht die bemalte Stuck-Statuette des in seine Lectüre versunkenen, langsam hinschreitenden hl. Bernhardin zugeschrieben (Kaiser Friedrich-Museums-Verein). Sie ist ein Meisterwerk durch die außerordentlich plastische Empfindung in der originellen und doch ganz schlichten Composition, wie in der breiten Durchführung. Einem Künstler in der Art des *Vincenzo Onofri* gehört die bemalte Terracottabüste eines jugendlichen bolognesischen Edelmannes (Frau Julie Hainauer). In Haltung und Ausdruck befangen, ist sie merkwürdig durch den reich geschmückten Phantasielharnisch, der den enghüftigen Leib umschließt, und das den gebräuchlichen Sockel eretzende Kissen, auf dem der in Ellenbogenhöhe abgechnittene Körper aufliegt. Hier reiht sich eine sehr tüchtige Terracottabüste an, die noch lebendiger wirkt, wenn ihre Vorderseite nicht durch einen eisenfarbigen Anstrich entteltelt wäre (A. v. Beckerath). Giebt sie, wie auf Grund einer Medaille angenommen wird, den Herzog Herkules I. wieder, so dürfte auch der Katalog mit der Localisirung des Meisters auf Ferrara im Rechte sein.

Für *Matteo Civitate* war ein aus Lucca stammendes Marmorrelief mit dem Bildnis einer vornehmen Dame in Anspruch genommen (A. v. Beckerath). Die lebendige Linie des feinen und energischen Profils, das weich modellirte Fleisch, die geschmackvolle Haarbehandlung sind des trefflichen Luccheser Bildhauers wohl würdig.

Die Quattrocentobildnerei *Venedigs* brachte zwei von Herrn von Beckerath ausgestellte Marmorwerke zur Anschauung. Beide Arbeiten waren dem gleichen, nach dem von ihm gefertigten Altarvorfatze in S. Trovaso benannten Meister, in dem man neuerdings *Antonio Rizzo* erkennen wollte, zugeschrieben. Die Taber-

nakelkrönung mit den auf Wolken schwebenden Cherubim zeigt die dem Meister charakteristische flache, scharf unterfchnittene Reliefbehandlung. Nicht ebenso überzeugend ist die Zugehörigkeit an ihn bei der Statue eines betenden Engels, der in der freien, anmuthigen Haltung und den naturalistischen Gewandfalten keine strenge, etwas schematische Anordnung vermissen läßt. Das Gegenstück zu diesem Engel, das mit ihm zusammen bis zu dem verhängnißvollen Brand in der Cappella del Rosario aufgestellt war, befindet sich gegenwärtig noch auf einem Altar im rechten Querchiff von SS. Giovanni und Paolo. Die Hand desselben Meisters zeigt ein anbetender Engel an einem Altar in der Sammlung der Brera.

In der Zierlichkeit der übertrieben langen, frei herausgearbeiteten Figürchen erinnern zwei Marmorreliefs an die Art des Mailänders *Bambaja*. Der sie angefertigt,

ist unter den Künstlern zu suchen, die an der plastischen Ausschmückung der Kartause von Pavia beschäftigt waren. Reliefs an der Basis des Portals scheinen auf denselben Urheber zurückzugehen. Die aufgestellt gewesenen Darstellungen, eine Anbetung der Hirten (A. v. Beckerath) und die Verkündigung (James Simon) bildeten mit zwei weiteren, der Heimführung bei A. von Beckerath und einer sehr beachtlichen Anbetung der Könige (im Kunsthhandel), die Predella eines Altares.

Noch ein zweiter von den Künstlern der Certosa war in der Ausstellung vertreten: der hauptsächlich in Genua thätige, aus Porlezza am Luganer See stammende Bildner Antonio della Porta, genannt *Tamagnino*. Ihm gehörte ein Marmormedaillon (Frau Julie Hainauer) mit dem charaktervollen Profilbildnis des geneuesischen Bankiers Acellino di Meliaduce Salvago, der einer Adelsfamilie entstammte und eine lange Reihe wichtiger Ämter in der Republik bekleidet hat. Sind die neben dem Kopf stehenden Buchstaben P. P. als Pater patriae zu deuten, so wäre das ein schlagender Beweis für das hohe Ansehen, in dem er bei seinen Mitbürgern stand. Der untere Theil des Reliefs, vom Hals abwärts, ist neu, nur die umlaufende Inschrift ACELINVS CER[NITVR] wagte der Restaurator nicht zu ergänzen. Als Werk des Matteo Civitale wurde das Medaillon in Genua von dem Bildhauer Santo Varni erworben. Den wirklichen Autor festzustellen, gelang in Berlin sehr leicht, da sich merkwürdigerweise im Besitz der Kaiserin Friedrich eine von der gleichen Hand stammende, dieselbe Persönlichkeit darstellende Marmorbüste befand. Diese aber ist bezeichnet Opus Ant. Tamagnini.



ALESSANDRO VETTOZZI. THONBÜSTE DES PALMA GIOVANE
BOSS, W. V. DEHRSSEN

Den herrschenden Amateurneigungen wie den Verhältnissen des Kunstmarktes entsprechend, trat auf der Ausstellung neben der Quattrocentoplastik diejenige der *Hochrenaissance* stark zurück. Von *Jacopo Sanjovino* waren zwei der nicht selten vorkommenden großen bemalten Madonnenreliefs in carta pesta da, in denen sich Donatello's Reliefstil mit michelangeleskem Formenpathos verbindet (A. v. Beckerath). Ihm zugeschrieben war ferner die ernste, groß gehaltene Büste eines venezianischen Edelmannes (A. v. Beckerath). Seine Art zeigte die weiß bemalte und vergoldete Thonstatuette einer sitzenden Madonna, die das mit einem Hemdchen bekleidete Kind auf dem Schooße hält (James Simon). Von der lebendigen Bildnißkunst *Alessandro Vittoria's* boten gute Beispiele eine Marmorbüste des Secretärs der venezianischen Republik, Vincenzo Alessandri (A. v. Beckerath) und die Terracotta-büste des Malers Palma Giovane (W. v. Dirlfen).

ITALIENISCHE BILDWERKE DES XV. UND XVI. JAHRHUNDERTS * *
 STATUETTEN, BÜSTEN, GERÄTHSCHAFTEN IN BRONZE * * *
 VON WILHELM BODE * * *

DER Zahl nach die umfangreichste Abtheilung, zugleich die bedeutendste, war die Abtheilung der Bronzen: einige hervorragende große Büsten und Statuen, zahlreiche kleine Bronzetafeln (plachette), Medaillen, Bronzegeräte und Statuetten. Während die Plaketten bis auf eine unbedeutende Zahl von nur zwei Sammlern, die Medaillen in einer Zahl von etwa 120 Stück fast nur von einem Sammler dargeliehen waren, vertheilten sich die etwa 200 Bronzestatuetten und Bronzegefäße auf 26 Liebhaber. Diese auffallende Erscheinung erklärt sich daraus, daß Medaillen und Plaketten wie Münzen in Schränken aufbewahrt und daher systematisch gesammelt werden, wozu jetzt bei der Seltenheit derselben auf dem Kunstmarkt und bei den hohen Preisen kaum noch Gelegenheit vorhanden ist, während die kleinen Bronzefiguren und Büsten wie die Bronzegeräte der Renaissance den vortheilhaftesten Schmuck der Kammine, Schreibtische, Schränke, Borde unserer Wohnzimmer ausmachen und vereinzelt und ohne jede Rücksicht auf Zeit oder Zusammengehörigkeit gesammelt werden können. Auch sind dieselben zu jeder Zeit, selbst im Alterthum schon, in ähnlicher Weise zum decorativen Schmuck des Zimmers verwendet worden und daher stets befordert gewesen.

Mit dieser Liebhaberei für die Bronzekleinkunst steht die wissenschaftliche Kenntniß derselben keineswegs auf gleicher Höhe; ja man kann ohne Übertreibung behaupten, daß sie einer terra incognita gleicht, in der erst einige Oasen in neuerer Zeit bekannt geworden sind, während selbst die Wege zu ihnen noch zum Theil unsicher oder unbekannt sind. Daß die Erforschung dieses weiten und interessanten Gebietes der Kunst noch so sehr im Rückstande ist, liegt nicht am wenig-

sten in dem Umfande, dafs die Wissenschaft diese kleinen Dinge von oben herab behandelt und daher absichtlich vernachlässigt hat. Die grofse Zahl mittelmässiger und schlechter Nachbildungen in Bronze ist wohl mit daran Schuld, dafs man die zahlreichen trefflichen Arbeiten dazwischen oft nicht entdeckt hat. In der That bietet aber die Bestimmung derselben besondere Schwierigkeiten. Diese liegen in der Bronzetechnik, in dem Fehlen an augenfälligen Vergleichspunkten mit Arbeiten in anderem Material wie im Mangel an bezeichneten oder sonst beglaubigten Arbeiten, ausser für einige wenige Meister, namentlich aus späterer Zeit.

Auf Grund der grossen Zahl von zum Theil vortrefflichen italienischen Bronzefiguren der Ausstellung nach Schulen und Meistern eine Gruppierung zu versuchen und zu begründen, würde weit über den Raum hinausgehen, der mir an dieser Stelle gestattet ist. Vor Allem sind aber die Vorarbeiten dafür noch nicht weit genug gediehen, so dafs ich mich hier auf eine kurze Übersicht der Entwicklung, auf die Aufzählung der für den Bronzegufs in Betracht kommenden Orte Italiens, auf ihre Eigenart und auf die hervorragendsten Werkstätten derselben wie auf die kurze Charakteristik einiger uns bekannter Meister beschränken mufs.

Durch Byzantiner war der Bronzegufs im Mittelalter wieder belebt worden: in Unteritalien und Sicilien wie in Pisa und Venedig sind uns neben Glocken eine nicht unbeträchtliche Zahl von bronzenen Kirchenthüren erhalten, die im XI. Jahrhundert von byzantinischen Künstlern ausgeführt wurden. Die Gehäusen, die sie an Ort und Stelle heranziehen mufsten, machten allmählich diese Kunst auch unter den Italienern heimisch; von ihrer Hand sind schon fast alle Thüren des XII. Jahrhunderts. Das erste wirkliche Kunstwerk, auch im Gufs wie in der Ciselirung gleich vortrefflich, sind die berühmten Bronzethüren an der Südseite des Baptisteriums zu Florenz, die *Andrea Pisano* in den Jahren 1330 bis 1336 ausführte. Aber wie *Andrea* zum Gufs einen Glockengiesser heranzog, so mufste er die Ciselirung und Vergoldung Goldschmieden überlassen. Diese Betheiligung von Technikern an der Ausführung der Bronzen bleibt nicht nur im weiteren Verlauf des an Bronzewardwerken armen Trecento die regelmässige, sondern auch in den ersten Jahrzehnten des Quattrocento, in denen der Bronzegufs einen außerordentlichen Aufschwung nimmt. Zunächst in Toscana, vor Allem in Florenz, das in der Entwicklung der Plastik fast um ein halbes Jahrhundert dem übrigen Italien voraus ist und dessen Bronzeplastiker auch ausserhalb ihrer Heimat den Anforderungen an Bronzewardwerke gerecht werden und durch diese ihre Thätigkeit auch an anderen Orten Italiens allmählich den Bronzegufs heimisch machen.

Von den beiden grössten Bildhauerwerkstätten, die Florenz bis über die Mitte des Quattrocento beherrschten, ist die des *Lorenzo Ghiberti* uns ausschliesslich als Bronzewardwerkstatt bekannt; neben ihm hat *Donatello* durch seine etwa fechtzigjährige ausgedehnte Thätigkeit wiederholt und an verschiedenen Orten sich als Bronzewardbildner bethätigt und zahlreiche Gefellen dafür um sich versammelt. Von *Ghiberti* kommen aber Statuetten nur als Theile feiner Bronzethüren vor; vereinzelt Figür-

chen, die offenbar von Schülern und Nachfolgern herrühren, wie die irrtümlich Ghiberti zugeschriebenen Maria und Johannes im Museum zu Oxford (Stiftung Drury Fortnum), sind gleichfalls, nach dem Vorbilde der damals noch sehr verbreiteten Silberaltäre, mit Altaraufbauten oder Tabernakeln verbunden gewesen, wie dies schon bei solchen Arbeiten am Ausgange des Trecento in Italien vorkommt (Bronzestatue eines Christus von einer Thomasgruppe im Berliner Museum). Bei *Donatello* entwickelt sich dagegen, sobald er in nähere Beziehung zur Antike tritt, die Lust zur Schöpfung naturalistischer Gestalten, in antiken oder religiösen Motiven und daraus auch das Bedürfnis der Darstellung selbständiger kleiner Reliefs und Figuren in Bronze. Von den Engelsfiguren auf dem Tabernakel im Dom zu Siena wiederholt er die reizvollste, den ausgelassenen nackten Putto, der aus der Gardaroba der Mediceer in das Museo Nazionale zu Florenz gekommen ist; nur wenige Jahre später wird der wenig kleinere bogenspannende Amor der Berliner Museen entstanden sein, und eine eigenhändige Arbeit scheint auch der mehrfach vorkommende ganz kleine kauende Amor, der wohl zu den Füßen einer Venus zu denken ist. Ähnliche Amorstatuetten von Schülern besitzen die Sammlungen der Eremitage zu St. Petersburg, das Museo Nazionale in Neapel und die Carrand'sche Sammlung im Bargello zu Florenz, namentlich die letztere sehr vollendet in der Ciselierung, Patinierung und theilweisen Vergoldung. Bestimmte Künstler sind in diesen Arbeiten, aus Mangel an genügendem Vergleichsmaterial, aber noch nicht erkannt worden.

Unter Donatello's Gehülften war einer, der gerade als Bronzetechniker ganz hervorragend geschickt war und daher als solcher auch Ghiberti und später Luca della Robbia an ihren Hauptarbeiten behülflich war, der berühmte Architekt *Michelozzo Michelozzi*. Aber ihm fehlte die Frische und Naivität der Anschauung, die Fülle der Phantasie und der Humor, um ihn feine Fertigkeit als Gießer zu selbständigen Erfindungen nach dieser Richtung ausnutzen zu lassen. Luca della Robbia und sein Neffe Andrea, die besonders dazu befähigt gewesen wären, wie unter ihren Zeitgenossen namentlich Desiderio, waren in der Bronzetechnik vollständig unerfahren. Von den Gießern von Profession im Quattrocento: bis in die fehziger Jahre neben den Glockengießern die Stückgießer, war wohl selten einer künstlerisch so befähigt, das er selbständige Bronzebildwerke hätte liefern können. Eine glänzende Ausnahme macht jener *Pasquino di Matteo* aus Montepulciano, von dem die köstlichen spielenden Putten und Thiere in dem Bronzegitter der Cappella della Cintola im Dom zu Prato um 1460 gearbeitet sind. Aber leider lassen sich unter dem spärlichen Vorrath von selbständigen Bronzefigürchen dieser Zeit keine nachweisen, die mit jenen Arbeiten im Prato stilistisch übereinstimmen.

Außerhalb Toscana sind die Bronzebildwerke dieser Zeit, in Rom und Neapel, gleichfalls von der Hand Florentiner Künstler. Sie tragen einen monumentalen Charakter, mit Ausnahme der Einrahmungen von Filarete's Thür an St. Peter. Von *Filarete* rührt daher auch die erste bekannte Bronzecopie einer antiken Freisfigur her, die Reiterstatuette des Marc Aurel im Dresdener Albertinum. In Siena war unter dem Einfluß von Ghiberti und Donatello schon um 1420 eine sehr beachtenswerthe

Bronzebildnerei entständen, die von verschiedenen Künstlern bis in die ersten Jahrzehnte des Cinquecento geübt wurde und sich namentlich durch die Meisterschaft in der Ausführung ausgezeichnet; aber zur Ausbildung einer Kleinplastik fehlte es nicht nur an dem kaufenden Publicum in Siena, auch die Künstler waren dafür zu schwerfällig und phantasielos.

Der Anstoß zu einem raschen Emporblühen der Kleinkunst in der Bronzeplastik ging von der umfangreichen Thätigkeit aus, die Donatello in seiner späteren Zeit in Florenz und in Padua grade als Bronzebildner ausübte: in Florenz durch den Guß der Thüren in der Sacristei von San Lorenzo, der Kolossalstatue der Judith mit ihrer reichen Basis und später namentlich durch die umfangreiche Arbeit an den beiden Kanzeln für San Lorenzo, in Padua durch den reichen Bronzef Schmuck des Hochaltars des Santo und das kolossale Reiterstandbild des Gattamelata. In beiden Orten bildeten sich aus der großen Gießhütte des alten Meisters zahlreiche kleinere Werkstätten feiner Schüler, Gehülfen und Nachfolger. Statt der großen Aufgaben für Kirchen und Monumente, die dem Meister noch zu Theil wurden, traten mit dem allmählichen Wechsel im Schmuck der Kirchen und mit der Zunahme des Interesses der Fürsten, der Gebildeten und Wohlhabenden für die Antike, besonders für antike Plastik, an diese jüngeren Meister Bestellungen von kleinen Copien nach berühmten Antiken, von freien Nachbildungen nach solchen oder auch von eigenen Schöpfungen, namentlich aus dem Gebiete der antiken Mythologie und Geschichte, mehr und mehr in den Vordergrund.

In Florenz sind es drei bekannte Gießhütten, die sich zu unmittelbarem Anschluß an Donatello nach dessen Tode herausbildeten. *Bertoldo*, der Schüler Donatello's, vollendete Anfangs, wohl in der Werkstatt seines Meisters, die Bronzekanzeln, die er als sein Gehülfe mit begonnen hatte. Seitdem er selbständig auftrat, können wir ihn ausschließlich als Kleinmeister der Bronzekunst verfolgen. Es ist uns gelungen, aus der Menge der unbekanntenen Bronzearbeiten Bertoldo's Werke: feine Plaketten, feine Medaillen, feine Statuetten und größeren Reliefs in ziemlich ansehnlicher Zahl mit Bestimmtheit festzustellen. Seine eckigen, mageren Gestalten, die quadratische Form der Köpfe mit den weit auseinander stehenden kleinen mandelförmigen Augen und den kurzen kraufen Haaren und Bärten, die kleinen parallelen Falten der Gewänder geben ihm in scharfer Eigenart als einen Kleinmeister, sehr verschieden von der großen Kunst seines Meisters wie seines Schülers. Im Berliner Museum ist er in seinen Medaillen und in verschiedenen charakteristischen Statuetten vertreten; auf der Ausstellung bezeichnete die Figur eines Hercules (im Besitz von A. v. Beckerrath) wenigstens seine Richtung. Obgleich Bertoldo seine ganze Lebensarbeit darauf verwandte, war er im Guß seiner Statuetten noch herzlich ungeübt; sie sind sämtlich Vollgüsse und kamen meist so unvollkommen aus dem Guß, daß sie einer sehr mühsamen und gründlichen Ciselirung bedurften. Dies zeigt am deutlichsten die unfertige Figur des Orpheus im Bargello.

Als Gießer waren in der zweiten Hälfte des Quattrocento die Gebrüder *Antonio* und *Piero Pollajuolo*, namentlich der erstere und *Verrocchio* am gefürchtetsten.

Wie ihr Vorgänger Donatello hatten sie einen Ruf über ganz Italien und haben, wie dieser, außerhalb ihrer Heimat ihre Hauptwerke ausgeführt: A. Pollajuolo die Grabmonumente der Päpste Sixtus IV. und Innocenz VIII. in St. Peter, Verrocchio das herrliche Reitermonument des Colleoni in Venedig. Neben ihren monumentalen Bronzen pflegten sie auch die Kleinkunst. Antonio Pollajuolo wird von Alters her die kleine Bronze-Gruppe des Hercules, der den Antäus würgt, zugeschrieben, die aus dem Mediceerbefitz in den Bargello gekommen ist. Ein Bleimodell eines Paris (oder Hercules?) im Berliner Museum ergibt sich durch den Vergleich mit dieser Gruppe ebenfalls überzeugend als eine Arbeit des A. Pollajuolo, und für eine andere hervorragende Herculesfigur, mit den Äpfeln der Hesperiden in der Hand, die gleichfalls jetzt erst aufgetaucht ist, wird Antonio, ebenso wie für eine Reihe von feinen Nachbildungen der Myronischen Figur des Midas als Verfertiger angenommen. Alle diese Statuetten sind voll gegossen und stark, aber flott ciselirt; Antonio's herbe Anatomie, seine reckenhafte, fehnige Gestaltengebung, seine bewegte, gepreuzte Art kommen hier besonders scharf zur Geltung.

Der naive, genrehafte Zug in der Kunst des Andrea del Verrocchio, seine Ausbildung als Goldschmied, die er mit den beiden Pollajuolo gemein hatte, seine sorgfältige Durchbildung und seine Vorliebe, für seine Arbeiten, selbst für die Reliefs, die einzelnen Figuren als Modelle klein in Thon besonders vorzuarbeiten, sowie verschiedene mehr oder weniger kleine Bronzereliefs, wie die Kreuzabnahme, die Eifersucht (nur als Stucco bekannt) und das Parisurtheil, sollten darauf schliessen lassen, daß der Künstler auch Bronzestatuetten und Gruppen mit besonderer Vorliebe gearbeitet hätte. Es ist uns aber bisher keine solche bekannt geworden; unter den zahlreichen anonymen Figürchen dieser Zeit, namentlich im Bargello, ist keine, die den leicht kenntlichen Typus seiner Gestalten, den liebenswürdigen Ausdruck feiner Köpfe trüge. Auffallend ist, daß dagegen von dem gewaltigen Künstler, der in Verrocchio's Werkstatt groß wurde und noch Jahre lang als Gehülfe mit seinem Meister zusammenarbeitete, so daß wir eine hervorragende Theilnahme an verschiedenen von Verrocchio's bedeutendsten Werken annehmen müssen, daß von *Leonardo* verschiedene kleine Bronzearbeiten sich nachweisen lassen. Für die Figur des zusammengewackelten Kriegers unter seinem ersten Sforzareiter existirt im Besitze des Principe Trivulzi ein kleines Modell, für dessen Mafse und Gufs fogar Leonardo's Angaben in seinen Manuscripten durch Paul Müller nachgewiesen sind. Dann entsprechen mehrere kleine Bronzeperde, namentlich auch in unserer Berliner Sammlung, den Skizzen Leonardo's zu demselben großartigen Reiterdenkmal, dessen Ausführungen leider beide bald nach ihrer Entleerung zu Grunde gingen. Die Ausführung dieser kleinen Arbeiten, unter denen ein paar der vollendetsten Pferdedarstellungen vom Ende des Quattrocento sich befinden, ist jedoch wohl, ebenso wie bei mehreren kleinen freien Nachbildungen des Sforzadenkmals, nur Schülern und Werkstattsgenossen Leonardo's zuzuschreiben. Einer derselben, *Gianfrancesco Rustici*, der unter Leonardo's Beistand die große Gruppe der Predigt des Täufers am Baptisterium von Florenz im Anfang des XVI. Jahrhunderts verfertigte, wird uns durch

Vafari als Gießer kleiner Bronzefiguren bezeugt, aber wir können keine dieser Arbeiten von ihm nachweisen. Andererseits fehlt uns für zahlreiche, namentlich im Bargello aufbewahrte Bronzefiguren von Florentiner Charakter, die meist ziemlich treue Nachbildungen der Antiken sind und den ersten beiden Jahrzehnten des Cinquecento angehören, der Anhalt zu ihrer Benennung. Nur für ein paar Gruppen des Laokoon in mittlerer Größe sind Namen überliefert; aber wir können die einzelnen Arbeiten danach doch nur vermuthungsweise bestimmten Künstlern geben, weil sie uns in solchen kleinen Arbeiten zu wenig bekannt sind.

Etwa gleichzeitig mit dieser Blüthe der Florentiner Bronzekunst am Ausgange der Frührenaissance und am Anfange der Hochrenaissance fällt die Blüthe derselben an der zweiten Stätte von Donatello's umfangreicher Thätigkeit als Bronzebildner, in Padua. Eine Anzahl von Donatello's Schülern und Gefellen machten sich in Padua anständig und hatten, jeder für sich, größere oder kleinere Gießhütten, zu der sie junge Gehülfen heranzogen. Um die Wende des Jahrhunderts, etwa in den letzten dreißig Jahren des XV. und in den ersten beiden Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts, können wir aus der großen Zahl von Arbeiten der Paduaner Bronzekleinkunst: Bronzegefäße mannigfacher Art, Plaketten, Gruppen, Figürchen, die noch auf uns gekommen sind, mehr als zwanzig Künstler von ausgesprochener tüchtiger Individualität herauserkennen; und daneben bleibt eine noch viel größere Menge von geringwerthigerer oder doch wenig individueller Arbeit. Die Zahl dieser Künstler, die wir bei Namen nennen und deren Werke wir bestimmt charakterisiren können, ist hier noch geringer als gleichzeitig in Florenz, obgleich ihrer viel mehr waren, wie die vielfach größere Zahl der von ihnen erhaltenen Bronzen beweist.

Dafs sich in Padua aus dem Anstofs, welchen Donatello gegeben hatte, eine so blühende Thätigkeit der Bronzekleinkunst entwickelte, die sich bald auch auf Venedig ausbreitete und nach Mantua, Ferrara und Bologna ihre Meister abgeben und dort selbst Schüler bilden konnte, wurde ermöglicht durch die Vorliebe der Paduaner Gelehrten und der reichen Venezianer Patrizier für die Antike, in Originalen wie in Nachbildungen; in kaum geringerem Grade wurde sie aber auch gefördert durch das Bestreben nach einer künstlerischen, zugleich malerischen und dauerhaften Ausstattung des Wohnzimmers, namentlich des Schreibtisches, durch Büsten, Statuetten, Vasen, Kasten, Tinten- und Sandfässer, Kaminländer, Leuchter, Lampen und ähnliche Kunst- und Gebrauchsgegenstände der Zeit. Finden wir doch damals in Padua und Venedig schon eigentliche Sammler, mit denen die benachbarten Fürstengeschlechter in Mantua und Ferrara, die ihren Markt gleichfalls vorwiegend in Padua und Venedig hatten, wetteiferten.

Unter diesen zahlreichen Meistern ist einer von Alters her bekannt und stets geschätzt geblieben, *Andrea Riccio*, der durch seinen berühmten großen Leuchter im Santo, durch seine Grabmäler mit Bronzereliefs und mancherlei andere bezeichnete kleine Bronzegegenstände neben Mantegna stets der Stolz der Paduaner

gewesen ist; aber dieser Ruf hat seine Paduaner Collegen hinter ihm verschwinden lassen, sein Name wurde ein Collectivbegriff, unter dem man den größten Theil aller Bronzen, die um die Wende des Jahrhunderts in Padua oder Venedig entstanden, zusammengefaßt hat. Dies gilt für die Statuetten auch heute fast noch im gleichen Maße; im Kunsthandel, weil der Name bezahlt wird, in der Forschung, weil die beglaubigten Bronzefiguren von Riccio felten und die zahlreichen Figuren seines Candelabers und seiner großen und kleinen Reliefs kaum zum Vergleich herangezogen sind. Ein italienischer Kunsthistoriker, der Paduaner Baldoria, hatte über den Künstler gründliche Studien gemacht und bereitet eine große Publication seiner Werke vor, als ihn, den Achtundzwanzigjährigen, dessen kleine Figur mit den abgemagerten, von nächtlicher Arbeit gebleichten Wangen und den hellen Augen noch wie lebendig seinen Freunden vor Augen steht, dessen heiteres Lachen noch in ihren Ohren tönt, mitten in seinen Studien in den Katakomben von Rom — auf *seinem* Schlachtfelde — der Tod in der furchtbaren Gestalt der Pernitiosa plötzlich dahinfraffe.

Ein Paduaner Künstler, den wir jetzt mit voller Bestimmtheit auch in seinen kleineren Bronzen von Riccio unterscheiden können, ist sein älterer Landsmann und wohl auch Lehrer *Bartolommeo Bellano*, der Schüler und Mitarbeiter Donatello's. Mehr als Bellano's Monumentalwerke bieten die überfüllten Bronzereliefs mit ihren zum Theil ganz frei gearbeiteten Figürchen sicheren Anhalt zur Bestimmung seiner Statuetten, die durch die Verwandtschaft mit Donatello's spätesten Arbeiten wohl mit diesen verwechselt worden sind, aber ungelinker und unbelebter sind und durch ihre kurzen derben Formen und die wie geknittertes Papier behandelten Gewandfalten un schwer zu erkennen sind. Seine Statuetten, wie den David im Besitz von M. Foultz zu Paris, den sitzenden Hieronymus bei Gustave Dreyfus, die Hekate im Berliner Museum u. a. m., wird kaum noch Jemand als Werke Bellano's bezweifeln. Die Ausstellung hatte von seiner Hand nichts aufzuweisen.

Ein jüngerer verwandter Paduaner ist der anonyme Künstler des sich kasteienden Hieronymus in der Berliner Sammlung, der seine Eigenart darin so scharf ausspricht, daß ein Bronzerelief mit der gleichen Darstellung im Museum Czartoryski auf den ersten Blick als ein Werk desselben Bildhauers sich zu erkennen giebt.

Ein paar andere Paduaner Bronzebildner, die noch direct unter dem Einflusse Donatello's groß wurden, lernen wir in der Ausstellung in dem großen Madonnenrelief (Graf Pourtalès), in einer größeren Plakette der Madonna zwischen Candelabern (Frau Hainauer), sowie in dem Relief mit dem hl. Hieronymus (A. v. Beckenrath) kennen. Namen wie Giovanni di Pisa, der für jenes Pourtalès'sche Madonnenrelief vorgeschlagen ist, geben die Richtung an, aber lassen sich nicht mit Sicherheit nachweisen.

Dem *Riccio* selbst, der in dem großen figurenreichen Relief der Anbetung der Könige (Graf Pourtalès), in den verschiedenen Grablegungen und anderen bezeichneten Plaketten vortrefflich vertreten war, konnte unter den zahlreichen ihm zugeschriebenen und ihm nahestehenden Statuetten und figürlich decorirten Gefäßen wohl kein Stück als eigenhändig zugewiesen werden. Als wirkliche Meister-

arbeit war der herrliche Thürklopfer, ein Drache mit einem Thierkopf zwischen den Beinen (Graf Pourtalès), des Riccio durchaus würdig; aber Formen und Behandlung der Thiere stimmt nicht recht mit den phantastischen Thiergefalten am Leuchter und an anderen beglaubigten Arbeiten des Künstlers überein. Auch eine der hervorragenden Bronzen der Ausstellung, schon in der Spitzer-Sammlung eines der feinsten Stücke, der Neptun auf einem Seeungeheuer einherfahrend (Frau Hainauer), scheint mir keineswegs zweifellos als ein Werk des Riccio gelten zu dürfen, wenn es ihm auch nahe steht und nicht nachsteht. Abweichend ist der Typus, sowohl im Kopfe des Neptun wie im Meerdrachen. Ganz auffallend für Riccio wäre die Anatomie namentlich im Rücken, dessen derb manierirte Behandlung sich besonders stark in einem nur wenig ciselirten Bruchstücke der ganzen Composition, im Neptun aus dem Besitze des Herrn Zeiss, kundgiebt. Hier erscheinen die breiten Schulterknochen fast wie ein paar flache Schneckenhäufer.

Für Riccio's beglaubigte Statuetten, wie sie neben den Figuren am großen Candelaber das hiesige Museum u. a. in dem von Anonimo (Michiel) erwähnten Urnenträger und in der kleinen Flora besitzt, ist charakteristisch die Schlankheit der Glieder, zierliche Extremitäten, feines, langgefältetes antikes Costüm, eine gewisse Schüchternheit in der Bewegung und dramatischen Belebung. Riccio verdankt seinen Ruhm dem Candelaber im Santo, seine Beliebtheit verdankt er aber vor Allem der Geschicklichkeit, der Phantasie und dem Geschmack, womit er die zahlreichen kleinen und größeren Geräthe und Gefäße für kirchliche Zwecke und namentlich für den Privatgebrauch erfand und decorirte. Dieser Decor besteht vorwiegend in kleinen Reliefs und Statuetten aus der antiken Mythe: mit Vorliebe Gestalten von halb naturalistischem, halb humoristischem Charakter, wie Bacchus mit feinem Kreis, halb thierischen, halb göttlichen Gestalten, Neptun und seine phantastische Begleitung, abenteuerlichen Thierbildungen u. dergl. Riccio bildete z. B. einen hockenden Satyr, der ein Fafs neben sich hält, als Tintenfass; auf dem Deckel einer breiten Vase, die als Tintenfass diente, brachte er kleine Gruppen an: Pan von Venus und Amor bestraft, das Urtheil des Marfyas oder eine Satyrfamilie, von denen einer ein kleines Gefäß zur Aufnahme des Lichtes emporhielt, oder einen Atlas als Träger der Erde, die als Lampe eingerichtet war. Sirenen wurden als Chenets, Statuetten mit Körben oder Gefäßen auf dem Kopfe zu Leuchtern hergerichtet. Selbst die Nachbildungen von Reiterstatuen, namentlich des Marc Aurel, von Kentauren u. s. w. wurden durch Anbringung eines Horns zur Aufnahme des Lichtes und durch eine Muschel vorn auf der Basis für Aufnahme der Tinte zu solchen Gebrauchsgegenständen eingerichtet; freilich seltener von Riccio selbst als von seinen zahlreichen Nachfolgern, denen wir ebenfalls die freien, vereinfachten Nachbildungen, die Bruchstücke daraus, wie sie noch zu Taufenden in Museen und bei zahlreichen Sammlern, in mehr oder weniger flüchtiger Arbeit, vorkommen, zuzuschreiben haben.

Zu diesen Arbeiten aus der Werkflatt und von Nachfolgern Riccio's gehören auch die meisten der als Werke Riccio's oder »in der Art des Riccio« dargelegenen

Bronzen der Ausstellung: der Kentaur mit dem Horn (zur Aufnahme eines Lichtes), verschiedene Pferde, deren Reiter fehlen, Satyrn in der verschiedensten Form und Function, meist aus dem Besitz von Herrn A. v. Beckerath, Frau Hainauer, J. Simon u. A., Seeweiler als Thürgriff oder Thürklopfer u. A. m. Auch einige einfache Leuchter, Tintenfassler und Glocken der Ausstellung reichten noch in die Zeit und Richtung des Riccio hinein.

Riccio's Erfolg hatte auch die gleichzeitigen Meister der Marmorplastik Venedigs zur Bronzetechnik angeregt: nicht nur im Grofsen, wie Leopardi's Gufs des Colleon, das Monument des Dogen Zeno von verschiedenen Künstlern, Pietro Lombardi's Glockenhänfe und andere Arbeiten beweisen; auch in der Bronze-Kleinkunst



LUDOVICO LOMBARDEI. VORNEHMER RÖMER. BRONZE.
DES GRAF F. v. POURTALÈS

finden wir Leopardi, die Lombardi und andere Zeitgenossen thätig. Einige grofse Stücke der Ausstellung, Meisterwerke nicht nur an dieser Stelle, sondern in jedem Museum, gehören in diese Zeit der venezianischen Plastik, und doch können wir noch keine auf ihren Meister bestimmen. So die grofse, herbe Hainauer'sche Büste einer alten Frau, deren Gegenstück (ihr Sohn) im Louvre und von der eine Wiederholung (mit ihrem Gatten) in der Eremitage zu St. Petersburg sich befinden. Die gleichfalls lebensgrofse Büste eines Knaben, mit Augen aus Perlmutter, ist eine Arbeit von höchster Vollendung des leichten Gusses, der Ciselirung und Patinirung; nach dem gefchorenen Kopf mit schmalem langem Zopf, dem Halsband mit feiner römischen, theilweise fehlerhaften Inschrift gilt sie als eine wohl auf Fälschung gearbeitete freie Nachahmung der römischen Antike, deren besten Arbeiten sie an Frische und Individualität nicht nachstehen würde. Mir

ist jedoch keine Renaissancecopie von so antikem Charakter bekannt; ich möchte daher noch immer bezweifeln, ob die Fehler der Inschrift allein die antike Herkunft ausschließen können. Eine freie Copie einer der beliebtesten Antiken zur Zeit der Renaissance ist der lebensgrofse Dornauszieher; freiere Nachbildungen sind die grofsen Büsten von Kaiser Severus und einem unbekanntem Römer, wie alle diese hervorragenden Arbeiten im Besitz des Grafen Fritz Pourtalès und etwa zwischen den Jahren 1510—1530 entstanden.

Von der letztgenannten großen Büste kommen ein paar Wiederholungen vor; nach der Verwandtschaft mit einer ähnlichen bezeichneten Büste im Besitz des Fürsten Liechtenstein sind sie von der Hand eines der jüngsten Glieder der berühmten venezianischen Künstlerfamilie der Lombardi, von dem wenig bekannten *Ludovico Lombardi*. Solche der Antike sich unmittelbar oder mittelbar anschließende Bronzearbeiten waren in Norditalien: in Venedig, Padua und Mantua besonders beliebt, während wir heute die selbständigen Schöpfungen derselben Meister vorziehen, zu denen ihre reiche Phantasie sie in so hohem Maße befähigte. Von solchen Stücken hatte die Ausstellung nur eins oder zwei aufzuweisen (Rundrelief mit Meeresgöttern, aus der Werkstatt des Leopardi, im Besitz des Herrn Simon). Sie sind überhaupt selten und pflegen sich auf Reliefs zum Einsatz in Tabernakel (Thüren), deren unter Mufeum neuerdings verschiedene von den jüngeren Lombardis erworben hat, oder in Pilaster, Balustraden und andere Architekturtheile zu beschränken. Die Anfertigung von Geräthen überließen die Venezianer damals noch den Gießhütten ihrer Paduaner Kollegen.

Noch zu Lebzeiten Riccio's war der Florentiner Künstler nach Venedig übergesiedelt, der fast ein halbes Jahrhundert hindurch dort eine sehr reiche und mannigfaltige Thätigkeit als Architekt und Bildhauer entfaltete und hier besonders für die Plastik der bestimmende Künstler für ein volles Jahrhundert wurde. Es ist dies der Florentiner *Jacopo Sanfovino*, der jung schon in Rom und Florenz den Einfluss Michelangelo's stark auf sich wirken ließ. Als er nach dem Sacco di Roma 1527 nach Venedig kam, waren als Bronzebildner Riccio und Tullio Lombardi noch am Leben und in voller Thätigkeit, während in der Malerei die Hochrenaissance schon seit Jahrzehnten in ihrer höchsten Blüthe stand. Im Verein mit Tizian, mit dem der weltgewandte Florentiner sich rasch befreundete, hat er die Kunst Venedigs in wenigen Jahren umgestaltet. In der Plastik hielt der Barock Michelangelo's mit ihm seinen Einzug und erhielt sich ohne wesentliche Veränderung bis in das XVII. Jahrhundert.

Die beiden schönsten Statuen, welche die Ausstellung aufzuweisen hatte, Bronzefiguren fast in zwei Drittel Lebensgröße, denen auch öffentliche Sammlungen kaum Ähnliches aus dieser Zeit an die Seite zu stellen haben, wurden vom Grafen William Pourtalès, Vater des jetzigen Besitzers, vor mehr als 40 Jahren unter dem Namen Sanfovino's aus einem der venezianischen Paläste erworben und haben auf verschiedenen Ausstellungen regelmäßig diesen Namen getragen. Mit Sicherheit lassen sie sich aus dem reichen bildnerischen Oeuvre des Künstlers nicht als Arbeiten derselben beweisen; von dem ihm eigenthümlichen Einfluss Michelangelo's ist hier kaum eine Spur vorhanden. Die große, etwas pathetische Haltung, die breite und einfache Behandlung des Nackten, bei liebevoller Beobachtung des Details, Verhältnisse und Typen zeigen vielmehr das Vorbild der Antike, freilich in durchaus freier Weise. Vor seiner Übersiedelung nach Venedig, namentlich in Rom, hat Jacopo ganz ähnlich gearbeitet; sollten diese Bronzen schon dort ent-

standen und nach Venedig mitgenommen sein? Einen anderen Namen, wie den des Jacopo, wüßte ich nicht dafür vorzuschlagen.

Die Richtung, die Sanfivino's spätere Art in der Bronzeplastik Venedigs verbreitet hatte, zeigte in der Ausstellung eine reiche Zahl größerer und kleinerer Statuetten und Gebrauchsgegenstände für Kirche und Haus. Am stärksten bekundet sich der Gegensatz wohl in den großen Kaminböcken im Besitz des Kaisers, deren volle fleischige Gestalten des Hercules und der Omphale an die Fülle der nackten Figuren vlämischer Maler des XVII. Jahrhunderts erinnern, die auch in den Drachengestalten der Sockel besonders auffällig sind. Wer der Künstler sei, vermag ich nicht zu sagen.

Auf der Basis dieser beiden Gestalten sitzen spielende Putten, die für die venezianische Plastik des späteren XVI. Jahrhunderts sehr bezeichnend sind. Ihre schlanken Leiber, mit kleinen Köpfen und Extremitäten, die in den Fingern und Zehen, in der Modellirung der Augen meist nur flizzirend behandelt sind, sind so recht das Gegentheil der Putten Donatello's und seiner Nachfolger: unkindlich und manierirt. In den spielenden und singenden Kindern (Frau Rosenbergs u. A.), die besonders beliebt gewesen sein müssen und die, bald so, bald so componirt, als Gruppen bis zu zwölf vorkommen, glaubt man (nach einzelnen bezeichneten Bronzen in Venedig und Florenz, oben im Thurm des Palazzo Vecchio) einen wenig bekannten venezianischen Bronzekünstler vom Ende des XVI. Jahrhunderts zu entdecken: *Roccatagliata*. Diesen musizirenden Kindern entsprechen aber unter den Bronzen der Ausstellung die Putten an den oben genannten Kaminländern und an einem Thürklopfer im Besitz des Herrn J. Simon so vollständig, daß wir auch diese Arbeiten danach dem Roccatagliata zuschreiben müßten. Die Verschiedenheit im Übrigen läßt dies aber wenigstens für die Feuerhunde keinesfalls zu. Wir haben hier vielmehr schon ein charakteristisches Zeichen des Barock: den Mangel an Naturwahrheit und Naivetät, der sich gerade bei der Darstellung der Kinder zuerst und in besonders ungünstiger Weise zeigt, bis in Flandern, unter Rubens' Einfluß, eine neue Blüthe der Kinderplastik in Groß und Klein entstand. Daher sind jene Kindergestalten vielmehr als typisch für die Zeit vom XVI. zum XVII. Jahrhundert anzusehen und finden sich, mit geringer Veränderung, bei einer Reihe von venezianischen Künstlern dieser Epoche fast in der gleichen Art.

Von den zahlreichen Schülern und Nachfolgern Sanfivino's waren ein paar elegante Statuetten (J. Simon) und einige kleine Skizzen (C. Holltöcher) von *A. Vittoria* und ein bezeichneter wirkungsvoller Thürklopfer des seltenen *Giov. Ant. Tamagni* (Frau Hainauer) vertreten. Auch unter den übrigen zahlreichen Klopfen, Glocken, Leuchtern, Tintenläßern auf der Ausstellung (im Besitz von W. v. Dirksen, A. v. Beckerath, H. Wallich, Frau Hainauer u. A.) wird der mit den Formen eines Paolo Veronese und Tintoretto vertraute Blick leicht verwandte und von diesen abhängige Venezianer Bronzekünstler der gleichen Zeit erkennen; nur ist die Bestimmung derselben meist ebenso schwer wie die der kleinen Bronzebildwerke um fünfzig oder hundert Jahre früher.



BOCCIA TAGLIATA'S MUSCHELNDE PUTTEN BRONZE DES FRAU M ROSENFELD

Neben Padua und Venedig, welches in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts Padua ganz zurückdrängt, behält Florenz seine alte Bedeutung als Mittelpunkt der Bronzeplastik; ja gegen Ende des XVI. bis in die zweite Hälfte des XVII. Jahrhunderts überflügelte Florenz Venedig wieder durch eine sehr große und vielfeitiqe, selbst für das Ausland arbeitende Künstlererschaft. Aber während in Venedig ein Florentiner die zweite Blüthe der Bronzekunst heraufführt, bildet sich dieser Aufschwung hier vorwiegend durch die Heranziehung und den Einfluss von Ausländern, die damals in Florenz auch in anderen Kunstfächern (z. B. in der Goldschmiedekunst) stark beschäftigt waren. Was ein weltberühmter Künstler wie *B. Cellini* damals an Bronzewerken geschaffen hat, ist nach Zahl und Einfluss nicht entfernt mit dem zu vergleichen, was der Name Jean de Boulogne (der fast nur unter seinem italienischen Namen Giovanni da Bologna bekannt ist) seit seiner Übersiedelung nach Florenz hervorbrachte.

Nicht nur Michelangelo, dessen Genius eine derartige Kleinkunst widersprach, auch seine Schüler und Nachfolger haben wenig Bronzeplastiken oder Bronzegefäße hinterlassen. Ihr Streben ging auf das Große und Gewaltige; wenn sie, wie besonders Cellini, im Kleinen zu arbeiten hatten, so bedienten sie sich der Edelmetalle, vor Allem des Goldes. Die verhältnismäßig geringe Zahl von kleinen Bronzen, die im Anfang des Barock von geborenen Florentinern vorhanden sind, sind daher meist kleine Modelle zu großen Bronzen, flüchtig, aber doch ohne Frische und kizzenhafte Lebendigkeit. Durch *Giovanni da Bologna* kam die Statuette als solche, die nicht Skizze oder Studie, nicht freie skizzenhafte Umbildung dieser oder jener Antike war, sondern im Kleinen so durchgebildet wie die großen Bronzen, so sorgfältig ciselirt und patinirt wurde, wie es nur möglich war, zu einer selbständigen Stellung innerhalb der Bronzeplastik, zum Haupt Schmuck des Wohnzimmers der Mediceerfürsten und der reichen Florentiner, wie der den Medici verwandten und befreundeten Familien, in deren Kunstkammern sie bald zu den

gefuchtesten Stücken gehörten. Diese nackten Venusgestalten, diese badenden, allegorischen und mythologischen Figuren, die Reiterstatuetten, die Pferde des Medicer-Marfalls, die Gruppen des Raubes der Sabinerinnen, von Nessus und Deianira u. f. w., die meist in mehreren vorzüglichen Exemplaren in der Ausstellung vertreten waren (Eigenthümer: Frau J. Hainauer, die Herren Franz und Robert v. Mendelssohn, James Simon, Valentin Weisbach, A. v. Beckerath u. A.), sind aber auch so wenig wie die kleinen Skizzen und Studien der älteren Zeit von der großen Kunst ganz unabhängig; auch sie wurden der Mehrzahl nach zunächst zum Schmuck der Paläste und Gärten der Mediceer im Großen oder selbst Kolossal, in Marmor oder häufiger in Bronze vom Künstler ausgeführt und dann erst in Folge ihrer Beliebtheit verkleinert oft zu Hunderten wiederholt, meist natürlich in der Werkstatt von Schülern. Unter ihnen wird *Tacca* besonders genannt für die zahlreichen Bronzeperde (mehrere im Besitz von Herrn Robert v. Mendelssohn). Die hervorragende Eigenthümlichkeit aller dieser Arbeiten, die sie zu allen Zeiten besonders beliebt machten, ist die Gefälligkeit der Erscheinung, die Geschmeidigkeit und Eleganz des Körpers, die Schönheit und Mannigfaltigkeit der Bewegung, deren Durchführung freilich auf Kosten naturalistischer Wahrheit geschah und wobei an die Stelle lebendiger Erfindung und Bewegung eine äußerliche reiche Belebung und glatte Eleganz trat.

Während die Statuetten von Giovanni's Schüler und Gehülfen *Tacca* (Mehreres auch in der Ausstellung) ganz dessen Charakter wiederzugeben trachten, hat ein gleichzeitig in Florenz von den Mediceern beschäftigter Landsmann, *Francavilla* (Lucas Francheville), mehr von der heimischen nüchternen Eckigkeit und reichen Gewandung bewahrt. Ein dritter Landsmann, *Elia Candido* (de Witte), von dem ein sehr charakteristisches Werk in dem Mercur mit dem Haupte des *Argus* (Frau J. Hainauer) vertreten war, ist erst kürzlich aus der Fülle mittelgroßer Bronzefiguren dieser Zeit im Bargello herausgefunden; durch stark betonte Musculatur und scharfe Gegenätze in der Bewegung ist er leicht von Giovanni zu unterscheiden, mit dem er früher verwechselt wurde. Sein Sohn *Pietro Candido* (bekannter als Pieter de Witte) wird im Norden wieder reinerer Niederländer; in ähnlicher Weise nimmt *Adriaen de Vries*, der den Stil des Giovanni da Bologna über die Alpen trägt, allmählich wieder mehr von nordischer Art an.

Dem *Adriaen de Vries* werden eine Anzahl von kleinen und ganz kleinen nackten weiblichen Figuren, fast regelmäßig im Bad oder bei der Toilette, zugeschrieben, von denen zwei vorzügliche größere Arbeiten (G. Reichenheim) sowie ein paar kleine Statuetten (J. Simon, Martin Liebermann u. A.) die Ausstellung schmückten. Die Bronzefammlung unserer Museen ist besonders reich an Arbeiten dieser Art, die bei stärkerer Anlehnung an die Antike eine größere Einfachheit und Natürlichkeit vor den ähnlichen größeren Bronzen Giovanni's voraushaben. Augenscheinlich sind mehrere Künstler aus der zweiten Hälfte des Cinquecento die Urheber dieser Gruppe der feinsten kleinen Bronzearbeiten dieser Zeit. Möglich das Jugendarbeiten des *Adriaen de Vries* darunter sind, möglich auch das eine oder die andere selbst auf Cellini zurückgeht, den man früher allgemein dafür in An-

spruch nahm, soweit sie nicht gar als Arbeiten der Antike galten. Beide Künstler lassen sich aber nicht mit Sicherheit aus ihren beglaubigten Bronzen darin nachweisen. Sie bezeichnen daher nur die Richtung, in der wir die Verfertiger dieser Statuetten zu suchen haben.

Diese über die zeitliche Grenze der Hochrenaissance schon beträchtlich hinausgehenden Künstler wurden zur Ausstellung noch hinzugezogen, weil sie in weit höherem Grade als die übrige Kunst der Zeit, durch ihr Schönheitsgefühl und ihren Anchluss an klassische Vorbilder den Charakter der Renaissance noch in sich tragen.

DIE ITALIENISCHEN PLAKETTEN * * VON FRITZ KNAPP * * *

EINE Gruppe für sich in der Abtheilung der Kunstwerke in Bronze bildeten die Plaketten, kleine Bronzereliefs mit figurlichen Darstellungen, welche als Zierstücke zu den verschiedensten Gegenständen eine eigenthümliche Sonderstellung zwischen den großen Bronzereliefs, den Medaillen, Nellen, Kupferstichen und der decorativen Goldschmiedearbeit einnehmen. Wie alle diese Kunstgegenstände beanspruchen auch sie zur Würdigung der Feinheiten in der Durcharbeitung der kleinen Figuren, der Behandlung der Bronze u. A. eine liebevolle Betrachtung und einen ausgebildeten Sammlergeschmack. Hat man doch meist, wie bei den Kupferstichen »die Zustände«, hier die verschiedenen Nachgüsse nicht nur vom Original, wenn dieses noch vorhanden, sondern auch unter einander zu scheidend.

Die Sammlerneigungen in Berlin auf diese Delicateffen zu lenken, bedurfte es des Einflusses der gelehrten Kreise, der Museen. Diese mußten führend vorangehen, was denn in glänzender Weise geschah. Die erst gegründete Abtheilung für Bronzoplastik wuchs in kurzer Zeit zu einer der hervorragendsten derartigen Sammlungen an, und bald folgten Liebhaber diesen Bahnen. Es ist so eine recht beträchtliche Anzahl schöner Stücke, wie die Ausstellung zeigte, in den letzten zehn bis fünfzehn Jahren nach Berlin gelangt. Mit wenigen Ausnahmen gehörten sie den Sammlungen von Frau Julie Hainauer und James Simon. Jede derselben füllte mit den interessantesten, sorgfältig ausgewählten Stücken je einen Glaskasten.

Soweit diese zierlichen Reliefs ihre alte Fassung bewahrt haben, sind sie bald als Kustafeln gefaßt, bald zeigen sie als Schmuckstücke von Gebrauchsgegenständen eine decorative Bestimmung. Genannt seien für die erstere Art nur die »Maria mit dem Kinde« (A. v. Beckerath) und »Christus als Schmerzensmann« (James Simon). Manche Geräthe waren mit Plaketten verziert, so einige Mörfer; ein reizender Sockel (A. v. Beckerath); ein Tintenfaß (J. Simon); eine Lampe; »Amor liegend« auf dem Theil einer Schnalle (beide Sammlung Hainauer).

Leider jedoch ist der bei Weitem größte Theil der Plaketten losgelöst von dem Gegenstande, dem sie einst zum Schmucke dienten, und so ist uns in den meisten Fällen die Möglichkeit, Rückchlüsse auf die decorative Bestimmung und

Wirkung zu ziehen, benommen. Und doch mußte der Künstler damit rechnen, mußte es für die Behandlung in Hoch- oder Flachrelief, für die Patinirung, Tönung der Bronze ausschlaggebend sein, welche Umrahmung sie umgeben, zu welchem Zwecke sie dienen sollte. Es zeigen denn auch die beiden schönsten Stücke der Sammlung Hainauer, wie weit die Künstler in der Berechnung gingen. Beide Plaketten flammen aus der nächsten Umgebung *Donatello's* und beweisen glänzend, welche treffliche technische Hilfsmittel dieser erte Bronzegießer des Quattrocento seinen Schülern in die Hände gab.

Die eine in sehr flachem Relief ausgeführte große Plakette (Molinier, Les Plaquettes, Nr. 64) zeigt die »Madonna in Halbfigure«, das vor ihr auf der Brüstung stehende Kind haltend. Das Motiv ist ebenso donatellesk wie die Anbringung einer antiken Vase hier rechts vorn und die Bildung eines Hintergrundes aus antikem Gemäuer; es ist ein schon brüchiger, auf eigenthümlich dorischen cannelirten Säulen ruhender Bogen gegeben. Freilich wirkt die Art, wie Mutter und Kind beide die Rechte declamatorisch, wie um sich zu präsentiren, ausstrecken — ein Motiv, das übrigens Donatello bei seinen Putten rechts oben an der Verkündigung in S. Croce zu Florenz giebt —, in der Wiederholung schwächlich. Fehlt der Formensprache auch die Kraft und Energie, die aus den Werken des Meisters sprechen — etwas von der Schwermuth seiner Madonnen ist auch hier in der leichten Kopfneigung zum Ausdruck gebracht —, so besitzt der Künstler auf der anderen Seite einen ausgebildeten Sinn für das Malerische. Jede scharfe Umriszeichnung ist gemieden bei mattem Flachrelief, und die Weichheit des Fleisches, die Zartheit der Modellirung sind außerordentlich. Fein sind die Stoffe unterschieden. Das leinene Kopftuch der Maria wie der Schleier zeigen viele und eckige Falten, während der wollene Stoff des Mantels weich, breit gegeben ist. Das Ganze ist sehr zart getönt, und leichte Halbschatten beleben die Fläche. Einft wohl vergoldet, können wir uns das Relief als Einlage in einen Hausaltar oder Tabernakel denken, eingefasst von schön ornamentirtem Marmor- oder Bronzerahmen.

Daneben beinahe roh wirkend, mehr skizzenhaft in vollerem Relief, ist eine »Madonna im Rund« (Mol. 68) derselben Sammlung. Bei tiefer Patina war es vielleicht mit dem andern Exemplar im Louvre eine Einlage in die Thüren eines Schrankes aus dunklem Holz. Auf Fernwirkung berechnet, sind die Augen nur als Höhlen eingedrückt, Falten und Haare nur mit flüchtigen Strichen angedeutet. Reizende, auf verschiedenen Instrumenten musizirende oder Guirlanden haltende Engel umschwärmen die auf dem Boden sitzende Mutter mit dem Kinde. Die Lebhaftigkeit der Figürchen, das Rund, das tiefe Sitzen der Madonna, endlich das Wappen der Pazzi im Kranz unten weifen auf einen Florentiner Schüler Donatello's. Das Berliner Museum besitzt in Nr. 702 eine ähnliche, auch mit solch zierlichen Musikanten belebte, jedoch sorgfältiger ausgeführte heilige Familie aus Donatello's Schule.

Nicht Florenz, sondern Padua sollte zur eigentlichen Schule der Bronzeplastik Donatello's werden. Seine Jahrzehnte lang von ihm geleitete dortige Gießwerkstätte

wurde zum Ausgangspunkt der ganzen oberitalienischen Bronzeshule, die bald die größte Italiens wurde. Freilich tritt hier als wichtigster Factor bald die Antike hinzu. Das zeigen in hervorragendem Maße die Werke *Riccio's*, des bedeutendsten Meisters dieser Richtung. Von ihm ist aus der Sammlung Graf F. von Pourtalès eine ganz ausgezeichnete große Plakette, die »Anbetung der Könige« darstellend (Mol. 29), ausgestellt. In der maßvollen Behandlung und einfachen, schlichten Formenprache scheint es ein Frühwerk des später leicht manierirten Meisters. Der Künstler, der viel von Donatello gelernt und übernommen, giebt in feinem phleg-



RICCIO. ANBETUNG DER KÖNIGE. BRONZE. BHS. GRAF POURTALÈS

matischeren, oberitalienischen Temperament eine ruhigere Darstellung. Er stellt die Figuren schlicht, aber beinahe langweilig neben einander entgegen der geistreichen freimalerischen Gruppierung, der Lebhaftigkeit und Plastik der Gestalten des großen Florentiners. Riccio zeigt sich darin ferner in der sitzenden Madonna im Profil beeinflusst von der Antike, der er manche Beigaben und Gestalten entnimmt. Einflüsse Donatello's und Mantegna's mischen sich auf der mächtig bewegten und aufsergewöhnlich lebhaft aufgefassten »Grablegung Christi« mit dem schräg stehenden Sarkophag (Mol. 221), in kräftigem Relief bei breiter Formengebung ausgeführt. Drei Exemplare davon waren ausgestellt. Figurenreicher, unbefümmter in den Formen gehalten und mit vielen antiken Beimischungen versehen ist die

»Bewegung Christi« Mol. (220), die in zwei Exemplaren vorhanden war. Ebenfalls von ihm ist ein »Hieronymus«, im Besitz von Frau Julie Hainauer (Mol. 76). Während Molinier die Plakette der Schule Donatello's zuschreibt, wurde sie neuerdings entsprechend einer Bezeichnung auf der Rückseite einiger Exemplare mit Recht dem Riccio gegeben. Die Art, wie der Körper des nackten, knieenden Heiligen nach oben sich mehr und mehr vom Grunde löst, frei über die Relief-fläche heraustritt, wie Kirche und Landschaft hinten flach, dünn eingezeichnet sind, findet sich auf manchen Plaketten Riccio's. Bei der sorgfältigen Durchführung muß der sehr dürftige Löwe bei Riccio, dem vorzüglichen Thierbildner, befremden. Gleichmäßiger in der Behandlung des Reliefs ist ein schönes Exemplar vom »Opferfest«, im Besitz von G. Reichenheim (Mol. 233).

Von einem anderen bedeutenden Plakettenbildner, der sich im Stolz auf seinen entwickelten Stil *Moderno* nannte, war eine große Zahl schöner Stücke ausgefellt. Die Sammlung Julie Hainauer hatte beigezeichnet drei großfigurige ovale Plaketten, den »Sturz des Phaethon« (Mol. 191), »Hercules und die lernaäische Hydra« (Mol. 196) und »Orpheus unter den Thieren« (Mol. 210). Aus der Sammlung J. Simon seien genannt der schlanke »David« (Mol. 158), der »Sebastian« (Mol. 181) und der kraftvolle »Hercules und Antaeus« (Mol. 203). Alle diese Stücke zeichnen sich aus durch die klare Darstellung, die schönen, oft graziös bewegten nackten Figuren, denen man einen Einfluß der Antike nicht ableugnen kann. J. Simon besitzt noch eine Anzahl kleiner, aber sehr fein ciselirter Stücke, wie die »Maria mit dem Kinde« (Mol. 164) und »Augustus und die Sibyllen« (Mol. 185), ferner eine Reihe von Hercules-thaten.

Von den übrigen Künstlern ist der *Caradoffo* genannte Meister mit den »badenden Männern« in beiden Sammlungen mit dem runden Exemplar vertreten, von denen das bei J. Simon (Mol. 153) das bessere ist. Aus dieser Sammlung waren zwei *Uloerino* zugeschriebene Stücke, ein »Sebastian« (Mol. 246) und »Alexander und Aristoteles« (Mol. 256). Dem *Lautizio di Perugia* wird das Siegel des Cardinals Giuliano de' Medici, späteren Papstes Clemens VII., gegeben (Sammlung Hainauer, Mol. 675).

Die seltenen Florentiner waren vertreten durch die als Kustafel gefasste »Maria mit Kind« des *Michelozzo*, im Besitz von Martin Liebermann. Vielleicht ist auch die stehende »Madonna« (M. Kempner und J. Simon, Mol. 532) von der Hand eines Florentiners. Sie muß außerordentlich verbreitet gewesen sein, da sie in Bronze wie Stucco (Berliner Museum 589 B), auf Kirchengewändern u. s. w. wiederkehrt.

Aus dem XVI. Jahrhundert waren von J. Simon noch eine ganze Anzahl Plaketten ausgefellt. Im Übrigen hatte man die Stücke der späteren manierirten Meister zurückgehalten. In der Art des *Benvenuto Cellini* sind sechs Reliefplatten mit mythologischen Darstellungen, in Goldblech getrieben, im Besitz von Gustav Salomon, eine gute Goldschmiede-Arbeit.

DIE ITALIENISCHEN SCHAUMÜNZEN * * VON JULIUS MENADIER

DIE Schaumünzen bilden nicht den kleinsten Ruhmestitel der italienischen Kunst der Renaissance. Sie stellen einen Gipfelpunkt dar in der Kunst, Porträt Darstellungen plastisch zu gestalten, wie er vorher nur in der Blüthezeit der hellenistischen Kunst und hinterdrein nicht wieder erreicht worden ist. Nachdem die Kunst der Medaillen über ein Jahrtausend hindurch fast völlig brachgelegen, gelang es einem gottbegnadeten Künstler, ohne das er eigentlich Vorläufer aufzuweisen hätte, welche ihm die Wege gebahnt, mit dem ersten Versuch vollendete Kunstwerke zu schaffen, welche für alle Zeiten mustergültig und vorbildlich sein werden oder zu sein berufen sind. Zwar hat Francesco Carrara auf die Einnahme der Stadt Padua am 19. Juni 1390 zwei Medaillen prägen lassen, welche nach dem Vorbilde der römischen Giefsbronzen, insonderheit des Vitellius, in vollendeter Weise hergestellt, die eine das Bild des Vaters, die andere sein eigenes Bild tragen und für das Jahr 1401 bereits im Besitz des Herzogs Johann von Berry in einem Bleiabschlag bezeugt, höchst wahrscheinlich von dem Venezianer Stempelschneider und Münzmeister Marco Sesto herrühren; aber kein gleichartiges Stück ist ihnen gefolgt, soweit unsere Überlieferung reicht, sondern nur drei Stücke von gleicher Größe mit den Köpfen römischer Kaiser und eine Anzahl kleinerer Bronzemarken sind uns erhalten. Auch hat Guiffrey die Entdeckung gemacht, das bereits in den Schatzverzeichnissen des Herzogs Johann von Berry aus den Jahren 1414 und 1416 eine Reihe von großen gegoffenen Medaillen beschrieben ist, Medaillen mit den Bildnissen des Augustus, Tiberius, Philippus, Constantin und Heraclius, von denen wir Exemplare der beiden Letzteren noch besitzen, Medaillen, welche nach dem ansprechenden Urtheile J. von Schloffer's in Anlehnung an die mittelalterlichen Siegel von niederländischen Künstlern herrühren; aber auch diese sind vereinzelt geblieben und haben keine Nachfolge gefunden. Die flandrischen Künstler standen in einem regen Verkehr mit Oberitalien, und das Reiterbildniß Constantin's des Großen jener einen Medaille ist in einem der Sockelmedaillons der Certosa von Pavia wiederholt; es ist also nicht abzuweisen, das die flandrischen Gufsmedaillen wie die Prägungen der Sesto's dem Vittore Pisano bekannt geworden, der gegen das Jahr 1380 geboren und im März des Jahres 1451 gestorben ist; trotzdem bleibt sein Verdienst um die Schaumünze der Renaissance das nämliche. Erst dadurch, das er, der Maler, sich dem Gufsverfahren zur Herstellung von Portraitmedaillen zuwandte und sich zur Verfertigung des Modells eines nachgebenden Stoffes bediente, des Thones oder des Wachses, der dem formenden Künstler keinen Widerstand entgegensetzt, sondern, dem geringsten Drucke nachgebend, seinem ganzen Willen und Können Form und Wirklichkeit zu werden gestattet, erst durch sein Wirken ist die Renaissance-medaille in's Leben gerufen. Dem durchschlagenden Erfolge des großen Künstlers nahegerend, hat dann die zahlreiche Schaar von gleichfalls ansehnlichen Künstlern,

tüchtigen Kunsthandwerkern und begabten Liebhabern die unvergleichliche Reihe von Schaumünzen geschaffen. Freilich haben drei Vierteljahrhunderte später auch die deutlichen Künstler Portraitmedaillen herzustellen begonnen, die gleichfalls als musterhafte Kunstwerke stets werden Anerkennung finden, Medaillen, die zwar auch gegossen sind, deren Modelle aber nicht aus weichem Stoffe geformt, sondern aus Holz oder Stein geschnitten wurden. Die liebevolle Ausarbeitung der Einzelheiten, welche sie zumeist auszeichnet, und das herzinnige Gemüth, welches sich in ihnen bekundet, ihr deutlicher Charakter macht sie vielfach liebenswerther als die italienischen Meisterstücke; aber an die Handwerkstechnik der Goldschmiede und Bildschnitzer gebunden, bleiben sie doch an allgemeiner Vorbildlichkeit mit wenigen Ausnahmen hinter den Werken der frei formenden italienischen Bildner zurück. Das hat von Neuem die jüngste Vergangenheit wieder gelehrt, in welcher nach verschiedenen vereinzelt und unbeachtet gebliebenen Versuchen die Technik der italienischen Renaissancemedaillen im Großen wieder aufgenommen ist und zugleich in Paris und auch in Wien zu den schönsten Erfolgen geführt hat.

Dieser unvergänglichen Größe haben es die italienischen Schaumünzen zu verdanken, daß, nachdem Schadow auf Anregung des Weimarer Kreises die schöne Gufsmedaille auf Goethe geschaffen, hinterdrein sich eine ansehnliche Zahl Berliner Künstler: Voigt, Afinger, Brandt, Janda, Lüfßen, Eberlein, Siemering und Begas, sich in gleicher Weise versucht haben. Aber erfolgreicher ist der auf die Sammlung und Erforschung der alten Originale verwandte Eifer in Berlin gewesen, der auch bereits länger als ein Jahrhundert anhält. Dem alten Möhnen verdanken wir die Grundlage unserer Kenntnisse, und Rudolphi hat schon im vergangenen Jahrhundert eine nennenswerthe Sammlung zusammengebracht. Den reichsten Schatz, der überhaupt irgendwo vereinigt ist, die Sammlung der Elifa Bacciocchi, der Schwester Napoleon's, Großherzogin von Toscana, hat sodann B. Friedländer für Berlin gewonnen. Beide sind, wie auch die vereinzelt Medaillen Dannenberg's, mit den Königlichen Sammlungen vereinigt. Seitdem haben sich neue Sammlungen im Besitze von Kunstfreunden, der Herren Geheimer Regierungsrath Bode, Graf Dönhoff-Friedrichstein und der Frau J. Hainauer, gebildet. Vor Allen aber hat Herr J. Simon eine achtunggebietende Reihe feltener Stücke und schöner Exemplare vereinigt.

Die ältesten Stücke unter den hier vereinigten Schätzen sind die Schaustücke auf Constantin den Großen und den griechischen Kaiser Heraclius, die beiden Endglieder jener slämischen Medaillenreihe, für welche von Schloffer wohl die richtige einheitliche Erklärung gewonnen hat mit der Annahme, daß in ihr die hauptsächlichsten Wendepunkte in der Entwicklung der christlichen Kirche, in den beiden allein erhaltenen insbesondere die staatliche Anerkennung des Christenthums durch Constantin und die Rettung des Kreuzes durch Heraclius verherrlicht seien. Die erstere bringt nämlich außer dem Bilde des Kaisers zu Pferde in der Weise der mittelalterlichen Reiterfiegel auf der Kehrseite eine Darstellung der christlichen Kirche und des Heidenthums, verfinbildlicht die eine durch eine schwer bekleidete und

mit einem Kopftuch verfehene, die andere durch eine halbnackte Frauengefalt, einander gegenüber an dem Brunnen des Lebens fitzend, aus dem unter Blumen das Kreuz hervorragt, von jener mit den ausgeftreckten Armen begrüßt, von diefer aber unter Abwendung des Hauptes zurückgewiefen; die letztere aber zeigt, auf der Mondfichel ruhend, das Bruftbild des mit der dreifachen Krone gefhmückten Kaiſers, der, den Blick betend zu den Strahlen der Sonne aufwärts gerichtet, mit beiden Händen in den langen Bart greift, und auf der Kehrſeite wiederum den Kaiſer, wie er mit dem Kreuze in der Hand in einem Zeltwagen fitzt, der von drei Pferden nach rechts gezogen wird. Auf die religiöſe Deutung weifen auch die verſchiedenen griechiſchen und lateiniſchen Umſchriften der Heracliusmedaille, wie namentlich das: MIHI ABSIT GLORIARI NISI IN CRVCE DOMINI NOSTRI IHV XPI von der Kehrſeite der Conſtantinsmedaille.

Befonders reich find fodann die Schöpfungen des *Vittore Piſano* vertreten, des älteften und zugleich des höchſtſtehenden unter den Künſtlern der italieniſchen Gußmedaillen, und zwar mit einem Drittel des ganzen Werkes, mit elf Stück gegenüber einer Geſamtzahl von 31 bekannten Medaillen. Den Reigen eröffnet die Schaumünze auf den griechiſchen Kaiſer Johannes VII. Palaeologus, im Jahre 1439 während des Concils von Ferrara entſtanden. Sie zeigt auf der Hauptſeite, von einer griechiſchen Umſchrift umgeben, das Bruftbild des Kaiſers von der rechten Seite, das Haupt mit einer hohen ſpitzen Mütze bedeckt, und auf der Kehrſeite den Kaiſer zu Pferde, vor einem auf hohem Poſtamente errichteten Kreuze betend, begleitet von einem gleichfalls berittenen Pagen, der dem Beſchauer den Rücken zuwendet. Die Darſtellung eines Pferdes in der Verkürzung von hinten wiederholt ſich noch kunſtvoller gelöſt auf der Medaille mit dem jugendſchönen Kopfe des Domenico Malateſta Novello, Herrn von Cefena, deren Kehrſeite das Bild des »DVX EQVITVM PRAESTANS« zeigt, wie er in öder Felslandſchaft einen Crucifixus knieend umarmt und inbrünftig betet, und ihm zur Seite fein Reitpferd an einem Baum angebunden. Die Schaumünze auf den älteren Bruder Sigismund Pandulf Malateſta, Herrn von Rimini, die zufolge der Aufſchrift im Jahre 1445 hergeſtellt iſt, bringt den päpſtlichen Feldherrn in ſchwerer Reiterrüſtung, den Marſchallſtab in der erhobenen Rechten, zur Darſtellung. In gleicher Weiſe erſcheinen Philipp Maria Visconti (geft. 1447), Ludwig III. Gonzaga und Johann Franz Gonzaga nicht nur im Bruftbilde auf der Hauptſeite, ſondern auch in voller Geſtalt, ſchwer gerüſtet, zu Pferde auf der Kehrſeite der Schaumünzen. Daß der Künſtler mit gleichem Geſchick jugendliche Frauen im Bilde wiederzugeben vermocht hat wie die gewalthätigen Kriegsmänner, beweiſt die Medaille auf die Cecilia Gonzaga vom Jahre 1447, die Tochter des Herzogs Johann Franz, deren Kehrſeite eine halbbekleidete Jungfrau ſhmückt, bei Mondenſchein auf einem Felſen ſitzend und ein Einhorn zähmend, das Bild der Keuſchheit. Von den bisher angeführten weicht die Medaille auf den Herzog Franz Sforza infofern ab, als ſie in der kehrſeitigen Darſtellung nicht das Bild des Gefeierten wiederholt, ſondern ſich mit einigen Symbolen begnügt, Pferdekopf, Bücher und Degen. Darüber hinaus gehen die Stücke mit dem Bilde des Lionello von Eſte, unter denen

das auf seine Vermählung im Jahre 1444 mit dem durch Amor im Singen unterwiesenen Löwen besonders anziehend wirkt. Das herrlichste aber unter allen seinen Werken bietet die zu den spätesten zählende Medaille auf den König Alfons von Neapel vom Jahre 1449 in der LIBERALITAS AVGVSTA der Kehrseite, dem Adler, der stolz auf einem Baumstamm über dem getödteten Reh sitzt, es den vier ringsum lauernden Geiern überlassend, einer Darstellung, in welcher der Geist der griechisch-orientalischen Kunst sich mächtig erweist wie in keiner zweiten.

Nächst dem Pisano ist sein Landsmann und jüngerer Zeitgenosse *Matteo de Paffi* vielleicht der trefflichste unter allen italienischen Medailleuren; mit einigen seiner Schaumünzen auf den Sigismund Pandulf Malatella, an dessen Hofe er lebte, sowie auf dessen Geliebte und spätere Gemahlin, Isotta von Rimini, reicht er nahe an den älteren Meister hinan. Unter den hier vereinigten befindet sich die Medaille von 1446 mit dem Kopfe des Fürsten und dem CASTELVM SISMVNDVM ARIMENSE in besonders prächtiger Erhaltung, sowie eine mit dem Kopfe der Isotta und dem rechtshin schreitenden Elephanten.

Der Ferrarese *Antonio Maresco*, der zeitlich an die beiden ersten Künstler anschließt und ihnen auch in seinen Arbeiten verwandt erscheint, ist mit den außerordentlich seltenen Schaumünzen auf den Galeazzo Marescotti, den Herrn von Bologna, und den Ordensbruder Paulus Venetus vertreten, der auf einem niedrigen Schemel vor einem Totenschädel dargestellt ist.

Von dem *Christophorus*, des Jeremias Sohn, aus Mantua liegen beide Medaillen vor, die seinen Namen nennen, sowohl das wahrscheinlich erst nach dem im Jahre 1468 erfolgten Tode des Königs Alfons von Neapel gearbeitete Schaustück, auf welchem dieser auf einem Throne sitzend erscheint, mit dem Schwert in der rechten und dem Pomum in der linken Hand, als Sieger mit einer Strahlenkrone gekrönt von der geflügelten Bellona und dem trophäenbesetzten Mars, als auch das für die Renaissance besonders charakteristische Werk mit dem Brustbilde des Kaisers Augustus, auf dessen Kehrseite der den Caduceus tragende Kaiser die Rechte einer ihm gegenüberstehenden Frau mit einem Fullhorn reicht und in Nachahmung der alten römischen Bronzemünzen das ehrwürdige S(enatus) C(onsultum) im Abschnitt angeordnet ist.

Der fruchtbarste aller italienischen Medailenkünstler des XV. Jahrhunderts ist der aus Mantua gebürtige *Sperandio*, der wechselweise in Bologna und Ferrara an den Höfen der Bentivoglio und Este und vorübergehend auch in Venedig in den Jahren von 1460 bis 1495 thätig gewesen ist. Durch Goethe und die ihn umgebenden Kunstfreunde einst als der hervorragendste Künstler, selbst vor dem Pisano gefeiert, hat er hinterdrein ein um so strengeres und doch wohl allzu ablehnendes Urtheil gefunden. In der That erreicht er die Erfindungsgabe und Gestaltungskraft, welche namentlich in den Kehrseiten der Schaumünzen des Pisano zur Geltung kommt, bei Weitem nicht, bietet er vielmehr statt der unmittelbar verständlichen Darstellungen des älteren Meisters nur ausgeklügelte Allegorien; aber die Gesichtszüge der von ihm zu portraätirenden Personen hat er doch trefflich aufzufassen und zu gestalten

gewußt. Das lehren auch die hier vereinigten Schaumünzen auf den Sigismund von Este, den Virgilius Malvitus zu Bologna und den Johannes Lanfredini. Dem Sperandio schreibt W. Bode auch die hervorragend schöne, nur in dem hier vorliegenden Exemplare bekannte einseitige Medaille auf den Girolamo Savonarola aus vergoldeter Bronze zu, auf welcher der gläubenseifrige Mönch im Hüftbild von vorn über einem Cherub dargestellt ist, mit der linken ein Evangelienbuch und eine Liße und mit der etwas erhobenen rechten Hand ein Crucifix haltend, dem das kuttenbedeckte Haupt andächtig zugewandt ist. Vielleicht rührt von ihm auch die Medaille auf den Galeotus Martius, den berühmten Dichter, Mathematiker und Redner, wie ihn die Umschrift bezeichnet, her. Sicher aber ist fein Werk die einseitige vieleckige Plakette mit den einander zugewandten Brustbildern des Herzogs Hercules I. von Ferrara und seiner Gemahlin Eleonore von Aragonien, der Prinzessin von Neapel, deren rundes, von der Plakette selbst abhängiges Gegenstück, ausgezeichnet durch einen oberhalb des Fürstenpaares schwebenden Cherub, an Stelle der vertieften Unterschrift: HER. DVX die übliche Künstlerbezeichnung: OPVS SPERANDEI trägt.



SPERANDIO. HERCULES I VON FERRARA UND SEINE GEMAHLIN ELEONORE. BRONZE DES I. SIMON

Von norditalienischen Künstlern, von denen bezeichnete Medaillen vorliegen, sind besonders noch zwei hervorragende Männer zu nennen: der berühmte Venezianer Maler *Gentile Bellini* und der Mantuaner *Bertoldo di Giovanni*, bekannt durch seine Vermittlerstellung zwischen Donatello und Michelangelo, welche beide auf den bildnisfrohen Sultan Mahomet II., der erste im Jahre 1479, der zweite einige Jahre später, Schaumünzen hergestellt haben.

Den bisher behandelten sind nun noch zahlreiche Medaillen anzureihen, deren Meister sich nicht nennen und für die es zumeist schwierig und bedenklich, bisweilen aber völlig müßig ist, Künstlernamen aufzustellen. Hervorzuheben sind unter diesen die Schaumünzen auf den Marco Barbadigo, den Dogen von Venedig (1485 bis 1486) und auf den Bolognesen Domenico Garganelli, deren Kehrseite ein Putto schmückt, mit der rechten Hand den mit reicher Zier verhehenen Helm emporhaltend und mit der linken sich auf den Schild stützend, und um ihnen auch eine Medaille mit einem weiblichen Bildnis zur Seite zu stellen, gilt es besonders die auf die Paula Gonzaga zu nennen, deren Kehrseite zwei Frauen am Webstuhl zeigt.

Eine besondere Gruppe für sich bilden die *Florentiner* Medaillen, welche überaus selten mit einer Künstlerbezeichnung versehen, durchweg ein kräftiges Relief aufweisen und besonders lebensvoll wirken. Da sind nun in erster Linie der dar-

gestellten Persönlichkeiten wegen die Schaumünzen auf die Mitglieder des Mediceerhauses zu nennen, auf den Lorenzo Magnifico und Julian den Zweiten. Schöner aber noch und überhaupt zu den schönsten aller italienischen Renaissance-medailen zählend ist die auf den Filippo Strozzi, welche wegen der durchgehenden Übereinstimmung der Behandlung des Kopfes mit den Büsten des Benedetto da Maiano unzweifelhaft diesem Künstler zuzuschreiben ist. Die Hauptseite dieser Medaille ist vor etwa zehn Jahren auf einem starken Eisenstück im Kunsthandel aufgetaucht, das erst kürzlich noch von berufener Seite für das von dem Künstler selbst gefertigte Medailenmodell erklärt worden ist.



SPERANDIO SAYONAROLA BRONZE DES. W. BODE

Aber eine Vergleichung dieses Eisens mit der Bronzemedaille zeigt auf den ersten Blick, daß jenes zahlreicher Feinheiten und besonders liebevoll und charakteristisch gepflegter Züge entbehrt, welche diese in solch hohem Maße auszeichnen und nicht etwa nur die Zuthat einer nach dem Gusse vorgenommenen Ciselirung sind. In der Wiedergabe des Haares, der Wangenmuskeln und der Stirn- wie Nackenfalten sieht man unverkennbar die Bearbeitung eines weichen Materiales durch das Modellirholz. Wenn irgend Jemand, so muß es dem Benedetto, der die für die Ausführung in Marmor bestimmte Büste seines Gönners zunächst in Thon modellirt hat, fernliegen, für die durch Guss zu vervielfältigenden Schaumünzen ein Modell in Eisen zu schneiden, das aus technischer Nothwendigkeit aller Weichheit und Feinheit baar sein mußte; und wenn irgend eine, so ist die Medaille des Benedetto in Wachs oder Thon geformt und vielleicht zunächst, um für die spätere Herstellung der Bronzegüsse ein festeres und widerstandsfähigeres Modell zu gewinnen, in Blei gegossen und vom Künstler selbst überarbeitet, wie dergleichen besonders künstlerisch bearbeitete Bleigüsse schon in den Schatzverzeichnissen des Herzogs von Berry aufgeführt werden und auch uns noch erhalten sind. Das Eisen ist, auch wenn es alt ist, jedenfalls nach der Medaille gearbeitet. — Von den Florentiner Medailen auf weibliche Personen möge die auf die Cassandra Fidelis genannt werden.

Die italienischen Schaumünzen des XVI. Jahrhunderts treten hinter denen der vorausliegenden Zeit zurück, während diese auf deutschem Boden erst die Anfänge bringt und schnell die Blüthe heraufführt. Gleichwohl sind auch in Italien noch vortreffliche Medailenkünstler thätig gewesen und sind in allen Jahrzehnten

noch erfreuliche Werke entstanden. Auch in den Berliner Sammlungen sind sie mit schönen Stücken vertreten. Als solche ist zunächst die Medaille auf die Elisabeth Gonzaga, die Gemahlin des Guidobald von Montefeltro, hervorzuheben, welche mit der kehrseitigen Umschrift: »hoc fugienti fortunae dicatis« auf den Schicksalswechsel der Fürstin nach dem Tode ihres Gatten im Jahre 1508 anspielt und bald darauf von dem *Giovanni Christophoro Romano* gearbeitet sein wird. Weiter sind die Schaumünzen auf die Ippolita Gonzaga, Fürstin von Caraffa, namhaft zu machen, deren eine mit der von drei Hunden begleiteten Jagdgöttin auf der Kehrseite von dem *Leone Leoni* herrührt. Nicht minder zu schätzen wegen feiner Frauenbildnisse ist *Pastorino*, von dem hier eine einseitige Medaille auf die Lucrezia d'Este vorliegt. Als eine der gefälligsten Arbeiten ist außerdem noch die Medaille auf die Laura Tortorina zu nennen. Die Schauffücke mit Frauenköpfen sind hier entschieden bevorzugt, doch sind auch einzelne hervorragende Männer mit solchen vertreten, der Kaiser Karl V. mit einer Medaille des *Giovanni Bernardi*, Papst Leo X., Papst Sixtus V. Die Medaille des *Johannes Faletro* auf den Presbyter Marcus ist durch die Darstellung der Kehrseite ausgezeichnet, welche vor einer Palme einen Stier zum Stosse gegen einen ihn anklaffenden Hund ausholend zeigt und damit an antike Motive mahnt. Als die zierlichste aber von allen ist die bislang unbekanntere rechteckige Plakette aus dem Jahre 1585 zu bezeichnen, welche das Brustbild des Ludovicus Regius von Cremona im Alter von 35 Jahren und außer dem Wappen auch den Stab des Aesculap zur Bezeichnung des Standes trägt.

Eine besondere Bedeutung ist schliesslich denjenigen Medailleuren beizumessen, welche die italienische Kunst über die Grenzen ihres Vaterlandes hinaustrugen und namentlich in Frankreich tätig waren. Der älteste unter diesen war wohl *Franciscus Laurana*, d. h. aus Laurana in Dalmatien stammend, welcher vorwiegend am Hofe des kunstfreundlichen René von Lothringen, des Titularkönigs von Sicilien, tätig war und hier nach anderen im Jahre 1464 auch die Schaumünze auf den Erstgeborenen des Königs, Johann, den Herzog von Calabrien, herstellte, deren Kehrseite den Erzengel Michael auf der Kuppel eines ionischen Rundtempels zeigt. Für wenige Jahre später, das Jahr 1468, ist uns die Tätigkeit des *Niccolò di Forzore Spinelli* im Dienste des Herzogs Karl des Kühnen von Burgund bezeugt; ihn wird das Antwerpener Bild Memling's darstellen und mit der Giefsbronze des Nero in feiner Hand seine Kunst als Medailleur verfinnbildlichen. Eine uns erhaltene Schaumünze zeigt auf der einen Seite den energischen Kopf Karl's mit Lorbeer bekränzt und auf der anderen den Widder, den Träger des goldenen Vlieses, zwischen zwei Feuereisen, den alten burgundischen Abzeichen und Zieraten der Ordenskette. Ein Menschenalter später haben dann Franzosen selbst in Abwendung von den älteren, in der Art der Siegel hergestellten Schaumünzen das italienische Vorbild nachgeahmt. Soweit nachzuweisen als die erste hat die Stadt Lyon im Jahre 1499 von dem *Nicolaus* und *Johann von St. Priest* eine Medaille modelliren und durch den Johann Lepere giefsen lassen zur Begrüssung des Königs Ludwig XII. und seiner Gemahlin Anna von Bretagne. Die Brustbilder Beider sind auf die verschiedenen

Seiten vertheilt; der Löwe unter ihnen ist das Wappenthier der Stadt. Im Anschluß an altrömische Vorgänger preißt die Umschrift den König, unter dem cesare altero gaudet omnis natio. Schließlich sei noch eine Erwähnung gestattet der Medaille der Luise von Valois, Gräfin von Angoulême, der Mutter des Königs Franz I., aus dem Jahre 1504, sowie der des Königs Franz I. selbst.

Damit ist die Übersicht zu Ende geführt. So knapp sie ist, wird sie genügen, darzuthun, wie in den hiesigen Sammlungen die italienischen Schäumünzen des XV. und XVI. Jahrhunderts charakteristisch vertreten sind, und sich in ihnen außer vielen durch ihren Kunstwerth und ihre schöne Erhaltung gleich ausgezeichneten Stücken auch manch ein Kleinod befindet, das außerdem durch seine Seltenheit hervorragt.



WESTFÄLISCHER MEISTER. ENGELGRUPPE. HOLZ. BESTZER J. LESSING



MÖBEL UND SKULPTUREN AUS DER SAMMLUNG A. v. BECKERATH

FLORENTINER HAUSMÖBEL DER RENAISSANCE * * * VON
WILHELM BODE * * *

DIE Hauseinrichtung unserer Vorfahren ist uns durch Nachbildungen und Rekonstruktionen aller Art völlig geläufig; die »Renaissance-Zimmer« in den Kunstgewerbe-Museen, die Wohnzimmer mit Renaissance-Möbeln in vielen hundert Häusern deutscher Künstler und Sammler, die zahlreichen Publicationen über deutsche Möbel, voran G. Hirth's »Deutsches Zimmer«, haben in den weitesten Kreisen Sinn und zum Theil auch Verständnis für die Einrichtung des alteutschen Hauses verbreitet. Das kürzlich eröffnete Schweizer Landesmuseum in Zürich, die Schöpfung von H. Angst, bietet in seinen zahlreichen alten Schweizer Zimmern mit ihrer alten Einrichtung die treueste, in jeder Beziehung musterhafte Illustration auch für das deutsche Wohnzimmer vom Mittelalter bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts. In Frankreich hat sich das Mobiliar der französischen Renaissance fast noch mehr in den Wohnräumen eingebürgert als bei uns; es ist mit noch größerer Pietät gesammelt und conservirt worden, und die zahlreichen Publicationen sind nicht nur durch Pracht, sondern vielfach auch durch Treue der Nachbildungen und wissenschaftlichen Werth vortheilhaft ausgezeichnet.

Für Italien müßten wir, so wird man von vorn herein annehmen, reiches Material in den Sammlungen und eine Fülle von ausgezeichneten Publicationen über

das Mobilium aus der Renaissancezeit besitzen, zumal von deutschen Autoren; hat doch die Kunst Italiens uns Deutsche zuerst und am stärksten gefesselt und übt noch immer in gleicher Weise ihre Anziehungskraft auf uns aus. Doch ist grade das Gegentheil der Fall. Dank der Gleichgültigkeit, die man in Italien maßgebenden Orts gegen Alles, was nicht hohe Kunst ist, bis heute an den Tag legt, dank dem Unverständnis der früheren Besitzer und der Unkenntnis und Rücksichtslosigkeit der großen Mehrzahl des kaufenden Publicums, der Privaten wie der Museumsvorstände, die die Möbel für ihre Zwecke adaptirten und restaurirten, ist das Material, aus dem wir uns eine richtige Vorstellung über die Einrichtung des italienischen Zimmers zur Zeit der Renaissance machen können, verhältnißmäßig sehr gering. Selten nur finden wir ein italienisches Möbel dieser Zeit, das nicht durch Wachsen, Wachsen, Poliren, wenn nicht durch größere Restaurationen und willkürliche Zusammenstellungen in mehr oder weniger empfindlicher Weise beeinträchtigt worden wäre. Haben doch nur Wenige eine Ahnung davon, daß die italienischen Möbel, auch wenn sie nicht bemalt waren, regelmäsig eine Tönung erhielten, ohne die sie so reizlos sind wie etwa ein Bild ohne Lasuren. Nur die Riesenpecher, die sich das South Kensington-Museum benennen, haben in ihrem chaotischen Bestand an unschätzbaren Kunstwerken aller Art auch zahlreiche italienische Möbel verschiedenster Gattung aufgehäuft, die durch ihre Vortrefflichkeit und vorzügliche Erhaltung einmal das beste Material auch für die Behandlung dieser Materie bieten werden, wenn sie erst durch eine günstige Aufstellung an's Tageslicht gebracht sein werden.

Befonders erschwerend ist für das Studium der italienischen Möbeltischlerei auch der Umstand, daß wir über die Herkunft der wirklich guten Möbel, die uns erhalten sind, sehr häufig, wenn nicht bei der Mehrzahl, schlecht oder gar nicht unterrichtet sind. Von altem Hausmobilium ist an Ort und Stelle ganz außerordentlich wenig erhalten, und bei den in den Museen aufbewahrten Stücken ist der Ort der Herkunft meist deshalb unzuverlässig, weil die italienischen Händler, von denen sie in der Regel erworben wurden, schon seit Jahrzehnten in ganz Italien ihre Waare zusammenkaufen.

Die Berliner Renaissance-Ausstellung hatte eine nicht unbeträchtliche Zahl grade von italienischen Möbeln aufzuweisen, vorwiegend solche von Florentiner Herkunft, die es berechtigt erscheinen läßt, hier wenigstens kurz die Eigenart des florentinischen Hausmobiliars dieser Zeit zu kennzeichnen und die Entwicklung der einzelnen Möbel kurz zu schildern.

Die behagliche Einrichtung des deutschen Zimmers der Renaissance in seinem bescheidenen Umfang mit den Holztafelungen und Decken, den Kachelöfen und Einbauten und den mannigfaltigen Möbeln verleitet wohl, sich die Einrichtung des italienischen Zimmers im XV. und XVI. Jahrhundert ähnlich, wenn auch prächtiger und monumentaler vorzustellen. Der Charakter des italienischen Wohnraums hatte aber mit dem des deutschen so wenig gemein wie das Leben des Südländers mit

dem des Nordländers. Während dieser schon durch das Klima mehr auf das Haus und enge niedrige Räume angewiesen ist, lebte der Italiener, damals noch mehr als heute, im Freien, auf den Straßen, den Plätzen und in den Hallen, in den Kirchen, Rathhäusern und Zunfthäusern. Auch das italienische Haus oder richtiger der städtische Palaß und die Villa, die fast allein zu künstlerischer Ausgestaltung und Einrichtung kamen, befaßen daher weniger einen intimen als einen öffentlichen Charakter. In den Arkaden, im Hof mit feinen Hallen und in den anfließenden Sälen spielte sich das Leben der Italiener und ihres Anhangs vorwiegend ab. Die großen festlichen Räume, für gelegentliche Aufnahme zahlreicher Personen bestimmt, konnten nur verhältnißmäßig wenige Möbel und nur solche von einfachem großem Charakter enthalten. Diese bestimmten aber zugleich die Einrichtung der abgelegeneren Familienräume, der Zimmer in den oberen Stockwerken. Dafs die Feßräume meist nur bei Feften und Besuchen benutzt wurden und daher die Stoffe, Gobelins und feineren Möbel nur dann aus der Guardaroba herausgeholt wurden, machte den gewöhnlichen Eindruck der Paläste noch weniger behaglich.

Art und Entwicklung des Mobiliars ist in den verschiedenen Gegenden Italiens eine nicht unwesentlich verschiedene. Am abweichendsten ist sie in Venedig, schon durch die besondere Bauart der Paläste, durch das eigenartige venezianische Leben und die Beziehungen zum Orient, von wo Venedig durch Jahrhunderte seine Stoffe und die im Hausrath so wichtigen Teppiche, aber auch mancherlei Geräth bezog. Die Marken haben einen kräftigen, derben Stil, der bis gegen Ende des XV. Jahrhunderts gothische Formen und Decoration festhält. Noch in stärkerem Mafse ist dies in Savoyen und Piemont der Fall, wo französischer Einfluß sich auf's Deutlichste geltend macht. In Genua und an der Riviera zeigt die Renaissancetischlerei nahe Verwandtschaft mit den südfranzösischen Möbeln; Anfangs war Ligurien dabei der gebende, später aber der nehmende Theil.

Die originellste und weitaus bedeutendste Entwicklung hat die Tischlerei in Florenz gehabt, im Anschluß und unter der Einwirkung der gleichzeitigen hohen Kunst, insbesondere der Architektur und Bildhauerei. In Florenz hat sie sich am mannigfaltigsten und glänzendsten entwickelt, hier hat sie künstlerisch weitaus das Bedeutendste geleistet. Von hier aus hat die Möbeltischlerei in ganz Italien den bestimmenden Einfluß erhalten. Am nächsten steht ihr diese in Rom zur Zeit der Hochrenaissance in Folge der maßgebenden Stellung Florentiner Künstler und Handwerker in Rom.

Im Mittelalter war das italienische Wohnzimmer beinahe kahl. Wie heute noch in italienischen Bauernhaus der große Herd den Mittelpunkt und seine Ummauerung den eigentlichen Aufenthaltsort der Bewohner in kalter und nasser Zeit bildet, so war das Kamin von meist kolossaler Form das hervorragendste Stück im Zimmer des mittelalterlichen Palaßes. An den Wänden liefen Bänke herum, die durch Aufschlagen der Sitze zugleich als Truhen benutzt werden konnten und auf denen große weiche Kissen das Sitzen behaglich machten. Ein oder mehrere große lange Tische standen vor den Bänken; daneben und am Kamin standen schmuck-

lofe Schemel mit Strohgeflecht. In einem kleineren Zimmer bildete ein niedriges Bett von außerordentlichem Umfange, mit hoher, ringsum laufender Stufe, die sowohl als Sitz wie als Truhe benutzt wurde, mit Ausnahme einzelner schmuckloser Schemel und Stühle, das einzige Möbel. Zur Unterbringung der nothwendigsten Geräthe und Gefäße dienten in den Zimmern und Kammern offene, feltener gefchlossene Wandfchränke in den tiefen Mauern.

Die neue Zeit, die »Renaissance«, liefs in dieser Einrichtung zunächst keine wesentliche Aenderung eintreten; sie fand ihre Aufgabe nach dieser Richtung Anfangs in der Ausbildung der Kirchenmöbel. Das Chorgestühl, der Bischofsthron, das Lefepult, die Orgel, das Gefchränk und die Pultische der Sacristeien, die Einrahmungen der Altarbilder u. A. m. erhalten in dieser Zeit, ganz besonders in Florenz, ihre einfachen, aber großen monumentalen Formen und werden aufer durch bescheidene Schnitzereien mit den schönsten Intarsien und gelegentlich auch durch Bemalung auf's Feinste farbig belebt.

Erlt in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts wird, mit dem Vordrängen der einzelnen Persönlichkeit und der scharfen Ausbildung des Egoismus, auch das Bedürfnifs für reichere und bequemere Ausstattung des Hauses lebendiger und allgemeiner. Zur Zeit der großen Mediceer und unter ihrem Vorgehen erhält das Florentiner Zimmer sein modernes Mobiliär; neue Formen, selbst neue Gattungen von Möbeln werden, den modernen Anforderungen an Comfort entsprechend, gefunden und ausgebildet. In dieser Entwicklung verräth sich deutlich der Einfluss der Kirchenmöbel in den strengen, geraden Formen, in der Anbringung von weniger, aber wirkungsvoller Schnitzerei, wie in der Vorliebe für Farbigkeit durch Bemalung, durch Vergoldung und namentlich durch eingelegte Arbeit in verschiedenfarbigen Hölzern. Die weitere Entwicklung der Florentiner Möbelfcherei basirt auf den Formen, wie sie in dieser Zeit gefunden wurden. Von entscheidender Bedeutung wurde im zweiten und dritten Jahrzehnt des Cinquecento auch für die Richtung dieses Gewerbes die Thätigkeit Michelangelo's als Bildhauer und Architekt. Seine »Schreinerarchitektur«, wie Jakob Burckhardt Michelangelo's Innendecoration in der Laurentiana und in der Gruft der Mediceer bezeichnet, brachte für die Architektur ganz neue Formen und Gedanken, für die Möbelfcherei bot sie zugleich eine Fülle interessanter und entwickelungsfähiger Motive. Daher der eigenthümlich barocke Zug in den Formen und namentlich in der Decoration der Möbel der Florentiner Hochrenaissance. Die bewegte Form und ausdrucksvolle Ornamentik führt zum Verzicht auf die Farbigkeit der Möbel, welche jetzt ihre Naturfarbe behalten, freilich verflärkt durch farbige Beize und durch feingetönte Vergoldung einzelner hervorragender Ornamente. Erlt nach der Mitte des Jahrhunderts werden die Formen wieder einfacher und strenger architektonisch, dadurch aber auch nüchterner und weniger malerisch. — Den Charakter und die Entwicklung der einzelnen Gattungen der Florentiner Möbel werde ich hier an einer Reihe guter und zum Theil ausgezeichnete Exemplare, welche die Ausstellung darbot, kurz darzustellen suchen.

Eins der interessantesten und wichtigsten Möbel der Renaissance ist die *Truhe*, *cassa* oder *cassone*. Schon im Laufe des XIV. Jahrhunderts entwickelt sich allmählich aus der feststehenden Wandbank, die, wie erwähnt, zugleich zur Aufbewahrung von Leinen und Anzügen verwendet wurde, die bewegliche Truhe; im XV. und bis zur Mitte des XVI. Jahrhunderts war sie recht eigentlich das Lieblings- und Prachtmöbel der Paläste, ganz besonders in Florenz. Hier scheint sie dem Bedürfnisse der großen Hospitäler, Findelhäuser und ähnlicher Anstalten ihren Ursprung zu verdanken. Bei den bedeutenden Einnahmen derselben wurde von vorn herein auf eine mehr oder weniger künstlerische Ausgestaltung Bedacht genommen. Unter einer Reihe solcher Truhen, die vor längerer Zeit aus den Magazinen von S. Maria Nuova in den Handel kamen, befanden sich charakteristische Beispiele solcher Florentiner cassoni vom Ende des XIV. und Anfang des XV. Jahrhunderts. Sie sind hoch, haben gewölbte Deckel, so daß sie zum Sitzen nicht benutzt werden konnten, und zeigen einen auf gemaltem Grund mit Schablonen hergestellten farbigen Decor; Reiter, stilisirte Thiere und Pflanzen oder Ornamente bedecken die verschiedenen Seiten und den Deckel; dazwischen flache, bunt bemalte Bandeifen. Eine häufige und sehr eigenartige Gattung von Truhen, etwas jünger als die genannten, ist an der Vorderseite mit einem prächtig vergoldeten Flachrelief geschmückt, das mit Formen in Stuck hergestellt wurde: Thiere, Pflanzen (zum Theil ganz wie die damaligen Stoffmuster gebildet), Embleme, Fabelthiere, gelegentlich reichere Darstellungen, namentlich Schlachten. Der gewölbte oder gefchwefte Deckel pflegt vergoldet zu sein und einen einfachen, durch Punzen oder in flachem Relief hergestellten Decor zu haben; an den Schmalseiten finden sich meist gemalte Ornamente und der eiserne Griff zum Tragen der Truhe. Die Vorliebe des Quattrocento für eingelegte Holzarbeit führte auch zur Anwendung derselben auf den Schmuck der Truhen, die dann regelmäßig von besonders edlem Aufbau und feiner Profilirung, wie von vollendet schöner Zeichnung sind.

Wie beliebt die Truhen in dieser Zeit waren und welchen Werth man auf dieselben legte, dafür geben die zahlreichen, mit Compositionen von der Hand erster Florentiner Maler geschmückten cassoni das glänzendste Zeugniß. Neben berühmten Truhen-Malern, wie Dello Delli, haben Pefellino, Botticelli, Filippino, Piero di Cosimo und Andere Truhen decorirt, deren gemalte Wände heute als Gemälde die ersten Galerien schmücken und die in neuerer Zeit zu Preisen von 8000 bis 15000 Francs bezahlt worden sind. Diese echt monumentalen Kunstwerke, die besonders als Hochzeitsgeschenke beliebt waren, wurden an hervorragendem Platz der Zimmerwände aufgestellt und zuweilen noch durch besondere, zierlich gearbeitete Unterfüße gehoben und zugleich geschützt.

An allen diesen Truhen, den eingelegten wie den mit Gemälden geschmückten, war die Schnitzarbeit höchstens auf ein bescheidenes Ornament der Einrahmung; Eierstab, Herzblatt und dergl. beschränkt. Der Schmuck der Truhen durch reiche Bildschnitzerei fällt erst in die Zeit der Hochrenaissance. Indem dabei die Schönheit des Holzes als solche und die künstlerische Arbeit des Schnitzens zur

Geltung gebracht wurde, mußte auf die Farbigkeit durch Bemalung, Intarsia u. f. f. verzichtet werden. Durch kräftigere Profilierung, hohes Relief und bewegte Ausladungen erzielten die Künstler dieser Zeit eine ähnlich reiche und mannigfaltige Wirkung, wie sie ihre Vorgänger durch die Farbigkeit erreicht hatten. An den Ecken finden wir kräftig gebildete Masken, Wappen, Putten oder Sphinxen angebracht, in reiche Pflanzenornamente ausgehend, welche die Vorderwand bedecken, in der Mitte in der Regel eine Cartouche mit Wappen oder Emblem; der Deckel ist nach oben verjüngt und gleichfalls reich profiliert und gefchnitzt. Neben diesen üppigen Decorationslücken kommen, sehr zahlreich, einfachere niedrige Truhen, meist Sitztruhnen mit flachem Deckel vor, deren glattes oder mit mäßig hohem Blattwerk verziertes vorderes Füllbrett von schlichten, aber sehr feinen und wirkungsvollen Ornamenten eingerahmt ist.

Bei diesen verschiedenartigen Truhen der Hochrenaissance ist vielfach ein Theil der Ornamente vergoldet — »mit Gold aufgelichtet« (lameggiato in oro), wie die Italiener es treffend bezeichnen. Dabei wurde das Gold regelmässig getönt, während das Holz nicht einfach in seiner Naturfarbe belassen, sondern mit einem dem Holz verwandten bräunlichen Ton, durch Zumischung einer durchsichtigen oder undurchsichtigen Farbe zum Wachs bei der Tränkung, gedeckt wurde. Dadurch vereinigt sich das Gold so gut mit dem Holzton und dieser wieder mit den vereinzelten Farben oder Malereien, wo sich solche, im Anfange der Hochrenaissance, noch an den Truhen finden; dadurch sind die Möbel zu einander wie zur Farbe der Wände und der Stoffe des Zimmers regelmässig in feinsten Weise gestimmt worden. Leider ist dieser Ton, der durch das Alter an Tiefe und malerischer Wirkung oft noch gewonnen hat, meist durch Wachsen, Wachfen und Ölen künstlich entfernt worden, da der Ungechmack und Unverstand unserer Zeit den künstlerischen Sinn der alten Meister nicht zu begreifen vermochte.

Die Berliner Ausstellung hatte von den reichen Luxustruhen wie von den einfacheren Sitztruhen verschiedene charakteristische Beispiele aufzuweisen, von denen die Aufnahmen der Innenaufsichten einzelne wiedergeben.

Neben dem cassone tritt die *cassetta* als ein eigenes Stück des Mobiliars in den Florentiner Palästen etwa um die Mitte des XV. Jahrhunderts auf. Schmuck, Hauben, feines Leinzeug und dergl. wurden im XIV. und Anfang des XV. Jahrhunderts in kleinen Kästchen oder runden oder ovalen Schachteln aufbewahrt, die mit Stuck oder mit Malerei, nicht selten von hervorragenden Künstlern, gefirnisset wurden. Den wachsenden Ansprüchen genügten diese Kästchen und Schachteln nicht mehr; es wurden Kasten daraus, die in der Form wie in der Decoration den großen Truhen nachgebildet wurden. Anfangs wurden sie mit farbigen Holzern eingelegt oder mit Stuckornamenten bedeckt und vergoldet; seit dem Ende des Quattrocento wurden sie, in gleicher Weise wie die Truhen, aus Nufsbaumholz gefchnitzt, das leicht getönt und theilweise vergoldet wurde. Dem mässigen Umfange entsprechend, ist hier die Schnitzerei meist eine bescheidene; dafür ist aber die Feinheit in der Profilierung wie in der Durchbildung und in den Verhältnissen

eine ganz bewunderungswerthe. Ein klassisches Beispiel besitzt das Stadthaus von Siena in der Cassette mit der Wölfin, dem Wappenthier von Siena, von der Hand des Antonio Barile, leider durch Restauration verderben. Einfacher, aber in den Verhältnissen und der Ornamentik mindestens von derselben Feinheit, ist ein solches Florentiner Kältchen von etwa 1500 im Berliner Kunstgewerbe-Museum, das vor zwei Jahren, als es erworben wurde,



CASSETTE. HOLZSCHNITZEREI MIT MARMORENLAGE
DES W. VON DIRKEN.

noch eine alte feine Tönung von Holz und Gold aufwies. Reicher, aber bereits etwas derber in der Wirkung, war eine solche cassetta der Ausstellung (im Besitz des Herrn W. von Dirken), deren Wände mit Stücken von farbigem antiken Marmor eingelegt sind.

Die Lostrennung der Truhe von der Bank machte die letztere nicht überflüssig, zumal die Truhe als Sitztruhe erst in späterer Zeit häufig wurde. Die Wandbank blieb in manchen Räumen, namentlich auf den Vorplätzen des Florentiner Hauses auch in der Renaissance die Regel; finden wir doch gelegentlich, wie am Palazzo Strozzi, sogar den Sockel des Hauses als umlaufende Bank gefaltet, zur gastlichen Aufnahme der Dienerschaft und des Volkes. Aus der Wandbank entwickelt sich aber um oder bald nach der Mitte des XV. Jahrhunderts ein besonderes Möbel, das in erster Linie als Sitzmöbel, daneben aber auch als Truhe diente, was in der italienischen Bezeichnung *cassapanca* treffend zum Ausdruck kommt. Auch dieses Möbel, der Stammvater unseres Sofa, ist spezifisch florentinisch und nicht über Florenz hinausgekommen, wo es etwa ein Jahrhundert in Mode war. In seiner geraden Kastenform und den kräftigen Wänden trägt es besonders ausgesprochen den ersten, kräftigen und monumentalen Charakter wie die meisten Florentiner Möbel der Renaissance. Auf vorspringendem Fußbrett steht der Unterbau in vollständig truhentartiger Form, der, gerade wie die Truhe, zur Aufbewahrung von Kleidern, Leinen und dergl. benutzt wurde; auf diesem Unterbau stehen die meist oben glatt abschließende Rückwand und die Seitenwände. Im XV. und Anfang des XVI. Jahrhunderts ist die *cassapanca* fast ganz glatt, und die einfachen Ornamente sind regelmäßig in Intarja hergestellt; ein treffliches Stück derart steht im Oberlichtsaal der Renaissance-sculpturen des Berliner Museums. Im XVI. Jahrhundert werden die Formen bewegter, die Profile stärker, die Ornamente werden durch Schnitzerei hergestellt, und Masken und Wappen werden an passenden Stellen angebracht. Durch große Kissen auf dem Sitz wie zu den Seiten und an der Rückwand wurde dieses Möbel zum Sitzen erst eigentlich benutzbar. Zwei solcher *cassapanche*, von

denen sich verschiedene in Berliner Besitz befinden, waren von den Herren J. Simon und O. Huldchinsky zur Ausstellung gegeben worden.

Was die cassapanca im gewöhnlichen Zimmer, das war der *trono* im Staatsraum des Palaftes der vornehmen Florentiner Familien. Wie heute in den Vereinigten Staaten Americas der Hausherr und seine Gattin an der Tafel durch ein paar hohe Lehnstühle in patriarchalischer Weise sich auszeichnen, so empfing das



CASSAPANCA. BES O HULDSCHINSKY

vornehme Ehepaar in dem republicanischen Florenz seine Gäste von einem erhöhten prächtigen Throne. Der Thron der Fürstlichkeiten im Mittelalter wie in der Renaissance bestand in einem reichen Sessel oder einer mit prächtigem Stoff ausgefлагenen Bank, wohinter sich ein Baldachin erhob. Florenz erfand für seine reichen Patricier ein eigenes Möbel: eine über zwei Stufen zugängliche Bank mit hoher Rückwand, die mit kräftigem Gefims abschließt. Zu Anfang des Cinquecento kragt dies Gefims gelegentlich weiter vor und ruht dann auf zierlich gedrehten und geschnitzten Säulen, die über den niedrigen Seitenwänden stehen. Von den wenigen erhaltenen Thronen dieser Art zeigen die älteren bei bescheidenen Profilen eingelegte Ornamente; die späteren, aus den ersten beiden Jahrzehnten des Cinquecento, daneben in bescheidenem Maße Schnitzerei von feinsten Erfindung und Ausführung. In Italien sind nur noch ein oder zwei dieser vornehmen Florentiner Möbel erhalten; Deutschland besitzt wenigstens eins aus dem zweiten Jahrzehnt des Cinquecento (fast genau dem Thron in A. del Sarto's Geburt des Johannes in der Annunziata entsprechend), mit dem Wappen der Strozzi, jetzt im Fürstlich Fürstenbergischen Schlosse Donaueschingen. Ein kleinerer Thron, reich vergoldet und mit tiefblauer Farbe, dessen Ornamente (im Gefims) in Stuck aufgetragen sind, befindet sich im Berliner Museum; er stammt aus Siena, und zwar, wie die noch durch die spätere Übermalung durchschimmernden hebräischen Inschriften in den Feldern verrathen, aus einer Synagoge. Die Ornamente im Charakter des Lorenzo Marinna beweisen

auch seine Entstehung in Siena. Man nimmt an, daß dieser Thron ursprünglich für einen Privatpalast angefertigt und erst viel später der Synagoge geschenkt wurde. Wahrscheinlicher scheint mir, daß er von vorn herein für diese bestimmt war, wie überhaupt wohl die schon aus gothischer Zeit überkommenen kirchlichen Throne, die Bischofsitze zur Seite des Hochaltars, die Vorbilder für das ähnliche Möbel der Florentiner Paläste wurden. Die ganz verwandte Form und ähnliche Decoration, wie die leitende Rolle, welche das Kirchenmöbel in der Schreinerkunst des XIV. und XV. Jahrhunderts einnimmt, machen dies wahrscheinlich. Doch zeigen Bilder und Miniaturen, daß auch die gothische Zeit schon den Thron, wenn auch in schmuckloserer Form, als Zimmermöbel kannte.

Für die Form und Entwicklung des wichtigsten Sitzmöbels, des *Stuhles*, sind wir für Florenz für die Zeit der Renaissance besonders schlecht unterrichtet. Da namentlich aus dem XV. Jahrhundert von Originalen mit beglaubigter Herkunft nur verhältnißmäßig wenige erhalten sind, so sind wir wesentlich auf Nachbildungen auf Gemälden und Stichen der Zeit angewiesen, die nach dieser Richtung unvollständig und zum Theil selbst nicht recht zuverlässig sind. Die Formen, welche seit dem Cinquecento sich bestimmt ausprägen: den Schemel, den eigentlichen Stuhl (ohne Seitenlehnen) und den Sessel, finden wir allerdings schon im Quattrocento, aber ihre reichere künstlerische Gestaltung gehört erst der vorgeschrittenen Zeit dieses Jahrhunderts an.

Der einzige bekannte Florentiner Schemel mit reichem Schmuck aus dieser Zeit, jetzt im Besitz von Dr. Figdor in Wien, ist der aus Palazzo Strozzi stammende Schemel, oben an der Lehne verziert mit dem Wappen Strozzi, genau in der Form und Ausstattung wie auf der Rückseite der Medaille von Filippo Strozzi, also kaum wesentlich früher als 1490 entstanden. Und doch ist auch bei diesem in der Form, namentlich durch seine schmale hohe Lehne sehr originellen Stück die Decoration fast nur auf jenes in flachem Relief oben an der Rücklehne angebrachte Wappen beschränkt. Das XVI. Jahrhundert hat dagegen den Schemel kaum weniger reich decorirt wie die Truhe, namentlich in Florenz, wo dieser Schmuck wieder in Schnitzerei ausgeführt wurde, deren Wirkung man gelegentlich noch durch stellenweise Vergoldung zu heben wußte. Bis auf den eigentlichen Sitz und die Innenseiten der Bretter ist in der Regel der ganze Stuhl auf's Reichste geschnitzt; meist mit Ornamenten, welche die betreffenden Theile in ihrer besonderen Bedeutung gut charakterisiren. Stehen ein Dutzend dieser Schemel dicht neben einander, wie z. B. im Kennington-Museum, das auch von diesen Möbeln eine Fülle der allerhöchsten in tadelloster Erhaltung besitzt, so ist die Wirkung wohl eine zu reiche, überladene; aber in den großen, nach unserem Geschmack fast leeren Räumen der Florentiner Paläste, wo sie an den langen Wänden und um den großen Tisch gruppiert waren, war ihre Wirkung eine wohl berechnete und feine.

Der Sessel der Renaissance hat sich aus dem alten Klappstuhl entwickelt. Der ganz aus Holzfläben zusammengesetzte Klappstuhl, mit beweglichem Sitz und abnehmbarer Rücklehne, der in Italien fogenannte Savonarola-Stuhl, von der

modernen deutschen Möbelfächerei als Luther-Stuhl bezeichnet, hat gleichfalls im XV. Jahrhundert seine künstlerische Form erhalten. In Florenz wurde aber dieser X-Stuhl in feinem einfachen kräftigen Gerippe (zuweilen aus Eisen mit Bronzekugeln) regelmäßig vom Tapezierer bekleidet; durch ihn ist er mit Stoffen, Litzen, Franzen, Quasten, vergoldeten Bronzenägeln und Kugeln oben auf der Rückwand in jener prächtigen und zugleich geschmackvollsten Weise ausgestattet, von der unsere moderne Tapezier-Kunst leider keinen Begriff mehr hat. Während der Schemel vor Allem als Efstuhl diente, war dieser Sessel sowohl als Ruhefuhl wie als Arbeitsfuhl bestimmt. Auf einem Caffone-Bild von etwa 1480 sehen wir einen zierlichen Bronzesessel dieser Form auch einmal als Efstuhl verwandt. Von den mit Elfenbein eingelegten Sesseln (*salla Certosinae*), die vornehmlich in der Lombardei gearbeitet wurden, wie von den mit flacher Schnitzerei und Kerbschnitt decorirten Klappesseln aus dem Venezianischen und den Marken ist uns eine nicht unbedeutliche Zahl erhalten; solcher Polstersessel in X-Form von Florentiner Herkunft lassen sich dagegen nur wenige in ihrer alten Form und Ausstattung nachweisen.

Eine andere Art Sessel, der Wandfessel — wie man ihn nach seiner Bestimmung, gleich der *cassapanca* regelmäßig an der Zimmerwand zu stehen, nennen darf —, ist vom eigentlichen Stuhl nur durch die Armlehnen, höhere Rücklehne, größeren Umfang und die dadurch bedingte größere Einfachheit und Monumentalität verschieden. Auch er ist in Florenz, wo er erst in der Hochrenaissance auftritt, regelmäßig in reicher Weise mit Stoff, meist mit rothem Sammet, feltener in Leder bezogen und durch entsprechende Puffmenteriearbeiten ausgestattet. Fast die ganze Rücklehne und der Sitz, welcher (bei fehlendem Querholz) bis beinahe zur Mitte des Untergestells sich herabzieht, sind mit Stoff bespannt; Querhölzer, in der Regel auch die Lehnen u. f. f., sind unbezogen, kräftig, gerade und beinahe ganz glatt gehalten. Von ihrer vornehmen Wirkung geben eine Anzahl solcher Sessel im Besitz des Herrn Richard von Kaufmann den richtigen Begriff. Freilich erscheinen sie uns heute etwas steif und unbequem; aber man darf nicht vergeffen, daß sie durch ein weiches großes Kissen, das man in das Kreuz schob, sehr viel bequemer gemacht wurden.

Der eigentliche Stuhl behält bis in die Hochrenaissance seine einfache Form und Ausstattung. In der Regel ist der Sitz mit Stroh geflochten (dann häufig mit einem Kissen darauf), im Palatzzimmer mit kostbarem Stoff bezogen. In der Hochrenaissance erst wird die Rücklehne durch Einführung einer Galerie aus zierlichen gedrehten Stäbchen und durch Schnitzerei an den Querhölzern reicher geschmückt. Die beiden niedrigen Stühle der Ausstellung, von denen wenigstens der kleinere sicher florentinischen Ursprungs ist, zeigen, wie Zweckmäßigkeit, Verhältnis und ausdrucksvolle Verzierung auch bei reicher und origineller Ausführung fast immer in glücklichster Weise gewahrt bleiben. Der größere (in verschiedenen Exemplaren vertretene) Stuhl hat noch ein besonderes Interesse dadurch, daß er nicht nur stellenweise vergoldet, sondern (zur Hebung der Schnitzarbeit) auch theilweise

bemalt ist. Wie die Farben zu dem getönten tiefen Nufsbaumholz und zum Gold gefimmt sind, bekundet wieder den echt künstlerischen Sinn der Zeit.

Die Räume eines modernen vornehmen Hauses, selbst wenn sie nicht von dem außerordentlichen Umfang sind wie die Hauptzimmer der Florentiner Paläste, würde man sich nur »wohnlich« eingerichtet denken können mit einer Reihe von »Etablissements« um mehr oder weniger große Tische inmitten des Zimmers oder in den Ecken und an den Wänden desselben. Die Library im modernen englischen Hause, namentlich im Landhause, die allein an Umfang einigermaßen den Verhältnissen italienischer Palasträume nahe kommt, hat eine Einrichtung der Art zum beliebtesten Raum im englischen Hause gemacht; und Ähnliches gilt vielfach von der Halle. Die Italiener der Renaissance, selbst in der an Luxus gewöhnten späteren Zeit, kannten ähnliche Bedürfnisse nicht. Für sie mußte das Zimmer vor Allem geräumig sein zur Aufnahme der Gäste und Verammelten; auf »Gemüthlichkeit« wurde kein Anspruch gemacht. In der Regel finden wir daher im Florentiner Wohnzimmer nur einen Tisch, viereckig und von länglicher Form, kaum so breit als unsere modernen Tische, aber von bedeutender, selbst außerordentlicher Länge, gewöhnlich zwischen 2 und 4 m. messend. Nach dieser Form und Größe sollte man annehmen, diese Tische hätten in erster Linie für die Tafel gedient; dies scheint aber regelmäßig nicht der Fall gewesen zu sein. Um daran zu essen, sind fast alle diese Tische zu hoch; auch sind sie meist zu schmal für eine Tafel (gewöhnlich sind sie kaum 1 m. breit). Dafür scheinen, nach Bildern und Holzschnitten zu urtheilen, innerhalb der Familie einfache Tische, bei größeren Gastereien starke, über Böcke gelegte Bretter gedient zu haben, die durch die großen, fast bis zum Boden herabhängenden und über Teppichen liegenden prächtigen leinenen Tafeltücher bedeckt wurden. Auch zum Schreiben wurde der große Zimmertisch in der Regel nicht benutzt; schon seit dem frühen Mittelalter hatte der Schreibtisch seine besondere Form und regelmäßig auch einen besonderen Raum, aus dem mit der Zeit die Bibliothek wurde. Diese Form, aus den Miniaturen und Gemälden, namentlich mit den Darstellungen der Kirchenväter, allgemein bekannt, ist die des Schreibpultes, vielfach mit verschließbaren Fächern zu den Seiten des Sitzes und mit schmalem schrägen Pult zum Schreiben. Erst im XVI. Jahrhundert begann man allgemein, diesen Aufsatz für sich zu gestalten, um ihn, als kleines zierliches Schreibpult in eingelegtem Holz oder mit fein ornamentirtem Leder oder Stoff ausgeklagen, zur Benutzung in jedem Raum und auf jedem beliebigen Tisch geeignet zu machen. Von diesen kleinen Aufsatz-Schreibpulten sind uns eine Reihe selbst noch aus dem XV. Jahrhundert erhalten, während ich mich nicht erinnere, von den älteren vollständigen Schreibpulten ein Original gesehen zu haben.

Der Florentiner *Zimmertisch*, wenn ich ihn so nennen darf, hat seinem Umfang entsprechende monumentale Formen. Er ruht auf zwei mächtigen Doppelfüßen nach antiken Vorbildern: breiten, reich ornamentirten Platten, die nach außen jederseits kräftig ausgeschweift in eine Löwentatze ausgehen und oben unter der Platte gewöhnlich mit einem Löwenkopf oder einer Maske decorirt sind. Im XV. Jahr-

hundert sind diese Tische (vorläufig wohl nur für die Räume im Erdgeschoss) auch aus Marmor, im XVI. Jahrhundert gelegentlich aus Bronze und Marmor. Sind sie, wie in der Regel, aus Holz, so fehlt bei größerem Umfange zwischen den Beinen selten das Querholz, die »traversae«, und der Übergang zur Platte wird meist noch durch einen Untersatz, der direct auf den Beinen aufliegt, vermittelt. Beide pflegen in der Hochrenaissance, wie Füße und Plattenrand, sehr reich decorirt zu sein. Gelegentlich, namentlich bei großem Umfange der Tische, erhielt dieselbe entweder ein drittes Bein in der Mitte, oder das Verbindungsstück zwischen den Beinen wurde, statt in die Mitte oder nahe unter die Tafel, an den Boden verlegt, so daß es als flache Platte unmittelbar auf dem Boden aufruhete und zu der Deckplatte ein glückliches Gegengewicht bot. Ein großer Tisch, jetzt in americanischem Privatbesitz, von dem Ihre Majestät die Kaiserin Friedrich in Friedrichstein eine Copie besitzt, giebt wohl die vortheilhafteste Anschauung von dem Geschmack und dem architektonischen Sinn der Florentiner Möbelfischer des Cinquecento. Das auch hier die Naturfarbe des Holzes nicht rein zur Geltung kam, sondern mit einer dünnen rothbraunen Farbe gedeckt wurde, dafür ist der große Tisch in den Oberlichtsaal der italienischen Sculpturenammlung des Berliner Museums ein charakteristisches Beispiel, eine venezianische Arbeit bald nach der Mitte des Cinquecento in dem stark von Florenz beeinflussten sogenannten Sanfovino-Stil.

Kleinere Tische, die geeignet waren, im Zimmer ihren Platz, wenn nöthig, zu ändern, kamen mit den wachsenden Ansprüchen allmählich auf. Im Quattrocento sind diese Tische, von denen nur einige wenige von Florentiner Herkunft nachweisbar sind, meist gleichfalls von kräftigen Formen: mit starker, gewöhnlich runder Platte, einem Fuß in der Form einer schlanken Vase mit achteckigem Untersatz oder ähnlich. In den Marken, wo diese Tische häufiger vorkommen, pflegt die Platte achteckig zu sein und auf drei kräftigen in der Mitte zusammenstoßenden Löwenbeinen aufzuruhen. Im Cinquecento werden diese kleineren Tische leichter und reicher in der Decorirung; gewöhnlich sind sie im Aufbau den gleichzeitigen großen Tischen ähnlich, erst gegen Ende des Jahrhunderts kommen solche mit vier schlanken Beinen mehr in Gebrauch.

Der eigentliche Schrank, in den Sacrasteien und zum Theil auch in den öffentlichen Bauten unentbehrlich und mannigfach entwickelt, war im italienischen Wohnhaus der Renaissance beinahe unbekannt. Statt des Kleider- und Wäschechranks diente dem Italiener die Truhe; als Bücher- oder Vorrathsschrank benutzte er Vertiefungen in der Wand, die meist offen waren. Nur die *Credenz* ist auch für Italien ein beliebtes Möbel, das schon in der Frührenaissance seine feste charakteristische Form erhält, als einböckiger, breiter mehrthüriger Schrank von mäßiger Höhe, welche gefattet, die obere Platte als Servirtisch zu benutzen. Diese Form behält die Credenz bis zur Barockzeit fast unverändert bei; der wirkungsvolle architektonische Aufbau ist nur durch schlichte Profile und Ornamente ausgedrückt: anfangs meist durch Intarsien, später durch Schnitzerei. Unter mehreren solcher Credenzen, welche die Renaissance-Ausstellung aufzuweisen hatte,

giebt die auf S. 113 abgebildete ein gutes Florentiner Beispiel vom Ende der Hochrenaissance.

Eine reiche prächtige Belegung erhielt die Credenz bei Festen, indem auf zwei oder drei übereinander aufgestellten, mit Stoff bezogenen Aufsätzen das Tafel silber sowie Prachtstücke in Majolika zur Schau gestellt wurden. Eine Reihe von Truhenbildern und Holzschnitten geben uns davon ein anschauliches Bild.

Ein flattliches Möbel der Ausstellung (aus dem Besitze des Herrn O. Huldichinsky), das in der Mitte des Oberlichtsaals Platz gefunden hatte, ist in Form und Decor den Credenzen fast gleich, nur ist es ringsum decorirt, es war also zu freier Aufstellung bestimmt. Nach zahlreichen noch an Ort und Stelle erhaltenen ähnlichen Möbeln (jedoch meist von wesentlich größerer Längenausdehnung) haben wir darin einen jener Schrankstücke zu sehen, wie sie die Sacristeien und Bibliotheken in Italien seit dem Anfange der Renaissance aufweisen.

Aus der Credenz entwickelt sich im späteren XVI. Jahrhundert der kleinere zwei- oder selbst eintheilige niedrige Schrank, der Commode des Rokoko entsprechend, welcher in Aufbau und Ornamentation im Wesentlichen der Credenz entspricht (Beispiele in der Ausstellung aus den Sammlungen J. Simon und A. v. Beckerath).

Unserem modernen Schrank am ähnlichsten ist der *Schreibschrank*, entstanden im Laufe des Quattrocento mit der Verallgemeinerung der Fertigkeit im Schreiben, theils aus dem Bedürfnis zur Aufbewahrung der Briefe und sonstigen Scripturen wie der Schreibutensilien, theils aus dem Wunsch, alle diese Sachen beim Schreiben sofort zur Hand zu haben. Die Form dieses altitalienischen Schreibschrankes, der richtiger noch als florentinisch zu bezeichnen wäre, ist bis zu unserer Zeit fast unverändert geblieben. Von mäßigem Umfang, fast doppelt so hoch als breit, besteht er aus einem oberen und einem unteren Theil. Der untere Theil, ausnahmsweise und in früherer Zeit in Tischform, gewöhnlich als zweiflügeliger Schrank gestaltet, trägt den etwas einpringenden oberen Theil von nahezu gleicher Höhe, der hinter einer nach unten aufklappenden Platte, welche geöffnet als Schreibtisch dient, die zahlreichen kleinen Fächer zur Aufnahme der Briefschaften u. s. f. enthält. Die frühesten mir bekannten Möbel dieser Art sind meist reich und geschmackvoll in Intarsia verziert; in der Hochrenaissance suchten die Tischler grade an dem Schreibschrank ihrer Lust im Schnitzen besonders genug zu thun, der Werthschätzung desselben durch ihre Auftraggeber entsprechend. Leicht thaten sie hier sogar des Guten zu viel, wie jene eigenthümliche, vor ein paar Jahrzehnten sehr geschätzte Gattung von Schränken aus tiefgetöntem wirkungsvollen Nußholz mit Pfeilerartig an den Seiten des Oberchränkchens über einander aufgebauten Gruppen von kleinen Figuren und ähnlich behandeltem figurlich decorirten Gesims beweist. Wenn auch die besseren dieser Schränke im Aufbau und Ton, in den Verhältnissen und Profilen von vornehmer kräftiger Wirkung sind, so reichte zu solchen figurlichen Darstellungen die Körperkenntnis der braven Florentiner Tischler denn doch in der Regel nicht aus. Als besonders schön sind

mir ein Paar solcher Schreibschränke in der Eremitage zu St. Petersburg (aus der Sammlung Baflewski stammend) in der Erinnerung. Die ornamental decorirten Arbeiten, obgleich zuweilen auch überreich geschmückt, verdienen vor diesen figurlich decorirten regelmäsig den Vorzug.

Zur gelegentlichen Ausstattung des Florentiner Zimmers gehört der *Büßständer* und der Wandspiegel. Beide treten erst um die Wende des XV. zum XVI. Jahrhundert auf. Die Büße des Quattrocento, die regelmäsig glatt unter den Schultern oder unter der Brust abgechnitten zu werden pflegte, fand ihren Platz auf den Gefimfen der Kamine oder der Thüren. Erst als man von der Brust nur noch einen Ausschnitt gab und diesen auf einen kleinen schmalen Sockel stellte, war die Aufstellung der Büße auf einem hohen Ständer und dadurch an jedem geeigneten Platze des Zimmers gegeben. Diese Ständer sind im XVI. Jahrhundert regelmäsig aus Holz gefchnitzt und werden durch zwei schmale, nach oben sich etwas verjüngende, schräg gegen einander gestellte und durch einen flachen fimsartigen Aufsatz verbundene Bretter gebildet, welche unten in Löwenfüße ausgehen und ausdrucksvoll in mehr oder weniger flachem Relief verziert sind. Die Aufstellung bot ein paar treffliche Beispiele von Florentiner Arbeit aus der Mitte des Jahrhunderts; das eine, aus kaiserlichem Besitze, mit einfacherer kräftiger Schnitzerei und tief getönt, das andere reicher in flachem Relief decorirt und heller im Ton bei theilweiser Vergoldung, aus dem Besitze des Herrn Adolf von Beckerath.

Der Handspiegel, für die Befriedigung der menschlichen Eitelkeit das unentbehrlichste Stück und daher schon von den ältesten Culturvölkern angefertigt und künstlerisch oft auf's Reichste ausgestattet, war auch im ganzen Mittelalter ein beliebtes Prunkstück. Der *Wandspiegel* scheint dagegen erst gegen den Ausgang des Mittelalters aufgekommen zu sein; konnte doch die polirte Metallplatte nur klein sein und, nach Erfindung des Spiegelglases, auch dieses nur in sehr kleinem Umfang hergestellt werden, so daß sie für eine gewisse Entfernung und bei nicht besonders scharfem Licht, die mit dem Wandspiegel unzertrennlich sind, wenig verwendbar waren. Der convexe Glaspiegel, der im Norden mit dem Anfang des XV. Jahrhunderts auftritt und aus Jan van Eyck's Doppelbildniß des J. Arnolfini und seiner Gattin jedem Kunstfreunde bekannt ist, war mehr geeignet, ein malerisches Kleinbild des Zimmers zusammenzufassen als die menschlichen Züge wiederzugeben; zur Toilette war er so gut wie ungeeignet.

In Italien ist daher der Wandspiegel, soviel ich weiß, erst im Laufe des XV. Jahrhunderts, mit der Vervollkommnung der Herstellung und Politur größerer Metallplatten, aufgekommen, und zwar gerade in Florenz. Dem Bilderrahmen der Bestimmung nach sehr verwandt, hat der Wandspiegel mit diesem die reiche und geschmackvolle Erfindung wie die stilvolle und höchst vollendete Durchbildung gemein, ist aber doch wieder eigenartig gestaltet. Der Rahmen, der das kostbare Bild umgiebt, ist nur bestimmt, dasselbe in vortheilhaftester Weise abzuschließen und dadurch noch zu heben; deshalb ist er in der Renaissance, namentlich in Florenz, verhältnißmäsig schmal. Die Platte des Spiegels, regelmäsig nur klein (etwa 20

bis 30 cm. in der Höhe bei wenig geringerer Breite) und nicht nur ohne eigenen Reiz, sondern selbst störend durch die Blendung, die sie hervorruft, wird daher regelmäßig durch einen bemalten Schiebedeckel verdeckt; so erhält der Spiegel seinen künstlerischen Werth erst durch den Rahmen, der daher verhältnismäßig umfangreich gehalten und möglichst reich decorirt ist. Wie kostbar und wie werthvoll den Eigenthümern der Spiegel in dieser Zeit war, geht daraus hervor, daß wohl kein anderes Möbel so fein abgewogen in den Verhältnissen, so zart in den Profilen, so gewählt und vollendet in der Zeichnung und Durchführung der Ornamente ist wie gerade eine Anzahl der uns erhaltenen Spiegel vom Ende der Frührenaissance und aus der Hochrenaissance.

Die Ausstellung hatte einige vorzügliche Beispiele derselben aufzuweisen: zwei aus dem Besitz von Frau Julie Hainauer, einen dritten als Rahmen für eine Zeichnung verwendet, aus der Sammlung A. von Beckerath. Der eine kennzeichnet sich als ein Werk vom Ausgange der Frührenaissance, die anderen beiden als Arbeiten vom Anfang der Hochrenaissance; ihre Entlehnung liegt aber wohl kaum mehr als etwa zehn Jahre auseinander. Die beiden letzteren zeigen nicht nur in dem Geschmack, mit dem Flach- und Hochrelief kräftigere und schwächere Ornamente wechseln, wie in der klassischen Durchbildung derselben, daß Bildhauer, die in ihrer Art den gleichzeitigen Bildhauern kaum nachstanden, solche Stücke arbeiteten: auch die sonderbaren und gelegentlich geradezu absonderlichen Motive, die sich in die Decoration namentlich des leichten und daher besonders reichen, fast frei gearbeiteten Aufsatzes einschleichen, verrathen die gleiche Phantasie und Erfindung, die wir in den früheren Arbeiten der bahnbrechenden Meister in der Plastik der Hochrenaissance, vor Allem bei Andrea Sanfovino, entdecken. Jene aufgerollten Schlangenleiber, nackten Putten, deren Beine in Vasen mit Flammen ausgehen und deren Hände Flammen halten, jene aufrecht stehenden Schilde, Schlangen- oder Fischleiber mit Menschenmasken, zu Voluten aufgerolltes Bandwerk und ähnliche Erfindungen, aus der Vorliebe für schwierige allegorische Bezüge wie unter dem Einflusse der eben damals in Rom aufgedeckten antiken Grottesken entstanden, finden wir ganz ähnlich in Andrea Sanfovino's Altarnische zu S. Spirito in Florenz, in seinen Grabmälern in S. Maria del Popolo, Araceli u. f. f. Sie bieten ein eigenthümliches Gemisch un ausgebildeter phantastischer Motive von gefährlichen, silwidrigen Formen für die Decoration, in denen ein wildes Barock sich einzuschleichen scheint, das aber durch das Vorherrichen von schönen bedeutenden Conturen und die bescheidene Unterordnung des fremdartigen Details unter die Gesamtwirkung meist nicht in die Augen fällt. Für die gesunde Kraft der künstlerischen Gestaltung dieser Zeit ist es ein charakteristisches Zeichen, wie rasch diese heterogenen Elemente ausgeschieden oder silvoll umgestaltet werden.

Die kräftigen ausladenden Formen der vorgeschrittenen Renaissance unter Michelangelo's Einflusse (richtiger als Frühbarock bezeichnet) kommen in den kleinen Wandspiegeln ebenso vortheilhaft zur Erscheinung wie die der früheren Zeit und werden durch die fein gestimmte Farbe des Holzes mit der Vergoldung der

Höhen und dem tiefen bronzefarbenen Ton, den sie mit der Zeit angenommen hat, noch so sehr gehoben, daß es begreiflich ist, wenn diese Stücke schon seit Jahrzehnten von den verwöhnten, reichsten Sammlern mit Vorliebe aufgekauft worden sind. Ein guter Spiegel dieser Art ist im Besitz des Herrn Robert von Mendelssohn; freilich keine Florentiner, sondern eine römische Arbeit. Doch ist, wie ich hier wiederhole, die Möbelfabrikerei der Hochrenaissance in Rom durch den bestimmenden Einfluß der von den Päpsten beschäftigten großen Florentiner Architekten in dieser Zeit von beinahe rein Florentiner Charakter; sie wurde wohl auch vorwiegend von Florentiner Bildschnitzern und Tischlern ausgeübt. Eine Anzahl der schönsten Truhen, Spiegel, Stühle, die auf uns gekommen sind, müssen nach ihrer Herkunft und nach den Wappen, die sie tragen, in Rom angefertigt sein, aber sie haben fast reines Florentiner Gepräge.

Noch ein Möbel müssen wir in der Renaissance gleichfalls unter den Zimmermöbeln auführen: das *Bett*. Das Bett des vornehmen Ehepaares stand im Zimmer der Hausfrau, die Betten der verheirateten Kinder, der Anverwandten, der Gäste in den für diese bestimmten Zimmern. Im Zimmer der Frau nahm das außerordentlich umfangreiche Bett, ein wahres »mobile immobile«, das, grade wie im Mittelalter, kastenartig bis zum Boden ging und ringsum von einem hohen Trittbrett umgeben war, einen so bedeutenden Platz ein, daß der Eindruck des Frauengemachs, wie der des Empfangszimmers durch den Thron oder durch die *cassapanca*, im Wesentlichen durch das Bett bestimmt wurde. Da aus dieser Zeit Betten von Florentiner Herkunft nicht mehr bekannt sind, so müssen wir die Vorstellung derselben aus den erhaltenen Stücken vom Ende des Cinquecento und namentlich aus gleichzeitigen Bildern und Illustrationen entnehmen, die uns ein reiches Material liefern. Ich erinnere an ein Paar der bekanntesten Fresken von Florenz: für das Quattrocento an Ghirlandajo's Geburt Johannes' des Täufers in der Novella, für das Cinquecento an Andrea del Sarto's berühmte Composition des gleichen Gegenstandes im Vorhof der Annunziata. Seinem Umfang und seiner Unbeweglichkeit entsprechend ist das Florentiner Bett, selbst in der vorgeschrittenen Zeit der Hochrenaissance, einfach und meist gradlinig in den Formen und schlicht in der Decoration; letztere ist im Quattrocento gewöhnlich auf einige durch Intarsien hergestellte Ornamente, im Cinquecento auf bescheidene geschnitzte Ornamente beschränkt. Das Bett erscheint darin ähnlich behandelt wie der gleichfalls wenig bewegliche Thron und die *cassapanca*, nur wesentlich einfacher im Schmuck. Auch der Baldachin, der z. B. in Venedig, in einer reicheren Einrichtung wenigstens, im XVI. Jahrhundert über dem Kopfende des Bettes selten fehlte, scheint in Florenz erst gegen Ende dieser Zeit sich eingebürgert zu haben.

Ein kleineres Ruhebett auf kurzen gedrehten Füßen, der *chaise longue* ähnlich, aber in feiner Ausstattung mit Matratze, Unterbett, Kissen und Laken ganz als Bett behandelt, kommt etwa seit dem Anfang des XVI. Jahrhunderts vor. Seine einfache Form war durch die Anforderungen an die Bequemlichkeit bestimmt, und seine Ausstattung war ganz Sache des Tapezierers.

Trotz feiner großen und kräftigen Formen und trotz des bedeutenden Umfanges gewisser Stücke war das Mobiliar des Florentiner Zimmers in der Renaissance doch durch diese graden monumentalen Formen und durch seine Aufstellung an der Wand geeignet, die Großräumigkeit des Zimmers und dessen architektonische Verhältnisse eher noch zu heben als einzufchränken. Mit der reichen und farbigen Ausbildung und Ausstattung von Fußboden, Wänden und Decke zusammen gab das Mobiliar dem Zimmer einen außerordentlich vornehmen prächtigen Eindruck. Den bemalten Wänden, gelegentlich mit Täfelung in bunter Intarsiaverzierung oder mit Stoffbezug, der gewölbten blau gefärbten Decke der Erdgeschossräume der bemalten und vergoldeten Holzdecke und dem Fußboden in farbiger Steinmosaik oder in glasierten Robbiafriesen des XV. Jahrhunderts entsprechen die in bunten Holzern intarsierten, vergoldeten oder bemalten und mit farbenprächtigen Stoffen ausgestatteten Möbel. Im XVI. Jahrhundert, wo die Wände den ruhigeren Schmuck der Gobelins oder Stoffe erhalten, wo die Decken aus braunem, mit Gold aufgelichtetem, nur selten bemaltem Holz zusammengesetzt und die weißen Gewölbe mit leichten Decorationen in bemaltem Stuck verziert oder ornamental bemalt werden, und wo der Fußboden einfachere Muster von mattfarbigen Steinplatten zeigt, läßt man dem Holz der Möbel seine Farbe, die man nur durch Tönung tiefer stimmt und gelegentlich durch fein getönte Vergoldung hebt; dafür belebt man sie durch kräftigere Profile und Ausladungen wie durch Schnitzereien und giebt ihnen durch die reichen Farben der Polsterungen, Kissen, Decken und Teppiche den wirkungsvollsten Gegensatz. Von der Eigenartigkeit und Mannigfaltigkeit, von dem Reichtum und der Pracht des Zimmers eines Florentiner Palastes oder einer Villa, wie von der dabei regelmäßig gewährten vornehmen Ruhe und Harmonie der Gesamtwirkung können wir uns bei dem Mangel an architektonischem und coloristischem Sinn, an dem unsere Zeit trotz langamer Fortschritte noch immer leidet, nur schwer noch eine Vorstellung machen, da uns solche Räume in ihrer Vollständigkeit leider nicht mehr erhalten sind. Alte Zimmer und Zimmereinrichtungen, wie sie das Landesmuseum aus der Schweiz uns in so beträchtlicher Zahl vorführt, sind aus der Zeit der Florentiner Renaissance leider auch von den Museen nicht rechtzeitig gerettet worden. Bei den wenigen Verfuchsen dieser Art sind regelmäßig in moderne Räume von unglücklichen Verhältnissen und Decorationen vereinzelte, meist geringere und mehr oder weniger verdorbene Möbel aus den verschiedensten Theilen Italiens und aus den verschiedensten Zeiten in willkürlicher und überhäufeter, wenn nicht in magazinartiger Weise zusammengewürfelt. Weit glücklicher ist die Herrichtung der Bardini'schen Villa vor Florenz mit lauter alten oder treu copirten Decorationen und echten unberührten Florentiner Möbeln und Architekturstückchen des XV. Jahrhunderts. Am richtigsten wird aber immer noch das Bild feiner, welches wir aus den Nachbildungen auf Fresken, Gemälden und Illustrationen zu gewinnen im Stande sind, wenn sie auch regelmäßig nebenfächlich behandelt und zu unvollständig find.



MEISTER VON SAN TROVASO OBERER THEIL EINES MARMORARBEITSTÜCKES. DES A. V. SECKERATH

ERZEUGNISSE DER SILBERSCHMIEDEKUNST * * * VON
FRIEDRICH SARRE * *

Die Ausstellung von Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrich's des Großen, welche die Kunstgeschichtliche Gesellschaft vor sechs Jahren in den gleichen Räumen der Akademie veranstaltet hatte, gab eine einigermaßen umfassende Übersicht über das Silbergeräth des XVIII. Jahrhunderts, vor Allem deutschen und englischen Ursprungs. Von besonderem Interesse waren Berliner Arbeiten, die hier zum ersten Mal zum Vorschein kamen, und es wurde eine lohnende Aufgabe, diese Erzeugnisse des Berliner Kunsthandwerks eingehender zu studiren. Bisher wenig oder gar nicht bekannte Goldschmiede Berliner Herkunft erwiesen sich als die Verfertiger künstlerisch bedeutender Arbeiten und zeigten das Berliner Goldschmiede-Handwerk des vergangenen Jahrhunderts auf einer bisher nicht geahnten Höhe.

Wenn man den Zweck einer derartigen Ausstellung darin sieht, nicht nur den Geschmack zu veredeln und dem modernen Kunsthandwerke müßergültige Vorbilder vorzuführen, sondern auch dem kunstwissenschaftlichen Studium neue Gebiete zu erschließen, so hatte die damalige Ausstellung, auf diesem Gebiete wenigstens, ihren Zweck vollauf erfüllt. Im Hinblick auf diesen Erfolg hatten wir gehofft, daß uns auch die Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance gleich erfreuliche Überraschungen bringen würde. Leider ist diese Hoffnung nicht in Erfüllung gegangen. Diesmal mußte man sich, soweit die Silberschmiedekunst in Betracht kommt, damit begnügen, daß typische Geräte des Mittelalters und der Renaissancezeit, meist deutschen Ursprungs, vorgeführt wurden, unter denen sich freilich einige ganz hervorragende Stücke befanden. Zwar schon seit geraumer Zeit bekannt und theilweise schon mehrmals ausgestellt, verliehen sie dieser Abtheilung der Ausstellung einen ganz besonderen Glanz. Der Abendmahlskelch der Berliner Nicolai-Kirche und die beiden großen Prachtpokale von Wentzel Jamnitzer und Hans Petzolt aus dem Besitz Seiner Majestät des Kaisers gehören

zu den bemerkenswertheften deutschen Goldschmiede-Arbeiten, welche sich erhalten haben. Mit Recht hatte man diese drei Stücke in einer Vitrine vereinigt und sie hierdurch auch rein äußerlich von den sonstigen, in einer zweiten Vitrine und einem Wandschrank untergebrachten Arbeiten, so reizvoll sie theilweise auch waren, getrennt.

Der schon durch seine Größe hervorragende, mit einer Patene versehene Kelch der Nicolai-Kirche ist ein sogenannter Pontificalkelch, der nur bei feierlichen Gelegenheiten oder bei bischöflichen Messen in Gebrauch genommen wurde. Fuß, Schaft mit Knauf und die Unterseite der Cupa sind mit figürlichen Darstellungen in leichtem Relief und mit gut stilisirtem romanischem Rankenwerk, aus Weinblättern bestehend, bedeckt. Die früher angebrachten Edelsteine sind jetzt zumest durch Glasflüsse ersetzt. Um den Knauf zieht sich eine Inschrift auf emailirtem Grunde. Auf dem Fuß sind folgende Darstellungen angebracht: Die Verkündigung Mariae, die Geburt Christi mit zwei anbetenden Stifterfiguren, Christus als Weltenrichter und zwei Heilige, wahrscheinlich die Apostel Petrus und Paulus. An der Cupa sehen wir Christus am Kreuz, zu dessen Füßen sich wiederum ein Stifterpaar befindet, und fünf Heiligenfiguren, die wohl auch Apostel darstellen sollen. Der Schaft zeigt in kleinen Figuren ober- und unterhalb des Nodus Christus am Kreuz, Maria, Johannes und den engelischen Gruß. Der Schmuck der Patene besteht in Gravirungen und zeigt wiederum Christus als Weltenrichter mit einem Stifterpaare zu Füßen und umgeben von acht mit Beischriften versehenen Evangelisten- und Prophetensymbolen, während den Rand eine längere lateinische Inschrift umgiebt. Aus den undeutlich erhaltenen oder nicht zu erklärenden Namen der Stifterpaare ergibt sich trotzdem mit ziemlicher Sicherheit, daß dieses prächtige Kirchengeräth von dem Markgrafen Otto III. († 1267) und seinem Mitregenten Johann I. gestiftet worden ist. Wahrscheinlich war es ein Weingefchenk an das von den Fürsten im Jahre 1254 gegründete Dominicaner-Kloster Strausberg, das sie auch zu ihrer Grabstätte erwählten; denn als nach Einführung der Reformation zweihundert Jahre später das Kloster aufgehoben wurde, lieferte man vierzehn Kirchenkelche, unter denen sich zwei größere befanden, an den Kurfürsten Joachim II. ab, und wiederum nach Verlauf fast eines Jahrhunderts, im Jahre 1642, schenkte der Große Kurfürst Friedrich Wilhelm unseren Kelch, wie eine lateinische Inschrift auf der Patene meldet, der Nicolai-Kirche von Berlin, in deren Räumen er im Jahre 1870 wieder zum Vorschein kam.

Das aus der Mitte des XIII. Jahrhunderts stammende Stück gehört zu den prächtigsten mittelalterlichen Kirchenkelchen deutschen Ursprungs. Es erinnert in Form und Decoration an ähnliche Pontificalkelche, die sich z. B. in der Katharinen-Kirche zu Braunshweig, in der Godohardis-Kirche zu Hildesheim oder zu Borga in Finnland erhalten haben, nur mit dem Unterschiede, daß bei diesen und anderen Kelchen derselben Zeit der Schaft jedesmal kürzer und gedrungenere ist und die Cupa meist direct auf dem Nodus aufsitzt. Hat bei unserm Kelche vielleicht eine spätere restaurirende Hand die ursprüngliche Gestalt verändert? Die figürliche De-



ARENDSMAKELCH DER NICOLAI-KIRCHE

handlung und Stilisirung der Weinlaubranken, zwischen welche die Figuren schreitender Löwen eingefügt sind. Diese Ornamentation, Rankenwerk in Verbindung mit mehr oder weniger phantastischen Thierbildern, findet sich häufig bei mittelalterlichen deutschen Goldschmiede-Arbeiten, in fast gleicher Form z. B. bei einzelnen Stücken, Schließen und Schnallen des vor Kurzem in Pritzwalk in der Mark aufgedeckten Schmuckgeräths, das sich jetzt im Kgl. Kunstgewerbe-Museum in Berlin befindet.

Leider hat sich der Verfertiger des Kelches durch keine Marke oder Inschrift kenntlich gemacht; aber wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir einen deutschen Goldschmied annehmen, der für die brandenburgischen Markgrafen dies Weihgeschenk gefertigt hat.

Von den sonstigen kirchlichen Geräthen zeigen die drei gothischen Kelche aus dem Besitze der Herren J. Epstein, E. Gutmann und V. Weisbach die kleinere einfache Form, welche für den gewöhnlichen Meßkelch noch bis in den Beginn des XVII. Jahrhunderts hinein üblich war. Fuß und Cupa bleiben meist ohne jeden Schmuck, der sich auf die reichere Gestaltung und Verzierung des Nodus mit Email und Steinen beschränkt. Ein hoher Stiel ist für diese spätgothischen, im Gegensatz zu den früheren romanischen Arbeiten charakteristisch. Neben einer

coration des auffallend hohen Schaftes könnte auch für diese Annahme sprechen, da sie die biblischen Gestalten der Cupa und des Fußes, die Kreuzigung und den engelischen Gruß, wiederholt. Eine derartige Wiederholung der einzelnen Darstellungsgruppen ist etwas ganz Ungewöhnliches. Meist finden wir folgende Scenen der Heilsgeschichte angebracht: Verkündigung, Geburt, Kreuzigung und Auferstehung. Hier ist an die Stelle der Auferstehung die Figur des Erlösers als Weltrichter getreten. Aber es ist, wie gesagt, außergewöhnlich, daß sich einige dieser Scenen wiederholen; und da diese Wiederholungen, die auch künstlerisch den größeren Figuren am Fuß und an der Cupa nachsehen, an dem wiederum ungewöhnlich hohen Schaft angebracht sind, gewinnt die Vermuthung, daß hier eine Veränderung der ursprünglichen, aus dem XIII. Jahrhundert stammenden Form vorliegt, an Wahrscheinlichkeit.

Von besonderem Reiz ist die Be-

großen, aus vergoldetem Kupfer gefertigten Monfranz (Bes. Herr R. v. Kaufmann) ist ein kleines zierliches Gerath derselben Art aus dem Besitz des Herrn G. Reichenheim zu nennen. Wir begegnen hier wieder an dem hohen, sich aus dem Sechseck entwickelnden Fuß den charakteristischen gothischen Nodus, während der das eigentliche Reliquiarium, einen Glaszylinder, umgebende Obertheil eine reiche gothische Architektur mit Strebepfeilern, Mafswerk und Fialen in bewunderungswürdiger Feinheit der Ausführung nachahmt. Der deutliche Ursprung dieser zierlichen Arbeit kann leider nicht mit Sicherheit festgestellt werden, da bei den



PATENE. ZUM KEIß DER NIOOLAI-KIRCHE

meisten früheren Edelmetall-Geräthen bis zur Mitte des XVI. Jahrhunderts eine Stempelung durch Meister- und Orts-Marken noch fehlt. Freilich war in den »Verordnungen« des Handwerks eine solche Stempelung, wenigstens in den größeren deutschen Städten, auch schon zu dieser Zeit vorgeschrieben. Es mag sich das häufige Fehlen dieser für uns jetzt so wichtigen Merkmale daraus erklären, daß diese kirchlichen Geräthe — um solche handelt es sich hauptsächlich — von den Kirchenvorständen oder von Gönnern und Stiftern direct in Auftrag gegeben und angefertigt wurden, ohne erst in den Handel zu kommen. Ähnlich verhält es sich mit den Edelmetall-Geräthen, welche Kaiser Rudolf II. unter seiner persönlichen Leitung in Prag ausführen ließ; auch bei den aus der Rudolfinischen Kunstkammer stammenden oder anderweitig von Hofkünstlern hergestellten Arbeiten suchen wir vergeblich nach Meistermarken und Beschauzeichen.

Den großen vergoldeten Doppelbecher aus dem Besitz von Herrn E. Gutmann können wir jedoch unzweifelhaft aus den angebrachten Goldschmiede-Merkzeichen als ein Erzeugniß der Werkstatte des Nürnberger Meisters Caspar Beutmüller d. Ä. (Meister von 1585 bis 1618) nachweisen. Ein ganz gleicher, wohl auch von Beutmüller gefertigter Becher befand sich in Frankfurt a. M. im Besitz des verstorbenen Freiherrn C. von Rothschild; ähnliche Stücke besitzen der Rathsschatz der Städte Leipzig und Passau, die Schatzkammer in Moskau und das Bayerische Gewerbe-Museum in Nürnberg. Auf den ersten Eindruck hin würde man diese Becher in ihrem ganzen Aufbau, mit den kräftigen Buckeln und Zungen, in denen sich das Licht wirkungsvoll spiegelt, einer früheren Zeit zuschreiben. Charakte-

ristisch für den gothischen Stilcharakter sind auch die durchbrochenen Laubverzierungen, welche zwischen den Buckeln und in einem weitausladenden Kranz, gleichsam einen Ersatz für den mittelalterlichen Knauf bildend, am Stiel angebracht sind. In diesen Verzierungen lassen sich jedoch schon Renaissanceformen erkennen, die noch klarer und deutlicher bei den im Stil Aldegrevier's gezeichneten Gravirungen auf dem Lippenrande zum Ausdruck kommen. Diese Renaissance motive machen die Herstellung des Bechers im spätem XVI. oder sogar erst im XVII. Jahrhundert glaubhaft, während die allgemeine Form noch ganz in der Gothik befangen ist. Ein emaillirtes Wappen und die eingelaßene Portrait-Medaille des Jeronimus Loter, des Erbauers des Rathhauses in Leipzig, geben dem schönen Doppelbecher noch ein besonderes, persönliches Gepräge.

Als einen Buckelpocal muß man auch, wenn man die allgemeine typische Form in's Auge faßt, den prachtvollen Pocal des Hans Petzolt aus dem Besitze Seiner Majestät des Kaisers bezeichnen. Die beigelegten Abbildungen entheben uns einer schon mehrfach gegebenen, genaueren Beschreibung; sie geben ein einigermaßen klares Bild von dem Reichthum des Details, durch welches trotzdem die einfache harmonische Wirkung des ganzen Aufbaues nicht im Mindesten beeinträchtigt wird. Die kräftig betonte sieben theilige Buckelung, am Fuße, an der Cupa und vor Allem am Deckel, läßt beim ersten Eindruck die zierlichen und bewunderungswerth fein ausgeführten Renaissanceformen gleichsam in den Hintergrund treten; und doch erregen gerade diese Renaissance motive bei längerer Betrachtung unsere volle Bewunderung. Die ganze mannigfaltige Formenwelt des neuen, aus dem Studium der Antike entstandenen Stils tritt uns hier entgegen: an der Cupa oben am Rande ein zarter Relieffries mit Tritonen und darunter zwischen den Buckeln mit Perlen besetzte Blumengehänge, die von Chimären gehalten werden. An dem kurzen Cylinder, welcher den Übergang zum Knauf bildet, ein Relieffries mit miniaturartig feinen landschaftlichen Scenen; dann der Knauf, aus sieben weiblichen Karyatiden in Helm und Panzer gebildet, und der sich nach unten symmetrisch erweiternde Fuß mit Drachen, Fischweibchen und reizenden, aus Cartouchen frei heraustretenden Kinderköpfen, bis das Ganze unten durch einen flachen Relieffries mit Rankenornament abgeschlossen wird. Die Bekrönung des Deckels bildet auf einem in gleicher Weise verzierten Knauf die Figur einer Diana mit wehendem Mantel, auf der Jagd vortürend, in der Rechten den Wurfspieß, in der hochgehobenen Linken den Bogen haltend; sie scheint plötzlich Halt gemacht zu haben und schaut dem soeben in die Luft entfallenden Pfeil nach. Auch einer der zu ihren Füßen sitzenden Jagdhunde, welche in ihrer ruhigen Haltung einen wirklichen Gegenatz zu der lebhaft bewegten Göttinfigur bilden, blickt in derselben Richtung empor. Diese figurliche Gruppe kann für sich als ein Kunstwerk gelten; sie übertrifft bei Weitem die schablonenmäßigen Putten oder Landsknechte, die Bekrönungen der meisten sonstigen Renaissancepocale; auch auf sie trifft das Wort zu, welches E. Molinier von der Deckelbekrönung eines anderen Petzolt'schen Pocal's gesagt hat: »L'orfèvrerie s'y est presque élevée au niveau de la sculpture».

Wie die ungefähr zwanzig uns erhaltenen authentischen Arbeiten Hans Petzolt's (geb. 1551, gest. 1633) beweisen, bestehen sie in wenigen Typen gothisirenden Charakters; es sind Buckelpocale und Nautilusbecher, die er mit den Zierformen der Renaissance ausschmückt, bei dieser harmonischen »Mischung von Gothik und Renaissance erlerer den Löwenantheil lassend«. Im Einzelnen gestaltet er sich z. B. bei der Deckelbekrönung der Pocale und in der größeren oder geringeren Höhe des Fußes Variationen, ohne jedoch die wenigen typischen Formen seiner Werkstatt zu verändern oder zu vermehren. So ist dem im Besitz Seiner Majestät des Kaisers befindlichen ein etwas kleinerer Pocal im ehemaligen Rothschild'schen Schatz in Frankfurt a. M., der von einem Amor bekrönt wird, sehr ähnlich; fast ganz übereinstimmend ein anderer im Besitz des Fürsten Eszterházy, vor zwei Jahren auf der Jubiläums-Ausstellung in Budapest ausgestellt. Der Fuß zeigt hier geringe Abweichungen, und statt der Diana krönt den ebenso wie die Cupa gleich gestalteten Deckel eine weibliche Figur, einen Adler und ein Scepter in den Händen haltend, während daselbe Windspiel wie dort zu ihren Füßen sitzt.

Anders geartet sind die Arbeiten Wenzel Jamnitzer's (geb. 1508, gest. 1585). Obwohl fast ein halbes Jahrhundert älter wie sein Landsmann Petzolt, steht er in seinem künstlerischen Schaffen ganz auf dem Boden der Renaissance. Er bricht mit der in den Nürnberger Werkstätten bisher gebräuchlichen mittelalterlichen Formenwelt; er gestaltet und verziert seine Geräthe in »antikischer Art«. Dies beweisen die wenigen, auf ihn mit Sicherheit durch seine Hausmarke, ein W mit darunter befindlichem Löwenkopf, zurückzuführenden Arbeiten, so besonders auch der ausgestellte sogenannte Kaiserbecher, welcher sonst ebenso wie der Petzolt'sche Pocal das Silberbüffet im Ritteraal des Berliner Stadtschlosses schmückt. Er gelangte im Jahre 1867 durch einen russischen Händler in königlichen Besitz. Über die Geschichte des Pocal's ist leider weiter nichts bekannt. Nur so viel können wir aus den angebrachten Figuren und Wappen vermuthen, daß er in den Jahren 1564—1572 von den Bischöfen von Salzburg, Würzburg und Bamberg und dem Pfalzgrafen von Neuburg bei einer nicht weiter bekannten Gelegenheit, bei der diese vier Reichsfürsten und vielleicht auch die Städte Augsburg, Frankfurt, Nördlingen und Nürnberg gemeinsam politisch gehandelt hatten, dem Kaiser Maximilian II. als Huldigungsgabe dargebracht worden ist. Die Figuren dieser Reichsfürsten umgeben auf dem Deckel eine Säule mit der Gestalt des Kaisers. Ob diese gut modellirten und anscheinend porträtähnlichen Figuren von Jamnitzer selbst ausgeführt sind, ist zweifelhaft; denn wir wissen, daß er besonders für figürliche Compositionen sich nicht nur Zeichnungen anfertigen ließ, sondern auch in der Ausführung verschiedene andere Künstler, Modelleure und Gießer benutzte. Cupa und Fuß sind reich mit figürlichem und ornamentalem Schmuck verziert, der in den verschiedensten Techniken, gegossen, getrieben, gepreßt, auch geätzt, wie die Flachornamente am Lippenrande, zur Anwendung kommt. Das cylindrische Mittelfstück der Cupa zwischen der oberen und unteren Ausbauchung umzieht ein breiter Fries mit Cartouchen und Bandwerk, zwischen denen weibliche Figuren, die erwähnten Städtewappen haltend,

angebracht sind. Dieser Fries ist in Composition und Ausführung von großer Schönheit, ebenso wie der Knauf des Fußes. Hier sind zwischen kräftigen Voluten vier als verschiedene Tugenden bezeichnete, aber gleich modellirte Frauengestalten angebracht. Dicht unter diesem Knauf beginnt der kurze, auf weitausladendem, flachem Teller ruhende Fuß, ähnlich gestaltet wie der Deckel, bei dem auch der Sockel mit der Figurengruppe auf einer nur wenig ansteigenden Fläche ruht. Derartige flach componirte Fußflächen und Deckel sind charakteristisch für Arbeiten Jamnitzer's, wie man aus dem Vergleich mit mehreren der Entwürfe für Prachtgefäße erkennt, die er im Jahre 1551 unter dem Titel »Ein neu Kunstbuch« als Goldschmied-Vorlagen veröffentlicht hat.

Trotz aller Schönheiten in den einzelnen Theilen und im Detail ist dennoch der Gesamteindruck nicht so wirkungsvoll wie bei dem Prachtocale Petzolt's. Was diese Arbeit so reizvoll macht, ist die Harmonie des ganzen Aufbaues, das glückliche Größenverhältniß, welches zwischen den einzelnen Theilen besteht. Der Mangel an dieser harmonischen Übereinstimmung ist es, welcher einen Vergleich zwischen beiden Pocalen nicht zu Gunsten der Jamnitzer'schen Arbeit ausfallen läßt. Deckel, Cupa und Fuß sind hier fast von gleicher Höhe, während sonst letzterer stets die beiden anderen Theile an Größe bei Weitem überragt. Bei dem Deckel wird dieses unchöne Verhältniß noch verschärft durch die mäßige Figurengruppe, welche allzu schwer auf dem Pocale zu lasten scheint, ein viel zu großes Gewicht für den kurzen und gedrungnen Fuß bildend. Man möchte in Rücklicht auf diesen Mangel an Harmonie annehmen, daß der Fuß ursprünglich höher war, und daß jetzt ein Theil desselben fehlt. Wenn man beachtet, daß der Fuß eines derartig großen Pocalen nicht aus einem Stück gearbeitet wurde, daß vielmehr mehrere einzelne Theile, hier sind es jetzt noch drei, durch eine Axe in der Mitte zusammengeschraubt wurden, so ist ein Abhandenkommen eines dieser Theile wohl möglich. Bestärkt werden wir in dieser Vermuthung dadurch, daß der Fuß an sich nicht richtig oder wenigstens ungewöhnlich construirt ist; denn während sonst der Nodus, die Anschwellung des sich nach oben verjüngenden Fußes, stets in sein oberes Drittel fällt, nimmt hier das den Nodus ersetzende schwere Stück mit den Voluten und Tugendfiguren einen auffallend tiefen Platz ein und lastet unmittelbar auf der ausladenden untersten Fußplatte. Hier müssen wir uns einen verbindenden Theil mit Profilen und Schnürungen hinzudenken, der erst ein richtiges Verhältniß in die Gestaltung des Fußes und mithin in den ganzen Aufbau des Kaiserbechers bringen würde.

Neben diesen Meisterwerken der beiden berühmtesten Goldschmiede Nürnbergs zeigte die Ausstellung eine Reihe von weniger imponanten und künstlicher weniger werthvollen Silbergeräthen, welche jedoch in ihrer Mannigfaltigkeit einen guten Überblick über die Erzeugnisse des Goldschmiede-Handwerks im Zeitalter der deutschen Renaissance, des XVI. und XVII. Jahrhunderts, zu geben vermochten. Abgesehen von Nürnberg und Augsburg, welche Städte den ersten Platz in der Geschichte der deutschen Goldschmiedekunst einnehmen, waren auch weniger be-

kannte Werkstätten, wie Breslau, Danzig, Regensburg, Rostock, Torgau, Ulm und Wien, vertreten, während sich bei einigen Stücken die Provenienz wegen des Fehlens von Beschauezeichen nicht nachweisen oder nur vermuthungsweise angeben liefs. In dem Ausstellungs-Katalog sind in den Nummern 781—832 die Silberarbeiten aufgeführt, bei den einzelnen Stücken auch Herstellungsort, Material, Gröfse, sowie der Meistername angegeben und somit das ausgestellte Material ein für alle Mal genau fixirt worden, so dafs wir hier davon absehen können, noch einmal diese Daten zu wiederholen und jedes einzelne Stück zu erwähnen. In den beigegebenen Abbildungen sehen wir die gröfsere Anzahl vereinigt. Wie vor sechs Jahren, verdanken wir auch diesmal wieder die gewähltesten und interessantesten Silbergeräthe der mit Sachkenntnifs und feinem Verständnifs angelegten Sammlung des Herrn Georg Reichenheim. Aus dem Besitz dieses Kunstfreundes stammte auch eine der wenigen nichtdeutschen Arbeiten, ein silbernes Salzfaß aus der zweiten Hälfte des Cinquecento. Die nackten weiblichen Figuren auf den vier Seitenflächen erinnern an französische Vorbilder, an »die schlanken, mehr eleganten als schönen Gestalten« der Schule von Fontainebleau, während der reizende Fries mit Putten und Tritonen, welcher den Sockel umgiebt, mehr italienischen Geift veräth. Es ist vielleicht eine Arbeit jener italienischen Künstler, welche am französischen Hofe im XVI. Jahrhundert thätig waren. Ihrem Landsmann Benvenuto Cellini, dem größten Goldschmiede seiner Zeit, selbst sind viele Arbeiten zugeschrieben worden, die weniger dieser Ehre würdig sind, wie dieses in der Form und Ausführung so reizvolle Tafelgeräth. Ein gleich feltenes und bemerkenswerthes Stück ist der silberne, theilweise vergoldete Prunkstab, gleichfalls aus der Sammlung Reichenheim stammend, dessen Spitze auf einem von leichten Renaissance-Ornamenten gebildeten Knaufe die fein modellirte Gestalt einer Minerva trägt. Diese deutsche Arbeit des späteren XVI. Jahrhunderts hat wahrscheinlich als Scepter einer gelehrten Corporation gedient, wie sich derartige Stücke in den Silberschätzen einzelner deutscher Hochschulen erhalten haben. Einer früheren Zeit gehört ein anderes Corporationsstück deutscher Herkunft an, die silberne Capitänspfeife der Danziger Innung für große Schifffahrt (Bef. Herr R. v. Kaufmann). Auf dem Stiel verrathen die kleinen aufgesetzten Heiligenfiguren noch gothischen Stil, während sich im Ornament schon die neue Formenwelt bemerkbar macht. Echt deutsch und reizvoll, gleichsam den phantastischen Gebilden eines frühen deutschen Stechers entnommen, muthet uns der Reigen



SILBERNES SALZFASS DES GEORG REICHENHEIM

frei gearbeiteter origineller Thierfiguren an, welcher sich auf der Oberseite der Pfeife entlang zieht.

Unter den Trinkgefäßen, in deren Anfertigung ja die hauptsächlichste Thätigkeit der deutschen Goldschmiede-Werkstätten bestand, waren die verschiedenen Formen und Typen vertreten. Von den kleinen zierlichen Satzbechern, die meist mit gravirten Darstellungen aus der biblischen Geschichte geschmückt sind, erwiesen sich mehrere Stücke (Bef. die Herren E. Gutmann und G. Reichenheim) als Nürnberger Arbeiten bekannter Meister, z. B. des Franz Vöcher. Zu den Bechern, für welche die cylindrische Gestalt mit mässiiger Erweiterung nach oben hin charakteristisch ist, müssen auch die auf hohem Fuß ruhenden Stücke gerechnet werden, deren Schmuck in dem den Punzirlinien des XVII. Jahrhunderts eigenen verchlungenen Band- und Rollwerk mit hinzugefügten Engelsköpfen oder Blumen- und Fruchtbündeln besteht. Oft sind diesen grotesken Elementen noch Medaillons landschaftlicher oder figurlicher Art hinzugefügt. Charakteristische Beispiele hierfür waren ein großer Becher mit Landsknecht (Bef. Herr O. Huldchinsky), aus Ulm stammend, und ein Doppelbecher mit halbkugelförmiger Cupa aus der Werkstätte des Nürnberger Goldschmieds Melchior Bayr (Bef. Herr G. Reichenheim). In die Kategorie der sogenannten »Aglei-Becher«, deren Benennung auf die Medicinalpflanze Aglei zurückgeführt wird, gehört eine schöne Nürnberger Arbeit mit blasendem Putto auf dem Deckel (Bef. Herr G. Reichenheim). Dieser Gefäßstypus ist aus der Verschmelzung des Bechers mit dem gothischen Pocal entstanden, indem die mittelalterliche Form mit der in einander greifenden, sichblafenartigen Buckelung im Allgemeinen beibehalten und dadurch in die Renaissance umgesetzt wurde, daß man die Buckel zu langen, spitzen Zügen aus einander zerrte und mit getriebenen Ornamenten verzierte. Der Fuß entwickelte sich hier meist aus dem gothischen Drei- oder Sechspafs.

Von den mit Henkel und Klappdeckel versehenen Humpen waren mehrere Exemplare aufgestellt, bei denen die Wandung des kurzen, sich nach oben verjüngenden Cylinders theils mit Gravirungen, theils mit Reliefformen verziert war. Durch die Entdeckungsreisen des XVI. Jahrhunderts hatte man die Erzeugnisse ferner Länder kennen gelernt, und liebte es, seltene Naturalien, wie Kokosnüsse, Seemuscheln oder Straußeneier, in Edelmetall zu fassen und in Trinkgefäße umzuwandeln. Besonders beliebt waren der Nautilus, »der indische Schnecke«, wie es in den Inventaren des Ambraser Schlosses heißt, und der Kokosnußbecher, dessen Oberfläche mit in die Schale geschnittenen Reliefs verziert wurde, während man den Körper der aus den indischen Meeren stammenden Muschel meist nur glättete, seltener bemalte oder gravirte. Für beide Arten Trinkgefäße waren Beispiele vorhanden, unter denen die aus der Sammlung Reichenheim stammenden Stücke besonders hervorragten. Dieser Nautilus ist deutscher Herkunft, während die Kokosnuß wahrscheinlich in Italien mit Reliefs versehen und dann in Amsterdamm im Jahre 1609 gefaßt worden ist. Die beiden durchbrochenen Beschlagbänder, welche hier die Relieffulpturenfelder trennen, sind besonders fein und zierlich ge-

arbeitet. Gleichfalls holländischer Herkunft war ein vermuthlich nach einem Modell des Giovanni da Bologna gezeichnetes springendes Pferd (Bef. Herr E. Gutmann), durch den abnehmbaren Kopf als Trinkgeräth charakterisirt, und demselben Zweck diente auch das Einhorn, eine Augsburger Arbeit (Bef. Herr G. Reichenheim). Für die wunderlichen und fcherzhaften Formen, welche die Spätrenaissance den Trinkgeräthen zu geben liebte, war ein hübfches Beispiel eine Nürnberger »Jungfrau mit dem Kessel« (Bef. Herr G. Reichenheim), eine besondere Abart der Jungfrauenbecher. Der untere gröfsere Theil, ein Sturzbecher in Form einer Dame, mußte zuerft geleert werden, ohne dafs sich der Inhalt des kleinen, im Scharnier beweglichen Kessels, welchen die Figur emporhält, verschüttete.

DIE EMAILARBEITEN * * * VON WERNER WEISBACH * * *

DEN Glastlufs haben schon die alten Culturvölker des Orients zur Herstellung durchsichtiger Gefäße verwendet. Die Aegypter verfertigten künstliches Glas und wußten es durch Blafen in allerhand Formen zu bringen. Von den asiatischen Culturvölkern wurde die Kunst, Gegenstände von Thon mit einer Glasur zu überziehen und dadurch dem porösen Stoff eine stärkere Widerstandsfähigkeit und zugleich leuchtenden Glanz zu verleihen, lange vor Beginn unserer Zeitrechnung zu hoher Vollendung gebracht. Im Orient hat man vermuthlich auch begonnen, die Glaschicht auf metallischer Unterlage anzutragen. Die auf diese Weise zu Stande kommende Zusammenfetzung bezeichnet man gemeinhin als Email.

Bei jeder Art von Email wird die Glasmasse in siedendem, flüßigem Zustand aufgefetzt. Nach der Erkaltung ist sie mit der Metallunterlage eine feste Verbindung eingegangen. Der Reiz des Emails beruht in dem mannigfaltigen Farbeneffect, welcher durch die mit Metalloxyden gefärbten Glasflüsse in den verschiedentten Combinationen zu erzielen ist.

Bevor die eigentlichen Emailbildwerke der Ausstellung zur Befprechung kommen, mag eine interessante Arbeit, die nicht zu diesen gerechnet werden kann, aber ebenfalls mit Glasflüssen verziert ist, kurz erwähnt werden. Es ist ein Reliquienkasten von Bronze aus der Sammlung des Herrn Richard von Kaufmann. Die Vorderseite ist mit in Silber getriebenen Flechtornamenten, in welche Glasflüsse in trockenem Zustande, nach Art von Edelsteinen, eingelassen sind, bedeckt (eine Technik, die man als *Verroterie* bezeichnet). Die Ränder sind taufchirt, und zwar in der Weise, dafs ein Zickzackornament zu Stande kommt, welches an der linken unteren Ecke deutlich sichtbar ist. An den meisten Stellen ist die zur Taufchirung verwendete Masse ausgefprungen, so dafs kleine Vertiefungen entstanden sind. Man kann betreffs der zeitlichen Bestimmung der Arbeit zweifelhaft sein. Gleiches Flechtwerk und die gleiche Randraufchirung zeigen zwei fränkische Fibeln der Sammlung Carrand (Nr. 945 und 946) im Florentiner National-Museum. Ähnliche

Flechtornamente, allerdings in weit roherer Ausführung, begegnen uns auch bei einem von E. Molinier in der Gazette des Beaux-Arts 1887 II p. 156 publicirten merovingischen Reliquienkasten der Kirche Saint-Bonnet-Avalouse. In der technischen Ausführung ist jedoch dieses Stück ebenso wie gleichzeitige verwandte, etwa der Reliquienkasten von Herford im Berliner Kunstgewerbe-Museum, bedeutend geringer. Dann zeigt auch die Behandlung des Flechtwerkes bei dem Kaufmannschen Reliquiar mehr Verständniß für die Structur dieses Ornamentes als bei dem von Saint-Bonnet-Avalouse. Die Arbeit im Ganzen ist bedeutend fauberer und feiner. Dieser Umstand spricht deutlich genug für eine spätere Entstehungszeit. Das Stück dürfte etwa im X. Jahrhundert verfertigt sein.

In Europa war die Emailirkunst zu Beginn des Mittelalters besonders eine Domäne der Byzantiner. Sie brachten den sogenannten *Zellen-schmelz* zu höchster Vollendung. Er besteht darin, daß man auf eine Goldplatte die Zeichnung mit feinen Goldfäden aufträgt und die zwischen den Stegen entstandenen Lücken mit Email ausfüllt.

Ein frühmittelalterliches Werk mit Zellenemail-Schmuck war der Ausstellung von dem in der Königlich Technischen Hochschule zu Charlottenburg befindlichen Beuth-Schinkel-Museum zur Verfügung gestellt worden. Es ist die eine Seite eines kleinen goldenen Buchdeckels. Die äußere Umrahmung wird durch ein feines Filigranmuster gebildet, unterbrochen von Perlen und Halbedelfsteinen. Letztere sind auf zwei Seiten von kleinen, herzförmigen Kapfeln umgeben, die mit rothem, in trockenem Zustand eingesetztem Glasflus ausgefüllt sind. Auf die erste Umrahmung folgt eine Reihe gemusterter Zellenemail-Felder. Streifen von gekerbtem Goldblech bilden den Übergang zu dem ursprünglich jedenfalls in der Mitte befindlichen, jetzt fehlenden Elfenbein.

Wollen wir den Versuch machen, diese Arbeit zu localisiren, so werden wir durch Werke ähnlicher Art auf eine einigermaßen sichere Spur geleitet.

Große Verwandtschaft mit unserem Deckel zeigt der des Echternacher Evangeliiars im Museum zu Gotha. Wir finden dort dieselbe Art des Zellenemails mit den reichlich verwandten weissen Tönen. Übereinstimmend ist ferner die Fassung der Edelsteine, die durch aufgesetztes und nach innen gebogenes Metall festgehalten werden, um das sich eine dünne Filigranschnur zieht. Auch die herzförmigen, mit Schmelz ausgefüllten Kapfeln, die sich an die Steinfassungen anschließen, fehlen nicht bei dem Gothaer Evangeliar.

Die gleichen Eigenthümlichkeiten begegnen uns an dem von Bischof Egbert gestifteten Tragaltar des hl. Andreas im Dome zu Trier bei den Randverzierungen der Schmal- und Langseiten. Auch das von demselben Kirchenfürsten gestiftete Gehäuf des heiligen Nagels im Trierer Domschatz zeigt am Deckel die gleiche Art der Verroterie, an den Langseiten ähnliche Emailflächen, die sich aus geometrischen Mustern zusammensetzen. Zwei Werke, die zu unserem Deckel enge Beziehungen aufweisen, führen uns also unmittelbar nach Trier. Daß im X. Jahrhundert am Hofe Bischof Egbert's die Künste eine reiche Pflege fanden, ist uns

durch literarische Quellen überliefert. Ebenso sprechen die erhaltenen Denkmäler dafür. Auch das Gothaer Evangeliar, das der Abtei Echternach von der Kaiserin Theophano geschenkt wurde, ist aller Wahrscheinlichkeit in Trier gefertigt worden. Mit gutem Grunde dürfen wir im frühen Mittelalter, wo die Pilegflätten der Cultur weit von einander getrennt und zerstreut wie Oasen lagen, und die Ausübung der Kunst fast nur auf die Klosterschulen oder die Bishopsitze beschränkt war, Werke mit so auffallenden technischen Übereinstimmungen gemeinsam localisiren. Der Buchdeckel des Beuth-Schinkel-Museums wird daher wohl auf die Trierer Schule des X. Jahrhunderts zurückzuführen sein.

Je mehr die Freude an den Werken der Kunst zunahm, je größer die Vorliebe für den farbenprächtigen, so vielfach verwendbaren und an sich so wenig kostspieligen Email schmuck wurde, desto stärker mußte sich das Verlangen nach einem weniger werthvollen Excipienten für die Aufnahme des Schmelzes geltend machen, um das Gold, das sich für die Byzantiner zur Herstellung der einzelnen Emailflächen abgrenzenden feinen Scheidelinien allein eignete, zu ersetzen. Am Niederrhein bildete man eine neue Technik aus, bei der statt des Goldes Kupfer oder Bronze in Anwendung kam. Zur Aufnahme des Emails werden nun Vertiefungen eingegraben, und zwar so, daß nur die Conturen der Zeichnung in Metall stehen bleiben (*Grubenemail*).

Von *niederrheinischen* Grubenemailarbeiten waren in der Ausstellung zwei ebenfalls dem Beuth-Schinkel-Museum gehörige, etwa gleichzeitige Stücke vorhanden. Das eine ist eine dreieckige, rechtwinkelige Platte, deren eine Seite ein Kreislinienauschnitt bildet. Dargestellt ist die Halbfigur eines Engels. Die (fragmentarische) Platte diente vielleicht als Zierstück an einem Reliquien schrein. Ganz dieselbe Form zeigen die ebenfalls mit Engelsgestalten geschmückten Eckemails an der einen Langseite des Deckels vom Heribertus schrein in der katholischen Pfarrkirche zu Deutz. Die diese Deckelfeite zierenden Emails sind (bis auf die großen runden Platten) keine Stücke, die nur für diesen einen Zweck hätten verwertet werden können. Einzelne von ihnen könnten un schwer als Theile von Buchdeckeln oder Vortragkreuzen dienen. Sie sind in die Ornamentik des Grundes eingefügt ohne irgend welchen organischen Zusammenhang mit dieser.

Aus solchen Bestandtheilen ist das Vortragkreuz des Beuth-Schinkel-Museums zusammengesetzt. Auf fünf viereckigen Platten, am Ende der Kreuzarme und in der Vierung, sind Scenen der Kreuzfindung dargestellt. Zu oberst kniet die hl. Helena in Verehrung vor dem heiligen Kreuze. Auf der linken Seite wird Judas, dem die Stelle, an der der Stamm vergraben, bekannt ist, vor die Kaiserin geführt; rechts schlägt das Feuer aus dem Platze, an dem das Holz liegt, hervor. Auf der untersten Platte werden im Beisein der Helena die drei Kreuze ausgegraben. Die Vierungsplatte zeigt die Erweckung eines Todten durch das wahre Kreuz.

Alle diese Scenen sowie die sich anschließenden in Quadrate eingefügten Rosetten sind in der Grubenemailtechnik ausgeführt, während die fein ornamentirten Ränder Zellenemail enthalten. Diese Verbindung beider Techniken findet



VORTRAGEKREUZ NIEDERRHEINISCHE GRUBENSCHMELZARBEIT.
DES REUTH-SCHENKEL-MUSEUM

rechnet war. Über ganz Europa verbreitet sich das »Opus Limovicense«; es ist als Handelswaare gesucht und geschätzt.

Ein Reliquienkasten, der aus der Sammlung Spitzer in die des Herrn Valentin Weisbach übergegangen ist, war die einzige mittelalterliche Limoufiner Arbeit der Ausstellung. Er zeigt die gewöhnliche Form mit Pultdach und zinnenartiger Bekrönung, auf würfelförmigen, gravirten Füßen ruhend. Auf der Vorderseite des Deckels ziehen die drei Könige aus dem Morgenlande zu Ros gen Jerusalem, auf der unteren Langseite bringen sie der Madonna, die von einem Engel begleitet ist, ihre Geschenke dar; auf beiden Schmalseiten ist der Evangelist Johannes dargestellt. Dem Brauche in Limoges entsprechend ist nur der Grund emailirt, während die Figuren ciselirt und deren Köpfe frei herausgearbeitet sind. Die Arbeit gehört der Mitte des XIII. Jahrhunderts an, wenn sie auch für eine französische Arbeit dieser Zeit ziemlich alterthümlich erscheint. Indessen blieb man in den Ateliers von Limoges, in

sich bei den rheinischen Arbeiten häufiger. Die freiliegenden (nicht emailirten) Theile des Metalls sind gepunzt und mit Vertiefungen für die jetzt bis auf drei fehlenden Steine versehen.

Dem Stil nach steht die Arbeit den Emailis des im letzten Drittel des XII. Jahrhunderts entflandenen Heribertusfheines außerordentlich nahe. Beide Werke müssen um dieselbe Zeit geschaffen sein.

Eine Stätte reichster Pflege fand der Grubenschmelz in dem südfranzösischen Städtchen *Limoges*. Während am Rhein mehr für den augenblicklichen Bedarf und für bestimmte Zwecke, daher auch im Allgemeinen sorgfältiger und künstlerischer gearbeitet wurde, entwickelt sich in Limoges schon früh ein Betrieb im Großen, der auf den Export der Gegenstände be-

denen, was die Formgebung betrifft, ein äußerst conservativer Zug herrschte, hinter der Kunstentwicklung des übrigen Landes ziemlich weit zurück.

In technischer Beziehung trat erst um die Mitte des XV. Jahrhunderts in Limoges eine bedeutende Veränderung ein, als man vom Grubenfchmelz zum *Maleremail* überging. Nun wird die ganze zu bearbeitende Metallplatte oder Außenseite des Gefäßes mit einer farblosen Schmelzschicht überzogen, auf der mit Email-Farben in eigentlichem Sinne gemalt wird. Die verschiedenen Farben werden nach einander aufgetragen und immer wieder eingebrannt, so daß das ganze Farbenconglomerat schließlich eine einheitliche Masse bildet. An einzelnen Stellen, die besonders glänzend erscheinen sollten, wurden auf die Metallunterlage Goldplättchen gelegt und mit translucentem Email bedeckt (*Paillons*), wodurch eine stärkere Leuchtkraft erzielt wurde.

Möglich ist es, daß das *Maleremail* durch venezianische Glaser, bei denen es schon länger in Gebrauch war, nach Limoges eingeführt wurde. Jedenfalls ist die älteste nachweisbare Limoufiner Künstlerfamilie, die es anwandte, die *Pénicaud*, aus dem Glaserhandwerk hervorgegangen.

Nardon Pénicaud ist der erste in der Reihe der Emaillereu dieses Familiennamens. Er muß im letzten Viertel des XV. Jahrhunderts geboren sein, da das einzige bezeichnete Stück von seiner Hand im Musée de Cluny zu Paris 1503 datirt, und er im Jahre 1539 noch am Leben gewesen ist. Jenes eine signirte Werk, eine Kreuzigung Christi, ist das einzige sichere Material, um mittels Vergleichung Nardon Pénicaud andere silberwandte Arbeiten zuzuschreiben. Die so gewonnenen Attributionen können natürlich auf absolute Sicherheit keinen Anspruch machen.

Durch drei Triptychen der Frau Julie Hainauer und eine von Herrn Valentin Weisbach gefandte Platte mit einer Madonnendarstellung war die Art des ältesten Pénicaud in der Ausstellung vertreten. Herrliche Farbenwirkung und sammetweicher Ton zeichnet das Triptychon mit dem Schmerzensmann und zwei Propheten auf den Flügeln aus, das sich ehemals in der Sammlung Spitzer befand. Dorthier wurde auch die Weisbach'sche Madonna erworben, die, hinter einer Brülung stehend, von einer gemalten gothischen Umrahmung eingefasst ist.

Die Vorbilder für die Darstellungen bei einer solchen Art von Arbeiten sind oft deutlichen oder niederländischen graphischen Werken (Kupferstichen und Holzschnitten) entnommen. Man darf die Limoufiner Emaillereu nicht als Künstler ansehen, die auf selbständige Erfindung und Durchbildung des Vorwurfes besonderes Gewicht legten. Sie waren in erster Linie Handwerker. Und das Handwerksmäßige an ihrem Beruf, d. h. eine technisch vollendete und möglichst glänzende Farbgebung, war für sie das besonders Maßgebende. Ein und dasselbe Vorbild wurde häufig mehrere Male verwendet. So gehen z. B. zwei der gleichen Richtung angehörige Kufstafeln mit der Pietà (Samm. R. v. Kaufmann und James Simon) offenbar auf eine gemeinsame Vorlage zurück, die auch einer Pietà zwischen den Heiligen Petrus und Paulus in der Louvrefammlung zu Grunde liegt.

Allmählich wichen die deutschen und niederländischen Vorbilder mehr und mehr den italienischen. Italienische Künstler wurden an den französischen Hof gezogen. Nachdem Leonardo da Vinci und Andrea del Sarto durch Franz I. gerufen waren, ergoß sich, namentlich seit der Mitte des XVI. Jahrhunderts, ein Strom von Italienern nach Frankreich, deren Einfluß nach den verschiedenen Richtungen hin maßgebend wurde. Im Schlosse von Fontainebleau fanden die Maler, mit der Ausmalung der Gemächer von Seiten des Königs betraut, reichliche Beschäftigung. Dort gingen die Franzosen bei ihnen in die Lehre. Es bildete sich die sogenannte Schule von Fontainebleau.

Dieser Übergang von der gotischen zur italienisirenden Formgebung macht sich auch in der Limoufiner Emailmalerei bemerkbar. Eine Kufstafel des Herrn James Simon mit einer Madonna, die auf einem schweren, mit Renaissanceornamenten verzierten Steinthron sitzt, veranschaulicht die neue Darstellungsweise. Als Vorbild diente offenbar eine oberitalienische Malerei. Die Vorlage ist vielleicht ein bekanntes und geschätztes Bild gewesen, denn sie findet sich auch anderwärts verworther, so bei einem runden Medaillon der Sammlung Spitzer (Nr. 47, Atelier der Pénicaud, erstes Viertel des XVI. Jahrhunderts), bei einem ovalen von Pierre Raymond in derselben Sammlung (Nr. 111) und sonst noch öfter. Alle diese Darstellungen sind nicht völlig identisch, stimmen aber doch in den Hauptzügen der Composition so überein, daß das gleiche Vorbild immer noch bestimmt genug erkennbar ist.

In der Simon'schen Pax lernen wir zugleich ein neues technisches Verfahren kennen, das seit dem XVI. Jahrhundert von den Limoufiner Emailleuren mit Vorliebe angewandt wurde: die Grisaillemalerei. Sie erfordert kein so häufiges Brennen wie das Farbenemail. Die Künstler arbeiteten dabei von einem dunklen Grund in's Helle, indem sie alle Lichter mit weißer Farbe aufsetzten und zur Schattirung den Grund ausparten. Häufig finden sich dunkle Schraffirungslinien. Für die bloßliegenden Körpertheile wurde Fleischfarbe verwandt. Durch vielfachen Goldauftrag steigerte man den Glanz und die Kostbarkeit des Geräthes.

Einer der fruchtbarsten Limoufiner Grisaillemaler ist *Pierre Raymond*. Die Ausstellung befaß von ihm ein Gefchirr, bestehend aus Kanne (mit den Initialen P. R. bezeichnet) und dazu gehöriger Schüssel, Herrn Eugen Gutmann gehörig. Die Kanne enthält einen Fries mit der Darstellung von Abraham und Melchisedek, die Schale Scenen aus der Schöpfungsgeschichte, in der Mitte auf einem Buckel ein Frauenprofil mit der Umschrift *Sufanna Bella*, auf der Rückseite ein Wappen; beide sind außerdem mit reichem Grotteskenschmuck, wie er bei Raymond und überhaupt in der Limoufiner Emailmalerei üblich war, verziert. Das Ornamentale war die starke Seite dieser Art von Künstlern, die über das eigentlich Handwerksmäßige doch niemals hinauskamen. Bei den figürlichen Darstellungen beschränkten sie sich fast nur auf Nachahmungen. Ihre Gestalten sind mangelhaft gezeichnet und schlecht proportionirt. Was wir noch heute bewundern, ist die absolute Herrschaft der Künstler über ihren Stoff. Sie wußten dem Material alle nur erdenklichen Reize abzulocken.

Dem Atelier des Pierre Raymond entflammt auch eine Schale auf hohem Fuß mit Deckel, die innen und außen mit Bildern geschmückt ist (Sammlung Reichenheim). Auf dem Deckel sehen wir die Schöpfungstage dargestellt. Ein fast ganz identisches Stück, ebenfalls mit Szenen aus der Schöpfungsgeschichte, bewahrt das Grüne Gewölbe in Dresden. Die Form des Gefäßes ist eine spezifisch limousinische, die auch in anderen Ateliers (z. B. von dem Meister J. C.) häufiger angewandt wurde. Die Art der ornamentalen Ausstattung ebenso wie die Zeichnung der Figuren spricht für Pierre Raymond.

Sein Nachfolger ist *Pierre Courteys*, der etwa um 1520 geboren wurde. Dessen Zeichnungsweise ist graziöser. Er hat mehr Schwung und Anmuth in der Linienführung als der trockenere Raymond. Dies zeigt sich schon, wenn man die der Sammlung des Herrn V. Weisbach angehörige (P. C. bezeichnete) Vase (ehemals Collection Spitzer) mit der Raymond'schen vergleicht. Während dieser besonders durch die schweren Formen der späten Renaissance und des beginnenden Barock sich beeinflusst zeigt, äußert sich bei Courteys eine mehr spielende Zierlichkeit in der Behandlung des Ornamentes.

Selten sind feine Farbenemails. Ein Stück, ein Kasten mit fünf Emailplatten, auf dem Deckel bezeichnet P. COVRTYS, war in der Ausstellung vertreten (W. v. Dirksen). In reichster farbiger Behandlung sind auf den ovalen Platten antike Götter wiedergegeben, auf dem Deckel Athene, an Vorder- und Rückseite Mercur und Jupiter, an den Seiten Diana und Juno. Völlig gleiche Darstellungen von Jupiter, Juno, Athene, Mercur begegnen uns auf vier ovalen Sufanne de Court zugeschriebenen Emailplatten des Musée de Cluny (Nr. 4674—4677).

Von dem größten und berühmtesten Farbenkünstler Limoges', dem königlichen Hofemailleur *Léonard Limoufin*, war nur ein Stück vorhanden, das von Herrn James Simon kürzlich aus der Sammlung Heckfcher erworben wurde. Es stellt drei Frauen (Nymphen) mit nacktem Oberkörper in einer Landschaft dar und ist mit den Initialen L. L. bezeichnet.

Als Ganzes interessiert seiner reizenden Gesamtwirkung wegen eine Bronzeflade mit Emailplatten aus der Sammlung Reichenheim. Kinder bei der Weinlese bilden den Inhalt der Darstellungen, die in hellen Tönen auf lichtblauem Grunde gegeben sind. Diese Art von Kästchen verfertigt man in das Atelier des *Couly J. Noylier*. Er wandte mit Vorliebe solche Kinderescenen sowie die Thaten des Hercules bei seinen Arbeiten an. Charakteristisch für ihn sind auch die Inschriften, mit denen die Platten versehen sind und die sich immer durch eine besondere Incorrectheit in der Schreibweise auszeichnen. Ein eigenartiger Farbenreiz ist seinen Werken nicht abzufprechen, bei denen die Gegenstände zuerst weiß untermalt und dann mit farbigen Emails leicht überzogen wurden.



TÖPFERWERKSTÄTTE. SALZBURGER INNUNGSZEICHEN VON 1951. DES. SUSSMANN-HELBORN

ALT-FLORENTINER MAJOLIKEN * * * VON WILHELM BODE * * *

UNTER den zahlreichen Majoliken der Ausstellung hatte man eine eigenthümliche Gattung alterthümlicher Majoliken gemischt mit Bronzefiguren in einem besonderen kleinen Schrank im Durchgang des hinteren großen Saales aufgestellt: bis auf einen Teller lauter Gefäße von kräftiger, etwas schwerfälliger Form und ganz eigenartigem, pastos aufgetragenem Decor in tiefblauer Farbe. Dadurch wurde auf diese, selbst in der neueren Fachliteratur kaum erwähnte Gattung von Majoliken die Aufmerksamkeit weiterer Kreise von Kunstfreunden gelenkt. Dies giebt mir die Veranlassung, über ihre Eigenart, ihre Heimat, die Zeit ihrer Entlehung und ihre Stellung zu anderen Classen der älteren italienischen wie zu der orientalischen Majolikafabrikation einige Notizen hier

zusammenzufellen, in der Hoffnung, daß sie zu weiteren Untersuchungen, namentlich auch an Ort und Stelle, anregen mögen.

Die tüchtige Arbeit von E. Molinier, »La céramique italienne au XV^e siècle« (vervollständigt durch einen Aufsatz in der Gazette des Beaux-Arts, 1897), hat durch kritische Zusammenstellung der datirten Arbeiten wie durch Unterfuchung der in Italien noch erhaltenen Fußböden aus Majolikastiefen eine erste sichere Basis für die Datirung der älteren italienischen Majoliken gelegt. Indem der französische Forscher dabei von der, ausdrücklich von ihm ausgesprochenen Ansicht ausging, daß das Material nur in italienischen Kirchen und öffentlichen Sammlungen zu finden sei, hat er jedoch ein umfangreiches und sehr wichtiges Material (freilich nicht mit Jahreszahlen versehener, aber trotzdem ziemlich genau datirbarer und auf ihre Herkunft bestimmbarer Stücke) unberücksichtigt gelassen, das sich damals im Privatbesitz oder im italienischen Kunsthandel befand und das erst jetzt zu einem Theil in einige wenige öffentliche Sammlungen übergegangen ist. Letzteres ist namentlich der Fall mit der historisch wichtigsten, systematisch in Florenz zusammengebrachten Sammlung des Malers und Antiquars Charles Fairfax Murray, die vom British Museum und vom South Kensington Museum erworben wurde, nachdem Fürst Liechtenstein schon einige Zeit vorher eine Auswahl daraus seinem reichhaltigen Museum einverleibt hatte. Ebenso bedeutend, namentlich durch Größe, Alter und Werth der Stücke, ist die Privatammlung des bekannten Antiquars Stefano Bardini in Florenz, die noch dadurch von besonderem Interesse ist, daß die Mehrzahl der Gefäße bei einer Unterkellerung seines Hauses gefunden wurde. Eine gute, gleichfalls in Florenz (aber vorwiegend nach künstlerischen und decorativen Gesichtspunkten) gefammelte Collection von solchen frühen italienischen Majoliken, bisher ganz unbenutzt von der Forschung, besitzt Mr. C. R. Fisher auf Hill Top in Midhurst. Werthvoll ist auch die Sammlung des Fürsten Liechtenstein, die seit ein paar Jahren in der Liechtenstein-Galerie, in dem Raum vor dem Decius Mus-Saal, aufgestellt ist. Den größten Theil von dem, was nach dieser Richtung in Berliner Privatbesitz vorhanden ist, bot die jetzige Ausstellung: fast ausschließlich Gefäße im Besitz der Herren A. von Beckerath und W. Bode (eine Auswahl aus beiden Sammlungen auf einer der Tafeln). Daneben enthält das Berliner Kunstgewerbe-Museum werthvolles, gleichfalls fast unbenutztes Material, namentlich in einer Anzahl von Scherben oder aus Scherben zusammengefügten Stücken, die einen Theil der Funde bilden, welche Bardini unter seinem Hause in Florenz machte. Eine Anzahl guter Majoliken dieser Art hat auch der Louvre aufzuweisen, meist aus neueren Erwerbungen. Vereinzelt finden sie sich in kleineren Sammlungen wie bei Privatammern in Paris, London, Madrid (Conde de Osma), Florenz (F. v. Marquard) u. s. w. Unter diesen Sammlern ist vor Allem Henry Wallis zu nennen, der beste Kenner der vorderasiatischen und hispano-moresken Fayencen. Wallis bereitet zur Zeit eine Zusammenstellung des Materials der ältesten italienischen Majoliken vor, welche ohne Zweifel dem kleinen Streit über den Vorrang von Faenza oder Caffagiolo ein Ende machen und die Beantwortung der Fragen über Alter, Herkunft und Verbreitung der Majoliken-

fabrikation in Italien im XIV. und XV. Jahrhundert auf neue, größere Gesichtspunkte stellen wird.

Die uns hier beschäftigende Gattung von Majoliken ist so scharf ausgesprochen, daß sie nur für eine bestimmte Zeit und für einen Platz in Anspruch genommen werden kann. Was sie von allen anderen Majoliken, auch den vorderasiatischen und spanischen, unterscheidet, ist der erhabene Farbeauftrag des Decors, in der Regel in einer tiefblauen Kobaltfarbe. Nicht diese prächtige, wie Email wirkende Farbe selbst, sondern der pastose Auftrag derselben ist das Charakteristische; denn abgesehen davon, daß daneben, freilich ganz untergeordnet, auch Purpur (Mangan) und gelegentlich Grün angewendet ist, haben die »vasais« auch, gerade wie in Blau, hin und wieder in Grün, selbst in Purpur ihre Arbeiten bemalt und dabei auch diese Farben durch hohen Auftrag zu brillanter Wirkung zu bringen gesucht. Durch wiederholtes Auftragen der einen dominirenden zähen Farbe, die der Künstler je nach der Richtung des Decors hat verlaufen lassen, erscheint sie in breiten erharteten Tropfen. Weitaus die Mehrzahl der uns erhaltenen Stücke, deren ich mehr als fünfzig kenne, sind allerdings in Blau bemalt. Die Zeichnung des Decors und kleine Ornamente zwischen denselben sind stets dünn mit Mangan aufgetragen, das als mattes Violett erscheint, bald in's Bräunliche, bald in's Lila- oder Purpurfarbene spielend. Nur ganz ausnahmsweise und untergeordnet (am Henkel) findet sich daneben noch ein schönes leuchtendes Grün, nur einmal Grün und Blau gleichwerthig neben einander. Der Grund ist weiß, meist ein reines warmes Weiß, zuweilen in's Grauliche oder Röthliche spielend.

Der regelmäßige Decor dieser Gefäße ist ein bis zur Unkenntlichkeit stilisirter und flüchtig wiedergegebener Blattdecor: dieselben Ranken mit den, Akazienblättern verwandten gezackten, rundlich verlaufenden Blättern bedecken den Bauch fast aller dieser Gefäße. Nur einige haben eine noch einfachere, aber sehr wirkungsvolle Decoration durch kleine Schuppen oder durch breite aufsteigende parallele Streifen, von denen nach einer Seite kurze, rundlich abschließende Haken in horizontaler Richtung ausgehen, die wie große, seitlich verlaufende Tropfen der dicken blauen Farbstreifen erscheinen. Diese Streifen kommen bei dem gewöhnlichen Blattdecor nicht selten als Abchluss der beiden Felder der Gefäße vor. Die Ornamente am Hals und an den Henkeln beschränken sich auf parallele dicke Streifen, Punkte oder stilisirte Blattranken. Inmitten jenes Pflanzendecors finden sich als Mittelfücke auf der großen Mehrzahl dieser Gefäße heraldisch stilisirte Thiere, namentlich Löwen, Hunde, Fische, Reiher, Strauße und andere Vögel, daneben vereinzelt karikirte Köpfe, Harpyien, Vögel mit Menschenköpfen, Hunde, die Wild jagen, eigentliche Wappen und Embleme, selbst einzelne Costümfiguren.

Die Formen dieser Gefäße von regelmäßig mittlerer oder ziemlich beträchtlicher Größe (zwischen 20 und 40 cm, wenige ausgenommen) sind einfach und derb: meist sind es bauchige Vasen mit kleinen anliegenden Henkeln, kurzem Hals und ohne Deckel, feltener in feinerer, etwas ausgeglichener Bewegung, oder es sind unterfetzte cylindrische Gefäße (albarelli) oder Kannen. Von Tellern dieser Gattung

kenne ich nur wenige in öffentlichen Sammlungen: einen im Bargello zu Florenz, einen zweiten, mit einem Vogel in der Mitte, im Berliner Kunstgewerbe-Museum; beide klein, dick und roh in der Masse wie in der Arbeit.

Aus dem Stil allein auf den Ort der Entstehung dieser Majoliken zu schließen, würde ebenso schwierig sein, wie daraus die Zeit näher zu bestimmen. Je nachdem man darin Arbeiten eines noch jungen, aber bereits selbstbewußten Handwerks sieht oder sie für rohe Decorationsstücke erklärt, wird man sie um fünfzig oder selbst hundert Jahre früher oder später ansetzen. Aber zur Entscheidung beider Fragen haben wir sichere Anhaltspunkte.

Für die Zeit geben uns verschiedene Gemälde eines altniederländischen Meisters tiefen Anhalt. Die Gemälde der alten Niederländer im Allgemeinen bieten eine, freilich nur mäßige Zahl von Abbildungen gleichzeitiger Töpferwaare. Meist sind es, wie namentlich bei den Malern vom Anfang des XVI. Jahrhunderts, flüchtig und aus dem Kopf gemalte Gefäße von niederländischer oder deutscher Herkunft, ähnlich denen, die sich gleichzeitig und schon früher in den deutschen Gemälden finden. Einige lassen sich als italienische Majoliken erkennen. Vereinzelt kommen auch hispano-moreske Stücke vor, wie der Apothekertopf auf dem berühmten, für das Hospital S. Maria Nuova gemalten Triptychon von Hugo van der Goes. Offenbar kamen solche ausländische Stücke nach den Niederlanden nur selten, und regelmäßig von Italien aus, mit dem die großen belgischen Handelsstädte damals in engster Verbindung standen. Fast genau derselbe Topf, den Hugo van der Goes auf seiner Anbetung der Hirten malte, findet sich auch auf Jan van Eyck's »Marien am Grabe Christi« in der Sammlung von Sir Francis Cook zu Richmond, wie auf Ghirlandajo's Geburt des Johannes in S. Maria Novella zu Florenz. Im Allgemeinen bieten sonst die italienischen Gemälde und Fresken des XV. Jahrhunderts wenig Material nach dieser Richtung; am meisten noch die Bilder der paduanischen und venezianischen Schule, in denen dann vorwiegend Gefäße von vorderasiatischer Herkunft abgebildet sind. Der Fußboden aus glasierten Fliesen auf Jan van Eyck's Tafeln mit den singenden und spielenden Engeln vom Genter Altar ist nach der Zeichnung wie nach den Farben des Decors *nicht* nach einem italienischen Vorbild gemalt. Ob ihn der Künstler in Portugal oder Spanien sah, oder ob er niederländische Arbeit ist, vermag ich nicht zu entscheiden; etwas Verwandtes ist uns meines Wissens im Original oder auf anderen Bildern und sonstigen Nachbildungen nicht erhalten, doch zeigen die Muster den Charakter der gleichzeitigen unglasierten Fliesen in den Niederlanden und in Deutschland.

Die für unsere Art von Vafen in Frage kommenden Gemälde sind sämtlich von der Hand eines und desselben Altniederländers, vom »Meister von Flémalle« (Merode-Meister). Auf dem Mittelbilde des Triptychons im Besitz der Gräfin Merode zu Brüssel steht auf dem Tische hinter Maria ein weißer Krug mit tiefblauem Decor, der genau derjenige der hier beschriebenen Gattung von Majoliken ist. Fast derselbe Krug (soweit eine ganz kleine, die einzige danach aufgenommene Photographie ein Urtheil zuläßt), jedoch von der Rückseite gesehen, kehrt auf einem anderen

feiner Gemälde, auf der Verkündigung im Museo del Prado zu Madrid (Nr. 1853) wieder; außerdem findet sich ein solcher Krug auf den beiden nur als alte Copien geltenden Bildern in Caffel und Ninove. Was in der Mitte zwischen dem Pflanzen-decor dargestellt war, ist nicht zu erkennen, da in keinem der Bilder der Krug ganz von vorn genommen ist. Dafs in dem Krug auf dem Merode'schen Bilde orientalische Buchstaben den Decor an der Seite abschliessen, beruht auf einer Liebhaberei des Künstlers, die wir auch an Gewändern auf verschiedenen feiner Bilder beobachten. Dieses wiederholte Vorkommen desselben oder mehrerer Gefässe der gleichen Gattung macht es wahrscheinlich, dafs der niederländische Meister selbst Besitzer solcher Gefässe war. Da dieser nun bereits im Jahre 1438 eins feiner hervorragendsten Bilder ausführte und nach dem Charakter feiner Werke schwerlich weit über die Mitte des Jahrhunderts hinaus thätig war, so wird dadurch die Anfertigung jener Majolika-Arbeiten in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts ausser Zweifel gesetzt. Die gleiche Zeit ergiebt auch das Costüm eines jungen Stutzers auf einer grossen Vase im Besitz des Conde de Osma, sowie auf einer anderen grossen, früher im Bardin'schen Besitz befindlichen Vase, auf der in humoristischer Weise zwei sich kampfbereit gegenüberstehende Hähne abgebildet sind, deren Köpfe die Portraits von jungen Florentinern in der Tracht aus der Zeit der Fresken Masaccio's in S. Maria del Carmine zeigen.

Für die Herkunft dieser Majoliken mit erhabenem blauen Decor weisen alle Anzeichen auf Florenz. Zunächst tragen mehrere der Töpfe das Wappen von Florenz; einer darunter sowie verschiedene andere Gefässe zeigen auf den Henkeln die Krücke, das Emblem des berühmten Hospitals von S. Maria Nuova in Florenz. Auf Florenz und seine Umgebung lassen sich sodann fast alle bekannten Stücke dieser Majoliken zurück verfolgen. Aus den Magazinen der Paläste, von den Villen und gelegentlich auch von den Söllern der Bauern (den alten Villen der Signori oder der Hospitäler), vor Allem aus dem Hospital von S. Maria Nuova selbst sind diese bis vor Kurzem ganz unbeachteten Majoliken erst seit etwa fünfzehn Jahren allmählich in den Handel gekommen. In einer der Versteigerungen von »altem Gerümpel«, die das Hospital in den letzten Jahrzehnten wiederholt machen durfte, erwarb u. A. der Conte Larderel in Florenz etwa zwei Dutzend solcher Majolikatöpfe; von ihm sind sie seither allmählich in den Privatbesitz und an einzelne Museen dieses Landes gelangt, und fast ebenso viele sind durch Bardini's Hand denselben Weg gegangen. Auf ihre Entstehung in Florenz weist auch der Umstand, dafs bei der einzigen systematisch vorgenommenen Ausgrabung einer Scherbengrube unter dem Palazzo Mozzi, auf dem Stefano Bardini's malerisches Kaufhaus aufgebaut ist, in grösserer Tiefe auch eine Anzahl Scherben von solchen Majolikagefässen mit hohem blauen Decor gefunden worden ist, von denen jetzt das Berliner Kunstgewerbe-Museum eine kleine Sammlung besitzt.

Alle diese Thatfachen lassen keinen Zweifel daran, dafs diese eigenthümliche Gattung von Majoliken in Florenz — sei es in der Stadt selbst oder in der Umgebung — angefertigt worden ist. Argmani publicirt in seinem neuen verdienstvollen

Werke (*«Rinascimento delle majoliche majolicate in Faenza»*) einen unterfetzten Apothekertopf und eine Kanne (Taf. IX, 1 und 3), die einen ähnlichen pastlos aufgetragenen Blaudecor zeigen; außerdem zeigt Tafel XXXII, 7 das Bruchstück eines Tellers mit diesem Decor. Argnani bemerkt zu letzterem, daß er eine Reihe kleiner Bruchstücke solcher Waare bei seinen Ausgrabungen gefunden habe. Ob dieselben von Stücken, die aus Florenz importirt wurden, herrühren, ist ohne genaue Prüfung derselben nicht möglich. Doch scheint mir der Decor der von Argnani abgebildeten Stücke, von denen für die beiden erhaltenen Gefäße die Herkunft unbekannt ist (den Apothekertopf habe ich vor 3 oder 4 Jahren in Florenz erworben), in der That, trotz allgemeiner Verwandtschaft, doch von den Florentiner Arbeiten, die auch in der Form künstlerisch sind, nicht unwesentlich abzuweichen, so daß darin Nachbildungen einer anderen Werkflatt, vielleicht von Faenza, vorliegen können. Die in neuerer Zeit häufiger und an verschiedenen Orten gemachten Funde bei Ausgrabungen scheinen mir als zweifellos zu beweisen, daß im XV. und schon im XIV. Jahrhundert in Mittel- und Oberitalien auch neben Faenza und Florenz eine Reihe von Töpferwerkstätten vorhanden waren, in denen man die Waare dieser Fabriken wie direct orientalische und hispano-moreske Majoliken mehr oder weniger geschickt nachmachte. Nur darf man nicht Alles, was man an einem Orte findet, für dort angefertigte Waare halten; die localen Nachahmungen lassen sich meist un schwer von den importirten Stücken aus hervorragenden Werkstätten unterscheiden. Ein besonders interessantes Stück dieser Majoliken in pastofem Blaudecor, die große, auf unserer Tafel abgebildete zweihenklige Vase, sowie ein ähnlicher kleiner Apothekertopf im South Kensington Museum tragen das bekannte Wappen des berühmten Spedale di S. Maria della Scala in Siena: das Kreuz über einer Bahre, zu den Seiten zwei Hospitaldiener in ihrer Tracht mit Leibern von Vögeln (auf der Rückseite statt ihrer zwei Vögel). Dieser Umstand könnte zu dem Schlusse verleiten, daß auch in Siena solche Waare gefertigt oder daß sie von einem dritten Orte sowohl für Siena wie für Florenz geliefert worden sei. Dies widerlegt sich schon durch das oben Gefagte. Übrigens gab es, wie mir Director Supino freundlichst mittheilt, in Florenz eine Dependence dieses Sienerer Hospitals, welche die Familie Pollini gestiftet hatte, S. Martino della Scala genannt. Da auch jene beiden Vasen in Florenz erworben sind, scheint es mir wahrscheinlich, daß sie für das Florentiner Institut gearbeitet wurden. Dafs in diesem Falle das Wappen der Pollini über dem des Sienerer Spitals hätte angebracht werden müssen, wie Supino annimmt, scheint mir nicht nothwendig.

Die Gleichartigkeit dieser Arbeiten macht es wahrscheinlich, daß sie nur in wenigen Töpferwerkstätten und wohl nur in wenigen Jahrzehnten etwa bis zur Mitte des Quattrocento von schlichten Vasen angefertigt wurden, die nur für den Gebrauch Bestellungen bekamen und annehmen konnten. Als sie allmählich aus der Mode gekommen waren, wurden sie freilich, wie regelmäßig beliebte Muster im Kunsthandwerk, noch durch Jahrzehnte in roher misverstandener Weise von geringen Handlangern nachgeahmt, wie vereinzelte Stücke, namentlich aus Ausgrabungen,

beweisen. Die erhaltenen Stücke aus guter Zeit sind zwar fast ausschließlich Gefäße für Apotheken, doch wurde daneben, und zwar wohl in umfangreichem Maße, auch verschiedenartiges Gerath für den täglichen Gebrauch gefertigt. Die im Bargello und im Berliner Museum aufbewahrten Teller wie einzelne Krüge weisen auf Service hin. Das uns von solchen Stücken zum häuslichen Gebrauch fast nichts erhalten ist, liegt in ihrer Natur und Bestimmung; durch den Gebrauch wurden sie allmählich zerstört, und da sie geringwerthig waren, wurden die Überreste fortgeworfen, sobald die Mode und Vervollkommnung der Fabrication sie außer Gebrauch gesetzt hatte. Daher besitzen wir von solchen Stücken meist nur durch Ausgrabungen Scherben; gelegentlich findet sich ein vollständiges Stück bei der Reinigung eines alten Brunnens, bei dem der Krug so lange zu Wasser ging, bis er hineinfiel. Einen solchen Krug besitzt Bardini, zwei andere zeigen den gewöhnlichen Decor in kobaltblauer Farbe, aber nicht auf weißem, sondern auf perlgrauem Grunde. Die Art, wie die Zeichnung leicht in Mangan skizzirt ist, wie die zähe Kobaltfarbe dick aufgetragen und nach unten zu gelaufen ist, die fetten Tupfen und Striche auf einem kleinen Krug in meinem Besitz und der Pflanzendecor um einen stilirten Vogel, mit welchem der schöne große Krug im Besitz von Herrn A. von Beckerath bemalt ist, lassen keinen Zweifel daran, daß beide Stücke denselben Werkstätten angehören wie die vorgenannten Gefäße auf weißem Grunde. Die Form ist noch die des Trecento, namentlich bei dem kleineren Krug, dessen primitive Decorationsweise seine Entstehung wohl ganz in den Anfang des Quattrocento verweist. An dem größeren Krug ist die Zeichnung des Vogels besonders fein und streng und bis in die Haltung und die Anbringung eines Ornaments auf dem Körper getreu orientalischen Vorbildern entlehnt. In Form und Decor entspricht derselbe genau dem Krug, den der Flämaller Meister, wie wir sahen, auf verschiedenen seiner Gemälde angebracht hat. Das Bruchstück einer größeren Kanne mit dem gleichen perlgrauen Grunde sah ich kürzlich bei Stefano Bardini in Florenz. Der erhaltene Untertheil des Gefäßes zeigt als Decoration eine merkwürdige Krone, die aus stilirten unter sich durch einen Zaun verbundenen Bäumen gebildet wird.

Abweichend sind diese wenigen Stücke in der Farbe des Thons, der röthlich ist, wie die der altetrurischen Thonwaaren, während sämmtliche von mir darauf untersuchten Gefäße mit dem blauen Decor einen speckig-grauen Scherben zeigen. Abweichend ist vor Allem der Grund, der nicht weiß ist, sondern perlgrau. Der Zusatz der Farbe zu der Zinnglasur hat dieselbe im Brand zerreißen lassen; diese Risse sind so fein und bedecken die Fläche so gleichmäßig wie bei den feinsten japanischen Craquelé-Vasen, denen diese beiden Gefäße daher in der Wirkung verwandt erscheinen. Auf diesem Grund erscheint der emailartige tiefblaue Decor noch toniger und delicateser wie auf dem weißen Grunde.

Auf diese verschiedenen Arbeiten war die Thätigkeit der Florentiner Werkstatt oder Werkstätten aber keineswegs beschränkt. Mehrere der erhaltenen blauen Vasen tragen Flecke von einer leuchtenden, sehr klaren grünen Farbe, die aus Flüchtigkeit bei der Arbeit angepflizt waren; zweifellos wurde also neben dem Ge-

schirr in Blau auch folches in Grün decorirt. Diefes Grün findet ſich denn auch in denjenigen blaudecorirten Vaſen, welche an den Henkeln das Symbol des Hoſpitals von S. Maria Nuova, die Krücke, tragen; hier iſt der Stab in jenem ſchönen und beinahe durchſcheinenden Kupfergrün gemalt. Bei einem niedrigen Albarello mit Henkeln (früher in Privatbeſitz zu Florenz, eine Zeichnung davon in der Bibliothek des South Kensington Museum), an dem in tiefblauer Farbe mit hohem Auftrag auf der einen Seite ein Hund dargeſtellt iſt, wie er einen Hafen packt, auf der anderen ein Bär, iſt der umgebende Blattdecor in dem gleichen brillanten Grün gemalt. Die Farbe und Behandlung in dieſen Stücken läßt uns mit Beſtimmtheit eine andere Claſſe alterthümlicher, nur in Grün decorirter Gefäße von gleicher Form und ähnlicher Glafur wie die bisher genannten Arbeiten, in denen wieder die Zeichnung ganz leicht in Manganfarbe ſkizirt iſt, gleichfalls den Florentiner Werkstätten dieſer Zeit zuweiſen.

Die Zahl dieſer Stücke, die mir bekannt ſind, iſt noch eine beſchränkte; ſie wird ſich aber zweifellos vermehren laſſen, wenn die Aufmerkſamkeit dieſen Arbeiten erſt mehr zugewandt ſein wird. Das British Museum beſitzt zwei derſelben (aus der Sammlung Ch. Fairfax Murray ſtammend), eine kleine gedrungene Vaſe mit hohem Hals und anliegenden Henkeln, ſowie einen kurzen Albarello mit weiter abſtehenden Henkeln. Beide ſind auf Vorder- und Rückſeite je mit einem ſchreitenden Vogel zwiſchen dem ſtilifirten Blattwerk bemalt, das wir an den blaudecorirten Gefäßen fanden. Ein bauchiges Gefäß mit Röhrenausguß, bemalt mit einem Hirſch, den ein Hund verfolgt, zwiſchen dem gleichen Blattdecor, beſitzt ſeit Kurzem der Louvre. Eine ſchon durch unterſetzte Form, kräftige Ausbuchtung, abſtehende gedrehte Henkel und hohen ſchmuckloſen Hals, der auf einen (jetzt fehlenden) Deckel hinweiſt, auffallende Vaſe, welche dieſe Gattung auf der Ausſtellung (aus meinem Beſitz) vertrat, iſt auch in dem Decor von fehr brillanter grüner Farbe durchaus eigenartig. Den Bauch der Vaſe ſchmücken nämlich Weinblätter, jedes mit einer kleinen Traube und einem jungen Triebe, welche einzeln in einer Art bauchigen Spitzbogens ſtehen. Dieſe echt gothiſche Decoration, für Italien fogar von auffällender Reinheit, ſpricht ſchon für eine beſonders frühe Entſtehung des Gefäßes; auch die Glafur und der in's Lila abgetönte hellgraue Grund zeigen den gleichen Ton, wie die Trecento-Gefäße in Mezza-Majolika. Die grüne Farbe iſt, wie das Kobalt bei den blaudecorirten Gefäßen, fehr dick aufgetragen, ſo daß ſie etwas gelaufen iſt und dadurch eine ähnliche, faſt reliefartige Wirkung des Decors zeigt wie jene blauen Stücke.

Denſelben Charakter trägt ein etwas größerer, ähnlich decorirter Topf von gleicher Form in meinem Beſitz (aus der Sammlung Bardini). Merkwürdig iſt hier, daß ein Theil des Decors plattlich aufgetragen und dann mit dem übrigen Gefäß bemalt worden iſt. In der Mitte jedes Felde befindet ſich nämlich ein großer Löwenkopf mit geöffnetem Rachen, zu den Seiten je eine aufwärts gerichtete Traube, in mäſſigem Hochrelief modellirt. Dieſe ſind mit dem in brillanter, fett aufgetragener grüner Farbe gemalten Decor in Verbindung, der eine vom Fuß aufſteigende, in

die plastischen Trauben auslaufende Weinrebe mit je einem Blatte darstellt. Den freien Raum füllt, wie auf den blaudecorirten Vasen, flüßiges Blattwerk, jedoch spitziger in der Form als dort und gothisirend in der Zeichnung. Dieselbe merkwürdige Mischung von gemalter und plastischer Decoration findet sich auf einer runden Majolikaplatte, eingelassen in einen flachen Giebel aus Pietra serena, von einem Tabernakel aus der Umgebung von Florenz, den ich vor etwa fechzehn Jahren für das Berliner Kunstgewerbe-Museum in Florenz erworben habe.

Alle diese Arbeiten mit grünem Decor stammen aus Florenz oder seiner Umgebung. Ihr Florentiner Ursprung kann nicht zweifelhaft sein; dadurch wird ein Beweis mehr dafür erbracht, daß auch die gleichartigen Gefäße mit hohem Blaudecor in Florenz entstanden sind.

Diese seltenen alterthümlichen Gefäße, die in dieser Weise mit grüner Farbe und dem nur untergeordnet für die Zeichnung verwendeten Purpur bemalt sind, zeigen den Zusammenhang der Kunst der Florentiner Werkstätten, in denen sie entstanden, mit der Fabrication der kleinen Kannen und runden Nöpfe in Halbmaiolika, welche sich in Italien, namentlich in Toscana, im XIV. und vielleicht bis zum Ausgang des XIII. Jahrhunderts nachweisen lassen. Von dem gewöhnlichen Gebrauchsgefäß, von dem nur bei Ausgrabungen, Brunnenreinigungen oder Flußregulirungen zufällig Scherben und gelegentlich einmal ein vollständiges Stück gefunden wird und in die richtigen Hände kommt, besitzt namentlich das British Museum eine Anzahl, die von Charles F. Murray mit großer Sorgfalt im Laufe von etwa zwanzig Jahren in Italien zusammengebracht sind. Jene kleinen runden Nöpfe, die wohl als Gefäß benutzt wurden, sind uns eingemauert als Schmuck der Frieße einzelner Kirchthürme in Toscana erhalten: in Lucca, Pisa, S. Gimignano und in kleineren Orten, von wo sie in neuerer Zeit vereinzelt in öffentliche Sammlungen (u. A. in das Berliner Kunstgewerbe-Museum), meist aber an Maler und Kunstliebhaber gekommen sind, bei denen sie als Aschennöpfe, Behälter für Farben und dergl. rasch zu Grunde gehen. Diese einfachen Trecento-Gefäße, die gegen Ende des Jahrhunderts schon in echter Majolika vorkommen, sind regelmäßig in primitiver Weise durch Ornamente (meist in geometrischer Form, feltener mit Blattwerk, gelegentlich mit einem Thier oder Wappen in der Mitte) in nicht sehr kräftigem Kupfergrün bemalt. Daneben findet sich Mangan-Violett für die Zeichnung verwendet und ausnahmsweise auch Terra di Siena; doch sind diese beiden Farben, auch wo sie vorkommen, noch wenig entwickelt und kommen neben dem wirkungsvolleren Grün kaum zur Geltung.

Wie der Zusammenhang mit dieser toscanischen Töpferei des Trecento durch jene grüdecorirten Gefäße klargestellt wird, so zeigt ein anderer Typus derselben Gattung von Majoliken aus etwas vorgeschrittenerer Zeit den Übergang zu einer etwa um die Mitte des XV. Jahrhunderts beginnenden weiteren Entwicklung der Florentiner Majolika-Werkstätten. Charakteristisch für diese, gleichfalls nur in einer kleinen Zahl von Gefäßformen erhaltene Gattung ist das Hinzutreten der gelben Farbe, der Terra di Siena, zu den drei bisher benutzten Farben: Blau, Grün und Violett,

sowie das Zusammenwirken aller dieser Farben (auch des früher fast nur zur Zeichnung benutzten Violetts) zu einem sehr brillanten Decor. Der Reichthum und die Schönheit der Farben brachte die Künstler darauf, als Motiv für den Schmuck ihres Geschirrs gleich eins der farbenprächtigsten Vorbilder in der Natur zu wählen: das Auge der Pfauenfeder. Möglich, daß diese Wahl mitbestimmt wurde durch die Bestellung der einen oder anderen Florentiner Familie, welche — voran die Medicer — die Pfauenfeder unter ihren Emblemen hatte; jedenfalls wäre dies dann nur eine Veranlassung gewesen, um das Motiv aus rein künstlerischen Rücksichten weiter auszubilden.

Das früheste mir bekannte Beispiel ist ein kleiner Apothekertopf (Albarello) von gedrungener Form, den ich in Florenz erworben habe. Seine Herkunft aus der Werkstatt der Florentiner Vasai, die jene Vasen mit impastirtem blauen und grünen Decor anfertigten, verräth dieses Stück schon dadurch, daß hier der Verfuch gemacht ist, das Violett pastos aufzutragen und demselben dadurch eine brillante Wirkung zu geben. Dies ist der Grund, weshalb auch hier die dick aufgetragene zähe Farbe, wie bei dem Decor in Grün und namentlich in Blau, nach unten zusammengelaufen ist. Freilich eignete sich diese Farbe weniger dazu, und da sie allein weder besonders wirkungsvoll noch gefällig ist, verzichteten die Florentiner Töpfer in richtigem Gefühl auf den einfarbigen Decor in Mangan, stellten vielmehr die anderen ihnen noch geläufigen Farben in möglichster Pracht (aber ohne hohen Auftrag) daneben, wobei auch der Grund nicht selten ganz oder fast ganz gedeckt wurde. So gerade in diesem Gefäße, das seine frühe Entziehung auch noch durch das Ungeschick in Mischung und Auftrag der hier zuerst verwandten Farbe, der Terra di Siena, verräth. Wie große Schuppen, von einem blauen Bande eingerahmt, reihen sich hier die Pfauenaugen an einander. Auf anderen, jüngeren Arbeiten, in denen von einem pastosen Auftrag der Farbe abgesehen ist, erscheint der Decor mit den Pfauenfedern in mannigfachster, meist sehr pikanter Weise entwickelt. Bald deckt er in schuppenförmiger Anordnung den Grund vollständig, bald sind die Pfauenaugen wie ein paar Blumen an einen Stengel gereiht, bald bilden sie, wie die Granate in den gleichzeitigen Sammettoffen, den Mittelpunkt eines sich regelmäßig wiederholenden Musters, oder sie sind wie ein Band als Ornament verwandt, wie am Rande von ein paar schönen Tellern in South Kensington, in der Sammlung Hainauer u. f. f. Alle diese Arbeiten verrathen sich auch durch dieselbe kräftige und reiche Farbenzusammenstellung als aus einer und derselben Quelle stammend. Die Renaissance-Ausstellung hatte verschiedene Stücke mit solchem Decor aufzuweisen, sämmtlich aus dem Besitz des Herrn A. von Beckeraht.

Die gleiche Farbenzusammenstellung und Farbenwirkung finden wir regelmäßig auch bei den Gefäßen und Tellern mit derbem gothisirenden Blattwerk, von denen der niedrige Apothekertopf aus meinem Besitz in der Ausstellung ein charakteristisches Beispiel zeigte. Doch diese wie die letztgenannten Arbeiten gehören schon einer jüngeren, erst etwa um die Mitte des Quattrocento beginnenden Richtung der Florentiner Topferkunst an, die durch Vervollkommnung der Technik die

Farben auch ohne dicken Auftrag kräftig und gleichmäßig zu entwickeln und die Zeichnung sauber auszuführen lernte. Es finden sich daher sowohl auf den Tellern wie an den Gefäßen schon portraitartige Köpfe und einfache Compositionen von bildartiger Wirkung, den ältesten Holzschnitt-Illustrationen verwandt, die gelegentlich als solche schon einen höheren künstlerischen Werth haben.

Solchen und mehr noch allen späteren italienischen Majoliken steht die hier besprochene Gruppe primitiver Florentiner Majolika-Arbeiten in jeder Weise eigenartig gegenüber: eigenartig in ihrer fetten weißen oder leicht rötlichen Glasur wie in dem stilisirten Decor mit Blättern und Thieren, in dem fast reliefartigen Auftrag der Farben und in dem Vorherrschen einer (regelmäßig sehr brillanten) Farbe. Verglichen mit den Arbeiten des Trecento, erscheinen auch die Formen zum Theil neu, indem zu dem gewöhnlichen Geschirr die Behälter für die Apotheken: bauchige Vasen und cylindrische Gefäße, mit oder ohne Henkel, sowie Ausfußgefäße hinzukommen. Weniger originell dagegen erscheinen sie, wenn wir die älteren orientalischen Majoliken zum Vergleich heranziehen; sie geben sich deutlich als unter dem Einfluß derselben entstanden, zum Theil fast als Nachbildungen der vorderasiatischen und persischen Gefäße zu erkennen, mit denen Italien seit dem Beginn der Kreuzzüge, wie mit Stoffen und Teppichen derselben Gegenden, im reichsten Maße verkehrt wurde. Die Formen der Apothekergefäße: die Vase sowohl wie der Albarello, sind den orientalischen Gefäßen nachgebildet, in denen die Medicamente und Specereien aus dem Orient herüberkamen und die, wie uns alte Abbildungen zeigen, mit hispano-moresken Gefäßen zusammen bis zum Ende des XIV. Jahrhunderts fast ausschließlich das Geschirr in den italienischen Apotheken ausmachten, aber hier auch durch das ganze XV. Jahrhundert, namentlich in Venedig, noch sehr stark vertreten waren. Auch der Decor dieser Altflorentiner Majoliken ist von solchen orientalischen Vorbildern entlehnt: die Art der Flächen-decora-tion sowohl wie die einzelnen Formen, das eigenthümliche Blattwerk, die kleinen Kreuze, Striche, Punkte zur Füllung der Zwischenräume und die Thiere zwischen dem Blattwerk. Die verschiedenen Vögel, Löwen, Leoparden, Hunde u. s. w. sind in der Zeichnung und Stilisirung fast noch treu orientatisch, bis zu den Ornamenten, die auf den Körpern derselben angebracht sind. Doch benutzen die Florentiner Töpfer diese Motive so naiv und bringen so viel Eigenes dazu, daß diese Abhängigkeit meist erst bei näherer Betrachtung vor den Arbeiten selbst auffällt.

Ein unmittelbares orientalisches Vorbild für die Majoliken in hohem Blaudenor liegt mir in einem aus den Ausgrabungen von Priene stammenden Scherben vor, der mit breiten parallelen, durch schmale schwarze Striche getrennten tiefblauen Streifen decorirt ist; also in Zeichnung und Farbe grade so, wie wir sie an den blauen Florentiner Vasen kennen lernten. Die Ähnlichkeit geht sogar so weit, daß das Blau auch hier mit breitem Pinsel mehrfach prima über einander gestrichen ist, so daß der Decor dadurch nicht nur tiefer in der Farbe, sondern auch passos wirkt. Freilich ist die Farbe hier nicht so dick und auch nicht gelaufen wie an jener Florentiner Waare, da sie die orientalischen Töpfer dünnflüssiger aufzutragen und besser zu trocknen

verstanden. Der Rand ist dünn in demselben Blau gestrichen, das dadurch heller erscheint. Auf der Rückseite finden wir, durch schmale Striche in Mangankupferfarbe getrennt, flüchtige Streifen in dem gleichen schönen Kupferoxydgrün wie auf den Florentiner Töpfen, denen auch die weiße Glasur mit ihrem feinen Craquelé verwandt ist, wenn auch hierin, wie in dem dünnen harten Scherben, die orientalischen Töpfer als die durch alte Gewöhnung geschickteren sich bekunden. Dieser an sich unscheinbare Fund, zu dem noch ein paar mit den italienischen Halbmajoliken des XIV. Jahrhunderts nahe verwandten Stücke gehören, ist deshalb von besonderem Interesse, weil die italienischen Colonien auf den griechischen Inseln und die Factoreien an den Häfen des gegenüberliegenden Festlandes von Kleinasien einen sehr lebhaften Import orientalischer Waaren nach Italien betrieben; wie die meisten Teppiche so sind also auch die Töpferwaaren ganz besonders von diesen Plätzen eingeführt. Hoffentlich wird man bei weiteren Ausgrabungen in Kleinasien auch auf solche Überreste aus dem Mittelalter das Augenmerk richten, wie es jetzt in Priene durch Dr. Wiegand und früher in Ephesus durch Mr. Woods geschehen ist.

Auch in Glasur und Farbe suchten die italienischen Künstler vordarasiatischen Majoliken wenigstens nahezukommen; denn zur Nachbildung fehlte ihnen die technische Erfahrung in der Bereitung der Farben, im Auftrag derselben, wie im Brand und in der Glasur ihrer orientalischen Vorbilder. Hier mußten sie sich selbst helfen, und hier haben sie mit den eigenen beschränkten, aber meist selbstgefundenen Mitteln und in ganz eigener süßvoller Weise eine den orientalischen Gefäßen, namentlich denen mit tiefblauem Grunde, verwandte Wirkung zu erzielen gewußt. Die auch für Fette und für ätzende Flüssigkeiten undurchlässige Zinnglasur, in Italien bis an den Ausgang des XIV. Jahrhunderts noch nicht bekannt, ist von diesen Florentiner Töpfern (wie selbständig vielleicht auch an anderen Stellen Italiens) gefunden und weiterentwickelt, wie der Vergleich ihrer Arbeiten mit der älteren italienischen und der altorientalischen Waare ergibt. Durch die Glasur ist andererseits die Färbung und der Farbauftrag bedingt worden. Die Farben, welche die Meister vom Trecento übernahmen, konnten sie auf dieser neuen Glasur nicht, wie auf der alten Bleiglasur, schön und gleichmäßig auftragen, und der Farbenpracht der orientalischen Gefäße, denen sie nachzueiferten, konnten sie erst recht nicht nahe kommen; ihre Farben erschienen matt und wirkungslos nach dem letzten Brande. So kamen sie darauf, die Farben, von der leichten Vorzeichnung abgesehen, ganz pastos aufzutragen und jedes einzelne Gefäß oder Gefäßstück regelmäßig nur in einer Farbe, vorwiegend in dem kräftigen Kobaltblau, zu decoriren. Die dicke, zähe Farbmasse liefs aber keine feinere Zeichnung oder Durchführung zu, weshalb der Decor die breiten, rundlichen Formen zeigt und auf das Allereinfachste beschränkt blieb. Aus der Noth machten diese braven Handwerker eine Tugend; die wenigen und mangelhaften Hilfsmittel verstanden sie in einer so geschickten Weise anzuwenden, daß ihre Arbeiten dieser Art gerade in dieser Beschränktheit, in ihrer flüchtigen Derbheit besonders süßvoll erscheinen und einen ganz eigenen Zauber besitzen. Erst auf Grund ihrer Vorarbeiten hat einer der großen Florentiner Bildhauer, Luca della

Robbia, feine berühmten bemalten und durch Glafur wetterbefähigten Thonbildwerke fchaffen können.

Durch die genannten Eigenfchaften find diefe Majoliken nicht nur neben den früheren und fpäteren Arbeiten der italienifchen Majolikakunft, fondern auch gegenüber den orientalifchen Gefchirren, die ihnen als Vorbilder dienten, eigenartig und haben vor letzteren, denen fie an fchillernder Pracht der Farbe und Feinheit der Arbeit weit nachftehen, gröfsere Frifche und Mannigfaltigkeit voraus. Die Wirkung der Farbe, fowohl bei den blau, wie bei den grün bemalten Gefäfsen, ift trotz der Tiefe und Kraft auf dem fchönen milchweifen Grunde keineswegs hart; ganz befonders fein erfcheint fie auf dem feltenen perlgrauen Grunde. Zu diefer harmonifchen Abflimmung der Farben auf dem hellen Grunde trägt die Vorzeichnung in dünnem Violet, das als folches kaum hervortritt, nicht wenig bei.

Wenn hier auf einem kleinen Gebiete des Kunfthandwerks gleich mit dem Beginn der neuen Zeit, ähnlich wie in der hohen Kunft, etwas ganz Eigenartiges von derber Kraft und frifcher Phantafie gefchaffen wurde, fo läfst fich diefe Erfcheinung unmittelbar auf eine der grofsartigen Neuerungen im gefamten Leben des italienifchen Volkes wieder zurückführen, welche diefe Zeit, unter Vorgang der Toscaner und infbefondere der Florentiner, feit der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts zur Entwicklung brachte: auf die Krankenpflege und die Schöpfung der grofsen Hofpitäler. Diefe entftanden in Folge der verheerenden Seuchen in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts als Schenkungen einzelner Bürger, voran das Hofpital von S. Maria della Scala in Siena (und Florenz) und feit 1388 das noch grofsartigere Hofpital von S. Maria Nuova in Florenz. Wenn wir die beträchtliche Zahl der erhaltenen Apothekergefäfsen mit den dürftigen Reften des gewöhnlichen Gebrauchsgefchirrs vergleichen, wenn wir fehen, wie künstlerifch die erfteren durchgebildet find und wie daneben das gewöhnliche Gefchirr regelmäfsig ganz flüchtig und felbft roh gearbeitet ift, fo können wir nicht im Zweifel fein, daß die Bedürfniffe und die Aufträge diefer reichen Hofpitäler, die neuen und höheren Anforderungen und zugleich die höheren Preife, welche diefe Inftitute für die Gefäfsen ihrer Apotheken gern zahlten, die Töpfer von Florenz dazu anpornten, mit der bisher verwandten orientalifchen Töpferwaare in Concurrenz zu treten und in ihrer Waare etwas Neues, den technifchen und künstlerifchen Anforderungen Genügendes zu fchaffen. Die Art, wie die Florentiner Handwerker diefe Aufgabe löften, fichert ihnen, wie fie zeitlich an erfter Stelle genannt werden müffen, auch in künstlerifcher Beziehung innerhalb der an mannigfachen, eigenartigen und herrlichen Leiftungen einzig daftehenden Majolikakunft der Italiener einen hervorragenden Platz.

ITALIENISCHE MAJOLIKEN DES FÜNFZEHNTEN UND SECHSZEHNTE
 JAHRHUNDERTS * * FRANZÖSISCHE UND DEUTSCHE FAYENCE
 * * DEUTSCHES STEINZEUG * * VON RICHARD STETTNER * *

UNSERE heutige Geschmacksrichtung im Kunstgewerbe wird beherrscht von dem Streben nach Zweckmäßigkeit. Vor 15 Jahren etwa hat Molinier in einem Aufsatz, der der italienischen Majolika gewidmet war, einleitend den Ausdruck gethan, daß in unserer Zeit der Comfort die Kunst getödtet habe. Das letzte Jahrzehnt hat uns gelehrt, daß vielmehr aus jener gefunden Anschauung von Comfort eine neue, wurzelechte gewerbliche Kunst erwachsen ist.

Es liegt nahe, gerade dann, wenn man der italienischen Majolika feine Aufmerksamkeit zuwendet, den Gedanken der Zweckmäßigkeit in's Auge zu fassen. Ich erinnere, was in einem der vorhergehenden Aufsätze über Florentiner Hausmöbel auseinandergesetzt ist, wie Alles dort berechnet war, nicht auf den höchstmöglichen Comfort und die Bequemlichkeit des Privatlebens, vielmehr auf Pracht und Prunk in allen den Fällen, in denen der vornehme Florentiner die Macht und die Größe seines Hauses seinen Mitbürgern zu zeigen Gelegenheit hatte. Öde und kahl lagen für gewöhnlich die schönsten Räume des Hauses da. In ihren massiven, wenig beweglichen Formen sind die Möbel jener Zeit das Gegentheil von dem, was der moderne Möbelkünstler für das vornehme Hausmobiliar anstrebt.

Und mit dieser Thatfache geht die andere parallel, daß eine keramische Kunst durch zwei Jahrhunderte blühte, eine Unzahl von Gefäßen und Tellern hervorbrachte, bei denen in den meisten Fällen weder der Urheber noch der Käufer daran dachten, sie wirklich in einer ihrer Form entsprechenden Gebrauch zu nehmen. Es war das Prunkgeschirr, das auf den Credenzen vor Allem aufgestellt war, ein Symbol der Gastlichkeit. Es ist wiederholt darauf aufmerksam gemacht worden, wie bei den Tellern die Idee ihrer ursprünglichen Bestimmung so sehr schwand und man sich so gewöhnte, sie nur senkrecht aufgestellt oder aufgehängt zu sehen, daß dadurch die ganze Anordnung ihres Decors fast ausschließlich bestimmt wurde. Immer weiter ab von einem guten Geschmack führte im Cinquecento das Vergessen der ursprünglichen Bestimmung der Geräthe. Die Teller und Schüsseln wurden zu Gemälden, bei denen der Künstler auf die Form oder auf die ursprüngliche Bedeutung der Form abgesehen keine Rücksicht mehr nahm.

Die Majoliken auf der Berliner Ausstellung waren nicht von eigentlichen Majolikafamillern hergeliehen; sie dienen in den Hausständen, aus denen sie stammten, als helle Farbenflecke zwischen alten Bronzen, Möbeln und Gemälden oder als passende Zierden von Credenzen. Demgemäß war auch die Aufstellung in den Räumen der Ausstellung selbst. Eine kleine Anzahl war in verschiedenen Schränken zwischen den Bronzen untergebracht, einige wieder hier und da an den Wänden,

befonders an lichtarmen Wänden, vertheilt, die meisten in einem Schranke zu einem credenzartigen Aufbau vereinigt, der dem Auge am Ende eines langen Saales einen buntfarbigen Abchluss bot.

Die Berliner Kunstsammler waren beonders in neuerer Zeit so geschmackvoll, ihr Augenmerk auf die älteren Majoliken zu richten oder bei den jüngeren Majoliken einen rein oder vorwiegend ornamentalen Charakter zu bevorzugen. Demgemäß war auch die Ausstellung beschiedt. Quattrocentomajoliken waren in ganz hervorragender Weise vertreten, was allerdings in erster Linie den Sammlungen Bode und von Beckerath zu verdanken ist. Dann waren zahlreiche Majoliken ornamentalen Charakters aus dem XVI. Jahrhundert aus den Fabriken von Faenza, Casteldurante, Deruta, Gubbio beigeleuert. Urbino dagegen trat stark, nicht zum Schaden des Ganzen, in den Hintergrund.

In dem vorhergehenden Aufsatz ist eine Gruppe von *Quattrocentomajoliken*, als deren Ursprungsort Florenz nachgewiesen werden konnte, charakterisirt; unzweifelhaft bildete sie eben durch ihre Geschlossenheit, durch ihren eigentümlichen Charakter gegenüber den anderen Erzeugnissen der keramischen Kunst Italiens im XV. und XVI. Jahrhundert einen überaus wichtigen Bestandtheil der Ausstellung. Doch auch was außerhalb dieser Gruppe von Majoliken der Frühzeit auf der Ausstellung war, erscheint wichtig genug, um, soweit dies bereits heute möglich ist, näher betrachtet zu werden. Aber was bei jenen Florentiner Gefäßen mit einer verhältnismäßig starken historischen Sicherheit möglich war, die Festlegung von Ursprungsort und Ursprungszeit, dafür sind wir bei den übrigen Stücken bei dem heutigen Stand der Forschung nur auf Vermuthungen angewiesen. Für die Zeit geben uns eine gewisse Grundlage die wenigen datirten Majoliken aus dem XV. Jahrhundert, die bisher bekannt geworden sind — es ist kaum die Hoffnung vorhanden, daß ihre Zahl sich noch allzu sehr vergrößern wird — und die vor Allem von Molinier in dankenswerther Weise zusammengestellt sind. Was den Ursprungsort betrifft, so sind für das XV. Jahrhundert, außer für Florenz und Faenza, die Nachweise noch überaus spärlich. Wir wissen wohl aus Documenten, daß an zahlreichen Orten Fabriken mit einem größeren Betriebe vorhanden gewesen sein müßen; aber welche unter den erhaltenen Stücken wir den betreffenden Fabriken zuzuweisen haben, dafür fehlt der Beweisführung fast noch jede Grundlage, sei es aus Inschriften auf den Stücken selbst, sei es aus historischen Notizen, die mit denselben in Verbindung gebracht werden können, sei es endlich aus Scherbenfunden an Stätten der alten Fabrikation.

An den Anfang der Entwicklung pflegt wohl mit Recht ein Fußboden gesetzt zu werden, der sich in der Carracciolo-Kapelle der Kirche S. Giovanni a Carbonara in Neapel befindet. Mehrere Stücke sind in den Handel gelangt, einige befinden sich im British Museum, eine größere Anzahl im Louvre. Wir besitzen genügende historische Anhaltspunkte, um anzunehmen, daß der betreffende Fußboden um 1440 entstanden ist. Natürlich sind zahlreiche Majoliken primitiven Cha-

rakters in noch früherer Zeit entstanden, aber ein sicheres früheres Datum läßt sich, wenn wir vielleicht den fogenannten Manfredikrug in Faenza ausnehmen, mit keinem Stücke verbinden. Die Zusammenfetzung des Fußbodens ist fo, daß sich um ein quadratisches Mittelfstück länglich fechseckige Stücke herumlegen. Diefes System — das muß man fcharf im Auge behalten — entspricht einer befonders in Frankreich noch an vielen Stellen vorhandenen Anordnung der Fußbodenfliesen im Mittelalter, wie sich diefe nach meinem Wissen weder bei den orientalifchen noch bei frühen hispano-moresken Fliesen bisher nachweisen liefs. Daß aber auf die Decorationsart das Orientalifche einen großen Einfluß hatte, kann nicht geleugnet werden, aber dasfelbe ist stark mit mittelalterlichen Elementen durchfetzt. Für die Fußboden-decorationsart gab es in allen Landen im Mittelalter eine alte Tradition. Allerdings befitzen wir heute ein reiches Material für die Zeit vor dem XV. Jahrhundert nur noch für Frankreich (vor allen Dingen veröffentlicht von Amé, Didron, Cahier), und hier finden wir faß ebenfo viele Vergleichsmomente wie unter den fpanifchen Fliesen, den Azulejos, die bisher vor Allem für den Neapeler Fußboden herangezogen wurden.

Die Fliesen bieten folgende Decorationselemente: Thiere, wie verfolgte Hunde, verfolgte Hafen, Vögel, Fische, eingefügt in Sechsecke, während der freie Raum mit einem eichenblattartigen Laubmotiv ziemlich willkürlich ausgefüllt ist, ähnlich wie bei den oben beschriebenen Florentiner Töpfen («Fische, Thiere, Meerwunder», fo lautet bereits eine mittelalterliche Beschreibung eines Bodens im Gralstempel, und ebenfo, wie diefe Motive, fehlt auch das Eichenlaub nicht auf jenen franzöfifchen Fliesen); ferner eine Reihe von Pflanzenmotiven, unter denen befonders eine Pflanze mit artfchockenartiger Anordnung der Blätter auffällt, dann rofettenartige Blüten und weinlaubartige Blätter, die aus büschelartig aneinandergelagerten einzelnen dicken Linien gebildet find, und eichelartige Früchte (diese ganzen Pflanzenornamente find vollkommen befangen in einer traditionellen Stilifirung der Natur, gemifcht aus mittelalterlicher und direct oder indirect orientalifcher Tradition); ferner eine Reihe ornamentaler Motive, zum Theil heraldifcher Natur, z. B. ein Kreis mit einem Kreuz, umgeben von Flammen, ein Schriftband, Buchflaben u. f. w.; endlich einige noch fehr primitiv ausgeführte menfchliche Köpfe. Die angewandten Farben find vor Allem Blau, dann in befcheidener Weife Grün und Mangan.

Dem Neapeler Fußboden fcheinen von den mir bekannten Stücken am nächften ein Albarello der Sammlung Bode mit fchreitendem Vogel in ganz orientalifchem Stil auf der einen und dem Buchflaben »a« auf der anderen Seite, ferner zwei Albarelli der Sammlung von Beckerath, ebenfalls mit blauem Decor, die fich auch auf der Ausstellung befanden, zu stehen. Auf dem einen der letzteren ist die artfchockenartige Blume faß genau in derfelben Stilifirung wie auf jenen Fliesen, dann finden fich ferner auf allen drei aus Strichbücheln gebildete Ornamente, Blätter und rofettenartige Blüten. Wenn man ein im Befitze des Herrn von Beckerath befindliches hispano-moreskes(?) Stück mit tiefblauem Decor und Goldblüthenfarbe neben jene Albarelli stellt, fo kann man an dem orientalifchen Urprung gerade diefer eigenthümlichen Strichel-Ornamente nicht zweifeln.

Als Ursprungsort für den Neapeler Fußboden hat Molinier Faenza angenommen, und wirklich finden sich unter den hier gemachten Funden Stücke, die zeigen, daß zum Mindesten in Faenza Ähnliches angefertigt wurde. Man vergleiche Argnani, Publ. von 1889, Taf. IX, 4 und 5 und besonders Taf. VII, 3, sowohl für die orientalisirenden Thierformen als auch für die Linienbüchel in der Ornamentik.

Der besprochene Fußboden bietet eine eigenthümliche Vermischung von mittelalterlichen und orientalischen Elementen. Die Frage, auf welchem Wege die letzteren in die italienische Keramik des XV. Jahrhunderts hineingelangt sind, ist vielfach aufgeworfen worden. Es steht wohl zu erwarten, daß eine von dem vortrefflichen Kenner orientalischer Keramik, Henry Wallis, vorbereitete Publication über diese Frage mehr Licht verbreiten wird. Jedenfalls scheint es, daß die entschiedene Art, wie man jetzt auf Spanien als fast ausschließliche Quelle hinweist, mehr auf Vernunftsgründen a priori, als auf einer genauen Vergleichung des vorhandenen Materials und einer sorgfamen Definirung der decorativen Elemente beruht. Direct aus dem Orient gekommene Gefäße waren wohl in Europa im XV. Jahrhundert viel verbreiteter, als man bisher anzunehmen geneigt ist. Ich möchte hier auf ein sehr interessantes Deckelgefäß mit zwei über einander herfallenden Thieren in Blau-malerei auf einem Gemälde in der Londoner National Gallery (261), das dort dem Meister von Liesborn zugewiesen wird, aufmerksam machen.

An einer deutlichen Nachahmung von hispano-moresken Majoliken fehlt es nicht. Sie sind leicht zu erkennen, besonders an dem fedrig gezeichneten Traubenblatte, sind gewöhnlich in Blau-malerei, während gelbe oder ockerbraune Flecken dazu dienen sollen, um eine lästerähnliche Wirkung hervorzurufen. Auch auf der Ausstellung war ein kleines, zweihenkeliges, bauchiges Gefäß mit Wappen (Löwe mit Schrägbalken), das zu dieser Gruppe gehört. Es stammt wohl aus der Spätzeit des XV. Jahrhunderts. Gleiche oder ähnliche Gefäße wie dieses der Sammlung von Beckerath befinden sich bei Herrn von Kaufmann, in der Sammlung Wallis und bei Bardini in Florenz, ein verwandtes Ausgußgefäß in der Sammlung Bode; in der Fortnum-Collection in Oxford trägt eine in diesem Stil decorirte Henkelkanne (C. 404) das Wappen eines Florentiners innerhalb eines Lorbeerkränzes. Auch eine Schüssel mit dem von zwei Genien gehaltenen Sforzawappen im British Museum gehört, was die Ornamentik des Mitteltheils betrifft, hierher. Die Decorationsmotive des Randes und die Farbgebung rücken diese Schüssel in die Nähe der dazwischen Stücke aus den siebziger und achtziger Jahren. — Ich erwähne hier noch eine andere Gruppe von Nachahmungen nach hispano-moresken Vorbildern. Es sind mehrere Albarelli (im South Kensington Museum 363, 89, bei Herrn Raffauf in Konstantinopel, im British Museum) mit Reihen von großen Blättern in Blau oder abwechselnd in Blau und Mangan mit fein ausgepartem Geäder. Das Stück des British Museum wenigstens ist in dem zu Tage tretenden Bestreben, eine tiefe, fast schwarze Färbung hervorzurufen, was hier wie meistens im Brande nicht recht geglückt ist, in die Nähe einer später zu erwähnenden Gruppe zu rücken, die aus der Mitte des XV. Jahrhunderts stammen dürfte.

Ich erwähne hier sofort eine andere Gruppe, die im Anschluss an orientalische Muster, vermutlich nicht spanischen Ursprungs, entstanden ist. Diese Gruppe gehört zeitlich in die Nähe des Neapeler Bodens und der von Bode oben charakterisirten Florentiner Gruppe, d. h. sie dürfte wohl etwas später als beide sein. Die zu ihr gehörigen Stücke sind leicht zu erkennen an den Linienranken, bei denen an den Ausläufer eigenthümliche fächer- oder kammartige Linienbüschel sich ansetzen. Der Decor ist in einem meistens etwas verwachsenen Blau, das mitunter in's Grünliche spielt. Innerhalb der Ornamente sind auf Feldern, die in ihrer Form den Contouren folgen, Thiere in ausgesprochen orientalischem Charakter angebracht: Hirsche, Fische, Vögel, dann aber auch Figuren und Köpfe in italienischem Stil, ähnlich wie bei jener Florentiner Gruppe. Drei Albarelli der Auction Bardini 1899 (französischer Katalog 429 und 93) gehören vor Allem hierher, ferner die Vase in South Kensington 379, 89; verwandt ist dann auch ein hoher Albarello der Sammlung Bode mit vier Zonen von eigenartigen Rosetten, etwas ferner stehen ein kleinerer Albarello derselben Sammlung mit zwei Kranichsköpfen und Hausmarke und ein Albarello der Sammlung Wallis mit schreitendem Vogel.

Diese Gruppe führt mich auf einen Typ, den ich als charakteristisch für *Faenza* nach den in dieser Stadt gemachten Funden ansehen möchte und der wohl der ersten Hälfte und der Mitte des XV. Jahrhunderts angehören dürfte. Die häufigste Gefäßform ist eine uralte, die Ausgusskanne, bei der der Ausguss durch zwei Eindrücke in den oberen Rand gebildet ist. Auf der Vorderseite ist ein Rund, eingerahmt durch einen breiten Streifen, in dem kleine Quadrate ausgepart sind und an den sich aufsen Linienbüschel kammartig ansetzen. In diesem Rund sind Thiere angebracht, oft noch sehr orientalischen Stils, wie bei der letzterwähnten Gruppe (Argnani, Publ. von 1898, Taf. XIII, Sammlung von Beckerath, laufender Vogel), oder heraldisch stilisirt (Hahn, Kranichskopf u. f. w.), oder es befinden sich hier Embleme oder Ornamente, wie z. B. auch die Florentiner Lilie auf einem aus Faenza stammenden Krug im British Museum. Die Farbengebung ist ähnlich wie bei dem Carbonaraboden vorwiegend Blau, dann Mangan, in discreter Weise Gelb oder auch Grün. Hier und da ist, ebenso wie bei Stücken der vorher erwähnten Gruppen, der technische Versuch gemacht, eine fast schwarze Farbe hervorzurufen, der aber im Brande meist nicht recht glückt. Mit dem emailleartigen, tiefen Farbauftrag des Kobalts auf jenen Florentiner Gefäßen hat das nichts zu thun. Mitunter scheint man jenes so versucht zu haben, daß man Mangan über Blau anbrachte. Am deutlichsten ist dieses bei dem bekannten Hahn von 1466 im Cluny-Museum, der mir auch sonst technisch hierher zu gehören scheint. Ein Teller mit einem »T« im British Museum, zweifellos auch zu dieser Gruppe gehörig, ist interessant, weil bei ihm die Linienbüschelornamente rechts und links von dem »T« besonders stark an den Neapeler Fußboden erinnern. —

Jene beschriebene Art von Kannen scheint ein Hauptausfuhrartikel aus Faenza gewesen zu sein. Auch auf nordischen Gemälden kommen sie öfters bis in das XVI. Jahrhundert hinein vor, so z. B. auf einem Bilde von Breu im Berliner Museum.

Ein besonders gutes Beispiel bietet ein anderes Berliner Gemälde, eine Madonna von Memling. Dafs übrigens auch Fliesen in der Art des Neapeler Bodens nach dem Norden ausgeführt wurden, beweist der Boden auf dem um 1470 wohl von einem niederländischen Meister gemalten Bilde »Der Tod Mariae« im Berliner Museum (Nr. 552), auf dem wir eine Kachel mit einem Vogel, umgeben von willkürlich angeordneter Laubornamentik, erblicken.

Das Henkelgefäß auf dem Berliner Memling führt uns einen Schritt weiter. Wir erblicken hier innerhalb jenes Feldes auf der Vorderseite eine runde Scheibe mit Jesuszeichen, umgeben von Flammen (in Gestalt von sich nach oben verjüngenden Schlangenlinien) und Strahlen in Gestalt einer feinen, von der Mitte ausgehenden Linienstrahlung. Hier und auf einer Scherbe, die aus Faenza stammt, im British Museum ist dieses christliche Symbol fast noch in der ursprünglichen Form so, wie es im XV. Jahrhundert unzählige Male auf italienischen Kunstdenkmälern vorkommt, auf Gemälden, Sculpturen, bei Holzschnitten und Stickereien, besonders häufig in den Giebeln von Tabernakeln. Dieses Symbol ist nun die Quelle des beliebtesten Ornamentes in den Fabriken von Faenza. Bereits bei dem Gefäß auf dem Memling können wir eine von der ursprünglichen Bedeutung sich entfernende Ornamentierung in Punkten, die zwischen den Strahlen eingefügt sind, beobachten. Eine anscheinend frühe Henkelkanne im British Museum ferner zeigt in der Mitte eine Rosette und dann zwei Zonen von Flammen. Hier und da sehen wir die Verwandlung der Strahlen zu Büscheln von Linienstengeln oder ähnliche Umbildungen und Bereicherungen des Ornamentes, die beweisen, dafs man seine ursprüngliche Bedeutung vergessen hat — selbst da, wo es, was übrigens nur noch selten der Fall ist, jenes Symbol umgibt. Den Beweis hierfür liefern zwei datirte Stücke, von denen das eine sicher, das andere mit großer Wahrscheinlichkeit, aus Faenza stammt. Jenes befindet sich im Cluny-Museum. Es ist eine runde Wandplatte, die ein Nicolaus de Ragnolis 1475 für die Michaelskirche in Faenza anfertigen liefs. In der Mitte ist das Jesuszeichen in Ocker auf Grün, dann um dasselbe herum das Band mit der Dedicationsinschrift, dann erst die Strahlen und Flammen mit eingefügten Blumenrosetten. Noch mehr entfernt sich vom Ursprünglichen das Ornament in dem zweiten Stück, einer runden Wandplatte im South Kensington Museum (521, 65), von 1491 datirt und wichtig als ältestes Stück in Blau auf Blau (Berettinomalerei). Hierdurch ist es, wie auch sonst durch seinen Stil, sicher für Faenza in Anspruch zu nehmen. Hier ist ebenfalls in der Mitte das Jesuszeichen, die Flammen sind abwechselnd in Blau und Ocker und züngeln richtig angebracht von der Mittelscheibe aus nach außen, die Strahlen aber laufen umgekehrt von außen nach innen als ein einfaches raumfüllendes Linienornament zwischen den Flammen.

Dieses Flammen- und Strahlenornament beobachtet man in der mannigfaltigen Variation auf zahlreichen Stücken. Mit besonderer Vorliebe wurde es auf dem Rande von Schüsseln, dann um den Körper von Gefäfsen herumlaufend, am oberen und unteren Rande von Albarelli angebracht. Als eine Abart sind die breiten, multipart gefärbten Flammen zu betrachten, die, beide Male ohne Strahlen, auf den

Neapeler Fliesen und einem Albarello im British Museum vorkommen. Als Ursprungs-ort des Ornamentes ist Faenza anzusehen. Aber es wurde sicher auch nach anderen Fabriken übertragen und ist so durchaus nicht als untrügliches Ursprungszeichen zu betrachten. Hauptsächlich scheint es in den drei letzten Decennien des XV. Jahrhunderts zur Anwendung gelangt zu sein; es friftete in späterer Zeit, wie auch andere herrschende Linienornamente der früheren Periode, ein kümmerliches Dasein in den Schnörkeln auf der Rückseite der Faentiner Stücke. Im XVI. Jahrhundert sehen wir es dann wieder in Gubbio aufleben, in directem Anschluß wohl an die noch immer in der Kunst übliche Darstellung des Jesuszeichens. In Berlin und in London sind Gubbioteller mit dem Jesuszeichen, umgeben von einer Aureole aus abwechselnd einem Strahl und einer Flamme, beide breit und unverkennbar gebildet und im Tellerrelief zudem zum Ausdruck gebracht. Hier wieder dieselbe Entwicklung: Molinier veröffentlicht in seinem Werke über Venedig einen Gubbioteller, auf dem Strahlen und Flammen einen Frauenkopf umgeben und offenbar wieder zum reinen Ornament geworden sind.

Von dem Stil von Faenza in dem letzten Drittel des XV. Jahrhunderts sind wir in der Lage uns ein gutes Bild zu machen. Außer jener Ragnolis-Platte von 1475 besitzen wir ein sicher beglaubigtes und datirtes Denkmal in dem Fußboden in S. Petronio in Bologna, der das Datum 1487 trägt und laut Inschrift in der Faentiner Werkstätte der Betini hergestellt ist. Ferneren Anhalt bieten die Ausgrabungen in Faenza, von denen eine gute Auslese von Argnani in zwei Publicationen (1889 und 1898) veröffentlicht ist.

Was zunächst auffällt, ist die Armuth der der Pflanzenwelt entnommenen Ornamentik. Da sind Linienfengel und die einfachen, rosettenartig gebildeten Blüten; da ist ferner eine Blüthe, die man etwa als stilifirte Artifchocke bezeichnen kann, dann noch drei andere verwandte Arten. Bei der einen wächst aus einer weit geöffneten Blüthe ein rübenförmiger Stempel hervor, bei der anderen sind zwei Reihen von Blättern, die eine weit geöffnet, die andere tulpenartig geschlossen, in der Mitte ragt eine runde Frucht hervor; bei der dritten endlich ist in eine palmettenartig gebildete Blüthe ebenfalls in der Mitte eine runde Frucht eingefügt. Zu den vegetabilischen Ornamenten rechne ich für Faenza auch einen häufig vorkommenden Decor, für den man die Bezeichnung »das Pfauenauge« angenommen hat. So wie in Faenza dieses angewandt ist, — es stammt vermuthlich aus Florenz (vergl. S. 155) — verstanden es die Maler zweifellos als eine Blüthe, ähnlich der Callablüthe, mit deutlich betonten Staubfäden und bei der der innere Kelch meistens in den Farben Mangan, Weiß, Grün, Ocker nach außen hin abgetönt ist; der obere Rand ist ein Rund- oder Spitzbogen oder er ist aus mehreren kleinen Rundbogen gebildet. Ferner werden zwei gezackte Blätter oft mit ihrer Spitze über breiter Basis so an einander gelegt, daß sie wie eine aufgesprungene Frucht aussehen und dieser Eindruck wird wohl noch durch eingefügte Perlen erhöht. Damit ist der ganze Vorrath von Ornamenten, den die Faentiner Majolikamaler, in stärkerer Stilifirung, der Pflanzenwelt entnommen haben, erschöpft. Um so reicher ist die

Ornamentik, die sich an die architektonische Decoration anschließt: der Perlenstab, der Eierstab, vereinzelt die Palmette, das Band in eigenartigen Verchlingungen und Verknüpfungen oder auch als ewiges Band um einen Stab herumlaufend, Schuppen, daneben dann einfache Linienornamente, von denen wir ja bereits oben zwei der wichtigsten, die Flammen- und Strahlenlinien, besprochen haben. Das Bild, das uns die sicher aus Faenza stammenden Stücke von der Decorationsart an dieser keramischen Hauptwerkstätte in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts geben, ist ein so klares und ein so deutlich zusammenstimmendes, daß wir nicht vorfichtig genug sein können, Faenza als Ursprungsort zu bezeichnen, wo uns eine ganz andere Art von Ornamentik entgegentritt. Ich glaube, daß diese Vorficht nicht immer in genügendem Maße angewandt worden ist. Sichere Faentiner Stücke lassen sich mit Leichtigkeit erkennen: gewöhnlich treten die definierten Decorationselemente nicht vereinzelt auf. Als ein besonders charakteristisches Beispiel führe ich ein Gefäß, South Kensington Museum 4628, 58, an, das mit den besprochenen Blütenornamenten, ferner mit Flammen und Strahlen, mit Pfauenaugen und zwei Eierstäben decorirt ist. Von den Quattrocentomajoliken, die auf der Ausstellung waren, läßt sich sicher als Faentiner Arbeit ein flaschenartiges Gefäß der Sammlung von Beckerath bezeichnen, das außer einigen anderen Motiven jene Flammen und Strahlen aufweist, ferner das um einen Stab herumlaufende ewige Band mit Mittelrippe und gezacktem Rand, genau so wie auf der Ragnolis-Schale. Es steht dieser so nahe, daß es in derselben Werkstätte und etwa in derselben Zeit entstanden sein muß. Auch das Gegenstück zu dieser Flasche, ebenfalls mit dem Flammen- und Strahlenmotiv, dann vor Allem mit jenem sogenannten Pfauenauge schuppenartig gefchmückt, ist nach Faenza zu weisen. Ebenso ein Albarello (Sammlung von Beckerath), bei dem die sogenannten Pfauenaugen in einer für Faenza besonders charakteristischen Art an einander gereiht sind. Zweifelhafte schon können wir bei einer bauchigen, zweihenkeligen Vase der Sammlung Bode sein, die ganz mit jenen artfchockenartigen Blüten bedeckt ist. Dieses Decorationsmotiv ist überaus häufig. Fast jede Sammlung hat Vasen oder Albarelli der Art aufzuweisen. Es hat sich auch fast unverändert sehr lange erhalten, wie auf der Ausstellung selbst eine größere Vase der Sammlung von Beckerath mit eingefügtem Jesuszeichen, die offenbar bereits aus dem vorgechristlichen XVI. Jahrhundert stammte, bewies. Wir dürfen nicht annehmen, daß dieses Ornament, ebenso wenig wie das Strahlen- und Flammenornament oder das sogenannte Pfauenauge, ausschließlicher Besitz von Faenza geblieben ist.

Von der figürlichen Malerei in Faenza im XV. Jahrhundert können wir uns an Hand der dort gefundenen Stücke, dann der figürlichen Mitteltücke in den Piefen von S. Petronio und der auf Grund bestimmter Stilmomente mit großer Sicherheit nach Faenza zu weisenden Stücke einen guten Begriff machen, und wir erkennen auch nach dieser Richtung hin frühzeitig ein großes künstlerisches Können, wie wir es ja auch von vorn herein mit Recht von der berühmtesten Majolikastadt Italiens erwarten werden. Zu den frühesten Stücken dieser Richtung, die nach Faenza zu weisen sind, gehört die neuerdings aus der Sammlung Zichille vom Berliner Kunt-

gewerbe-Museum erworbene runde Wandplatte mit einem Bischof, die noch um die Mitte des XV. Jahrhunderts oder nicht lange nachher entstanden sein wird. Ferner, aus etwas späterer Zeit, die Schüssel der Sammlung Hainauer mit einem thronenden Fürsten. In den achtziger Jahren ist das Corvinus-Service entstanden, von dem sich zwei Teller im South Kensington Museum (7410, 60 und 1738, 55) befinden; ein Stück war früher in Pariser Privatbesitz. Der Vergleich der Randdecoration mit in Faenza gefundenen Scherben (Argnani, Publ. 1898, Taf. XXXIV) läßt die Zuweisung dieses Services nach Faenza als sicher erscheinen. Auch das charakteristische, um einen Stab herumlaufende, an den Rändern gezackte ewige Band kehrt hier wieder. Der eine Corvinus-Teller zeigt in der Puttenscene der Mitte schon eine grobe Geschicklichkeit. Weit höher aber stehen noch zwei andere Stücke, die ich verucht sein möchte, Faenza zuzuweisen. Es ist die berühmte große Platte mit einer Madonna von 1489 im South Kensington Museum (490, 64) und eine weit schwächere kleinere Madonna von 1492, die von Delange aus der Sammlung Cajani in Rom veröffentlicht wurde. Gewisse ornamentale Eigenarten nebenfächlicher Natur sind oft mehr im Stile als der Stil des Ganzen, uns über den Ursprung aufzuklären. Wenn wir nun in jener früher citirten Wandplatte im South Kensington Museum von 1491, die sicher nach Faenza gehört, an einigen helleren Stellen ein kleines, aus Halbkreisen zusammengefügtes Ornament angebracht sehen, wenn wir dieses intermittirende Ornament wiederum bei jenen beiden Madonnen beobachten können, so scheint mir das mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit für die Entstehung am gleichen Orte zu sprechen. Die Madonna von 1489 ist vielleicht in Hinsicht auf die Malerei das schönste erhaltene Majolikastück des XV. Jahrhunderts; sie scheint ferner in ihrem verrocchiesken Stil, in ihrer ganz vorzüglichen Zeichnung weit eher nach Florenz als nach einem Ort der Ostküste zu weisen. Als gelöst ist die Frage nach ihrem Ursprung nicht zu betrachten, aber eine Reihe von in Faenza gefundenen Scherben, besonders mit Profilköpfen, dann auch mit Putten (vergl. insbesondere Argnani, Publ. von 1898, Taf. XXXV, 4), die sicher noch der Frühzeit angehören, beweisen, daß wir den Majolikamalern der etwas abgelegenen Stadt auch viel zutrauen dürfen. Besonders im Vergleich mit dem letztcitirten Stücke möchte ich nach Faenza das Mittelstück eines Tellers der Sammlung von Beckerath weisen, das mit einem weiblichen Profilkopf von wunderbar feiner Malerei geschmückt war und vielleicht in Hinsicht auf die Malerei als das hervorragendste Majolikastück der Ausstellung gelten kann. Von dieser Feinheit der Modellirung kann unsere Abbildung (vergl. das Schlussbild) keine ganz genügende Vorstellung geben.

Eine Gruppe von Majoliken steht, sowohl was die Ornamente wie was die Farbenerscheinung betrifft, zweifellos den sicher Faentiner Stücken sehr nahe; sie stammt entweder aus einer Faentiner Manufactur selbst oder aus einer Fabrik, die in unmittelbar stilistischem Anschluß an Faenza arbeitet. Die Teller Nr. 2837 und 2838 im Cluny-Museum, Sammlung Hainauer Nr. 293, South Kensington Museum Nr. 2592, 56 (mit einem Eber in der Mitte) charakterisiren deutlich den Stil. Blau und Ocker beherrschen den Farbeindruck, der im Ganzen etwas schwer ist. Decor

in Farbe auf Farbe (besonders Schwarz auf Ocker) kommt öfters vor. Die Ornamente selbst sind rein geometrischer Natur und kehren fast identisch, nur in verschiedener Reihenfolge, in allen diesen Stücken wieder. Dafs einige von diesen Ornamenten sich bisher noch gar nicht an sicher Faentiner Stücken nachweisen liefsen, andere nur in ähnlicher Form, kann bei dem stetigen Wiederkehren derselben Decorationselemente auf den sicheren Faentiner Stücken etwas stutzig machen. In erster Linie steht unter diesen Ornamenten eines aus aneinandergereihten Rauten, die durch querlaufende Doppellinien getrennt sind. Die Flächen sind mit kleinen Linienchnörkeln ausgefüllt. Dann kommt ein Ornament aus aneinandergereihten, etwas nach der einen Seite geneigten und sich etwas übereinanderlegenden spitzen Dreiecken, meistens in zwei Farben, biparti. Eine leichte Schwingung der Formen, besonders an der Spitze, giebt den Dreiecken das Aussehen von Blattenden, so dafs das Ganze den Eindruck von dem Rande eines stilisirten Lorbeerkranzes macht.

Eine Reihe von Schüsseln mit figürlichen Darstellungen gehört ebenfalls nach dem Randdecor hierher, so der Tartfchenträger der früheren Sammlung Zschille und eine Schüssel mit Puttenfene im South Kensington Museum (2559, 56), bei denen beiden der Rand mit dem zuletzt beschriebenen Ornament geschmückt ist; dann eine Schüssel mit einem Reiter, die Delange aus der Sammlung Cajani veröffentlicht hat, mit dem Rautenornament, u. A. Auch nach der Art, wie in der Mitte bei diesen letzteren Stücken ein unregelmäßiges Feld für die Darstellung ausgepart ist, das Übrige mit Ranken bedeckt ist, zeigen diese Schüsseln eine starke stilistische Ähnlichkeit und gehören andererseits hierin wiederum mit Stücken zusammen von ausgesprochenem Faenzacharakter (vergl. Cluny-Museum 2809, Schüssel mit Kopf, am Rande Flammen und Strahlen in entgegengesetzter Richtung, und South Kensington Museum 2558, 56, Schüssel mit symbolischer Darstellung, am Rand ein Kranz von Pfauenaugenblüthen). — Auf der Ausstellung war der Stil vor Allem durch ein großes, henkelloses, bauchiges Gefäß mit Wappen aus der Sammlung von Beckerath vertreten, das in einzelnen Zonen über einander die meisten jener Ornamente trug, außerdem auch noch das Pfauenaugenornament hatte; ferner durch eine kleine Schüssel mit tiefem Boden und flachem Rand aus der Sammlung Bode, besonders interessant, gleichsam als Vorläufer unserer Gruppe. Nach dem Charakter der figürlichen Darstellungen auf den citirten Stücken werden wir die beiden letzten Jahrzehnte des XV. Jahrhunderts als die Ursprungszeit dieses Stils bezeichnen. Das Stück der Sammlung Bode aber gehört allem Ansehn nach einer etwas früheren Zeit an. Im Innern befindet sich ein Stern, der dem Mosaik aus Marmorquadrern nachgeahmt scheint, auf dem Ablauf des Rautenornament, genau übereinstimmend bis auf Kleinigkeiten der raumfüllenden Schnörkel mit dem der übrigen Stücke der Gruppe, auf dem Rande das Flammen- und Strahlenornament. Die angewandten Farben sind ein gebrochenes Blau, Grün und Gelb, die coloristische Erscheinung des wichtigen Stückes ist eine vollkommen eigenartige. Auch die große Schüssel mit einem Wappen mit stehendem Löwen über Quaderfußboden innerhalb einer durch zwei Bäume angedeuteten Landschaft in der Mitte, die aus der Sammlung Simon

auf der Ausstellung war, ist wohl nach der Decoration des Randes hier am besten zu erwähnen. Dasselbe besteht aus im Zickzack aneinandergeordneten Ornamenten, von denen jedes, biparti gefärbt, aus zwei Kreisegmenten besteht. Das Ornament, das ähnlich auf Robbiafütcken wiederkommt, dann im Stern gestellt auf Gefäßen in Berlin und im Louvre, darf so, wie es an unserer Schüssel erscheint, nur als eine Variation innerhalb des beschriebenen Stils gelten.

Es ist im Grunde gleichgültig, ob die Gruppe, deren Stil wir eben charakterisirt haben, in einer Manufactur in Faenza selbst oder auferhalb dieser Stadt entstanden ist: denn das bleibt doch auf jeden Fall sicher, daß sie stilistisch nach Faenza hingehört. Die Erkenntniß der faentiniſchen Art in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts ist für uns das Wichtigste. Die Zuweisung dieses oder jenes Stückes ist demgegenüber ohne Wichtigkeit. Das Hauptcharakteristicum des faentiniſchen Stils dieser Epoche ist eine Abneigung gegen das Vegetabilische, das in Nachahmung nach einigen orientalischen Vorbildern oder nach dem stilisirten Rankenwerk aus gewundenen Linien und Rosetten in der Umrählung von Miniaturen vollkommen erfarrt erscheint, ohne jegliche Beziehung zur Natur. Wo Blattwerk vorkommt, ist es fast ausschließlich die Nachahmung nach Steinornamenten, wie die Färbung und die eigenthümliche Wiedergabe des leicht Undulirten, das so charakteristisch für die Steinornamentik der Frührenaissance ist, beweist. Den plastischen Ornamenten ist auch fast der ganze übrige Vorrath von Schmuckwerk, dessen sich die Faentiner Majolikakünstler dieser Zeit bedienen, entnommen, soweit es nicht einfach geometrische Muster sind, deren Grundform wir bereits auf den Töpferwaaren des Trecento begegnen. Ich wiederhole dies hier, weil ich glaube, daß man dem ziemlich scharf den *Florentiner* Stil gegenüberstellen kann. In dem vorhergehenden Aufsatz ist die Entwicklung etwa bis zur Mitte des Jahrhunderts geschildert. Es war da gezeigt, wie eine vegetabilische Ornamentik, allerdings zunächst in starker Anlehnung an orientalische Vorbilder, zu einer kräftigen decorativen Wirkung benutzt wird. Aber statt einer Erstarrung finden wir hier eine frische Fortentwicklung. Als zweifelloser Beweis hierfür kann eine Gruppe von großen, wohl für architektonische Einfügung in die Wand bestimmten Platten dienen, die sich mit Sicherheit nach Florenz weisen lassen und die etwa im Beginn der zweiten Hälfte des Jahrhunderts entstanden sein dürften. Es ist das eine große Schüssel mit glattem Rand und glattem Ablauf wohl von 60 cm Durchmesser im Berliner Museum, drei kleinere Schüsseln derselben Form im South Kensington Museum, eine ebenfalls kleinere im Cluny-Museum, ferner je eine im Louvre, in der Sammlung S. Bardac und, wenn ich mich nicht irre, in Sèvres (Nr. 109). Alle diese Schüsseln von derselben Form sind fast ausschließlich in einem hellen Grün und einem hellen Mangan decorirt, wobei bald die eine, bald die andere Farbe die herrschende ist. Die Glasur hat häufig eine leichte Tönung in's Violette, in's Grünliche, wohl auch in's Graue. Eine von diesen Schüsseln, im Louvre, ist in der Mitte mit einem Löwen geschmückt, der ein Banner mit der Florentiner Lilie trägt. Das würde schon Florenz als Ursprungsort wahrscheinlich machen, aber wir besitzen

einen stütlichen Beweis, der vielleicht noch mehr wiegt. Auf dem Rand und im Ablauf mehrerer dieser Schüffeln, besonders der in Berlin, im Louvre und im Cluny-Museum, finden sich Ornamente, die, so einfach sie sind, doch auf keinen anderen Majoliken sich nachweisen lassen als auf jener Gruppe mit dickem Email, deren Florentiner Ursprung Bode bewiesen hat: geschwungene Linien, bei denen in die Schwingungen ein lilienartiges Ornament eingefügt ist, dann ein zweites Ornament, wo ein dicker länglicher Farbentupf mit einer dünnen Linie abwechselte. Sowohl im Farbeindruck als auch in bestimmten ornamentalen Einzelheiten, wie z. B. einem Netzwerk, das manche Theile des Grundes bedeckt, stehen andererseits die citirten Stücke jenen mit plastischem Decor nahe, die ebenfalls Florenz zuzuweisen sind. Ich citire hier außer den bereits oben genannten noch ein Albarello in Sèvres (Nr. 234) und besonders ein sehr interessantes, frühes großes Henkelgefäß in South Kensington (671, 84), das dort fälschlich in das XVII. Jahrhundert gewiesen wird. — Ebenso wie bei den Gefäßen mit emailartigem Decor find auch bei jenen Wandplatten die figürlichen Darstellungen bald ohne Weiteres in die vegetabilische Decoration eingefügt, bald sind für sie unregelmäßige Felder, den Contouren folgend, ausgespart. Während das Figürliche mitunter von fast bäuerlicher Roheit ist, wie z. B. bei einer Diana auf der Schüffel im Cluny-Museum, ist es dann wiederum, wie bei dem berühmten Berliner Stück, von höchst feiner Durchführung. Von größtem Interesse aber für uns ist das Vegetabilische. Es ist von einer Mannigfaltigkeit wie sonst fast nirgends in der italienischen Majolikamalerei. Die verschiedensten Pflanzen- und Blattformen begegnen uns da, und vor Allem zeigen sie in ihrer Stillförmung ein directes Zurückgehen auf die Natur und ein Gefühl für grobe decorative Wirkung, wie es den feiner Faentiner Stücken trotz ihrer weit feineren Details und ihrer kunstvolleren Technik nicht nachgerühmt werden kann.

Ein Monument aus dem XV. Jahrhundert (um 1480) ist uns noch erhalten, das neben figürlichem Reichthum auch eine ähnliche vegetabilische Mannigfaltigkeit aufweist. Es sind dies die Fliesen eines Bodens, der aus S. Paolo in Parma stammt und sich zum größten Theil im dortigen Museum befindet. Einige Stücke sind hier und dort in andere Museen gelangt: nach Berlin, in das South Kensington Museum u. f. w. Ein großer Theil der Fliesen ist mit Köpfen geziert, andere mit größeren Compositionen, wie dem Parisurtheil, einem Manne mit Schwert, einem Ritter, der über einen Graben springt, u. f. w. Für die figürlichen Darstellungen ist bald ein unregelmäßiges Feld ausgespart, bald sind sie auch ohne Weiteres von der vegetabilischen Ornamentik umgeben. Dieses Vegetabilische hat aber einen naturalistischen Charakter, wie wir ihn in sämtlichen bisher nachweisbaren Faentiner Arbeiten der Zeit vergeblich suchen werden. In dieser Richtung — man vergleiche besonders die Berliner Schüffel — ist der Boden von Parma eine deutliche Fortsetzung dessen, was ich als den Florentiner Stil bezeichnen möchte. Auch das schon ist für uns wichtig, wenn wir auch noch nicht die Consequenz ziehen, seine Entlehnung in Florenz zu behaupten.

Auch von einem *römischen* Stil wird seit einiger Zeit gesprochen, seitdem Fraschetti eine kleine Studie in Arte 1898 veröffentlicht hat. Man hat sich Fra-

schetti's Behauptung gegenüber sehr skeptisch verhalten, wie ich glaube, nicht ganz mit Recht. Fraschetti hat nachgewiesen, daß sich in einer römischen Apotheke, der des Hospitals von S. Giovanni in Laterano, zwölf Apothekergefäße von Alters her befanden, doppelhenkelig und dickbauchig, die bis auf eins vollkommen im Stile übereinstimmen. Er hat ferner den Beweis geführt, daß acht von diesen Gefäßen nach dem Wappen zweifellos für die Apotheke hergestellt wurden, er hat in den Rechnungsbüchern einen Zahlungsvermerk an einen in Rom ansässigen, aus Florenz stammenden Töpfer Leonardo vom Jahre 1513 für Apothekergefäße gefunden, den er in höchst plausibler Weise mit jenen erhaltenen Stücken in Zusammenhang bringt, er hat endlich den gleichen Stil auf einer Anzahl anderer, mit Wahrscheinlichkeit aus Rom stammender Gefäße nachgewiesen. — Ich glaube, Fraschetti ist auf halbem Wege stehen geblieben. Von jenen elf Gefäßen aus dem römischen Hospital, die für uns hier in Betracht kommen, sind drei in einem unzweifelhaften Quattrocentostile decorirt, mit lang gewundenen Blättern, deren Enden kugelförmig aufgerollt sind, die dort, wo sie emporsprossen, einen runden Auswuchs zeigen und die zumeist auf der einen Seite *miparti* gefärbt sind, während bei der anderen gewöhnlich nur die Rippe betont ist. Mehrere Blätter sprossen aus einem Stiele hervor nach verschiedenen Seiten; in der Mitte zwischen diesen Blättern ist dann jenes sogenannte Pfauenauge als Blüthe eingefügt. Das Blattwerk ist in Blau, Blaugrün und Mangan gehalten. Die acht übrigen Gefäße sind von der einen Seite in derselben Art decorirt, auf der anderen Seite sind innerhalb eines Lorbeerkranzes die pharmaceutische Inschrift, das Wappen des Hospitals, dann Masken, Füllhörner, aufgeschlagene Bücher und andere Einzelheiten im ausgesprochenen Grotteskenstil des XVI. Jahrhunderts enthalten. Auch der übrige Theil dieser Seite der Vasen, außerhalb des Kranzes, ist in einem anderen, späteren Stil decorirt, als die quattrocentistische Rückseite. Auf diese acht Gefäße bezieht sich wohl sicher jener Rechnungsvermerk von 1513. Ein Töpfer wurde angewiesen, zur Ergänzung des vorhandenen Materials Gefäße in demselben Stile wie dieses anzufertigen, und er half sich so, daß er die eine Seite in dem alten Stile beliefs, während er für die andere, wo er des Wappens wegen Änderungen treffen mußte, nur den ihm gebliebenen modernen Stil anzuwenden vermochte. Daß also der betreffende Stil noch in dem Römischen Hospital bis in's XVI. Jahrhundert hinein beliebt war, ist sicher. Von den übrigen, angeblich aus Rom stammenden Beispielen, die Fraschetti anführt, will ich nur eins als wirklich überzeugend ansehen: die beiden Albarelli, die sich heute noch in der römischen Apotheke Bruti bei Ponte S. Angelo befinden. Aber einen anderen, noch viel wichtigeren Beweis giebt uns der bekannte Fußboden in der dritten Capelle rechts in S. Maria del Popolo. Gewöhnlich wird die Fertigstellung dieser Capelle, in der sich das Grabmal des 1483 verstorbenen Giovanni Baffo-Rovere befindet, noch in die achtziger Jahre gesetzt. Aber selbst wenn wir uns sehr skeptisch verhalten — die von Scharfow angechnittene Frage, wann die Fresken von den Händen eines Pinturicchio-schülers entstanden sind, kommt hier in Betracht —, so werden wir doch zum Mindesten für den Fußboden nicht über die neunziger Jahre als Ur-

sprungszeit hinausgehen. Dieser Fußboden ist nun vor Allem von dem gleichen Stile wie jene Apothekergefäße beherrscht: der Verbindung jenes gothisirenden Blattwerks mit Pfauenaugenblüthen. Damit wäre für Rom auch für das XV. Jahrhundert die Vorliebe für diesen Stil bewiesen. Ich glaube, daß sich sogar, wenn mich meine Erinnerung nicht täuscht, wenigstens für das Blattwerk ein noch früheres Beispiel nachweisen läßt, eine Tafel in Sévres mit dem Wappen und dem Namen des Grafen Nicola Orsini, des bekannten späteren venezianischen Feldhauptmanns, und dem Datum 14. Januar 1477 (richtig 1478). Die Zahl der zu dieser Gruppe gehörenden Stücke ist ungemein groß. Für das South Kensington Museum findet man in dem Katalog von Fortnum auf S. 80 ff. mehrere verzeichnet. Eine Schüssel (1806, 55) mit einer figürlichen Darstellung im Spiegel — eine Frau, die auf den gefesselten Jüngling zielt — ist wichtig wegen des eingeritzten Ornaments am Rand, da dieses beweist, daß sie mit mehreren Henkel-Albarelli der Sammlung Wallace und einer Schüssel, früher bei Bardini, mit einem Frauen-Profilkopf zu einer engeren Familie innerhalb der größeren Gruppe gehört. Andere Stücke sind noch später in das South Kensington Museum gelangt, von denen ein Albarello mit Frauenkopf (245, 94) interessant ist, weil der figürliche Decor genau übereinstimmt mit einem von zwei hierhergehörigen Gefäßen der früheren Sammlung Zichlke (Nr. 4 und 5). Wallis bildet in dem Privatdruck *Italian ceramic art* unter Nr. 24, 36—42 und unter Nr. 54 eine Reihe von Fliesen, Gefäßen und Tellern aus Londoner öffentlichen oder Privatfammlungen, die hierher gehören, ab. Von den übrigen mir bekannten Stücken (im British Museum, in Hamburg, auf der Auction Bardini 1899, in der Sammlung Wallis u. f. w.) führe ich hier nur noch eine vor nicht langer Zeit vom Louvre erworbene Schüssel an, die in der Mitte mit einer im großen Stil gehaltenen Staupe aus Blättern und Blüthen der bezeichneten Art geschmückt ist, während am Rande sich jenes früher citirte Ornament von aneinandergerihten, miparti gefärbten Lorbeerblattenden befindet. Auf der Ausstellung war dieser Stil besonders schön vertreten durch drei vorzügliche Stücke, einen Albarello der Sammlung Bode, bei dem ein schönes tiefes Blau vorherrschte, eine Schüssel und ein Ausgußgefäß der Sammlung von Beckerath, beide mit Wappen, die in einem mehr grünlich-blauen Ton gehalten waren. Das Ausgußgefäß trägt die Marke *f*, die auch auf den älteren Stücken des Römischen Hospitals sich findet. Wo sind jene Gefäße angefertigt worden und woher stammt der betreffende Stil? Die letztere Frage kann man, glaube ich, wenn man die Stücke sorgsam durchgeht und auf die einzelnen Ornamente hin prüft, unbedenklich dahin beantworten, daß von Faenza der Stil seinen Ausgang nahm. Aber da das betreffende Blattwerk sich in einer nur entfernt ähnlichen Weise auf einigen in Faenza ausgegrabenen Scherben wiederfindet (Argnani, *Publ.* von 1898, Taf. X), da sich die Verbindung von Blattwerk und Pfauenaugenblüthen hier nirgends nachweisen läßt, so kann man mit Sicherheit sagen, daß eine Fabrik, die wohl zunächst sich an Faenza angeschlossen, dann aber vollkommen ihre eigenen Wege ging, diese zahlreichen Fliesen, Teller und Gefäße hervorgebracht hat. War sie in Rom selbst? Das will ich nicht behaupten,

aber Rom scheint in erster Linie Abnehmer für diese Fabrik, deren Hauptthätigkeit wohl in die beiden letzten Jahrzehnte des XV. Jahrhunderts zu setzen ist, gewesen zu sein, und so sind wir wohl berechtigt, von einem römischen Stil zu sprechen.

Unter den hierhergehörigen, von Wallis abgebildeten Albarelli befindet sich einer mit eigenartig geformtem Henkel, der in derselben Sammlung, dem Wallace-Museum, ein Gegenstück hat (Wallis Nr. 40), das jedoch nicht mit jenem Blattdecor versehen ist. Innerhalb eines Rechtecks ist ein Feld unregelmäßig ausgepart, in dem sich ein Vogel befindet, während das Übrige mit eichenblattähnlichem Ornament ausgefüllt ist. Rechts und links von dem Rechteck ein einfaches Ornament aus aneinandergefügt, S-förmig geschwungenen Linien. Mit diesem Albarello sowohl nach der ganzen Eintheilung, nach den hier und dort wiederkehrenden Ornamenten, wie besonders auch nach jenen auseinandergespreizten Blättern gehören zusammen: ein eigenartiges Gefäß mit Tragenkel mit dem Sforzawappen im Louvre, dessen Decor in einem dick aufgetragenen, emailleartigen tiefen Schwarz ist, ferner ein Albarello, früher bei Bardini, dann endlich zwei Albarelli der Sammlung von Beckerath, die auf der Ausstellung waren, der eine mit Henkeln und einem »E« auf beiden Seiten, der andere mit einem Blatt, durch das ein Band mit der Inschrift »Pensa el fine« hindurchgeht. Eine genauere stilistische Prüfung wird bei dieser von mir vielleicht zu groß gefassten Gruppe noch auf weitere Scheidungsmerkmale stoßen; doch trotz mannigfacher technischer Verschiedenheiten glaube ich an eine Zusammengehörigkeit im Großen und Ganzen. —

Der decorative Stil der Frührenaissance mit feinen Palmetten, Lorbeerkränzen und dem Acanthuslaub, kurz allem jenem der Antike entnommenen Vorrath von Decorationselementen, gewinnt erst gegen Ende des XV. Jahrhunderts festen Fuß in der Majolikamalerei. In dem letzten Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts und den beiden ersten Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts sind jene zahlreichen Albarelli und andere Apothekergefäße entstanden, die auf der Vorderseite mit einem *streng stilisirten Kranze*, zumeist einem Lorbeerkranze, dessen Blätter oft miparti gefärbt sind, geschmückt sind, während die Rückseite bis auf die von dem Kranze ausgehenden wehenden Bänder in ihrer stark glänzenden Weise gelassen ist. Das Innere jenes Kranzes ist dagegen meist vollkommen von Farbe gedeckt: grüne, blaue und ockerbraune Farben lösen einander für den Grund ziemlich willkürlich ab, auf dem ein reiches Blattwerk in der Art des Bärenklau, figurliche Darstellungen, Inschriftbänder, Wappen, Füllhörner u. f. w. in geschickter Anordnung und Raumvertheilung abwechseln. Ein hierher gehöriges Fragment im Berliner Museum trägt das Datum 1493, ein Albarello im British Museum ist 1501, einer im Berliner Museum 1506 bezeichnet. Eine Henkelkanne im Amsterdamer Rijksmuseum trägt das verhältnißmäßig späte Datum 1514. Wohin dieser Stil zu weiten ist, vermag ich nicht zu sagen, nach Faenza, wie mir scheint, jedenfalls nicht, da unter den dort gefundenen Fragmenten absolut nichts Ähnliches zu sein scheint. Auf der Ausstellung war dieser Stil durch einen Albarello der Sammlung Bode, einen Albarello und eine große Henkelkanne mit einem Adlerwappen aus der Sammlung von Beckerath vertreten.

Stilistisch nahe steht dieser Gruppe jene andere, deren Decor man als *Palmettenstil* bezeichnen kann. Zunächst scheint die Palmette in stärkerem Umfang auf dem Rande der Schüsseln angewandt zu sein, wo zuvor einfache lineare oder erlarrte vegetabilische Mutter ihren Sitz hatten. Beispiele der Art sind eine Schüssel mit Alexander und Diogenes im South Kensington Museum (1673, 55), ein Schüsselfragment in Sèvres (Nr. 112) und, verwandt wenigstens, die Schüssel mit der Kreuztragung Christi (Sammlung Zichle Nr. 1). Das Fragment in Sèvres trägt die Jahreszahl 1498. Ein kleiner Albarello der Sammlung Bode mit fein gesprungener grauer Glafur vertrat auf der Ausstellung diesen Stil vorzüglich, ferner eine Schüssel der Sammlung Simon mit grünlicher Glafur, mit einem Frauenkopf in der Mitte, während in den Rand zwischen den abwechselnd aus Palmetten und Schuppen gebildeten Ornamenten Medaillons mit Profilköpfen, einem durchbohrten Herzen, einem Monogramm eingefügt waren. Diese Schüssel scheint mir ein deutliches Beispiel für die Entwicklung des Stils jener Fabrik zu sein, die bis tief hinein in das XVI. Jahrhundert die Frührenaissance-Decoration bewahrt hat, nämlich die Fabrik von Deruta. Aus diesem Palmettenstil vom Ende des XV. Jahrhunderts, speciell der Abwechslung von Palmetten- und Schuppenornament, die für Deruta so charakteristisch ist, möchte man eine directe Anlehnung an antike oder altchristliche Vorbilder annehmen, wenn man genau denselben eigenartigen Decorwechsel auf altchristlichen Sarkophagdeckeln beobachtet. Dafs Deruta andererseits auch wieder Decorationselemente aus Faenza übernahm, zeigte auf der Ausstellung ein kleiner Teller mit der Inschrift »Lucretia« aus der Sammlung von Beckerath, auf dessen Rand ein oben beschriebenes, besonders in dem Boden von S. Petronio öfters wiederkehrendes Ornament, das einer aufgesprungenen Frucht ähnelt, wiederkehrt, während andererseits das Stück noch mehr an die Deruta-Ornamente erinnerte, in seiner Färbung übrigens wiederum mit jener Lorbeerkranzgruppe, wenn ich mich so ausdrücken darf, am meisten zusammenstimme.

Im Jahre 1502 wird Pinturicchio beauftragt, die Bibliothek des Doms in Siena zu schmücken, mit der ausdrücklich ausgesprochenen Bedingung, den *Groteskenstil* anzuwenden. Diesen Stil, der damals erst wenige Jahre alt war und in Anlehnung an antike Wandmalereien entstanden war, finden wir in vollster Weise entwickelt auf dem zwei Jahre später entstandenen Fußboden in der Kirche S. Caterina in Siena, und ein anderer Fußboden, wenige Jahre jünger, vom Jahre 1509, aus dem Palazzo Petrucci in Siena darf wohl überhaupt als eins der herrlichsten decorativen Denkmäler der Renaissance nach dieser Richtung hin betrachtet werden. Dieser Stil mit seiner phantastischen Zusammenfetzung aus Thier- und Rankenornamenten, aus Candelabern, Vasen, Füllhörnern und Schrifttafeln, mit seiner graziös spielenden Art, die Flächen zu decken, ist sicher in Siena in der meisterhaftesten Weise ausgebildet worden. Aber die zeitliche Priorität ist wohl Faenza zuzuweisen. Ein Albarello in diesem Stil, bei dem sich in einer oft wiederkehrenden Weise die Ornamente von ockerbraunem Grunde abheben, im Cluny-Museum ist mit 1500 bezeichnet, ein Gegenstück in London (nach O. von Falke) »Faenza«. Ein drittes

zu dieser Folge gehöriges Stück war aus der Sammlung von Beckerath auf der Ausstellung, ein viertes sehr ähnliches befindet sich im Berliner Kunstgewerbe-Museum. »1502« ist ferner ein in Faenza ausgegrabenes Fragment, das ebenfalls diesen Stil zeigt, bezeichnet (vergl. Argnani, Publ. von 1898, Taf. XVII).

Die Entwicklung der *italienischen Majolikakunst im XVI. Jahrhundert* ist von O. von Falke wiederholt in letzter Zeit in so klarer und präciser Form kurz zusammengefaßt dargestellt, daß es eine undankbare Aufgabe sein würde, hier nochmals einen gleichen Versuch zu machen. Ich beschränke mich daher darauf, kurz hinzuweisen, welcher Art das hierher gehörige Material war, das die Berliner Sammler zu der Ausstellung beigefeuert hatten. Ich darf um so eher kurz sein, als wohl vieles Gute, aber kein einziges ganz hervorragendes Stück, kein einziges auch, auf Grund dessen unsere bisherige Kenntniß eine starke Erweiterung erfahren hätte, auf der Ausstellung vorhanden war.

Jene ornamentalen Majoliken, die wohl in den zwanziger und dreißiger Jahren des Cinquecento den Hauptausfuhrartikel aus *Faenza* gebildet haben dürften, jene Teller in Blau auf Blaumalerei, die die Specialität der Fabrik Casa Pirola waren, jene gebuckelten Schalen, bei denen die alte Vorliebe Faenzas für eine kräftige, etwas schwere Farbenwirkung oft in den grün-, blau- und ockergefärbten Feldern zum Ausdruck kommt, alle diese verbreitetsten Arten der italienischen Majolikakunst waren in zum Theil recht guten Exemplaren aus den Sammlungen Simon, Schnitzler, Rosenfeld, Zeiß, Weisbach und von Parpart vertreten. Späterhin suchte Faenza bekanntlich die beliebtere Manier von Urbino, die Teller und Schüsseln bildmäÙig zu decoriren, nachzuahmen. Eine gebuckelte Schale aus dem Besitze des Herrn Bruno Güterbock war hierfür ein gutes Beispiel.

In gar vielen Fällen ist selbst unter den Berufensten die Meinungsverchiedenheit, ob Faenza oder *Cassagiolo* als Ursprungsort zu nennen sei, nicht entschieden. Ein kleiner vorzüglicher Albarello aus der Sammlung von Beckerath, mit reichem Ornament aus Blättern und Früchten, mit einem sitzenden Hund auf jeder Seite und mit eingeritzten Ornamenten auf dem oberen und unteren Rand, gehört zu dieser Kategorie; ferner ein kleiner Teller der Sammlung Hainauer auf dem Rande mit Vafen und dudelfackpielenden Putten, in der Mitte mit einem Wappen decorirt. Dieses Wappen stimmt überein mit dem auf Fliesen, die aus einer Villa in S. Pieve a Quinto bei Forl stammen und jetzt im South Kensington Museum sind, so daß dieses aus der Sammlung Addington stammende Stück wohl nach *Forl* oder Faenza zu weisen ist; aber andererseits muß seine Silberverwandtschaft mit bezeichneten *Cassagiolo*-Majoliken (Teller der Sammlung Rothchild, bei Delange Taf. 25) im Auge behalten werden.

Einige lüthirte und unlüthirte Kannen, Vafen, Schüsseln und Teller aus den Sammlungen von Beckerath, Simon, Schnitzler, Georg Reichenheim, von Parpart gaben eine gute Vorstellung von dem großen decorativen Zug, den in der bereits oben angedeuteten Weise sich die Fabrik von *Deruta* während des ganzen Cinque-

cento zu bewahren wußte, sowohl was die großförmige Ornamentik in einem einfachen, antikisirenden Blätter- und Palmettenstil, als auch was die auf eine genauere Durchführung im Einzelnen oder auf die Anwendung einer reicheren Palette verzichtende Wiedergabe des Figürlichen betrifft. Die in Relief geformte Judithschale aus der Sammlung Hainauer ist eins der seltenen Beispiele für die Anwendung des Grotteskenstils in Deruta. Ähnliche Stücke, mit dem Sonnenwagen und mit der Auferstehung, befinden sich im South Kensington Museum (1804, 55) und in der Sammlung Salting.

In *Gubbio*, dem zweiten Ort in der Kunst des Lüftrirens, wurde der Stil von Deruta mit dem von Faenza verschmolzen. Die berühmte Werkstatt des Maestro Giorgio war durch ein 1519 datirtes Stück aus der Sammlung Reichenheim vertreten, ferner durch einen Teller mit drei Satyrn aus der Sammlung Hainauer, der aus jenem berühmten Service stammte, von dem sich Stücke, 1524 und 1525 datirt, im South Kensington und im British Museum befinden. Bei der Auction Bardini in diesem Frühjahr erreichte ein Wappenteller, M. Giorgio 1525 signirt, den höchsten Preis von allen Majoliken. Dasselbe Wappen befindet sich auf einem Gubbioeller der Sammlung Simon. Zu den beliebtesten Erzeugnissen der Fabrik in Gubbio in den dreißiger Jahren gehörten jene kleinen Teller und Schüsseln, bei denen sowohl die figürliche Darstellung der Mitte als die Ornamente des Randes, zumeist große Blätter und Früchte, leicht in einem Relief der Masse selbst zum Ausdruck gebracht sind. Die Sammlungen Simon und von Parpart hatten derartige Stücke beigeleuert. Von dem einen derselben kenne ich nicht weniger als vier genaue oder fast genaue Wiederholungen.

In *Castel Durante* ist wohl der Ursprung der figürlichen Decorationsart, deren Hauptstüz später Urbino wurde. Im Gegensatz aber zu dem Streben, eine gemäldeartige Wirkung hervorzurufen, das diesem Stile feinen Charakter verleiht, ist auch ein anderer Stil in Castel Durante heimisch, der im höchsten Grade eine decorative Wirkung anstrebt. Mit dem von Deruta zusammen kann dieser Stil von Castel Durante als die Fortsetzung des auf eine große decorative Wirkung hinielenden Quattrocentostils gelten. Teller, Schalen, Apothekergefäße aus den Sammlungen Schnitzler, Simon, Zeiß und vor Allem von Beckerath bewiesen auf der Ausstellung, wie vorzüglich diese Castel Durante-Majoliken, die, in der Nähe gesehen, besonders wenn sie aus der späteren Zeit stammen, von einer fast bäuerlichen Rohheit sind, doch andererseits zu decoriren vermögen. Einige dieser Stücke müssen aus sehr reich ausgestatteten Apotheken stammen, so eine doppelhenkelige Vase, mit den für Castel Durante besonders charakteristischen, breit gemalten Trophäen und dem Bilde einer Königin auf einem eingefügten Felde. Stücke gleicher Art kommen oft vor, so z. B. in der Sammlung Salting und im South Kensington Museum (4389a, 57); das letztere ist 1574 datirt. Den fünfziger und sechziger Jahren gehören nach datirten Stücken in Sévres (201, von 1555) und im South Kensington Museum (1570, 55, von 1562) jene häufig vorkommenden, oftmals mit dem Ursprungsort bezeichneten Albarelli an, die auf blauem, orangeblemem und grünem Grund mit

Medaillons mit antiken Köpfen, mit sphinxartigen Fabelwesen und Trophäen decorirt find. Ein Stück der Sammlung von Beckerath vertrat diesen Stil.

Unter den im Gemäldefuß behandelten *Urbino*majoliken der Ausstellungen ließen sich nur wenige mit einem der bekannten Künstlernamen in Verbindung bringen und auch diese nur mit dem des Fra Xanto. Vier Teller, einer aus dem Besitz des Herrn Holltſcher, einer aus der Sammlung G. Reichenheim, zwei, die Herr E. Gutmann hergeliehen hatte, trugen das bekannte Künstlerzeichen. Die drei letzteren, die von 1535, 1538 und 1539 datirt ſind, ſind in Gubbio mit Lüfterſchmuck verſehen worden. Ganz vorzüglich iſt der von 1532 datirte Teller der Sammlung Holltſcher; er ſtammt aus der Sammlung Fountaine, in der ſich noch drei weitere Stücke deſelben Services für die Florentiner Familie Pucci befanden. Der Art des Fra Xanto ſtanden auch zwei Teller der Sammlung Schnitzler mit dem Strozzi-Wappen und ein Teller der Sammlung Hainauer mit einer mythologiſchen Darſtellung nahe. So trefflich der letztere Teller auch fein mag, ſo iſt er doch ebenſo wie eine der Pilgerflaſchen, die aus kaiſerlichem Beſitz auf der Ausſtellung waren, ein Beweis für den fabrikmäßigen Betrieb in Urbino: die weibliche Figur auf dem Teller und der Reiter auf der Flaſche wiederholen ſich genau in anderen Compoſitionen auf einer Schüffel im Britiſch Muſeum mit Perſeus und Danae und einem Teller der Sammlung Salting mit Caefar in Aegypten.

Zwei groſe Schüffeln aus den Sammlungen Simon und Gutmann und verſchiedene kleinere Stücke aus dem Beſitz von Frau Rolenfeld und Herrn von Parpart vertreten jenen Stil, mit dem in Urbino in der zweiten Hälfte des Cinquecento wieder das ornamentale Element die Oberhand gewann; man knüpfte an die Ornamentik aus dem Beginn des Jahrhunderts, an den Grotteskenſtil an, und zwar jetzt an jene leichte, graziöſe Ausbildung, die dieſer Stil durch Raffael in den vaticanischen Loggien erfahren hatte. — Auch eine andere Art von vorwiegend ornamentalen Majoliken wird, ohne rechten Grund, gewöhnlich Urbino zugewieſen, jene Teller und Schüffeln, die außer einem kleinen Medaillon in der Mitte und einem ſchmalen Blätterkranz am Rand nur in Weiſs auf Weiſs decorirt ſind. Ein 1544 datirtes Stück in South Kensington giebt einen Anhalt für die Zeit dieſes Stils, von dem auf der Ausſtellung eine Schüffel aus dem Beſitz des Herrn E. Gutmann ein gutes Beiſpiel war.

* * *

Die keramiſchen Erzeugniſſe *Frankreichs* und *Deutschlands* im XVI. Jahrhundert ſpielten auf der Ausſtellung nur eine nebenſächliche Rolle. Für Frankreich gaben drei Schalen und Schüffeln aus dem Beſitz der Herren E. Gutmann und von Parpart einen Begriff von dem barocken Stil, der dem Bernard Paliffy ſeinen Urſprung verdankt. Das deutſche Fayencegeſchirr war durch zwei groſe Exemplare der bekannten ſüddeutſchen Waare, die man fäſſlich als Hirschvogelkrüge bezeichnet, gut vertreten. Das deutſche Steinzeug war eine Zeit lang ein beliebtes Sammelobject, dementſprechend war dieſe Abtheilung an Stückzahl bedeutender als

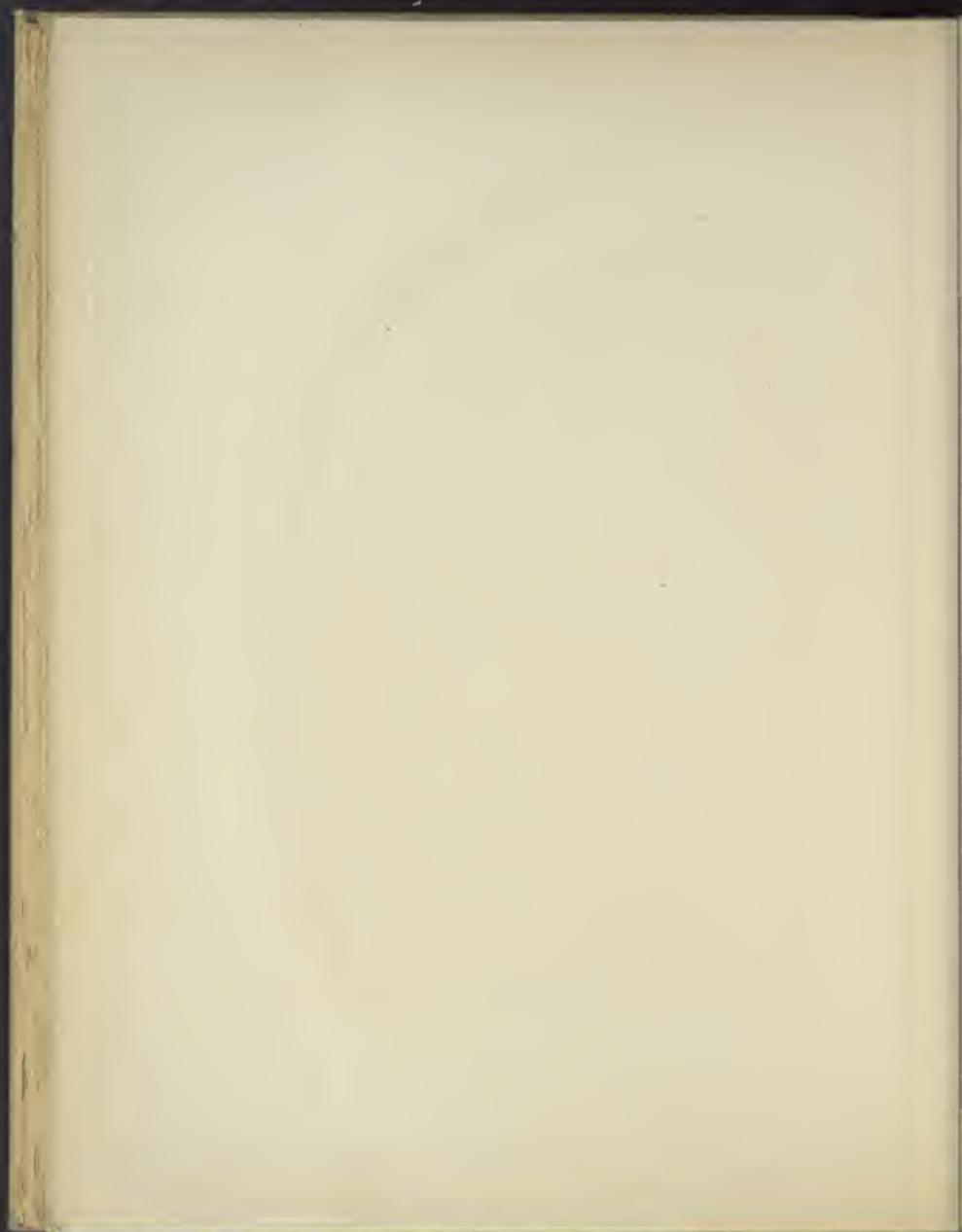
die der Fayence. Die Herren Schnitzler, von Parpart, Weisbach, Gutmann hatten Siegburger Pinten, Frau Hainauer und Herr von Dirken Siegburger, Kölner und Frechener Bartmannskrüge beigefeuert; besonders die beiden Exemplare der Sammlung Hainauer waren schon durch ihre Größe höchst bemerkenswerth.

Ich schliesse diese cursorische Übersicht mit dem Hinweis auf ein deutsches Fayencestück der Sammlung Sußmann-Helborn, das zu dem Wichtigsten gehörte, was die Ausstellung bot, in gleicher Weise interessant in künstlerischer wie in sachlicher Hinsicht (Abbildung S. 146). Es war dies ein großes, in der Art der Ofenkacheln mit farbigen Zinn- und Bleiglasuren überzogenes Relief, ein Salzburger Innungszeichen aus dem Jahre 1561, das uns das Innere einer Töpferwerkstätte vorführt. Geschmackvoll sind die Figuren in dem im Renaissancestil decorirten Raum vertheilt, mit höchster Lebhaftigkeit und scharfer Naturbeobachtung ist die Stellung an der Drehscheibe, die lebhafte Verhandlung zwischen Verkäufer und Kunden wiedergegeben. Dank diesem Relief hatte die kleine deutsche keramische Abtheilung wenigstens *eine* Arbeit aufzuweisen, die dem Besten der betreffenden italienischen Abtheilung — wenn wir von den Robbierwerken absehen — an künstlerischem Werth und an historischer Wichtigkeit zum Mindesten gleichkam.



FAENZA UM 1700. DES. A. v. BECKERATH

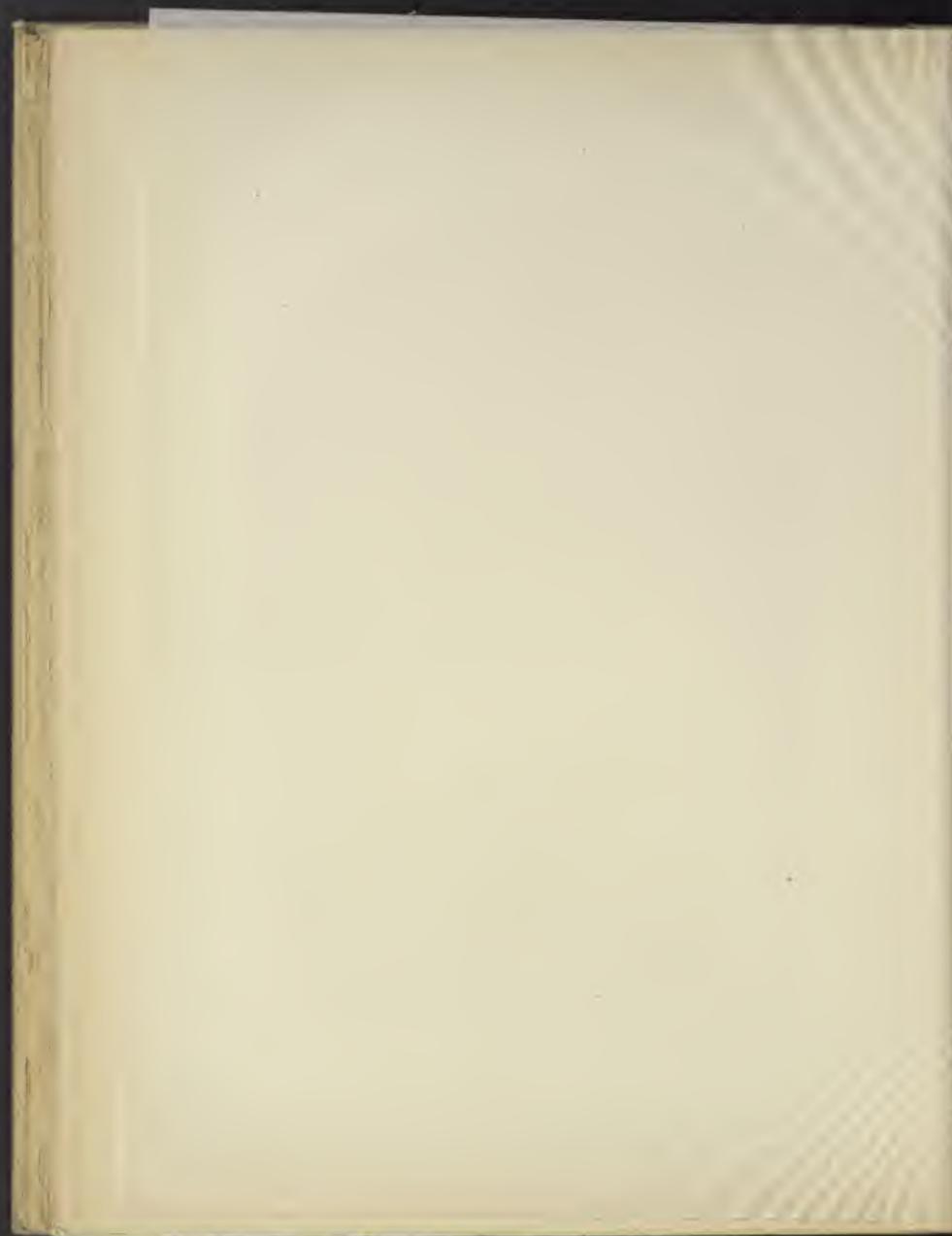
TAFELN





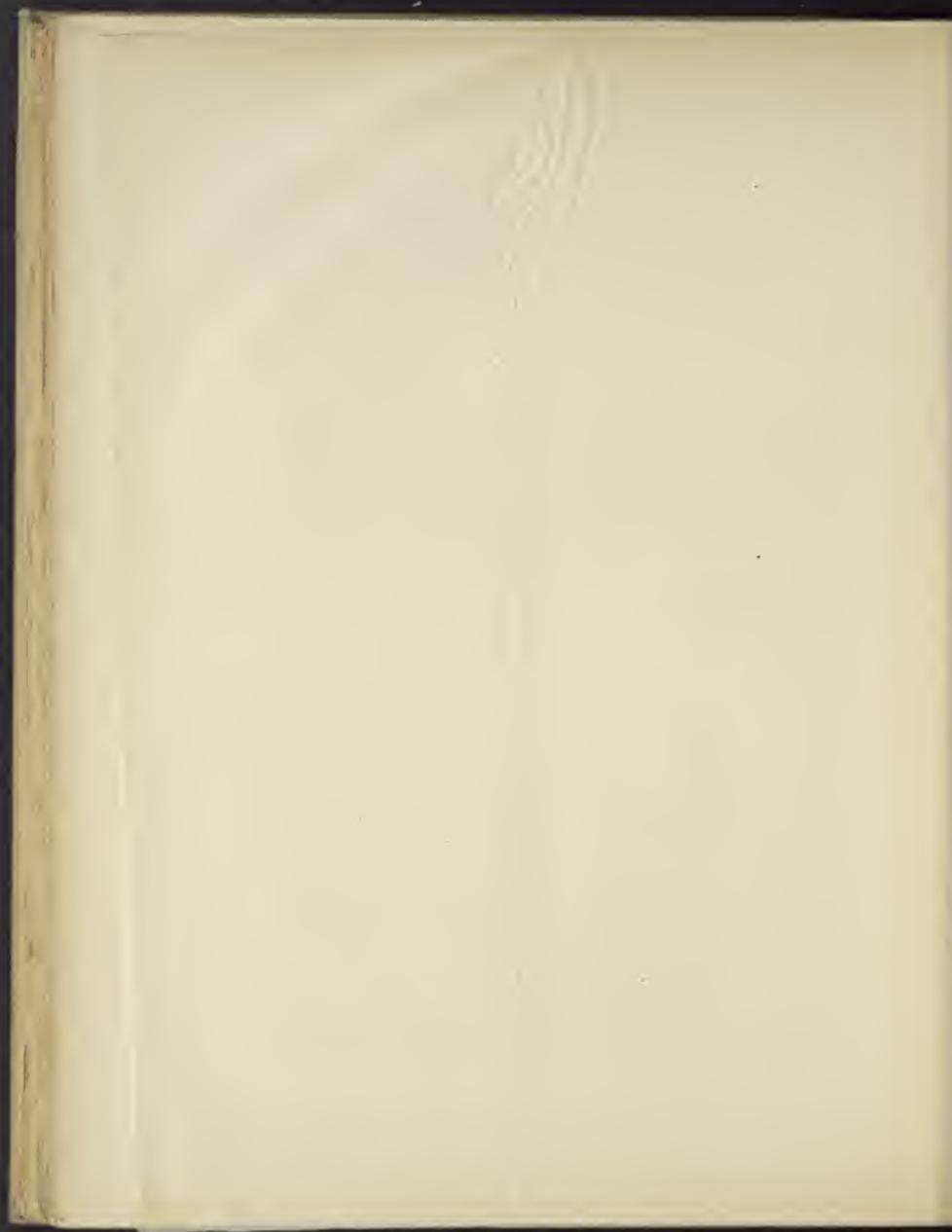
JAN VAN EYCK
CHRISTUS AM KREUZ

BERLINER KUNST-ERHOLDUNGSMUSEUM



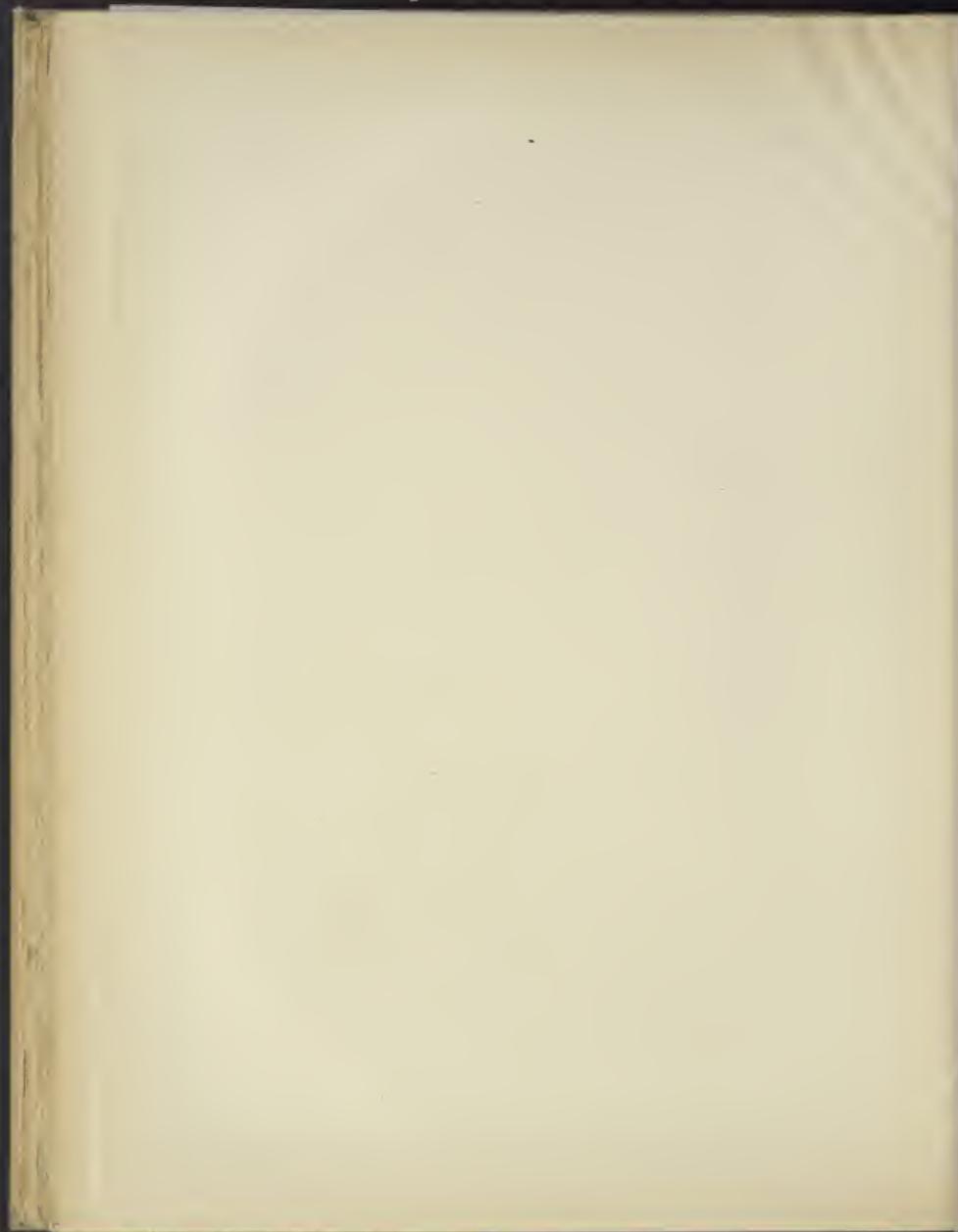


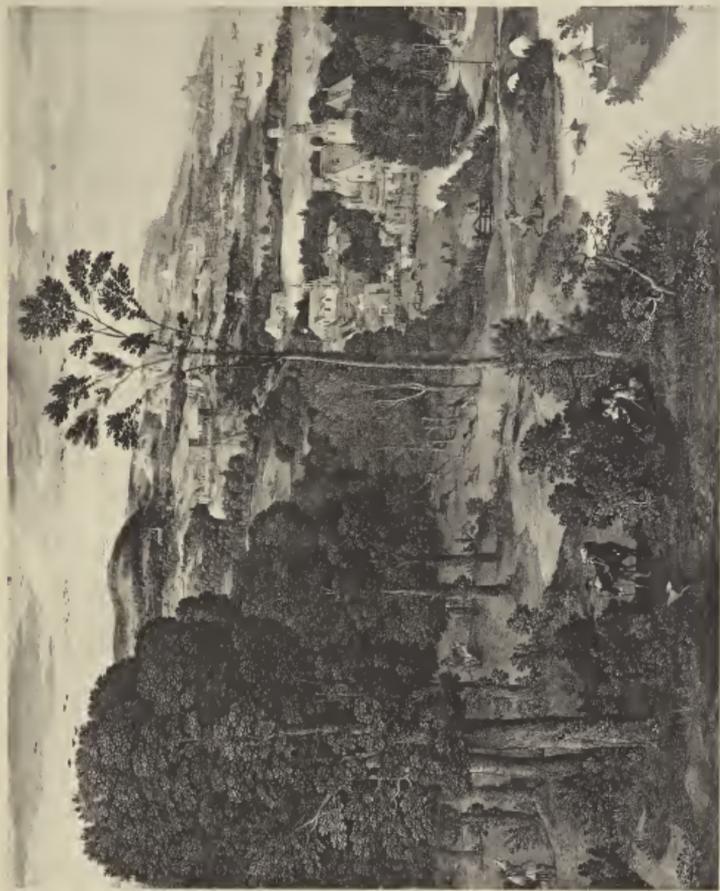
HANS MEMLING
FLÜGELALTAR
BESITZER RICHARD v. KAUFMANN



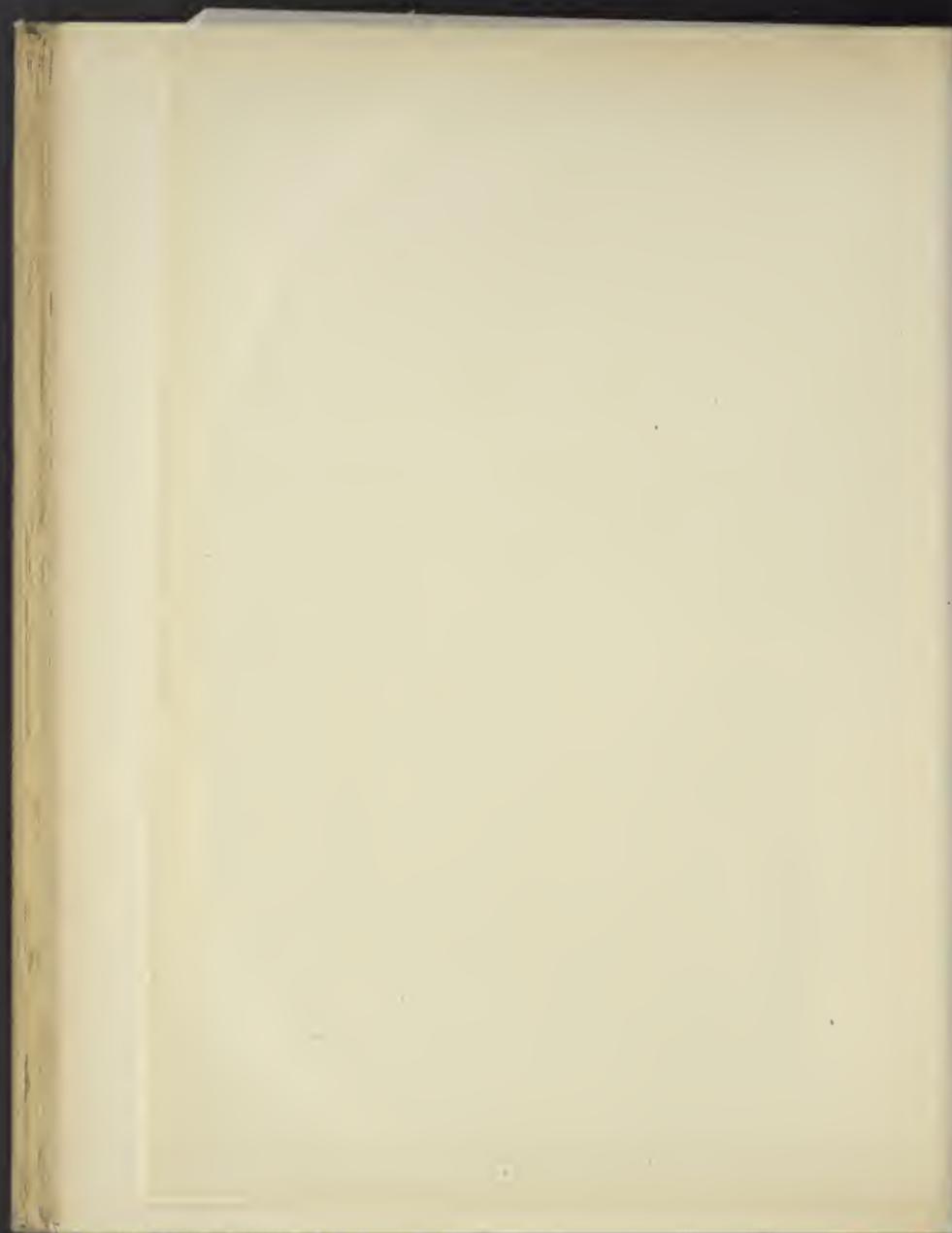


QUENTIN MASSYS
JOHANNES DER EVANGELIST - DIE HL. AGNES
BESITZER A. v. CARSTANJEN



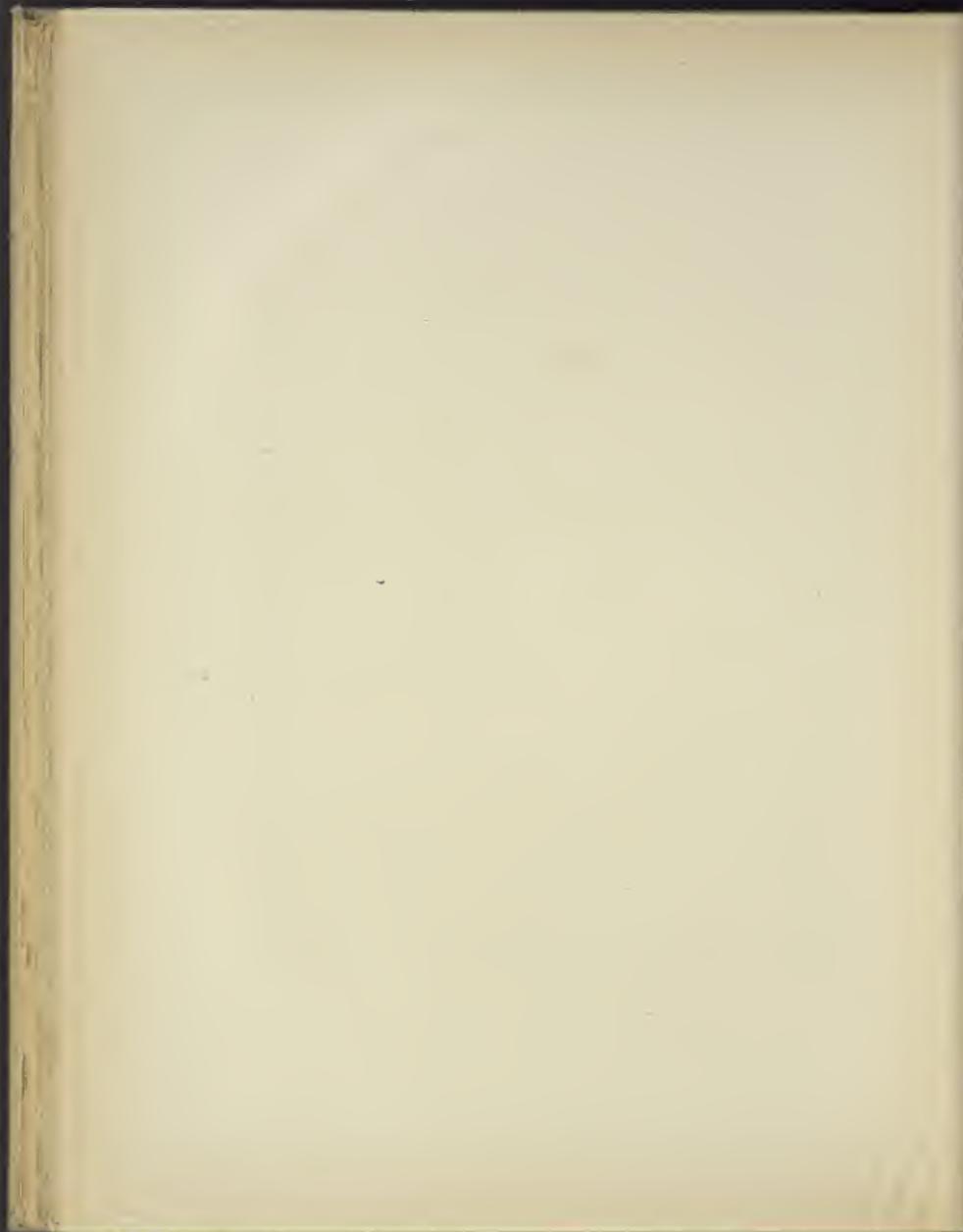


JOACHIM DE PATENIER
LANDSCHAFT MIT JÄGERN
BESITZER FRAU WESENDONAC



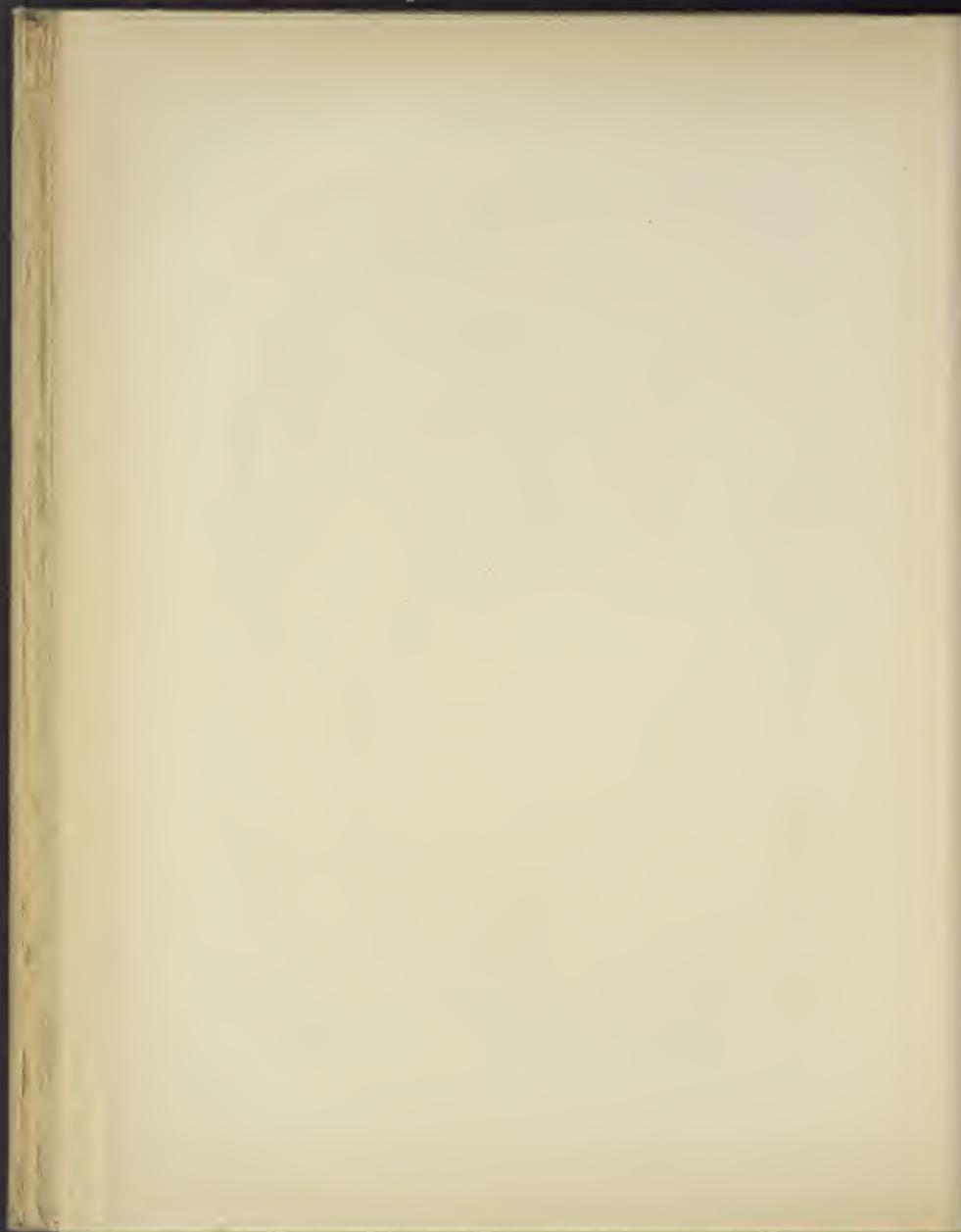


105. श्रीकृष्णस्य द्वावे केशवे
दोमले साधु बार्हे वारु डाले
पुष्टारे प्राण पुष्टाभावे



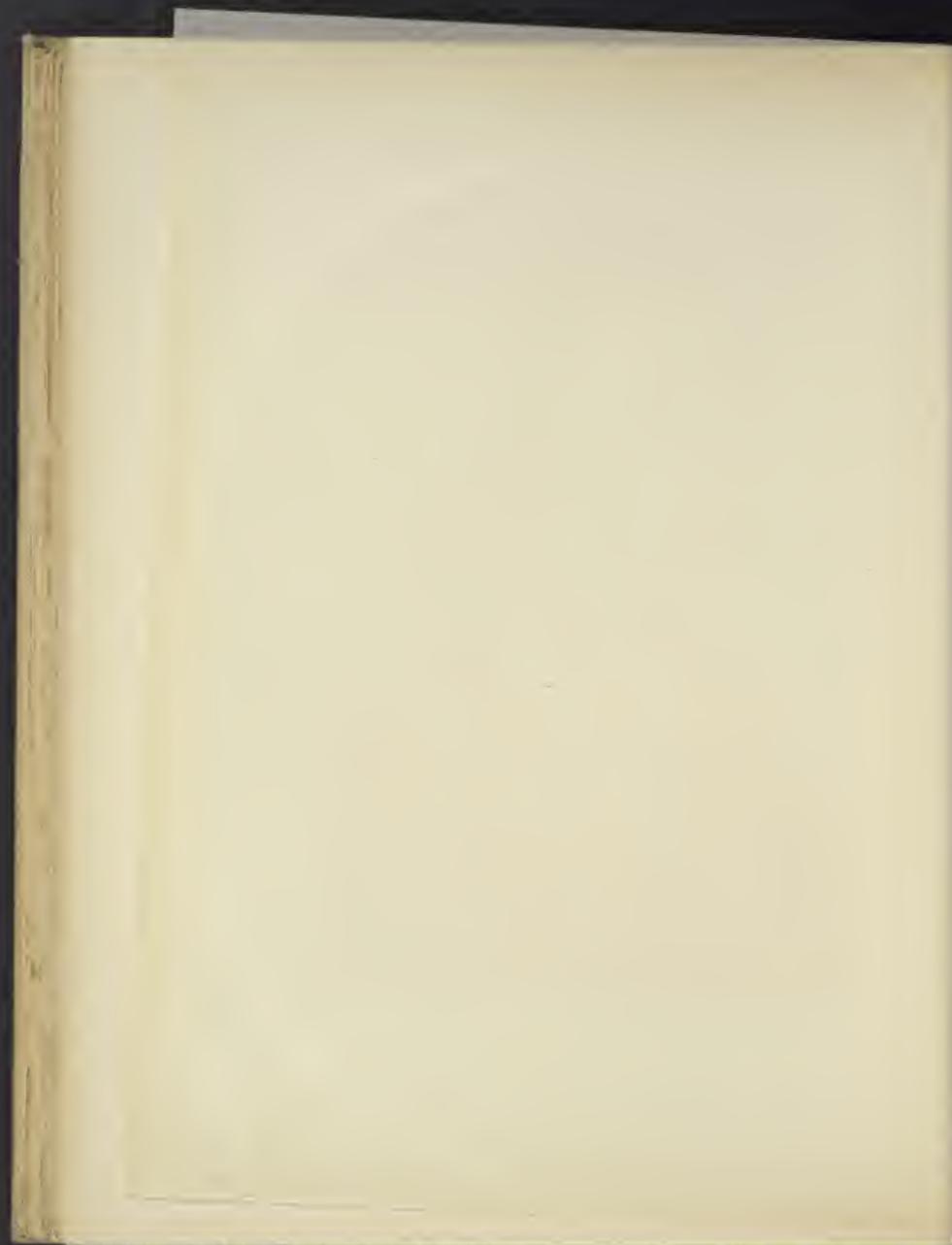


FRANS FLORIS
BILDNISS EINES MANNES
BESITZER FÜRST LICHNOWSKY



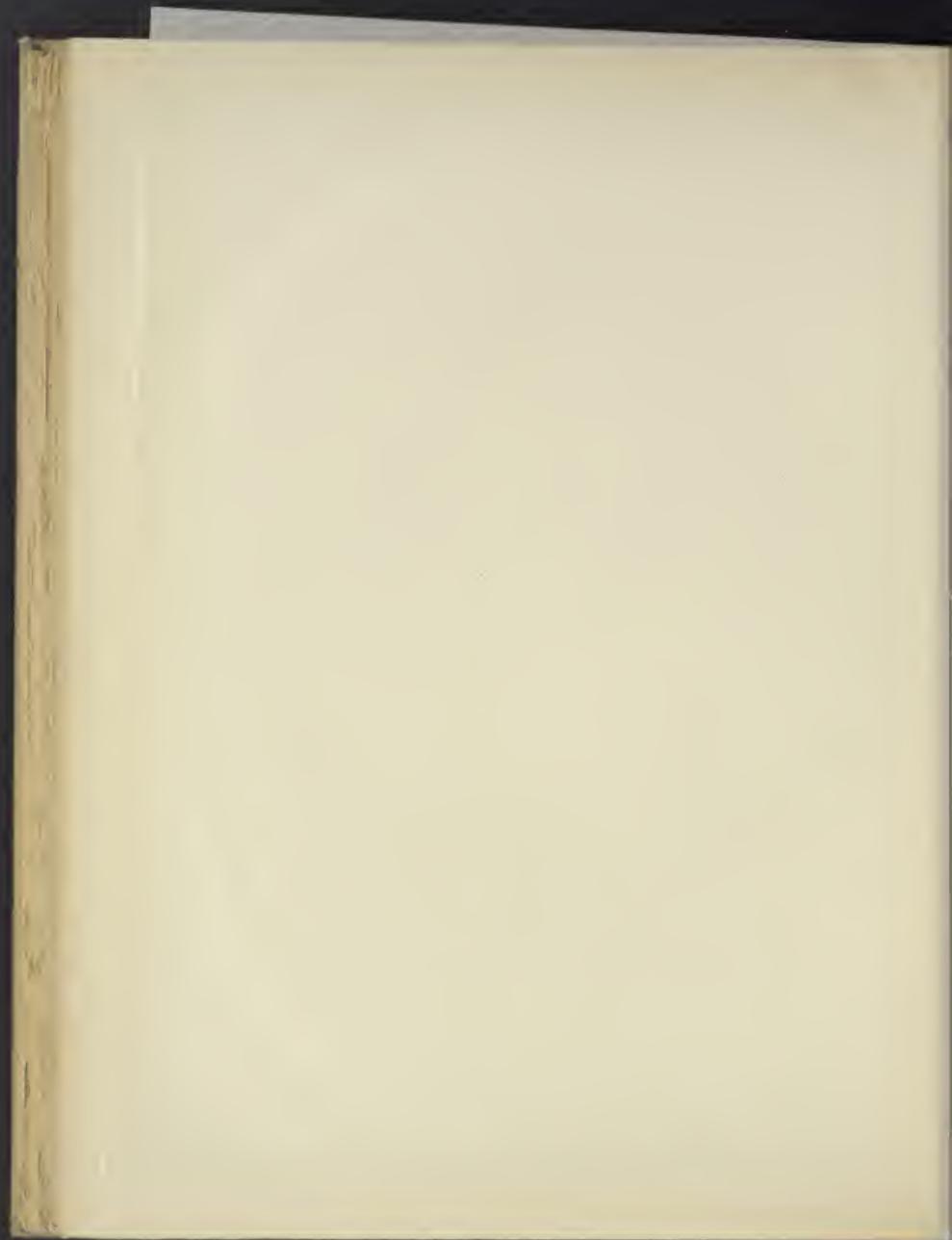


SCULPTUR DES FRA LITTA
MADONNA MIT DEM KINDE UND ENGELN
BESITZER FRAU JULIA HAINAUER



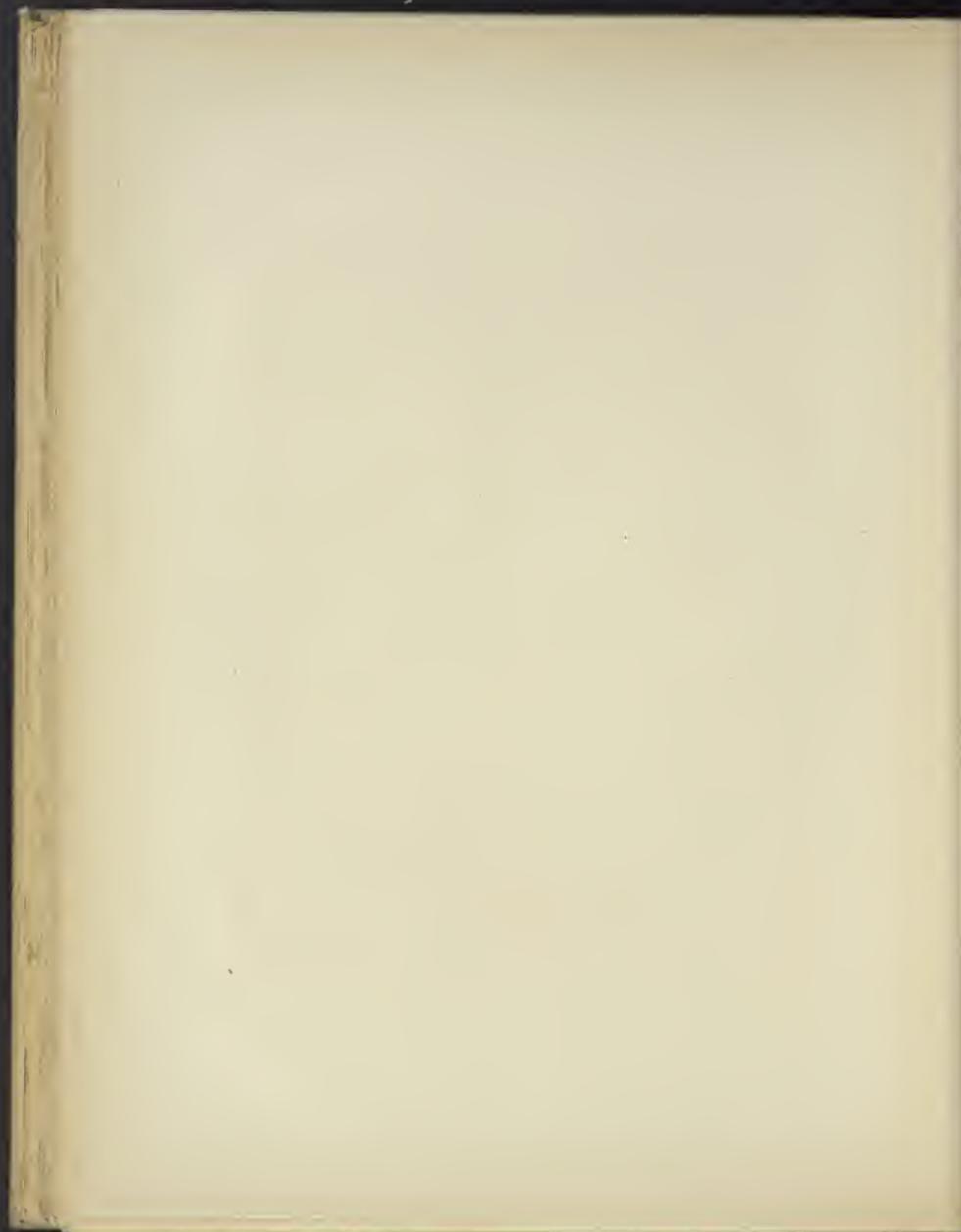


CHRISTOPHER
BURNHAM FINEY (1811-1868)
DESIGNED BY JOHN RUSSELL



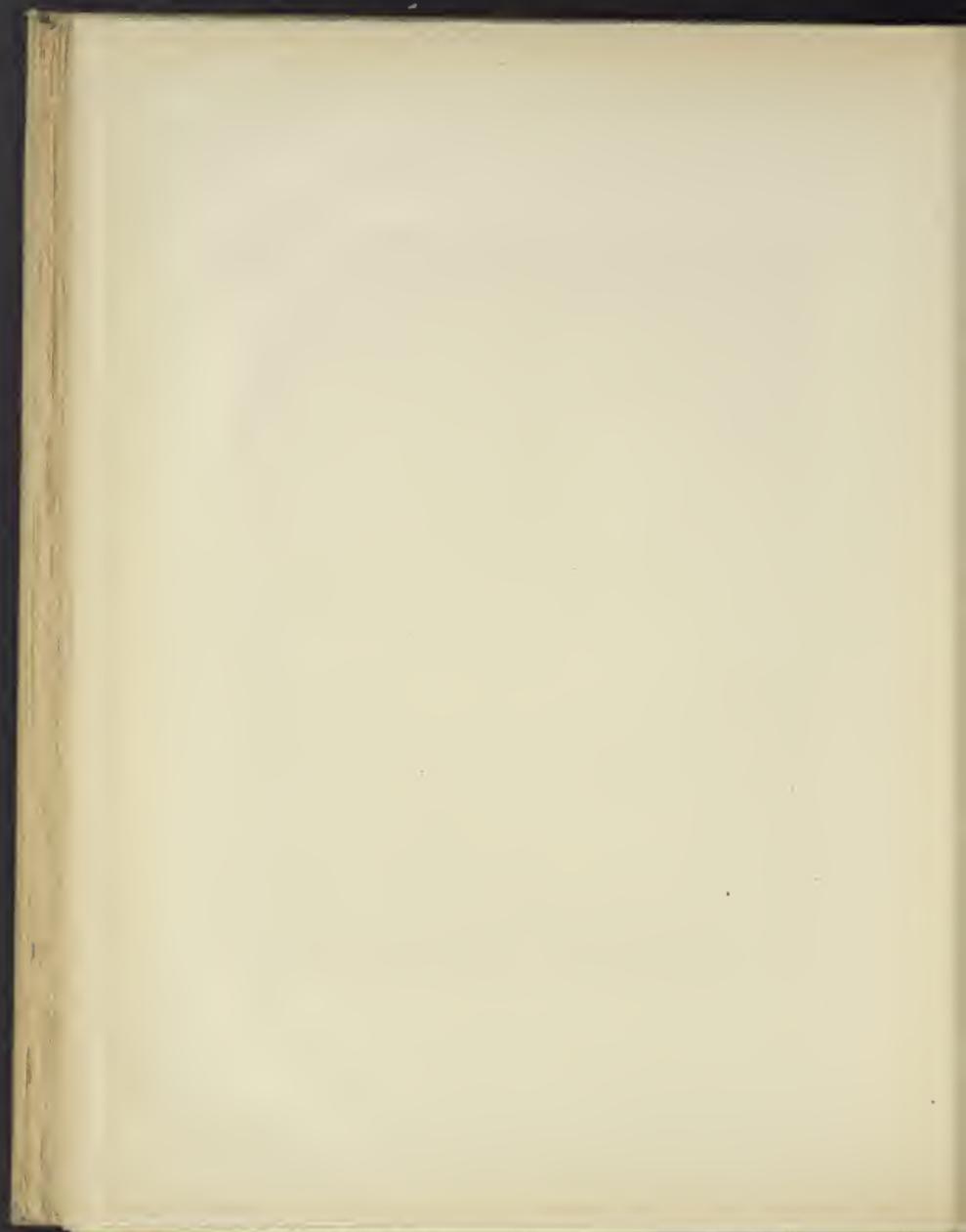


—GOTT MIT UNSERER
KUNST AMT ZWEL FÜRSTEN
—GOTT MIT UNSERER





ANDREA MANTEGNA
MADONNA
BESTZLER JAMES SIMON

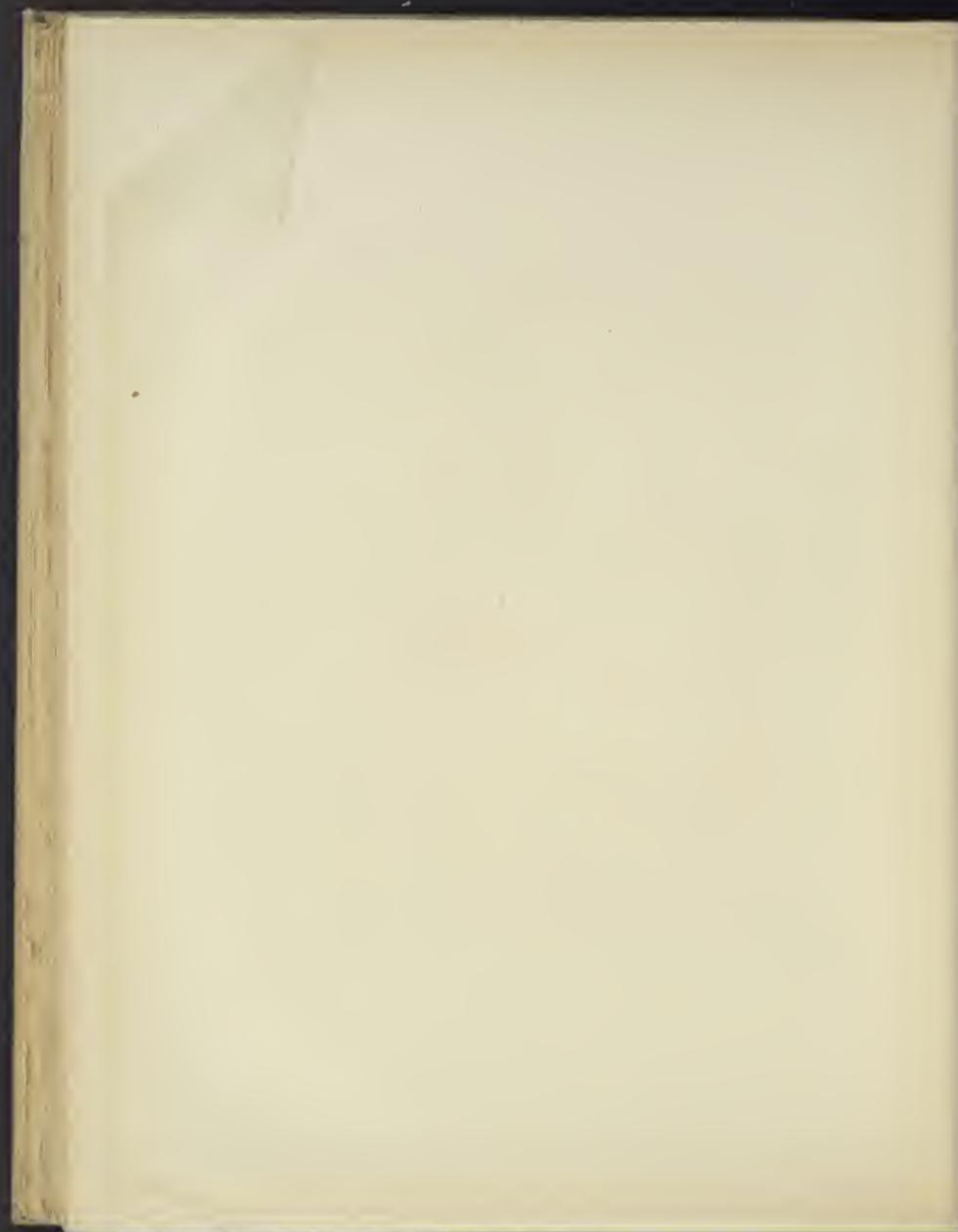




LUCA SIGNORELLI

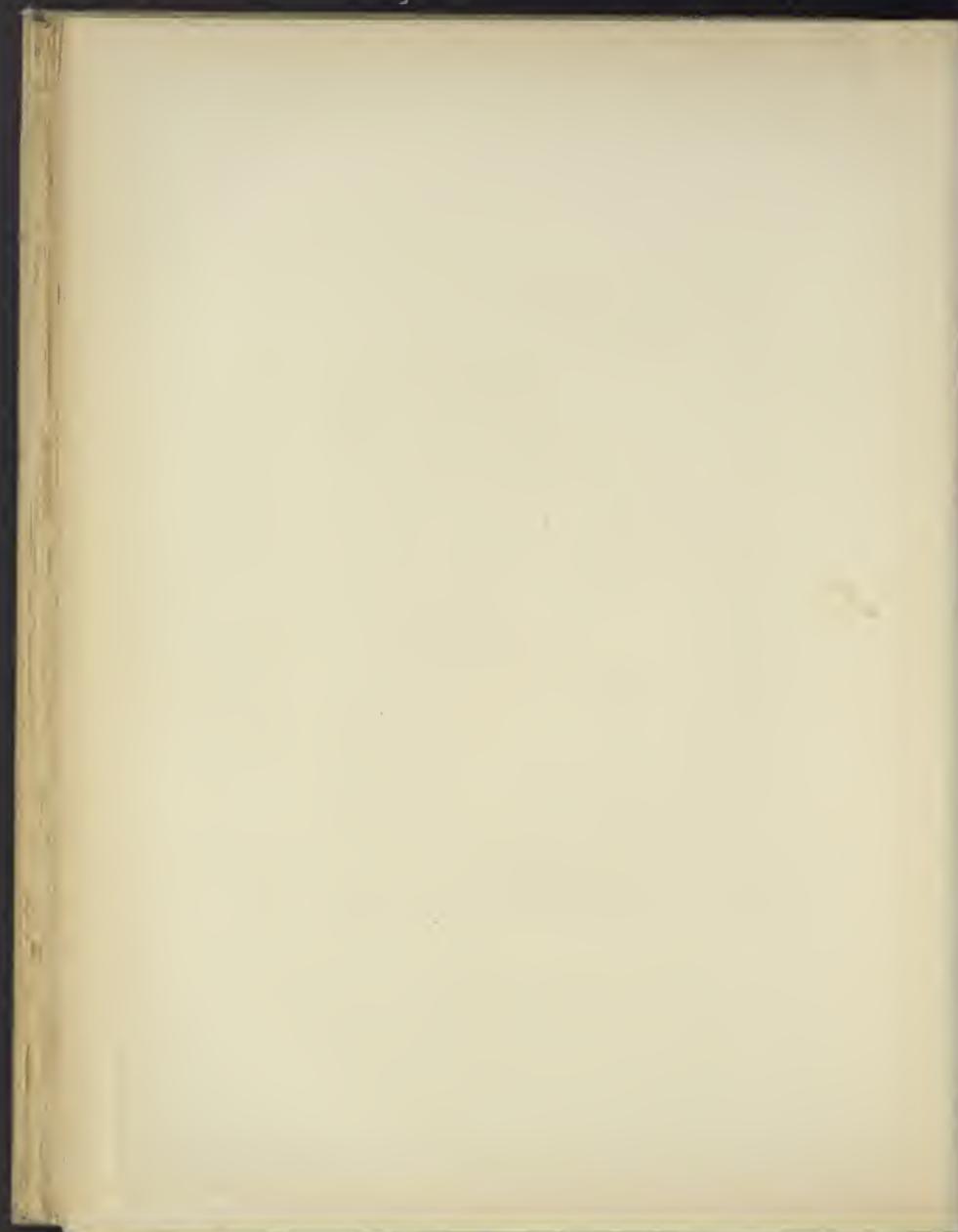
AKTSTUDIEN

BESITZER ADOLF VON BECKERATH



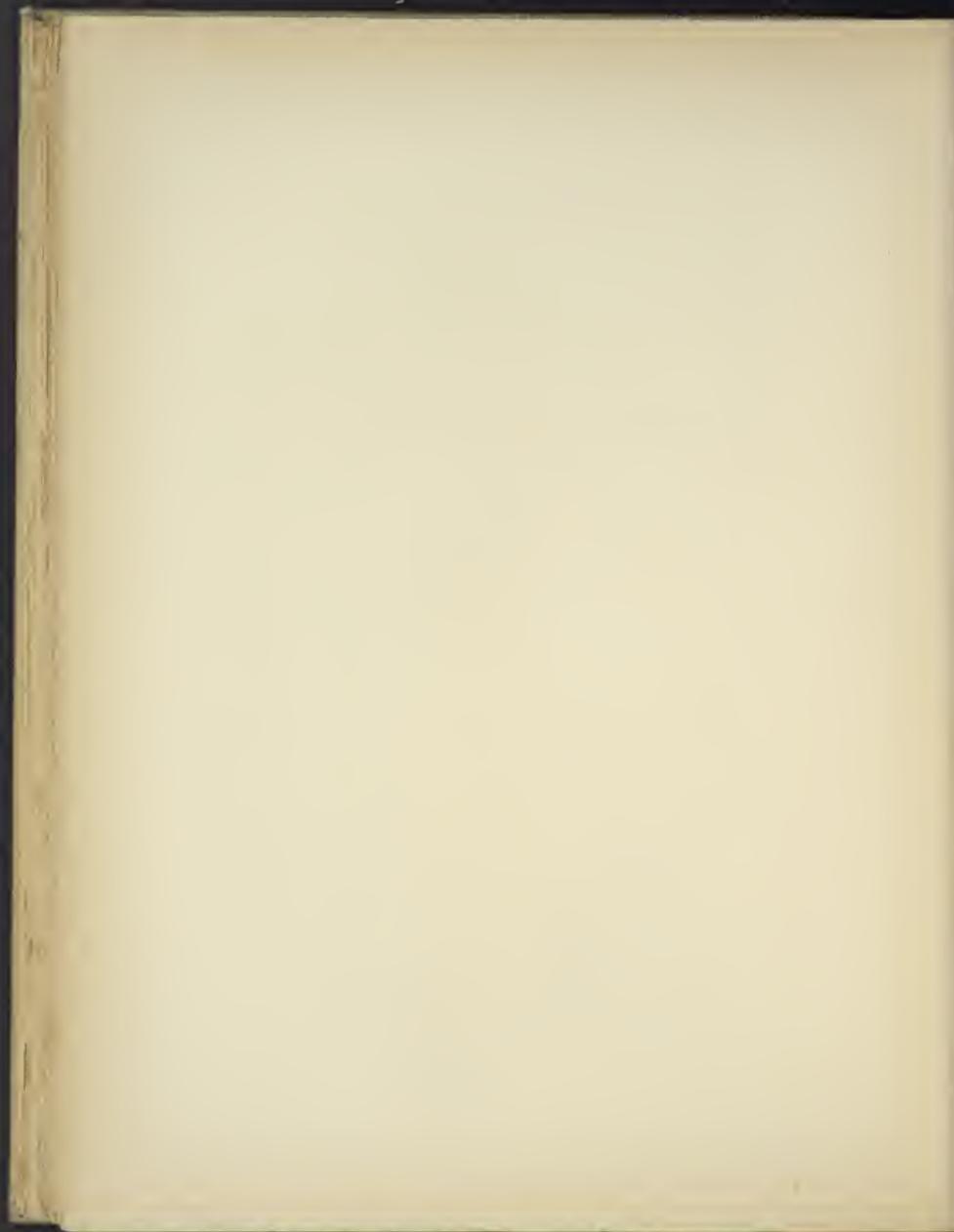


CARLO CRIVELLI
MADONNA
DEUTZKUNST MUSEUM





MADONNENSCHULPE AUS EISEN
 FRANZÖSISCHE ARBEIT DES 14. U. 15. JH.
 KUNSTGE. FIRM. J. U. G. HAMBURG.





1. Madonna. Besitzer V. Weiskuch. 2. Spiegelkappel mit Anzug zur Jagd. Besitzer Fwu Hainauer. 3. Madonna. Besitzer Fwu Hainauer.
4. Madonna. Besitzer J. Simon. 5. Tripptychon. Besitzer V. Weiskuch. 6. Madonna. Besitzer Frau Hausauer.

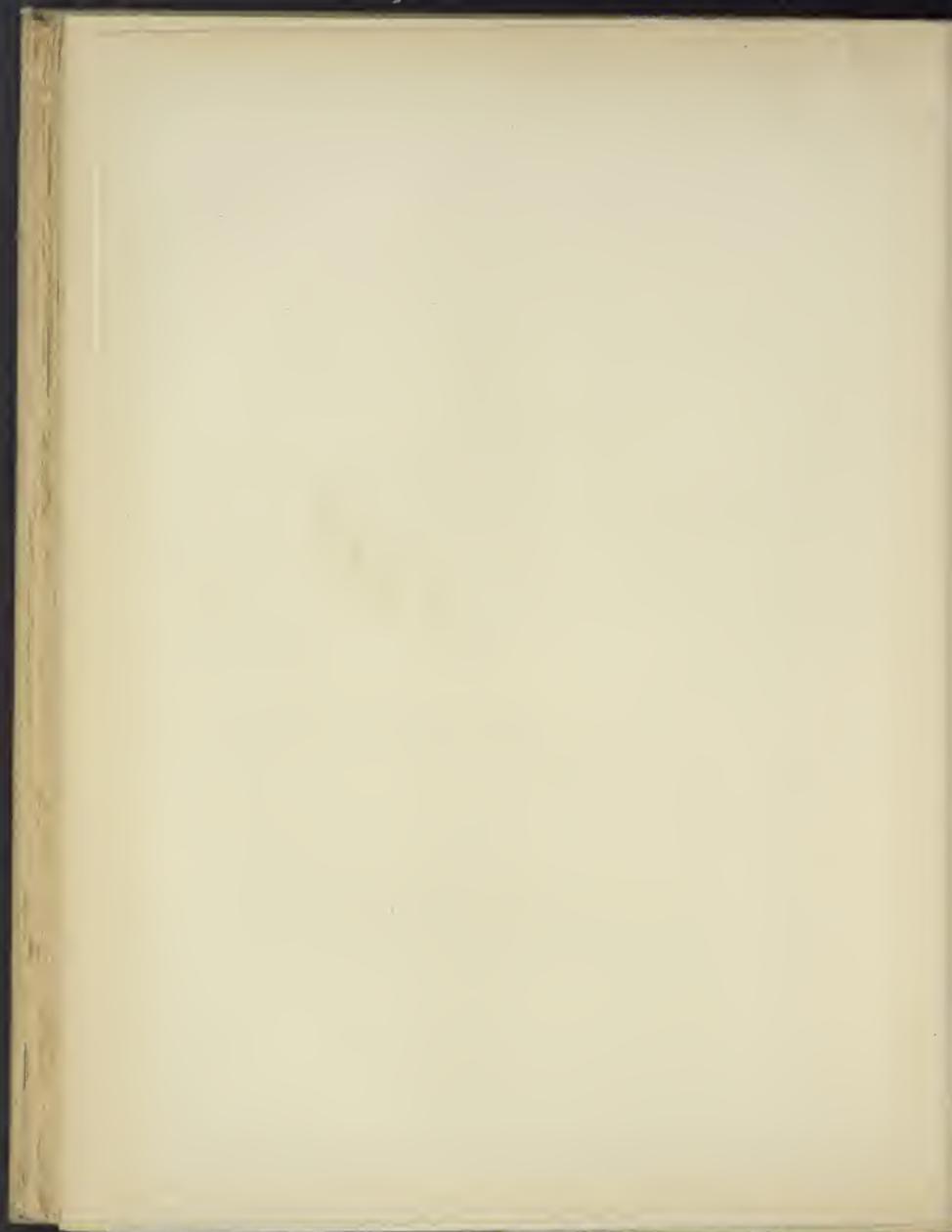
1 Кривонос Вера, 1 зима 2. Тибольцов Вера, А. Мелник 0 Кривонос Вера, 1/2 Кривонос
2 Кривонос Вера, А. Мелник 3 Золотарова или Уманец или 1/2 Кривонос Вера, Кривонос
3 Кривонос Вера, Кривонос

1
2
3
4
5
6

1
2
3



Fig. 117. — The Altar of the Virgin, in the Church of the Holy Spirit, Paris.

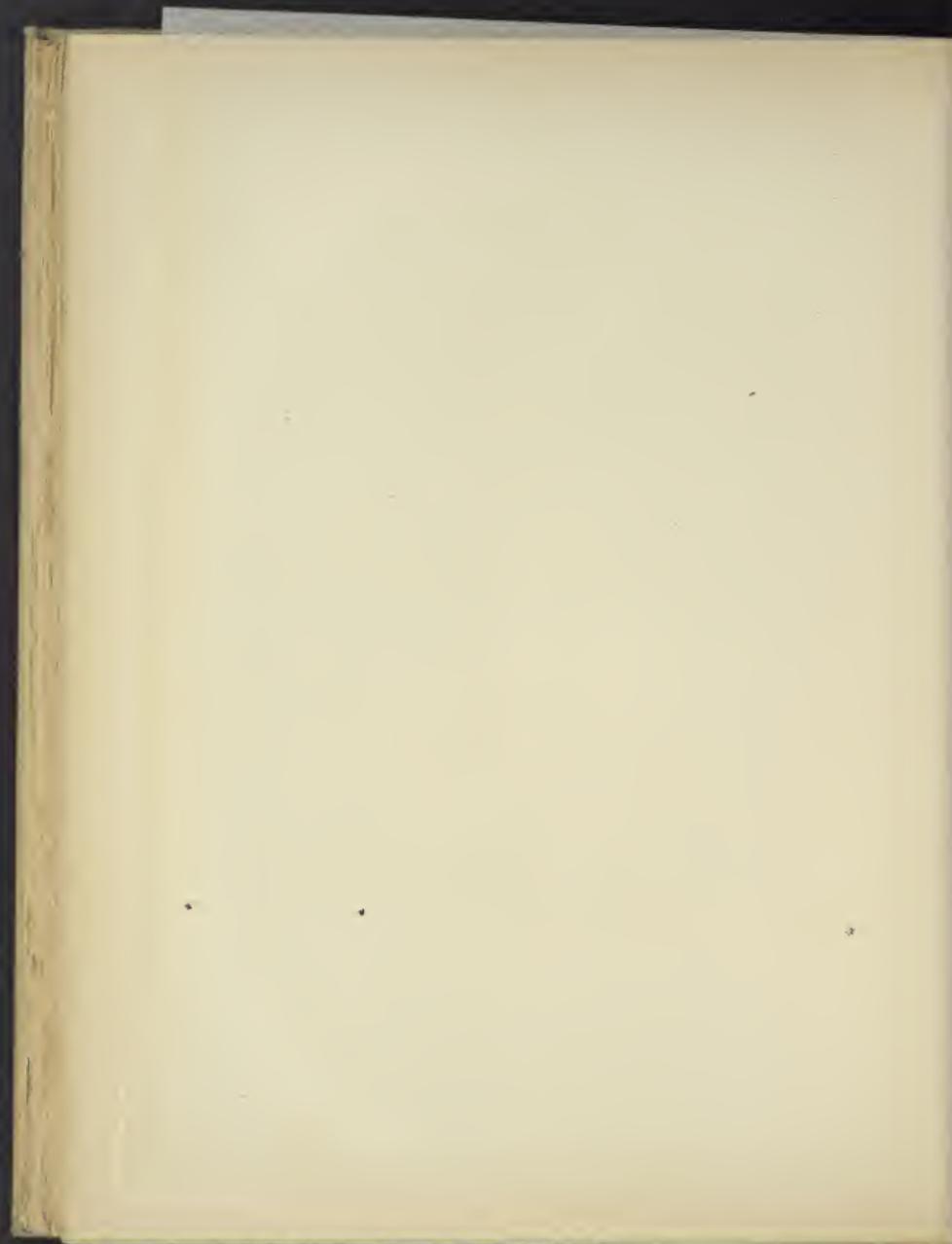




SIBYLLEN

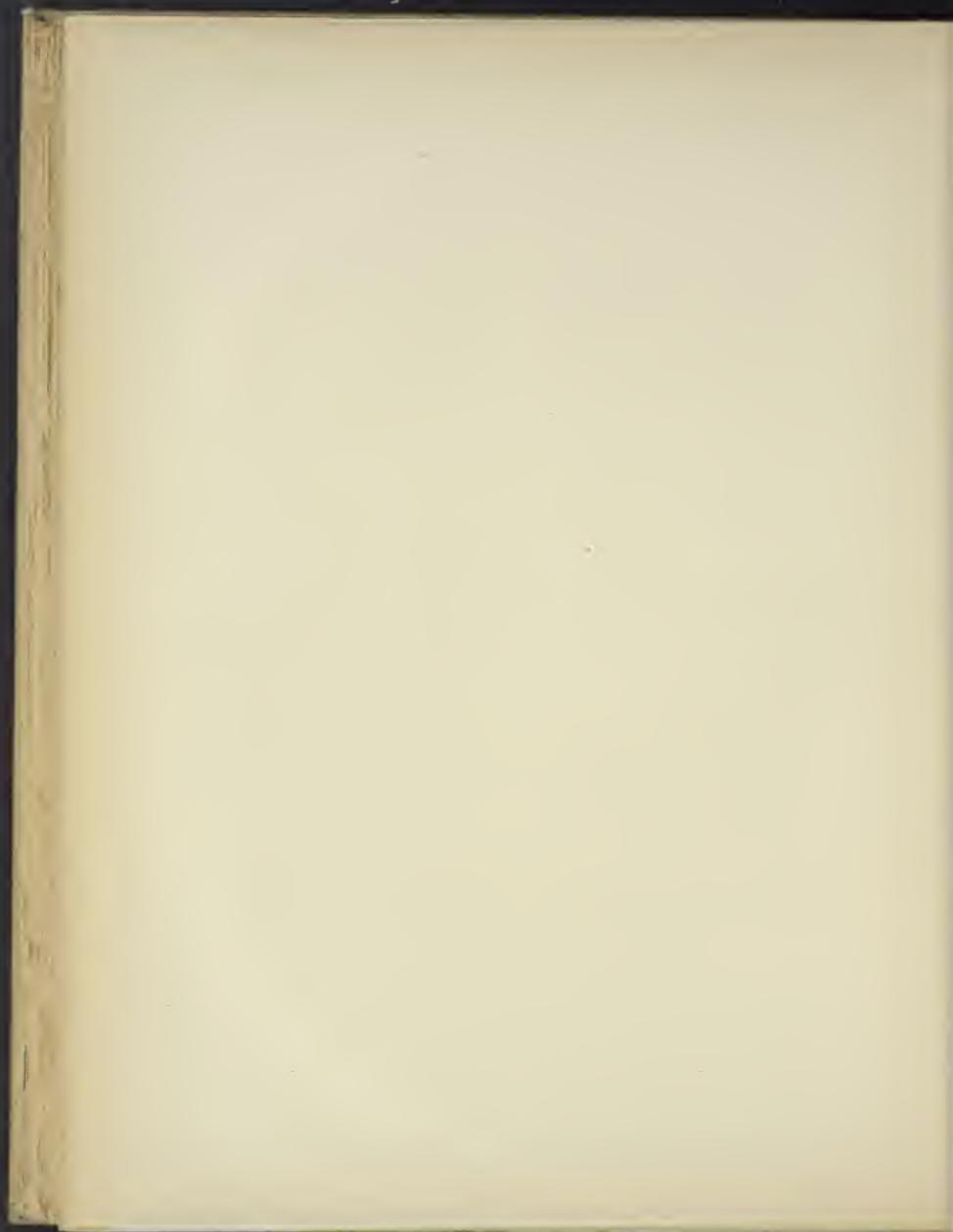
MARMORESCULPTUREN VON GIOVANNI PISANO

BESTÄTZER: ADOLF VON LICHTENSTEIN



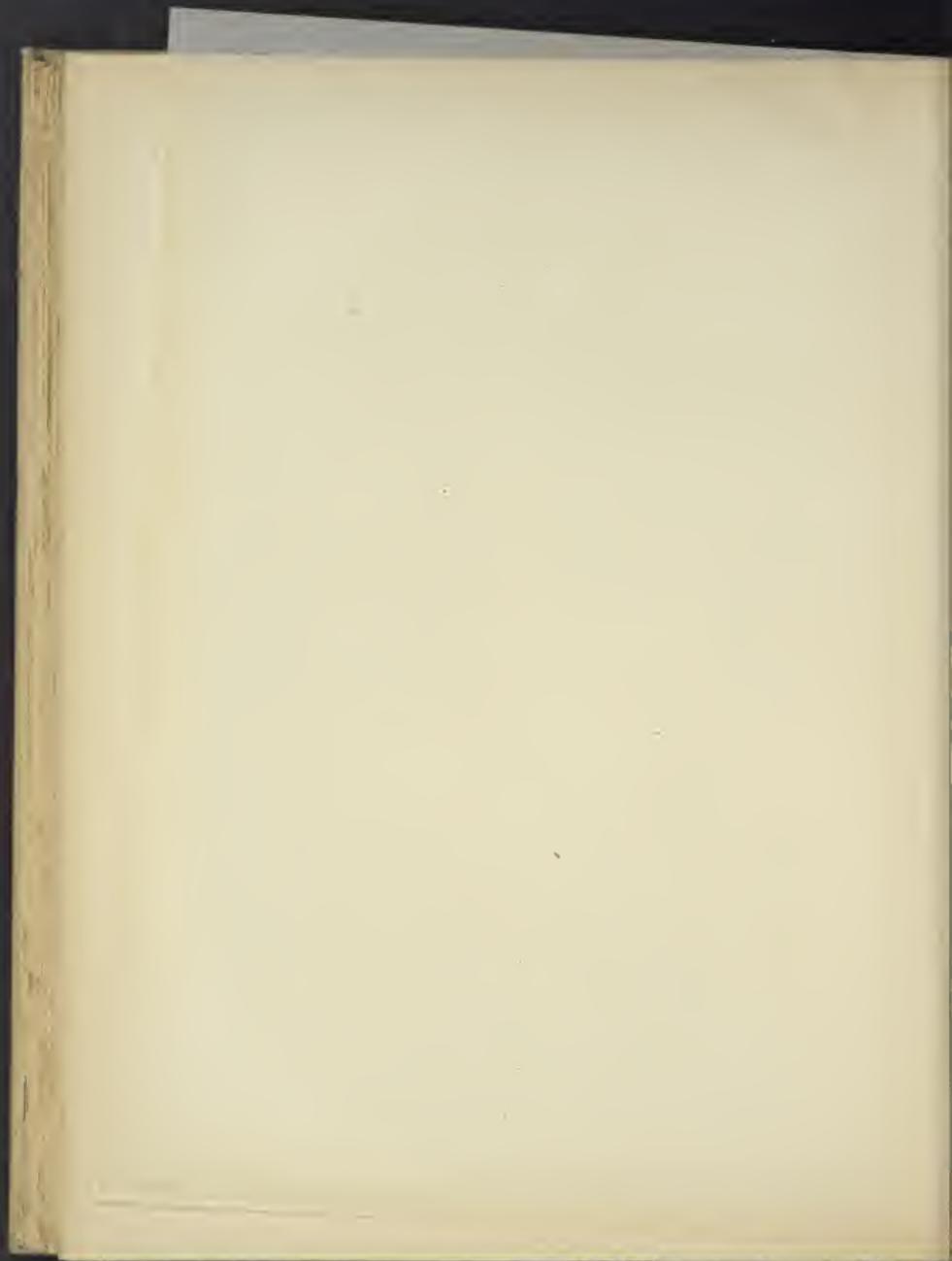


DIE HEILIGEN MARIEN VON SCHMERZEN
NIEDERÖSTERREICHISCHE HOLZSTATUEN DES XV. JAHRH.
GEZEHLT VON BARBARA GIEFFANS U. RICHTIG VON JOHANN B. W. W.





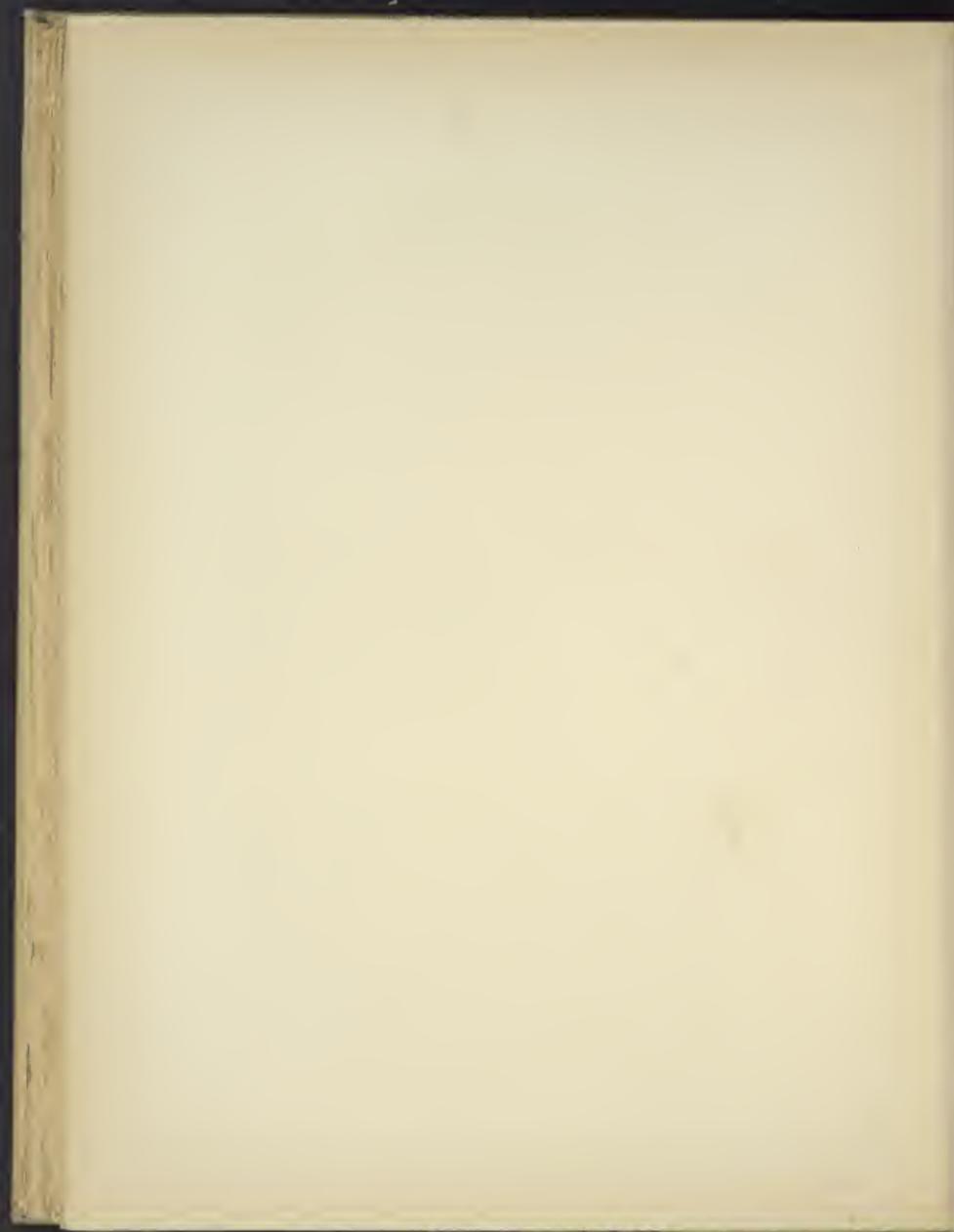
Die hl. Magdalena — hl. Papst
Deutsche Holzstatuen um 1500
Besitzer Graf J. H. Hainauer — Carl Blüher





DER HL. STEPHAN - WEIBLICH BEBILDT - DER HL. MATTHIAS
 HOLZSTATUEN VON SUDOWA IN TREBESCHOWITZ.

Високоцка црква у Суровоу - Иконостасна група, дрвени статуе.





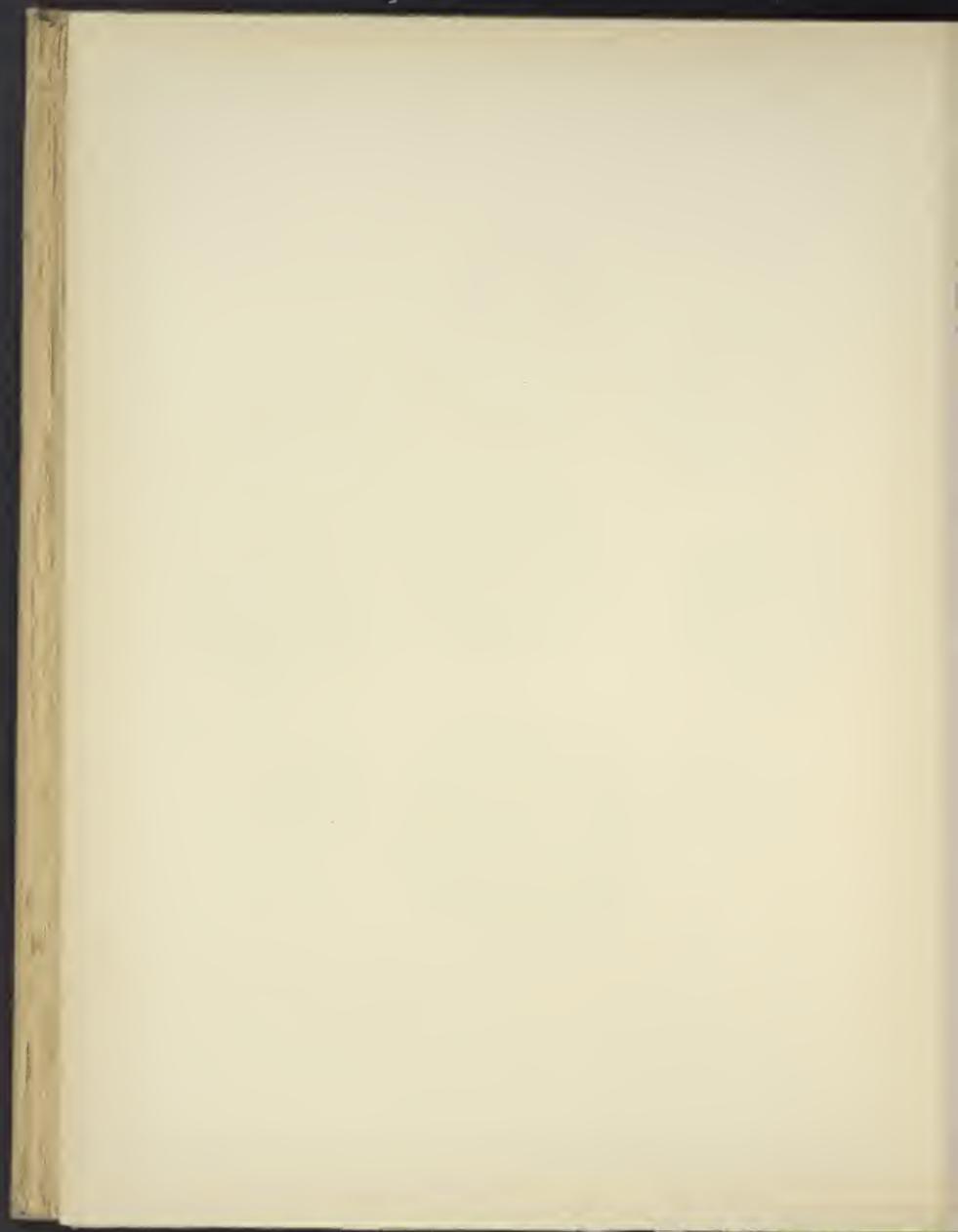
1. Hans Schwarz Med auf Martin Plinczäg. 2 Hans Schwarz (?) Med. auf Hans Burckmair 1516. 3 Hans Schwarz Med auf Stephan Westzer. 4 Hans Schwarz Med. auf Kunz von der Rosen. 5 Med. auf Michael Otto von Achteringen 1522. 6 Med auf Sigismund von Heberstein. 7 Peter Floetner (?) Med. auf Georg Hermann, Conrad Mair, Hen Kibisch 1531. 8 Hans Schwarz Med. auf Konrad Peutingner. 9. Nürnberger Meister II B. (?) Med auf Franz Ygelhofer — 1 bis 8 Bronze, 9 Silber.

1. The following is a list of the names of the persons who have been appointed to the various committees of the Board of Directors of the Bank of Montreal, for the year ending 31st December 1911. The names are given in the order in which they were appointed, and the date of their appointment is given in parentheses. The names of the persons who have been re-appointed are given in italics.



DEUTSCHE SCHAUMUNZEN DES XVI. JAHRH

BESITZER JAMES SIMON



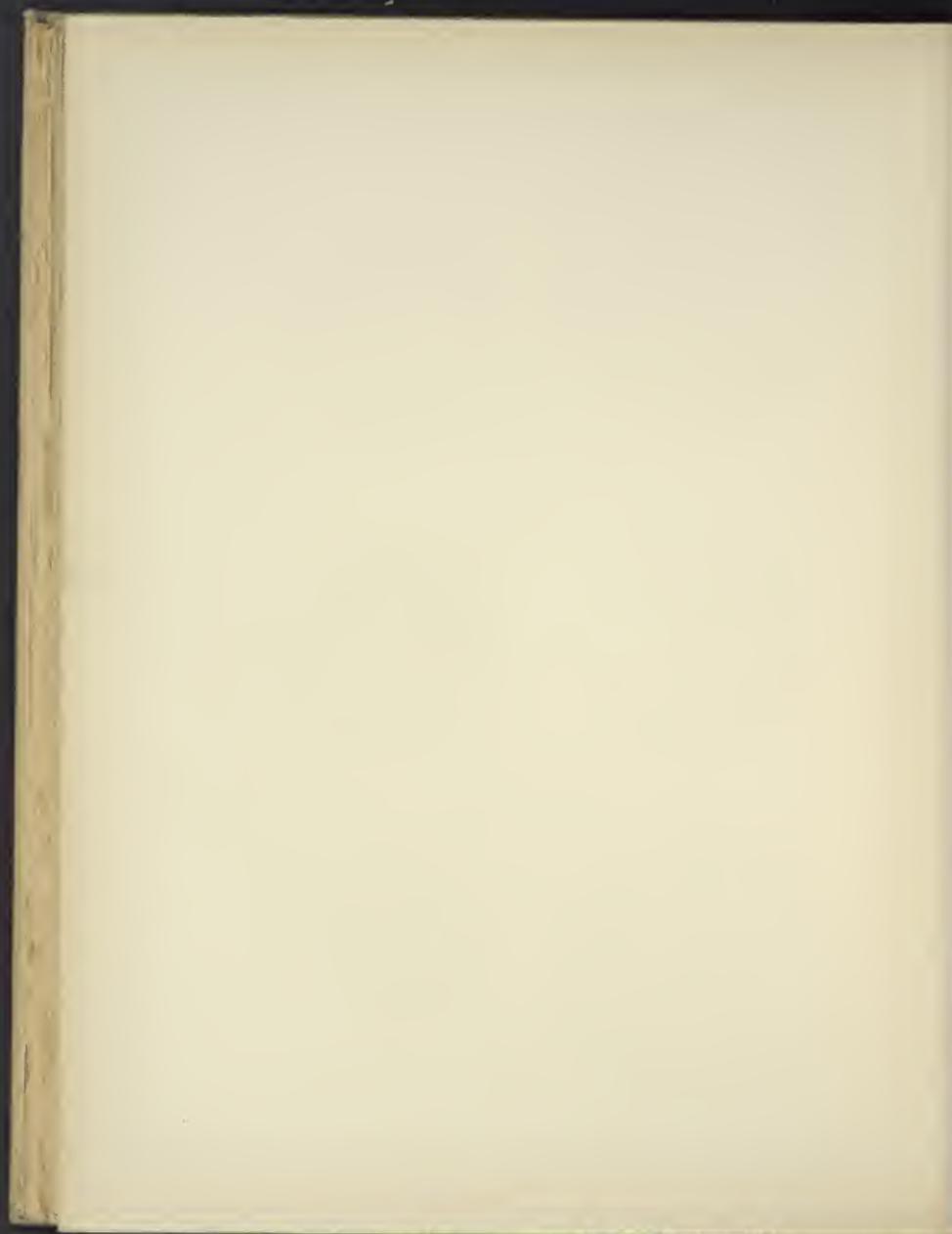


1. Arbeit des Hagenauer Restner, J. Simon 2. Arbeit des Hagenauer Restler, J. Simon 3. Restner V. Weibach 4. Restner, J. Simon
5. Restler V. Weibach 6. Restler, J. Simon

1870



BRONZE MEDAILLONNETTES ET MÉDAILLONS
AUS DER BESTEN JAHRE DES XVI. JAHRH.

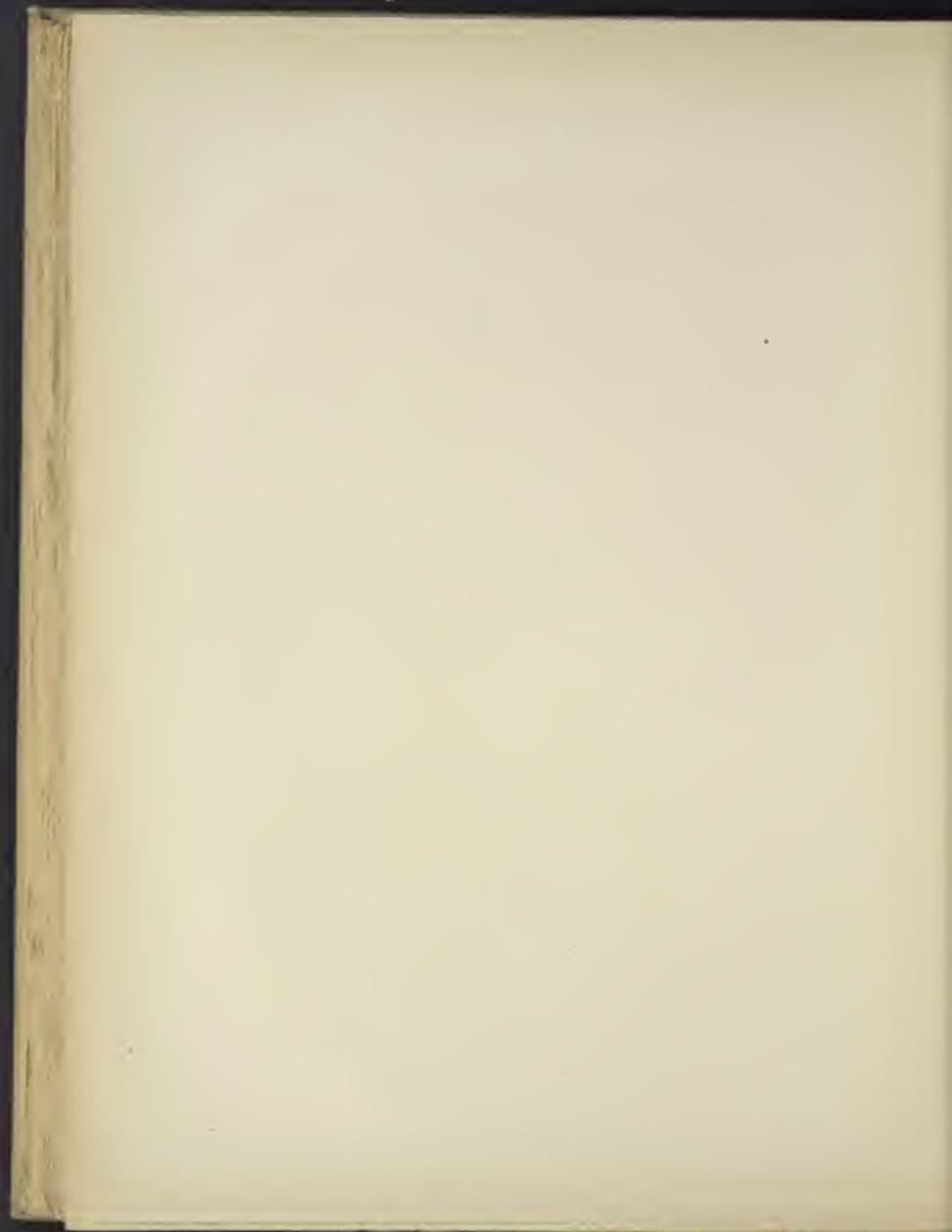




1. Deutsche Arbeit, um 1525. Art des Monogrammisten L. 2. Valentin Müller. Bildnis des Heinrich Freiberger von Jäger, 1608. 3. Französische Arbeit, um 1530. Bildnis eines Lucius. 4. Deutsche Arbeit, um 1530. Bildnis eines Lucius. 5. Deutsche Arbeit, um 1530. Bildnis eines Lucius. 6. Deutsche Arbeit, um 1530. Bildnis des Sebastian Schödel. — 1 bis 4 sind 6 Speckstein, 2 bis 6 Eisenstein.

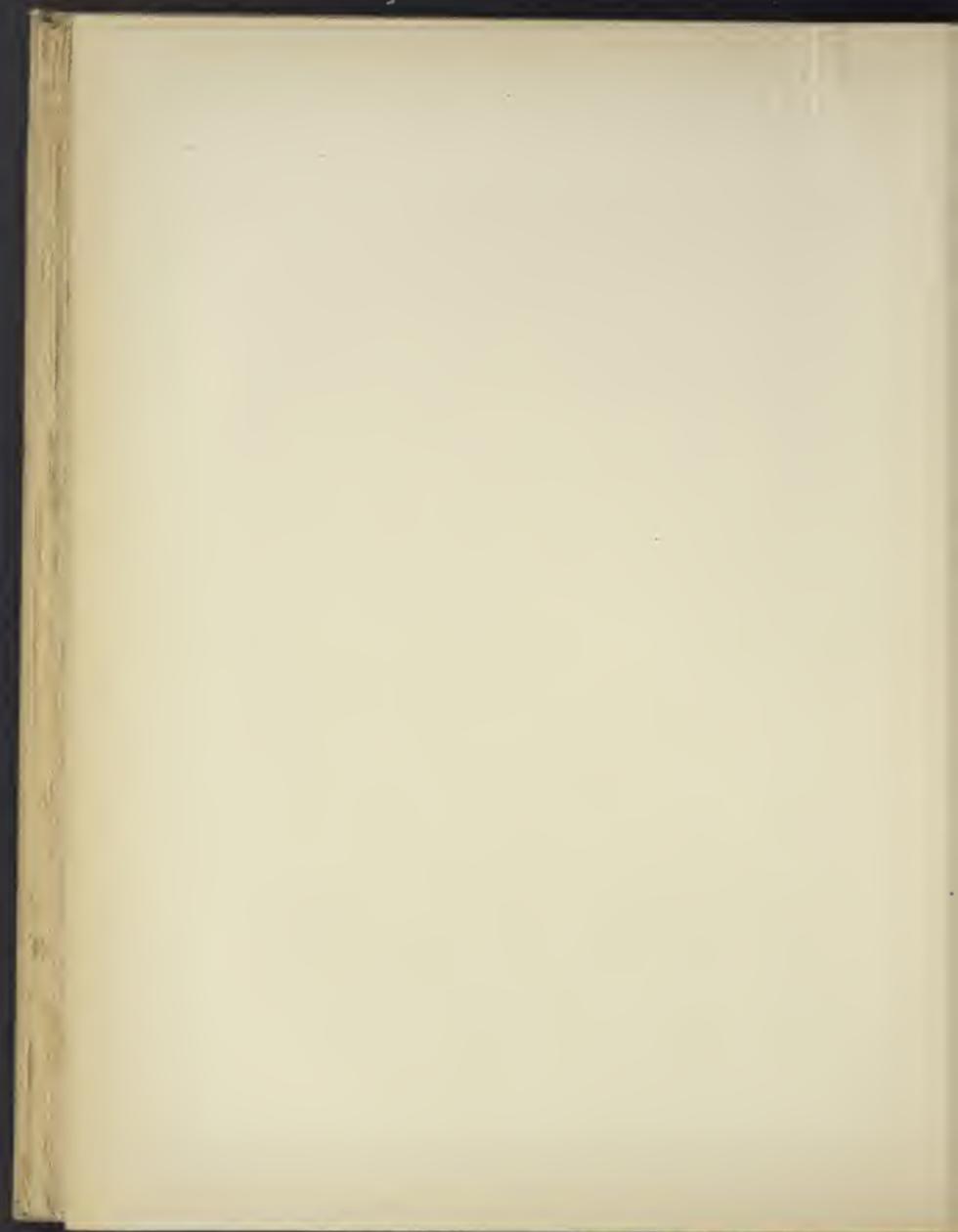


SOCIETY OF FRIENDS OF THE AMERICAN MUSEUM OF NATURAL HISTORY
 (FORMERLY SOCIETY OF THE FRIENDS OF THE MUSEUM)
 1827-1830 (July 1828)



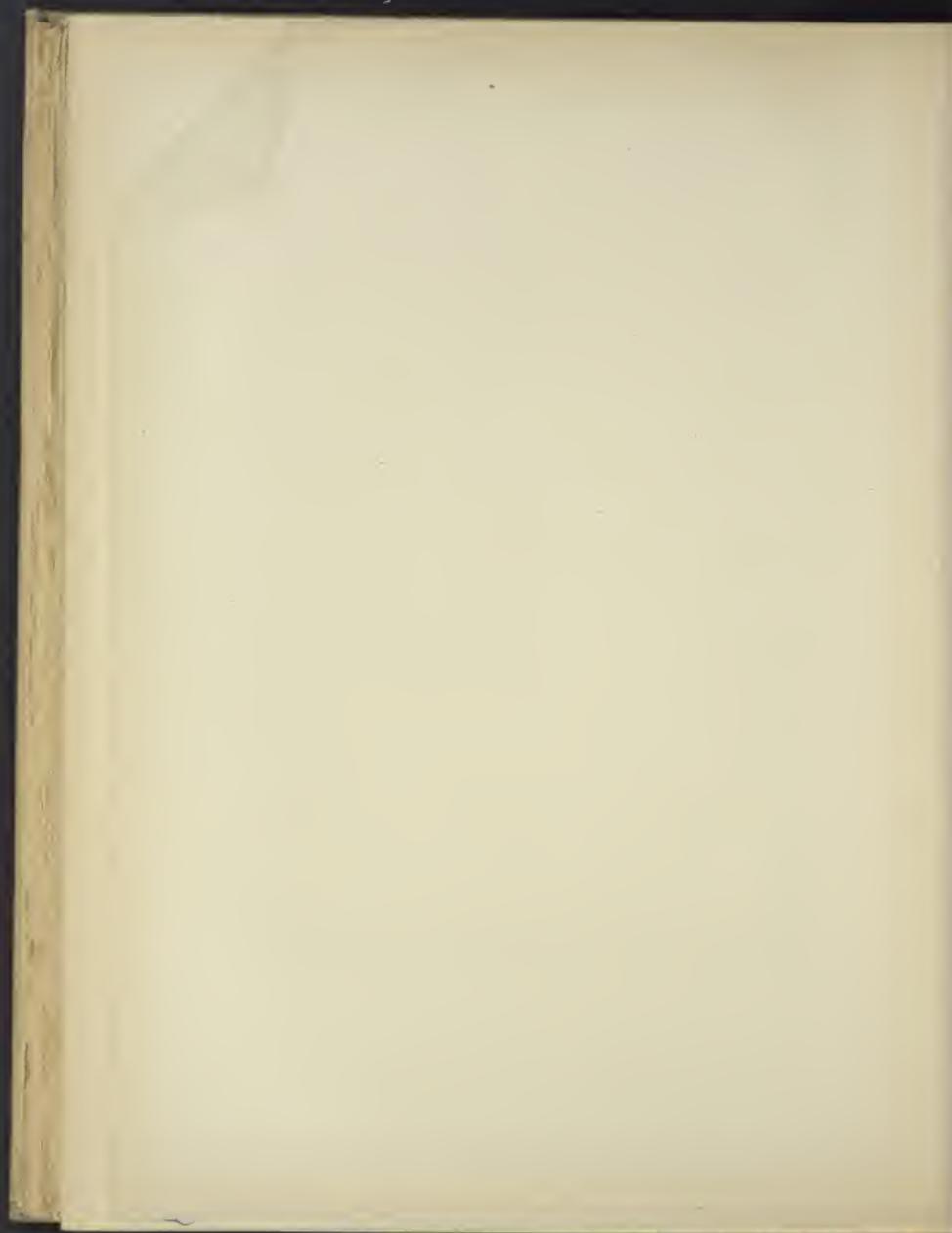


MADONNA LACTANS
 GIANNI TROVATI
 BARTOLINI 1817



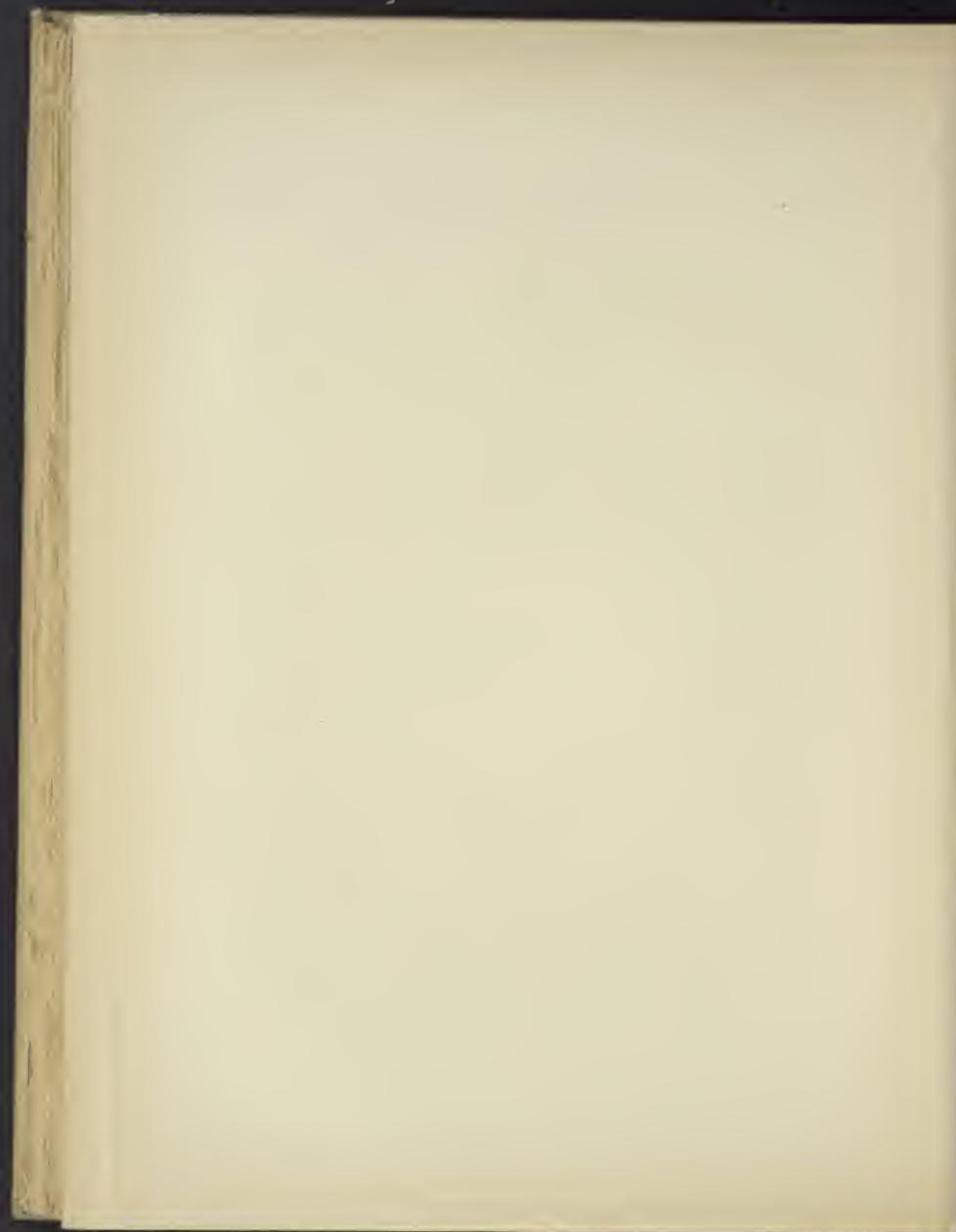


DER HL. IOHANNES ALS KNABE
MARMORSTUPE VON ANTONIO ROSSI LLESCHI
IM SITZLER FRAU JULIE HAINAULR



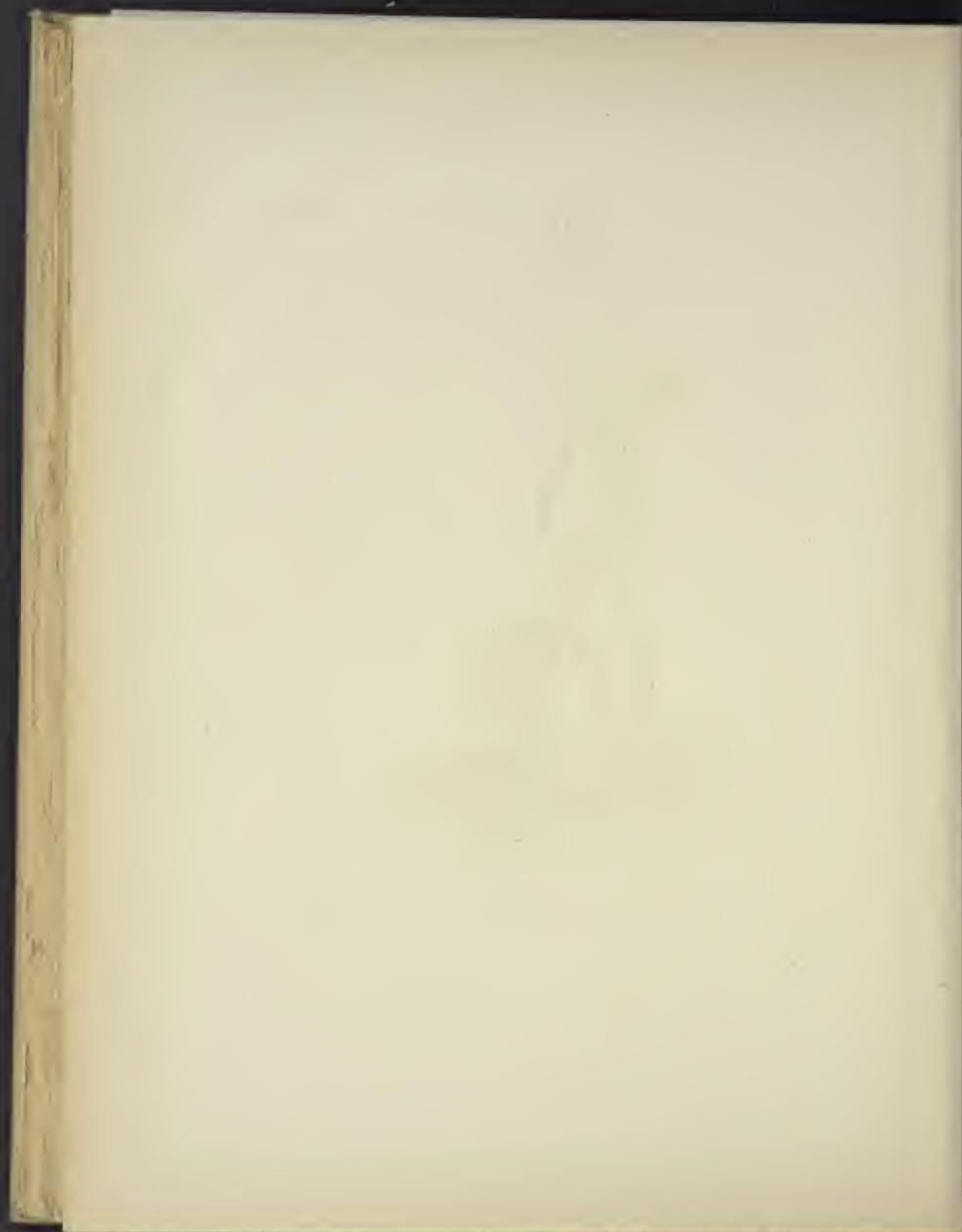


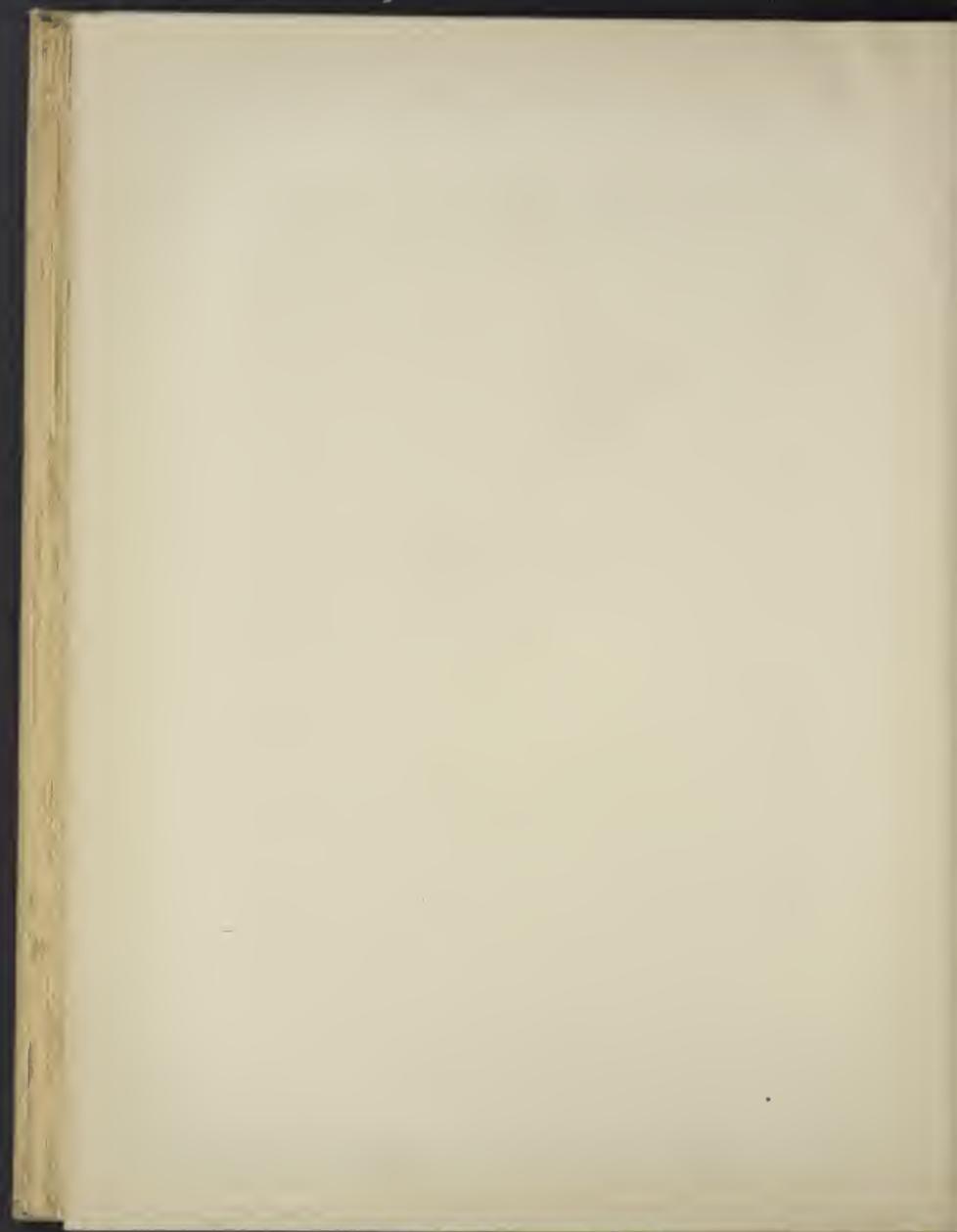
MARIA MIT DEM KINDE
 MARMORRELIEF VON ANTONIO ROSSELLINO
 BESITZER FRAU JULIE HAINAUER





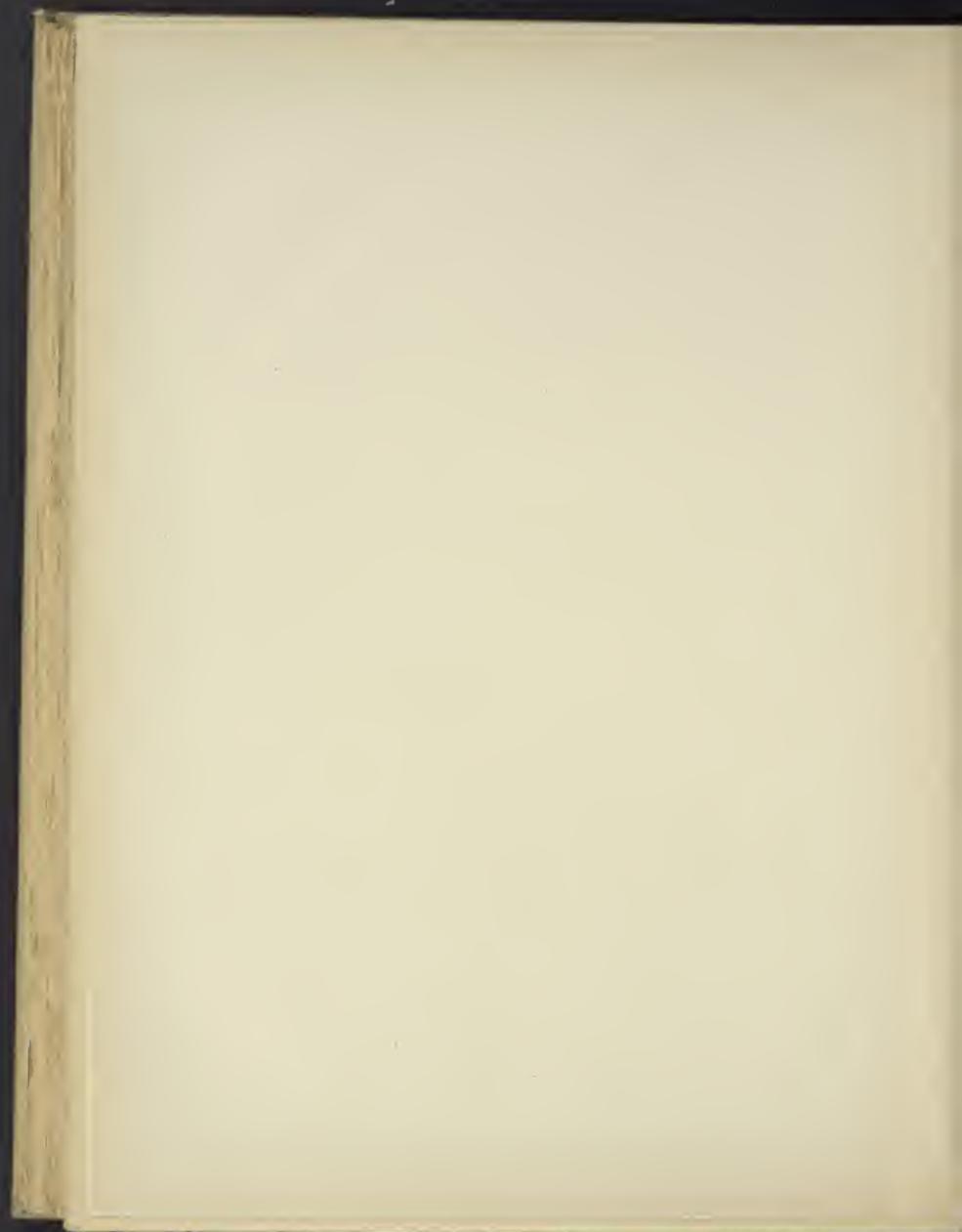
MARIA MIT DEM KINDE
PADUANER BRONZERELIEF DES XV JAHRH
BESITZER GRAF F VON PÖCKLALF





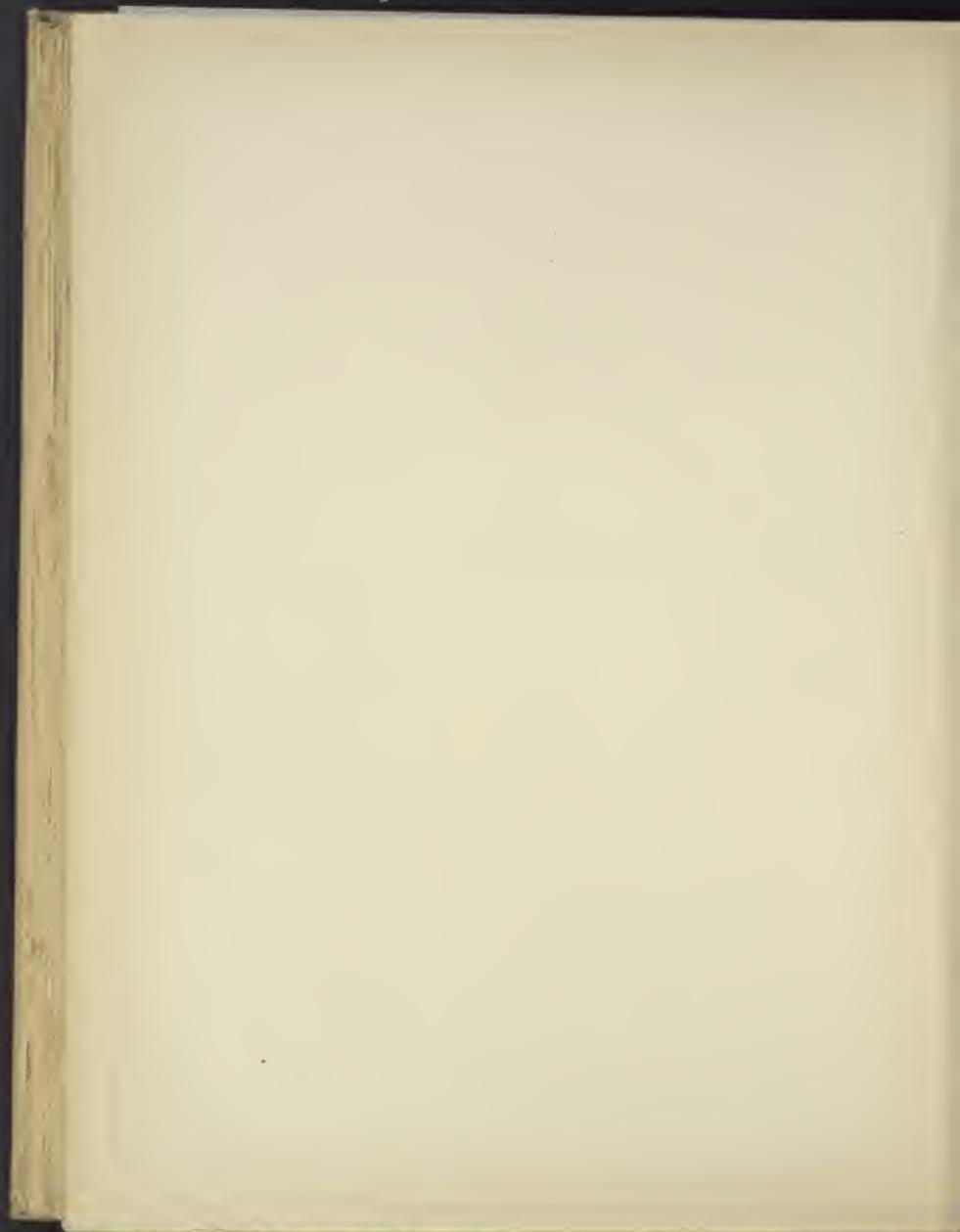


KOPF EINES JUNGEN SKLAVEN
ITALIENISCHE BRONZEBUSLE DES XVI JAHRH. 1)
BESTIZER GRAF FRIEDRICH VON POURTALES





STATUE DES HÉROS
 BRONZE DE LA COLLECTION DE M. DE LAUNAY
 MUSEUM DE LA COLLECTION DE M. DE LAUNAY

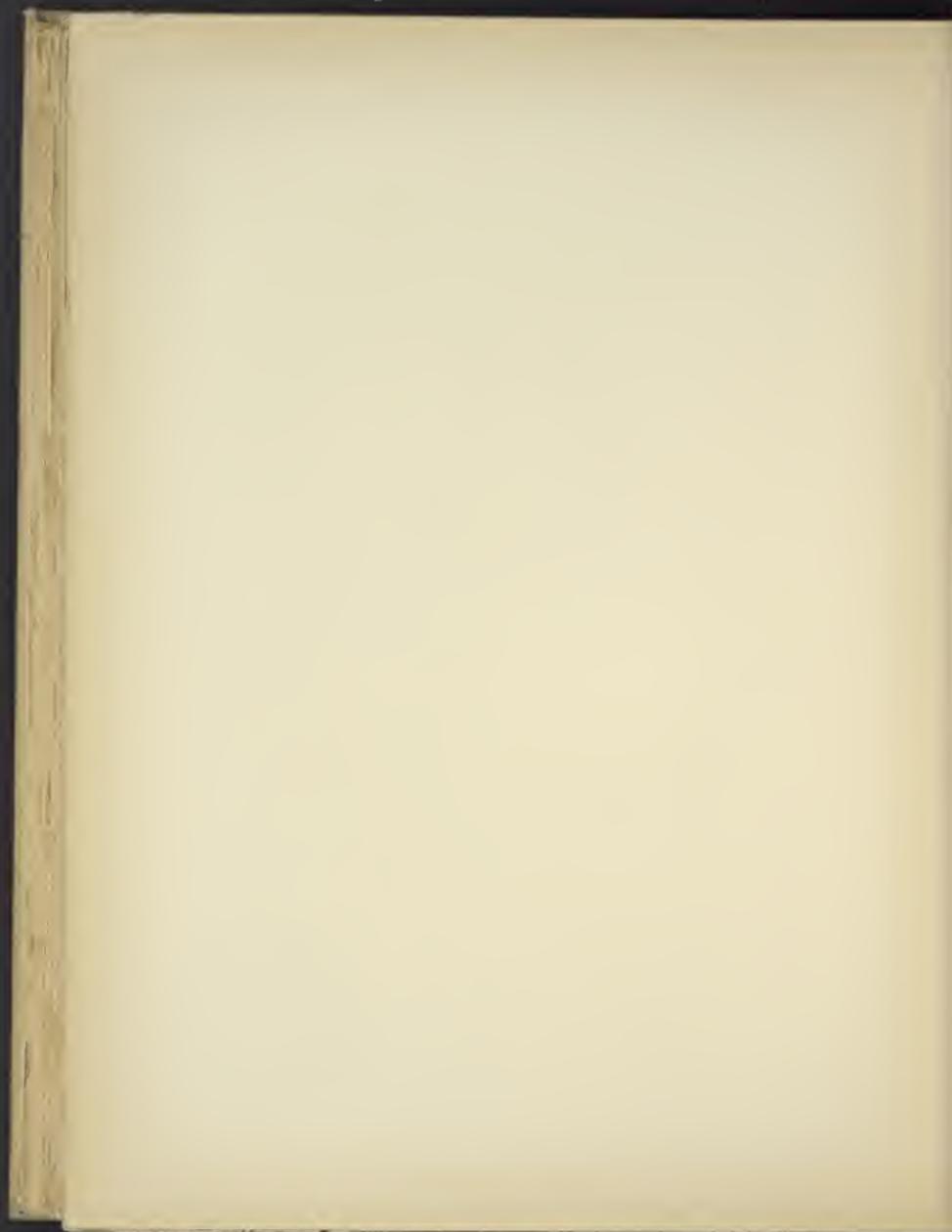




PAPST SEKSTUS V.
 BRONZEBUSTE DES SAUF. LAHRH.
 KR. MUSEUMS DES KAISERS.

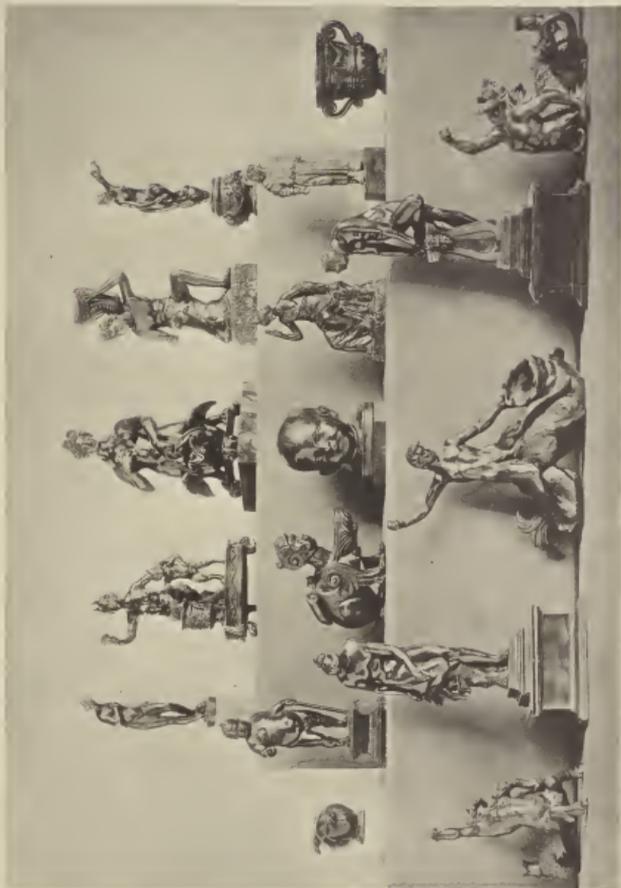
BRONZEABGUSSEL VON FRANZ A. C. COPPI 1858
 HESPERUS TRAF. S. 1108



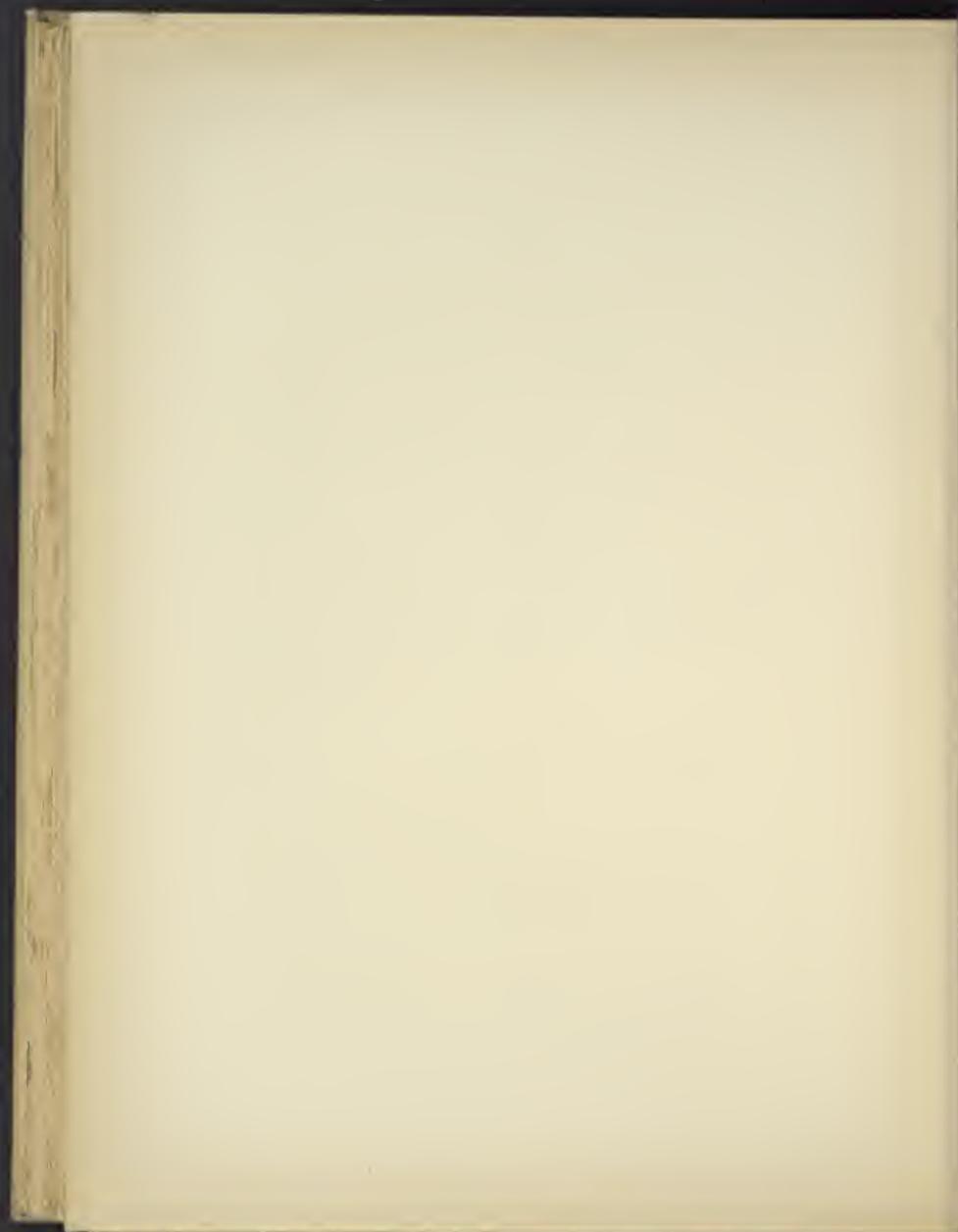




1 Alessandro Veronesi. Bestzer J. Simon. 2. Art des Rieus. Bestzer A. von Beckerath. 3. XVI. Jahrh. Bestzer C. Hollfischer. 4. Art des
 Rieus. Bestzer J. Simon. 5. XVI. Jahrh. Bestzer J. Simon. 6. XVI. Jahrh. Bestzer G. Rechenbaum. 7. Florentinisch. XVI. Jahrh. Zweig
 der Hiesige Contes di Rieus. Bestzer Graf F. von Pourtales. 8. XVI. Jahrh. Bestzer C. Hollfischer. 9. Art des Amiano Rosolino. Bestzer
 Graf F. von Pourtales. 10. Florentinisch. Bestzer Graf F. von Pourtales. 11. Florentinisch. Bestzer Graf F. von Pourtales.
 12. XVI. Jahrh. Bestzer J. Simon. 13 und 17. Anfang des XVI. Jahrh. Bestzer A. von Beckerath. 14 und 16. Art des Agram de Wien.
 Bestzer G. Rechenbaum. 15. Venezianisch, um 1550. Bestzer A. von Beckerath

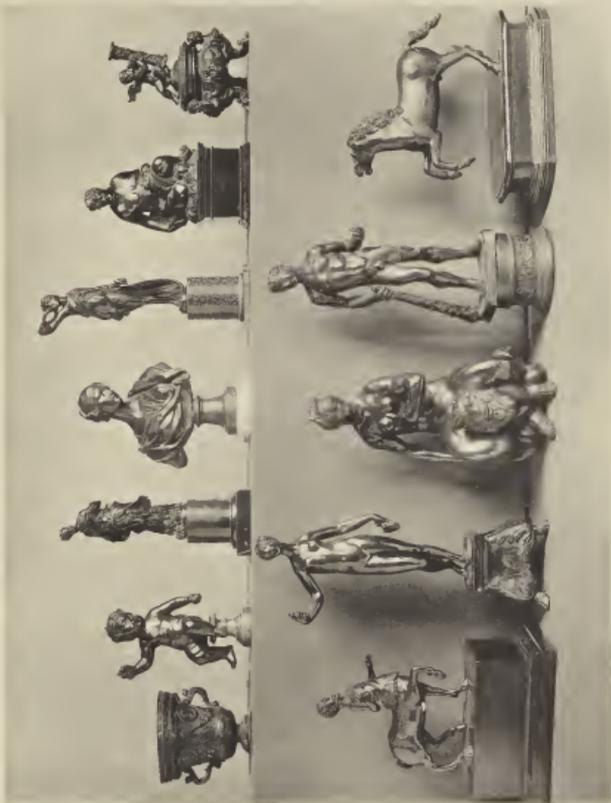


MUSEUM FUND, GORRUSCHIAFFER IN ABBONDANCE
L'EDUCATION AU MUSEUM DES SCIENCES ET ARTS

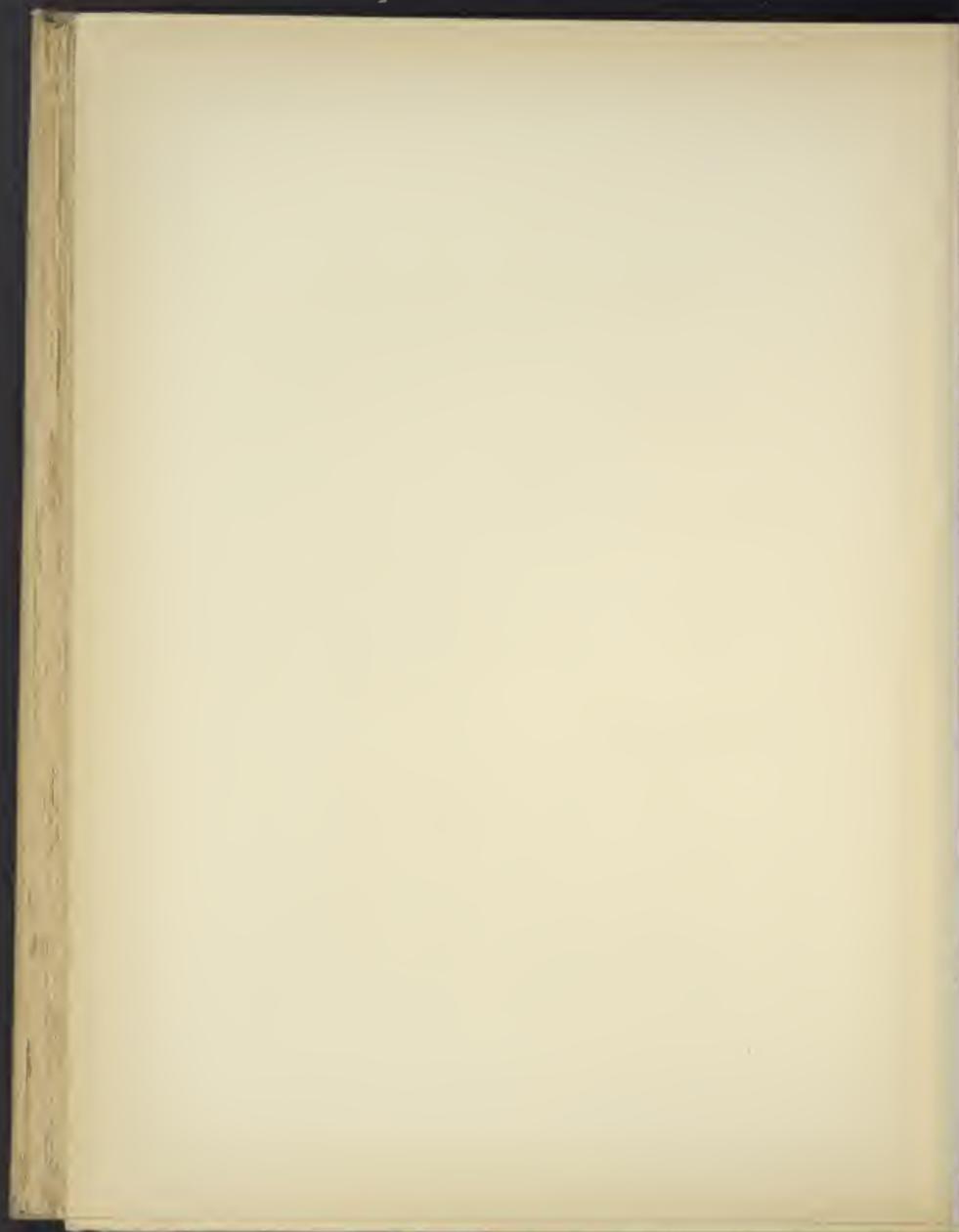




1. Verzemisch, um 1680. Besitzer: Chian, J. Hammer. 2. Art des XVI. Jahrh. Besitzer: A. von Beckerath. 3. und 5. Verzemisch, Ende des
 XVI. Jahrh. Besitzer: J. Simon. 4. Verzemisch, Anfang des XVII. Jahrh. Besitzer: A. von Beckerath. 6. Verzemisch, Ende des
 Maria Liebermann. 7. Verzemisch, Ende des XVI. Jahrh. Besitzer: H. Wälzli. 8. Art des Riccio. Besitzer: A. von Beckerath. 9. XVI. Jahrh.
 Besitzer: Martin Liebermann. 10. XVI. Jahrh. Besitzer: Frn J. Hammer. 11. Art des Bertoldo di Giovanni. Besitzer: A. von Beckerath. 12. Art
 des Riccio. Besitzer: Rud. P. Goldschmidt.



BRONZESKULPTUREN DES FIFTEHNEN JAHRHUNDERTS
VON DER KUNSTGENOSSENSCHAFT IN BERLIN





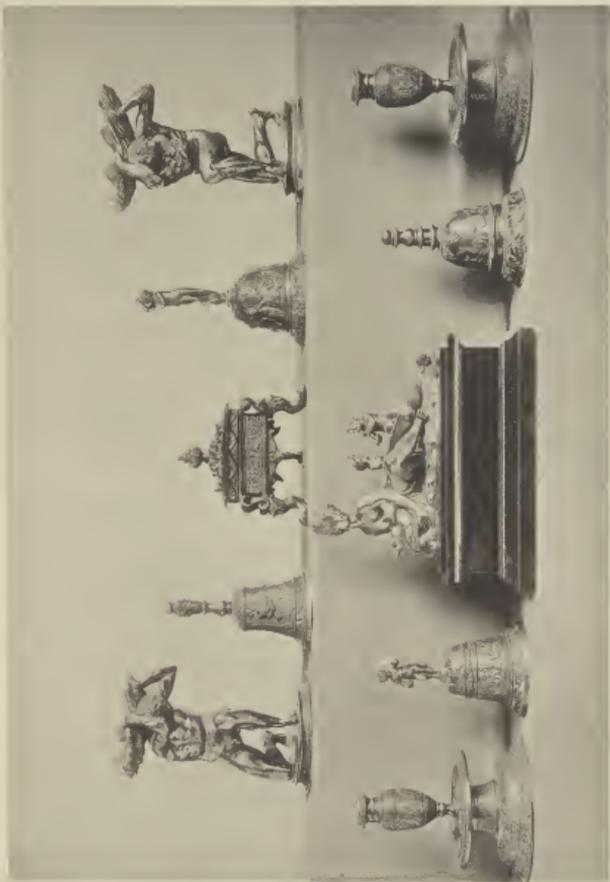
1 und 8. Vegetations-Besitzer A von Bickerath
 2. Vegetations-Besitzer J. Simon
 3. Vegetations-Besitzer G. Ruchhelm
 4. Vegetations-Besitzer H. Wälchli
 5. Vegetations-Besitzer A von Doerfling
 6 und 10. Vegetations-Besitzer F. M. Rosenthal
 7. Vegetations-Besitzer A von Doerfling
 9. Vegetations-Besitzer F. M. Rosenthal

... ..

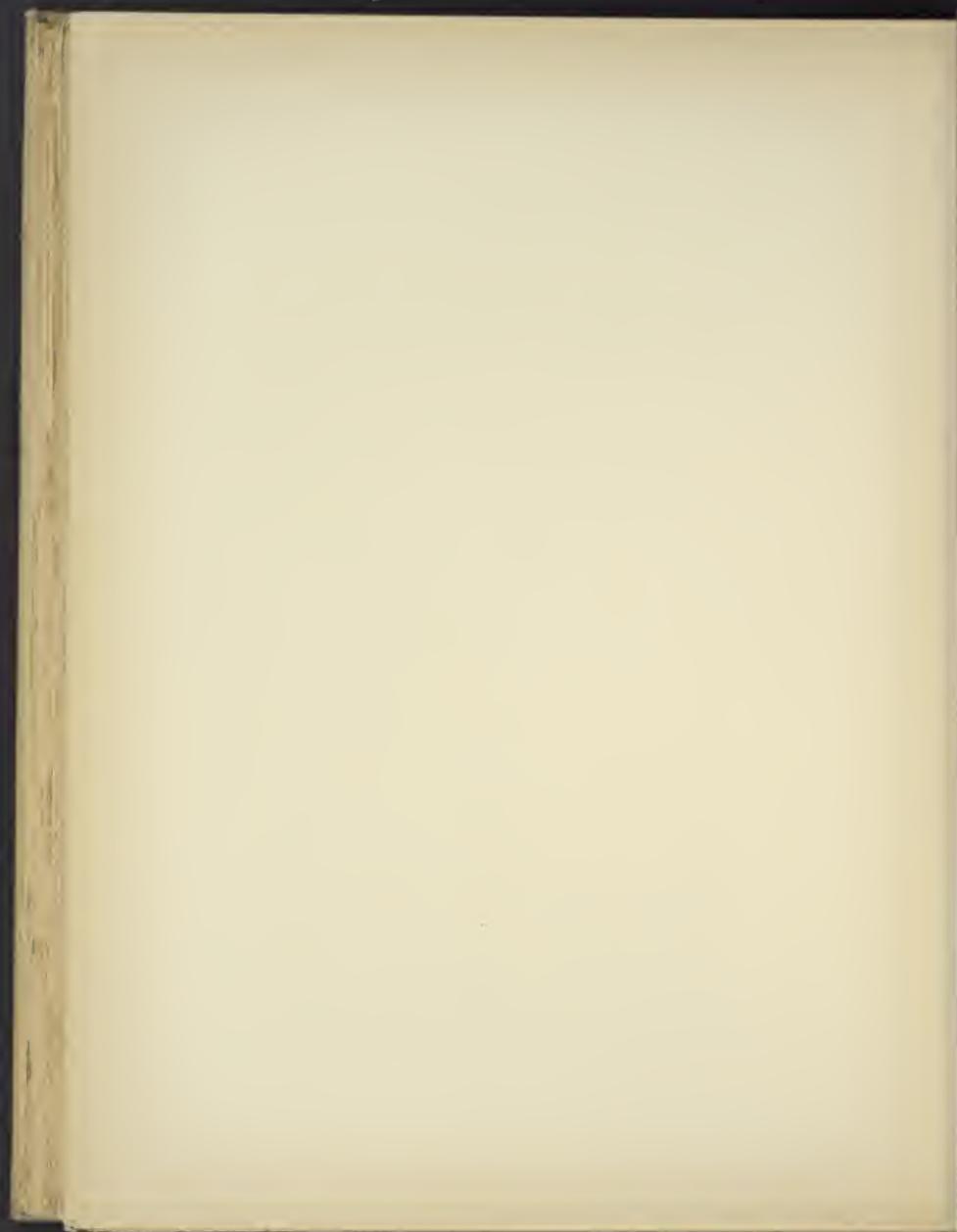
... ..

... ..

...



BILDWERKE UND GERÄTENSCHAFTEN IN BRONZE
ITALIENISCHE ARBEITEN DES XVI. JAHRH.



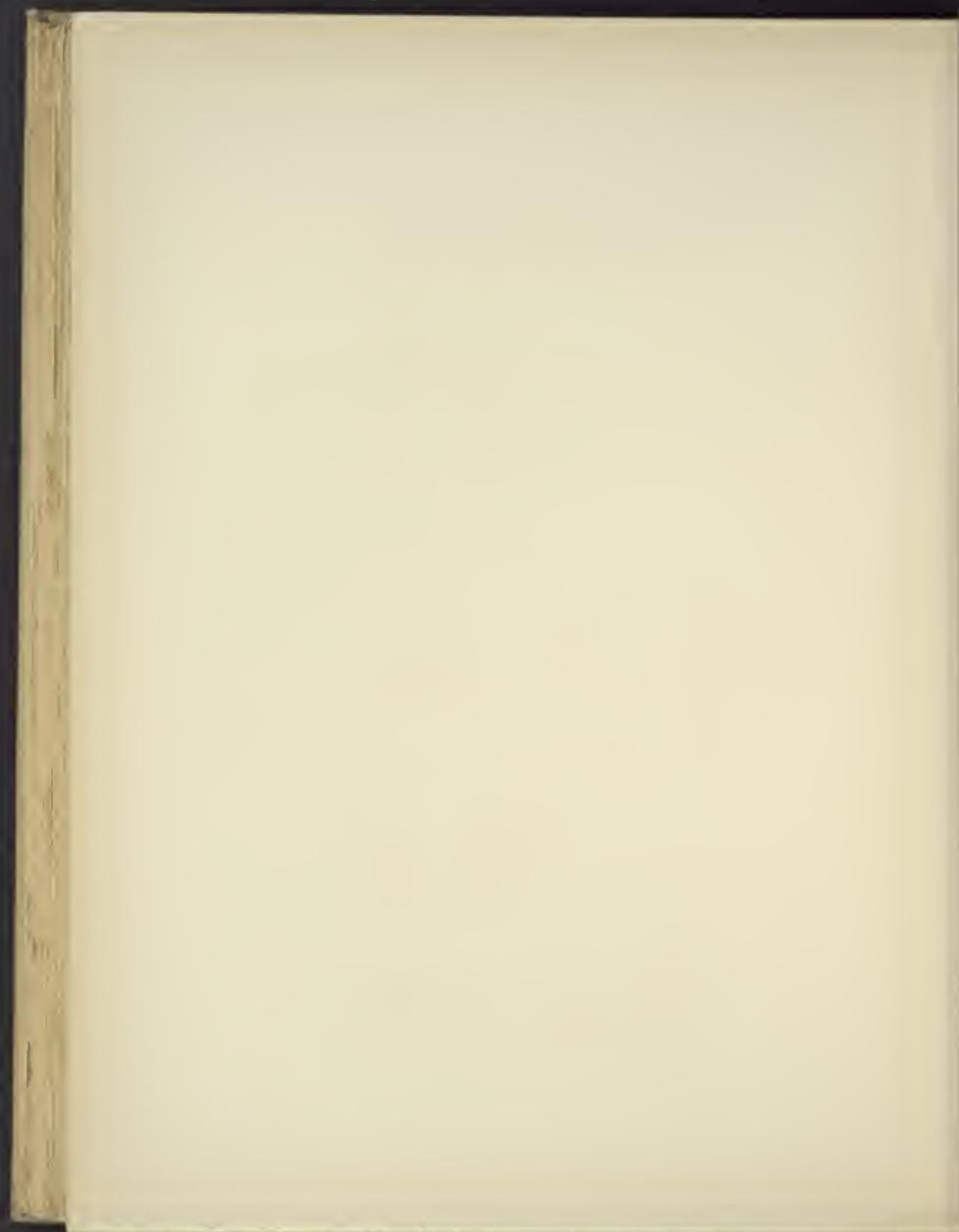


1. Besitzer J. Simon 2. und 4. Besitzer Robert von Meudlissohn 3. Besitzer J. Simon 5. Besitzer Frau J. Halmauer

1. (1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8) (9) (10) (11) (12) (13) (14) (15) (16) (17) (18) (19) (20) (21) (22) (23) (24) (25) (26) (27) (28) (29) (30) (31) (32) (33) (34) (35) (36) (37) (38) (39) (40) (41) (42) (43) (44) (45) (46) (47) (48) (49) (50) (51) (52) (53) (54) (55) (56) (57) (58) (59) (60) (61) (62) (63) (64) (65) (66) (67) (68) (69) (70) (71) (72) (73) (74) (75) (76) (77) (78) (79) (80) (81) (82) (83) (84) (85) (86) (87) (88) (89) (90) (91) (92) (93) (94) (95) (96) (97) (98) (99) (100)



PROMETHEUS, DE MICHELANGELO
EAGLE, DES ANCIENS, DE MICHELANGELO



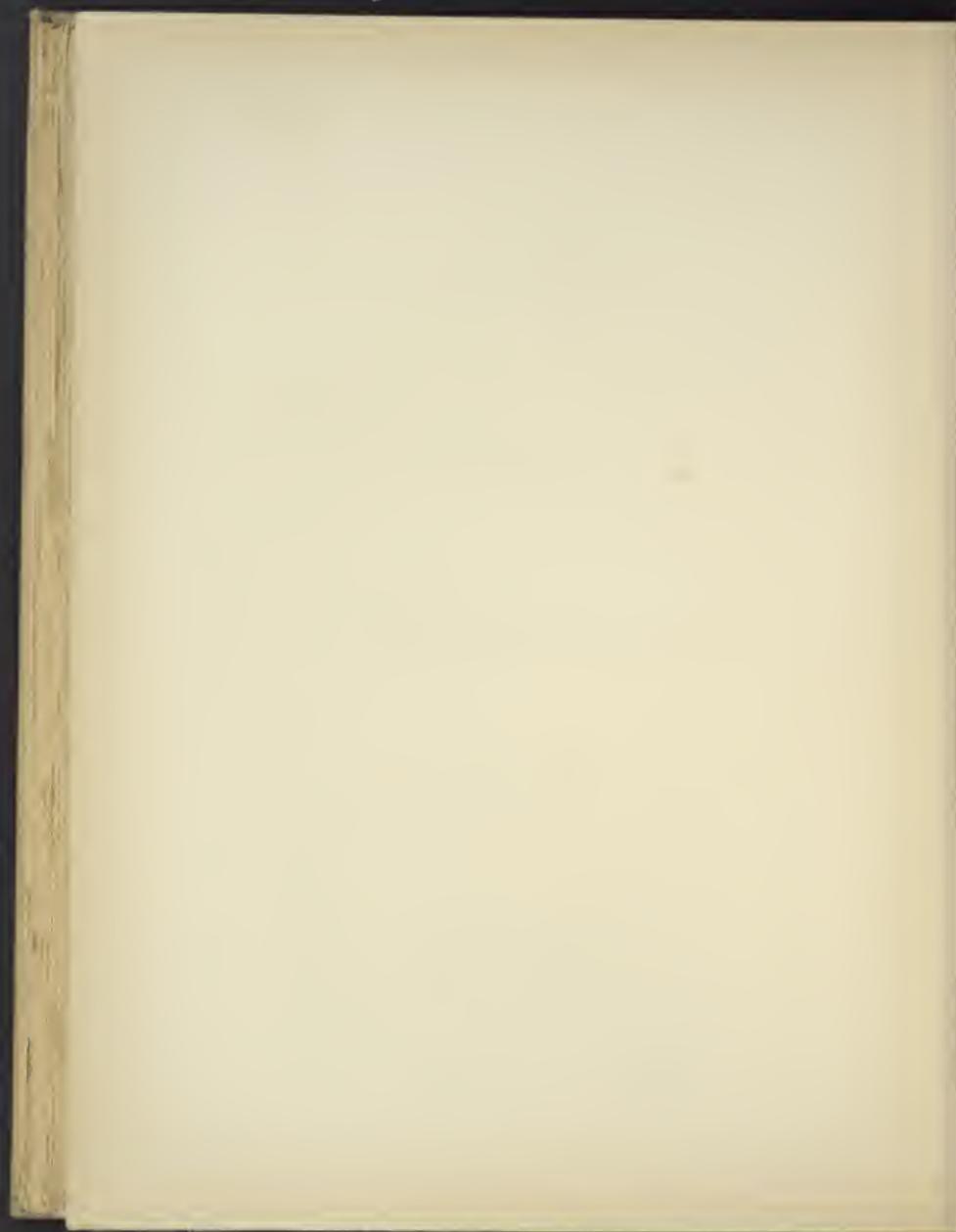


1 Besitzer Frau J. Hünauer. 2. Bresten A. von Beckerath. 3. Besitzer Ludw. Hoffmann. 4. Besitzer V. Weisbach.
5. Besitzer Frau J. Hünauer.

1875



HILDEWERKE IN BRONZE
ARBEITEN DES GIOVANNI DA BOLOGNA

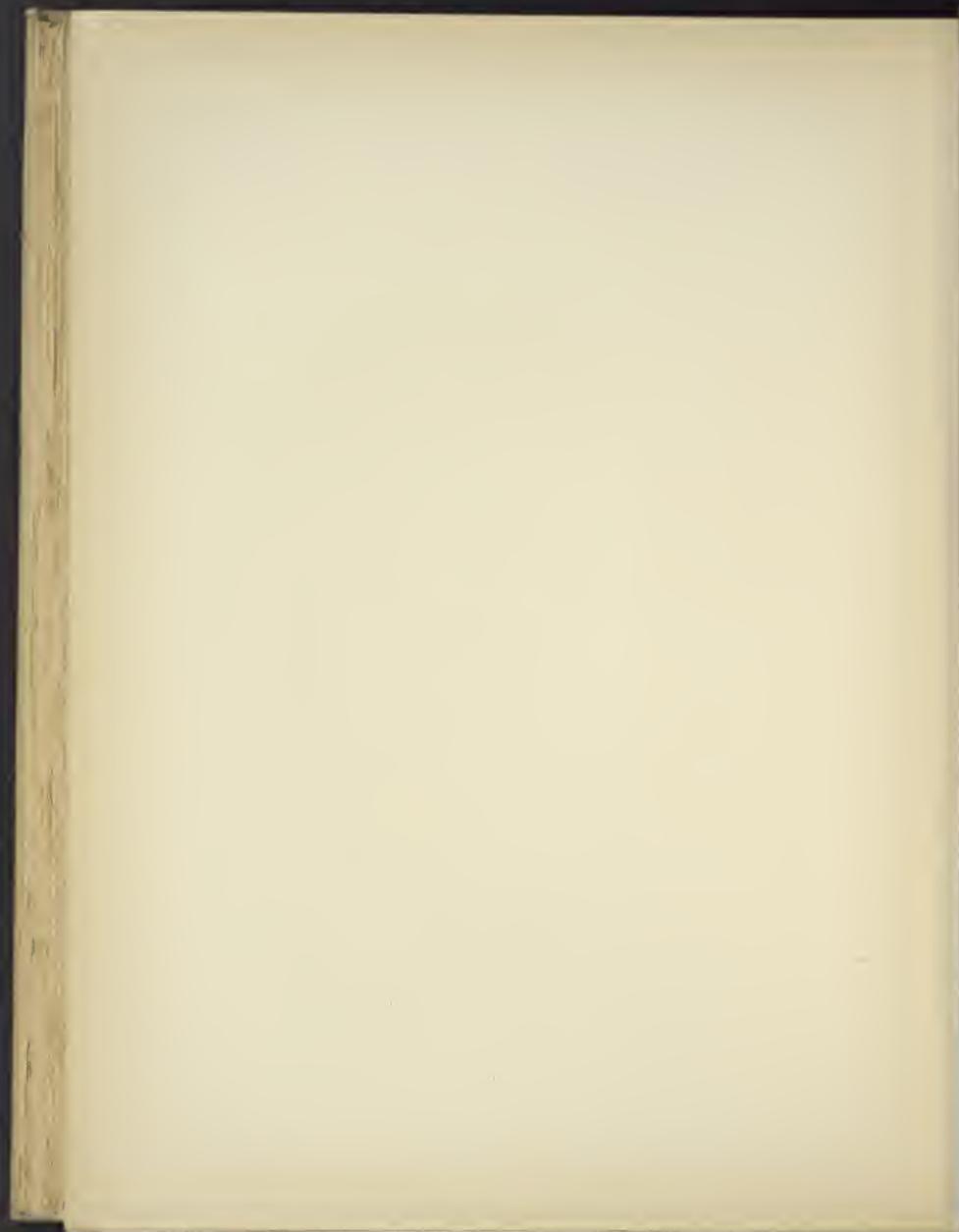




1. Art del Riccio. Besitzer Graf F. von Pourtalès. 2. Gio Ann. Tivand. Besitzer Frau J. Hainauer. 3. Venezianisch. Ende des XVI. Jahrh.
Besitzer J. Simon. 4. Italiensch. XVI. Jahrh. Besitzer A. von Beckenath.



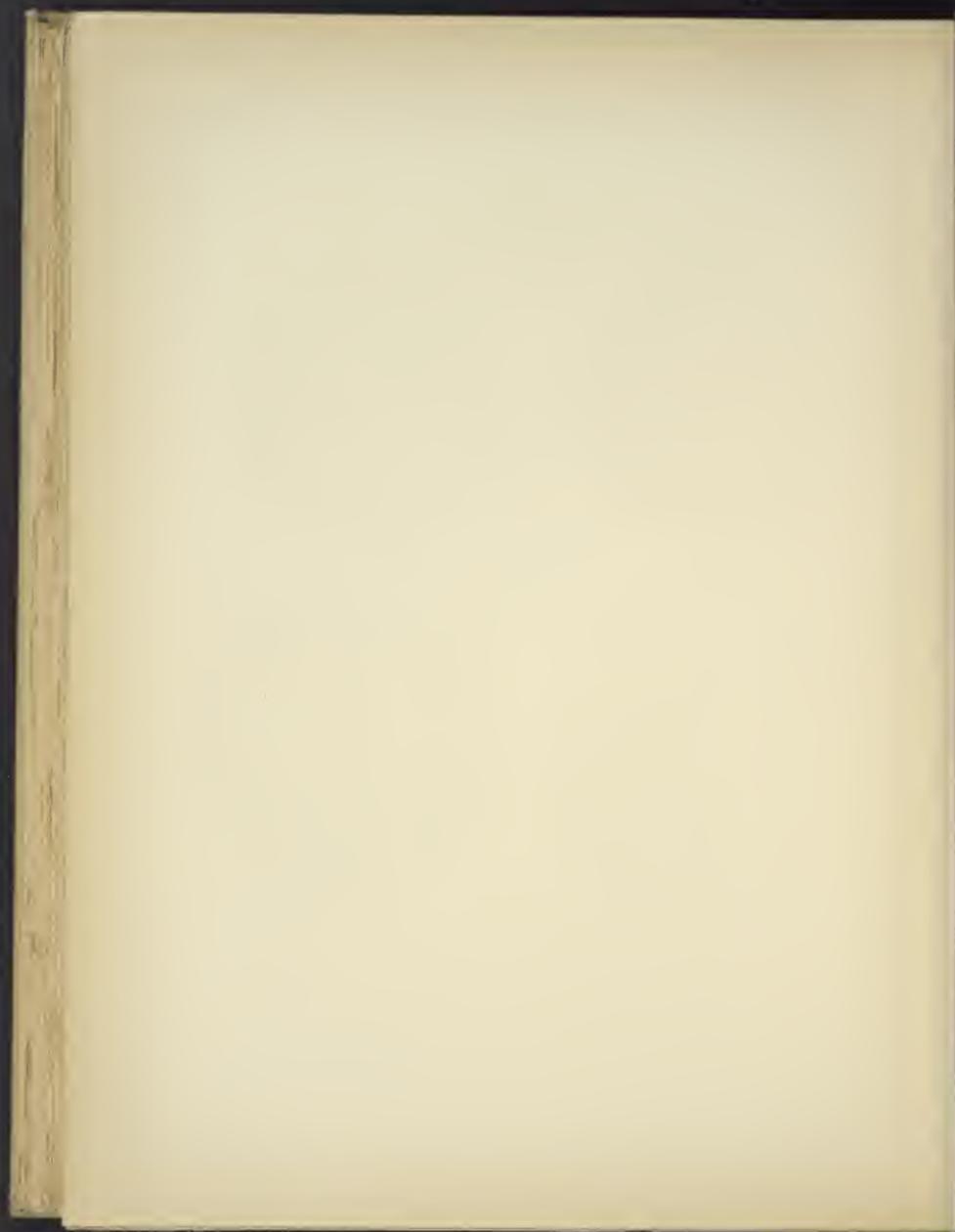
Грнцископик и медведь





1. Giovanni Christophoro Romano, Medaille auf Elisabetha Gonzaga. 2. Neapel, um 1500, Medaille auf Giovanni Pontano.
3. Pisanello, Medaille auf Janus VII. Palaeologus, 1439. 4. Bertoldo di Giovanni, Medaille auf Mahomet II.

1871. - Printed and Published by J. G. & J. W. Smith, Stationers, 10, Abchurch Lane, London, E.C. 4.

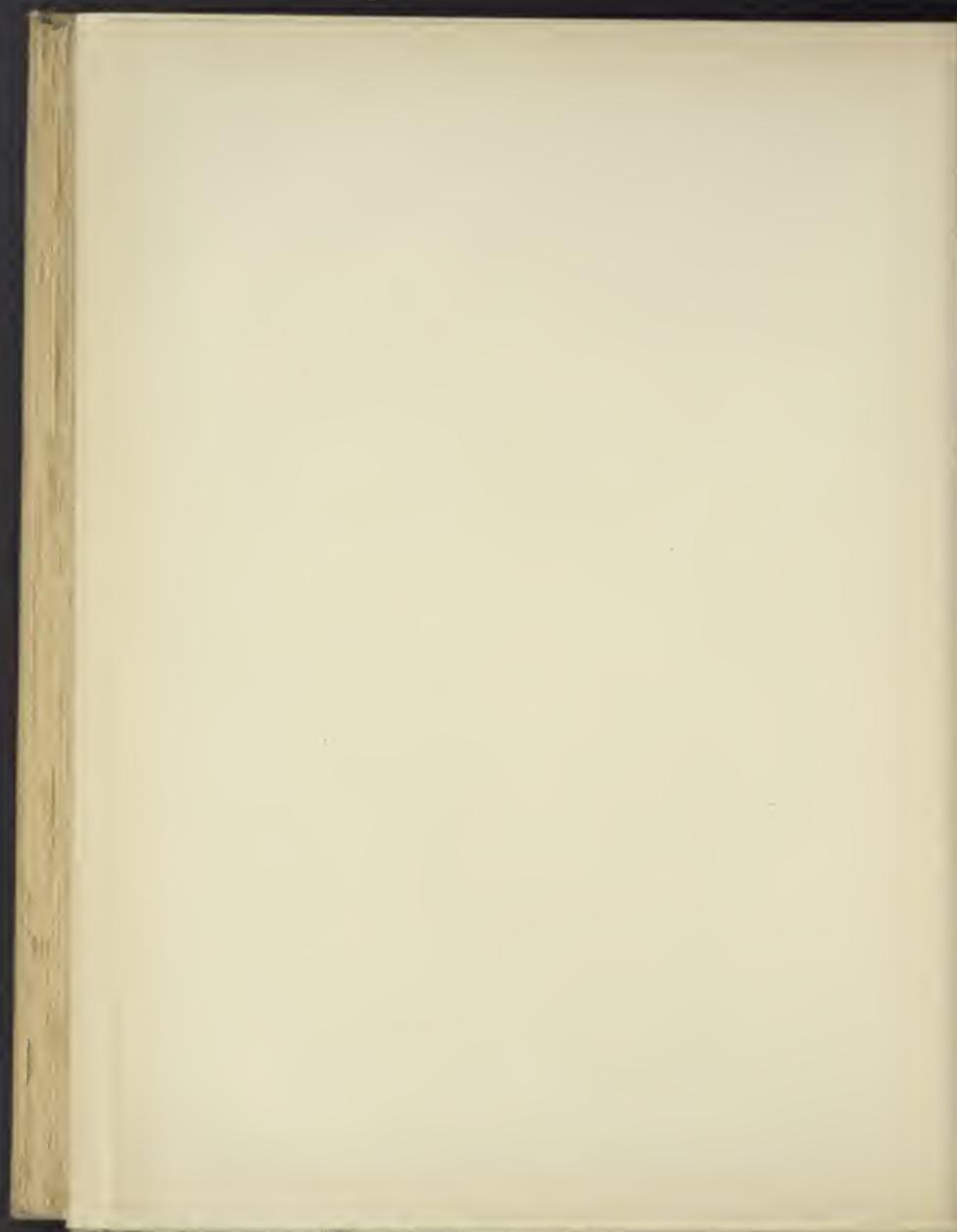




1. Pisanello. Medaille auf Filippo Maria Visconti. Besitzer J. Simon. 2. Sperandio. Medaille auf Virgilio Malvezzi. Besitzer J. Simon. 3. Florentinisch, XVI. Jahrh. Medaille auf Goussano II. Medici. Besitzer J. Simon. 4. Sperandio. Medaille auf Giovanni Lanfranchi. Besitzer W. Bode.

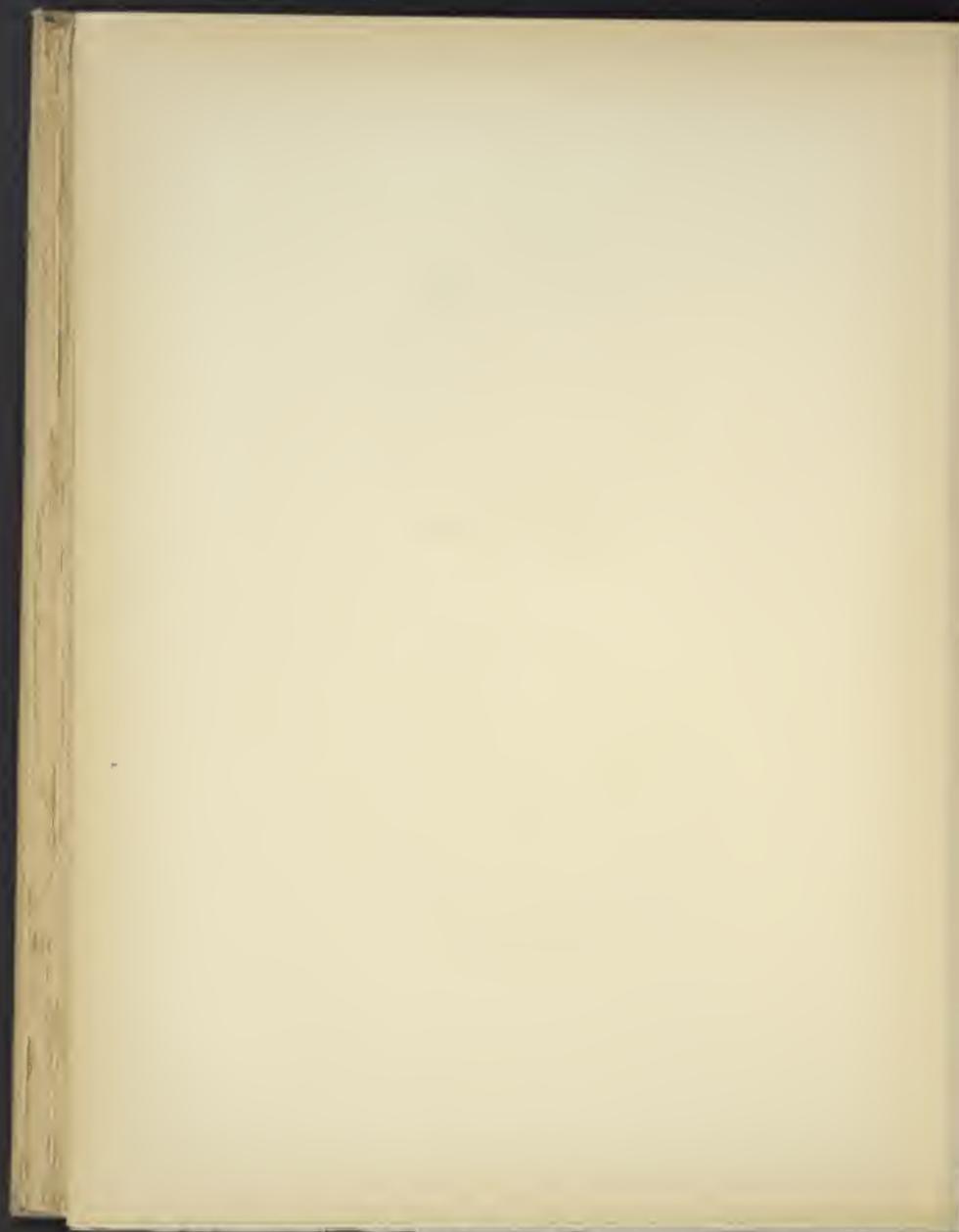


ITALIENISCHE SCHAUMUNZEN DES XV. UND XVI. JAHRH





MEDAILLE AUF ERCOLE GONZAGA
MEDAILLE DES SPERANDIO AUF GALEOTTUS MARTIUS
BESITZER JAMES SIMON • WILHELM BODE





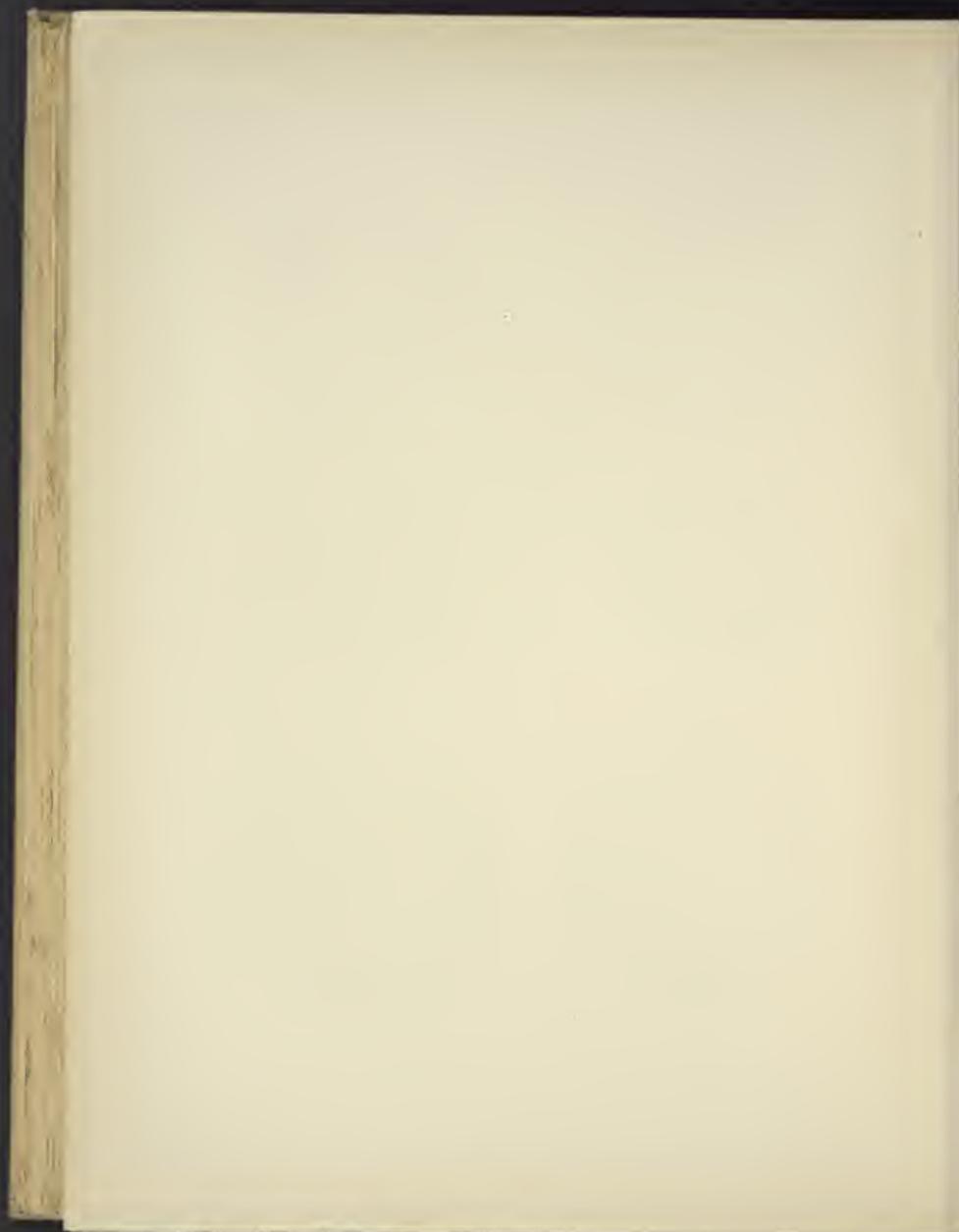
1 und 2 Medalle auf Nicolaus Trauquerius. 3 und 4 Florentinisch. Medalle auf Cassandra Fidele.
5 und 6 Florentinisch, um 1480. Medalle auf eine Unbekannte

1 und 2 Meistliche auf demselben Lande. 3 und 4 Meistliche auf demselben Lande.
5 und 6 Meistliche auf demselben Lande. 7 und 8 Meistliche auf demselben Lande.



ITALIENISCHE SCHAUMÜNZEN DES XV. JAHRH.

BESITZER JAMES SIMON



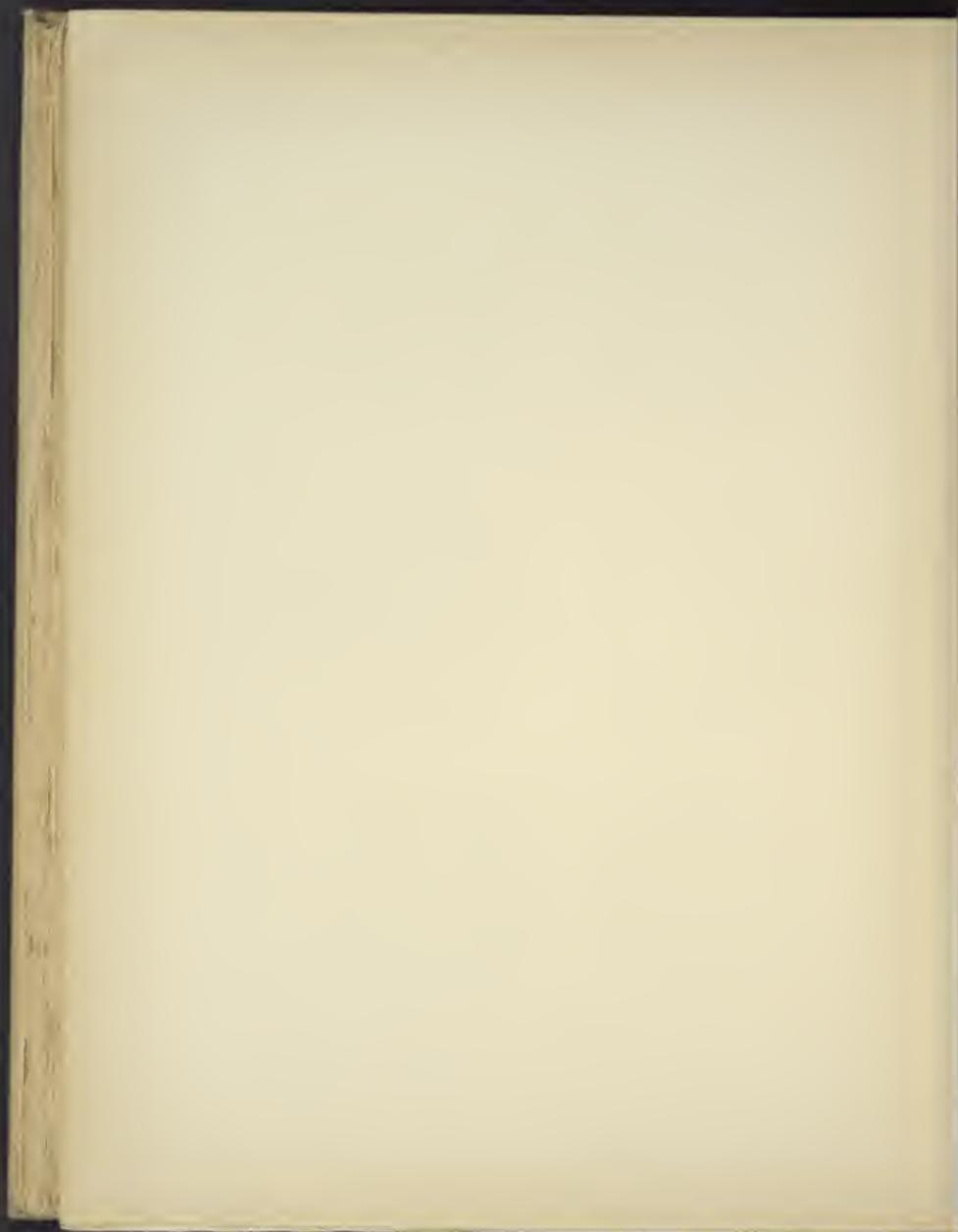


1 und 4. Meiner P. O. F. XVI. Jahrh. Medaille auf einen Unbekannten (F. G. F. M. O.). 2 und 5. Bologna. XV. Jahrh. Medaille auf Domenico Gargouch. 3 und 6. Johannes Palatinus. Medaille auf den Presbyter Marcus.



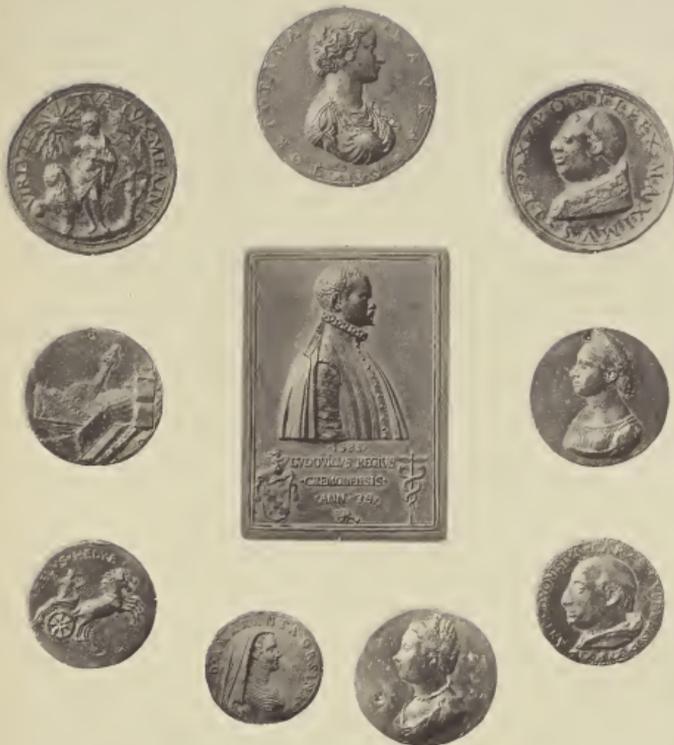
TRAIERTE CONSTATIIONE DE' MONETI (1800)

MONETI DE' MONETI (1800)

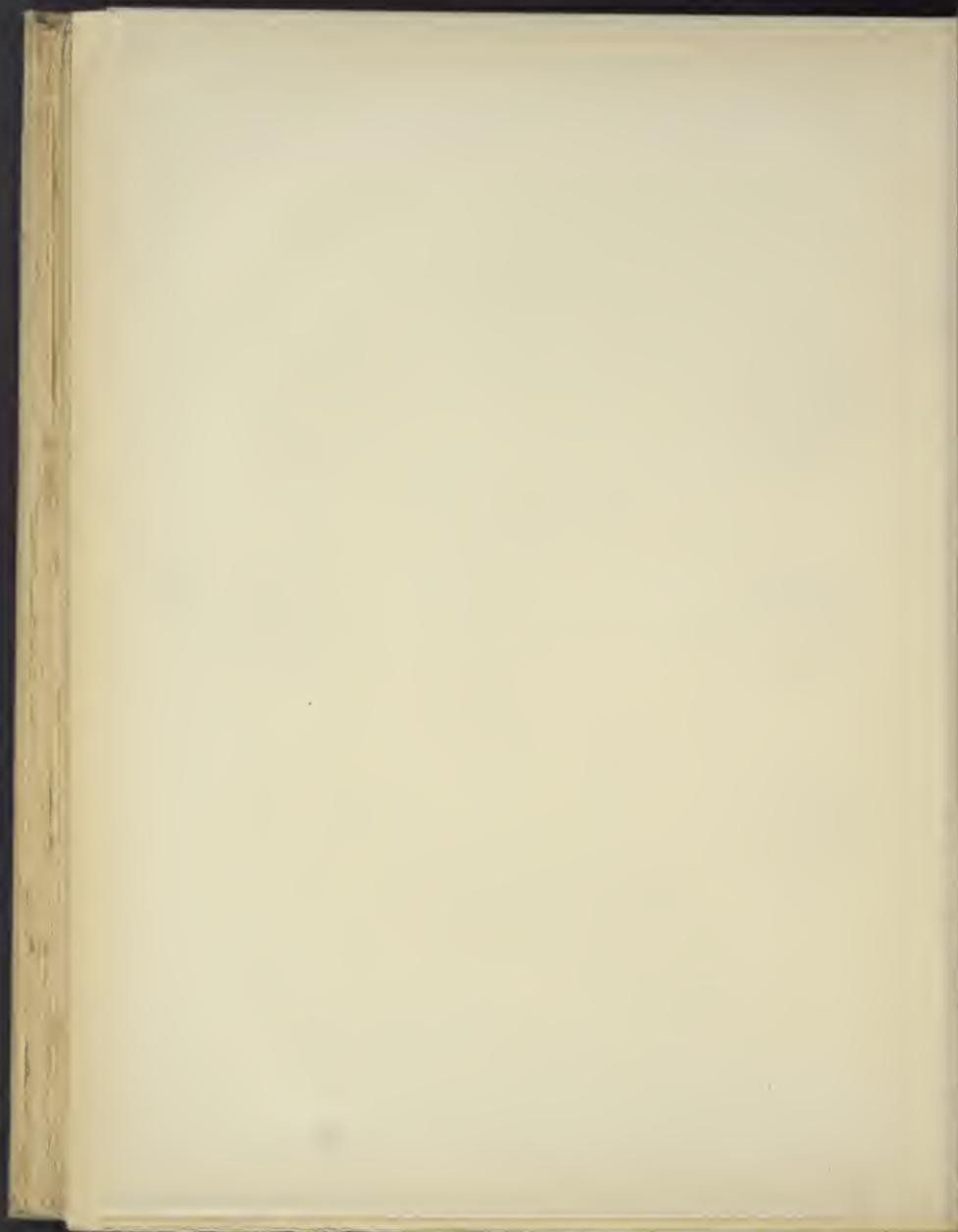


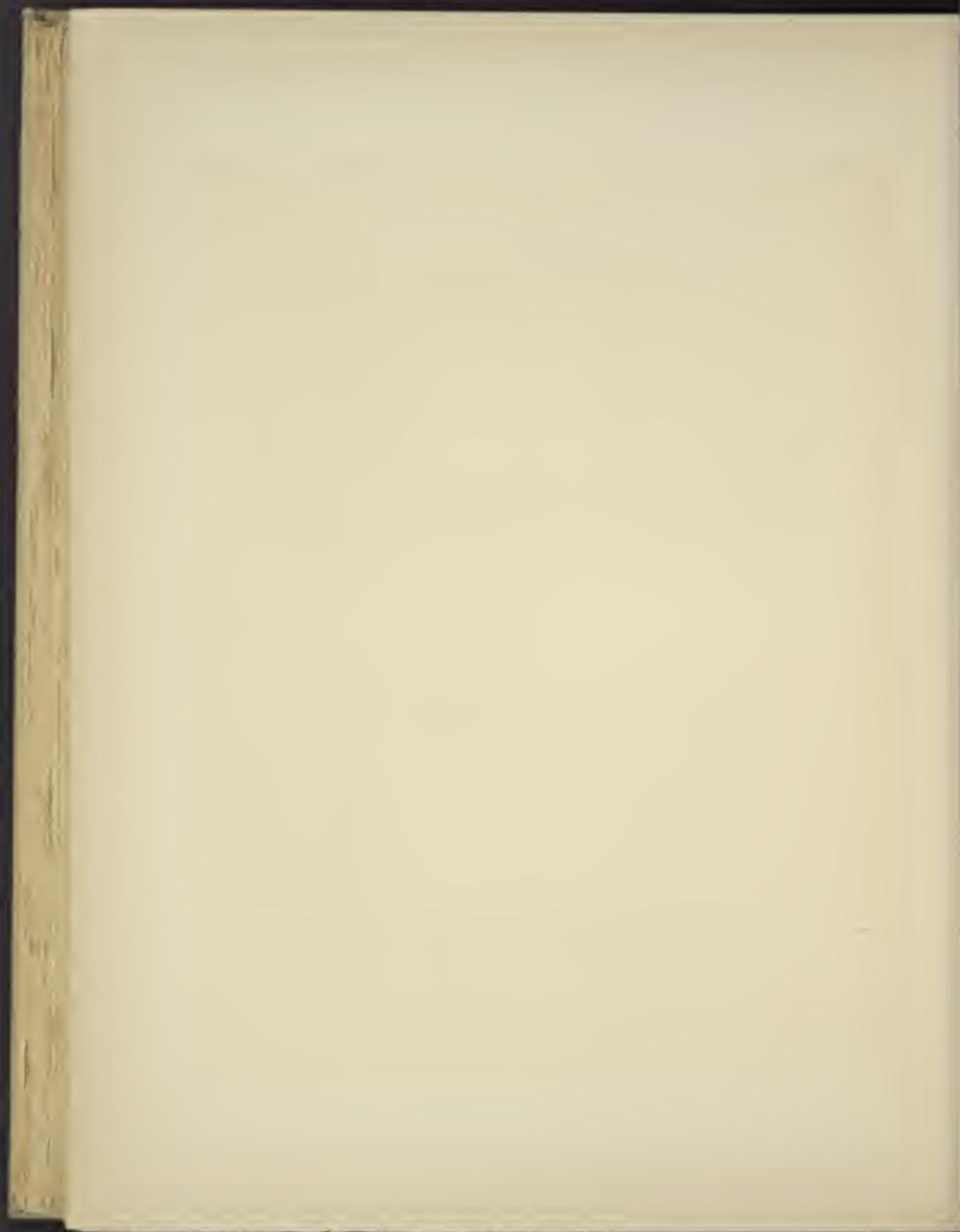


1 und 3 Italienisch, Anfang des XVI Jahrs. Medaille auf Papst Leo X. Besitzer J. Simon. 2 Italienisch, Anfang des XVI Jahrs. Medaille auf Laura Tortona. Besitzer J. Simon. 4 und 6 Venezig., um 1510. Besitzer W. Bode. 5 Italienisch, 1583. Medaille auf Ludovicus Regius Cremonensis. Besitzer J. Simon. 7 und 10. Italienisch, um 1400. Medaille auf Antonius Dacensis, Cardinal von S. Vitale. Besitzer J. Simon. 8 Italienisch, XVI Jahrs. Medaille auf Amaranda Orsina. Besitzer Graf August von Donhoff-Friedrichstein. 9. Italienisch, XVI Jahrs. Besitzer J. Simon.



ITALIENISCHE SCHAUMUNZEN DES XV. UND XVI. JAHRH.



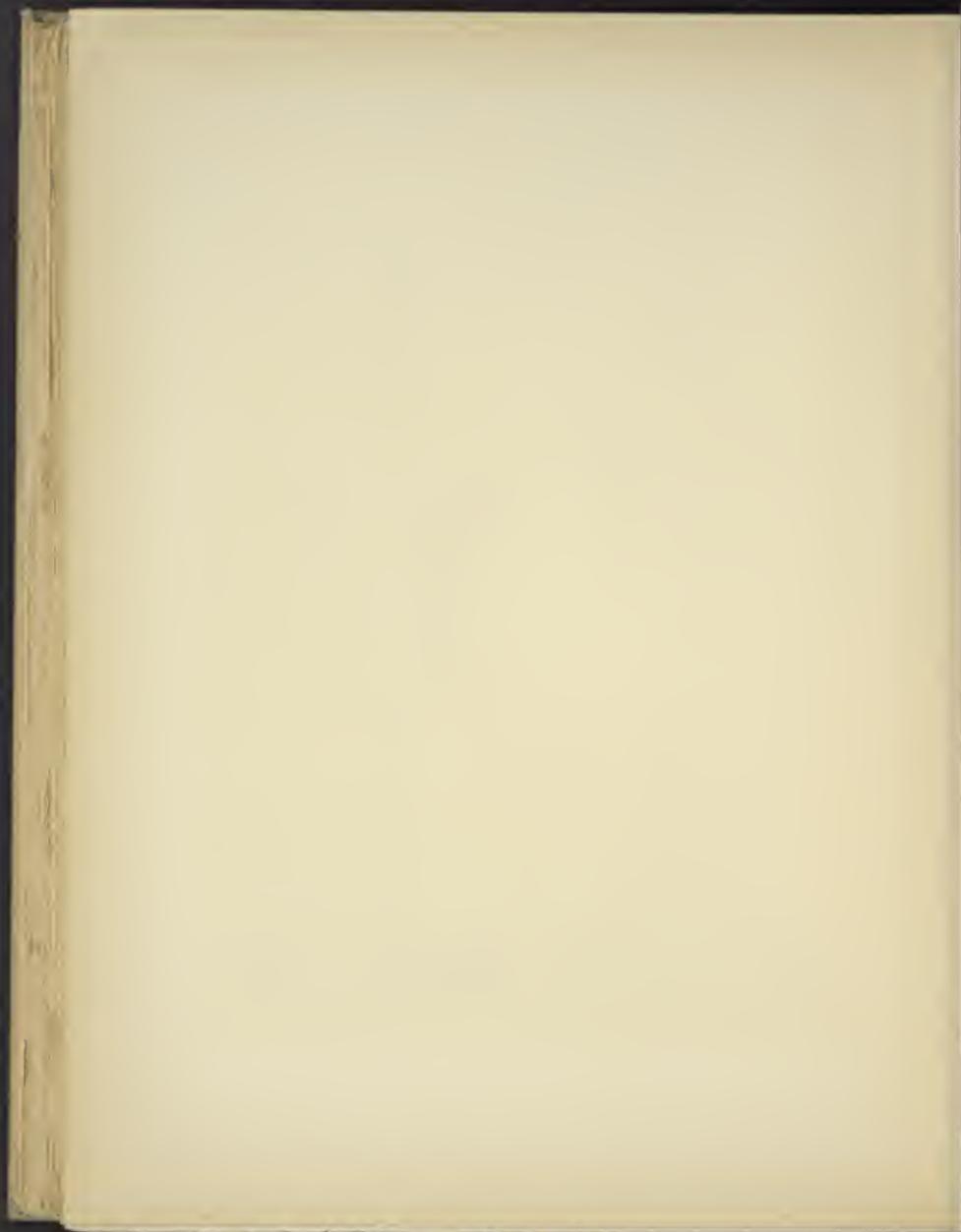




REKONSTRUKTION DES URSPRÜNGLICHEN ZUSTANDES
DES JAMNITZER POKALS
ZEICHNUNG VON BRUNO SCHULZ

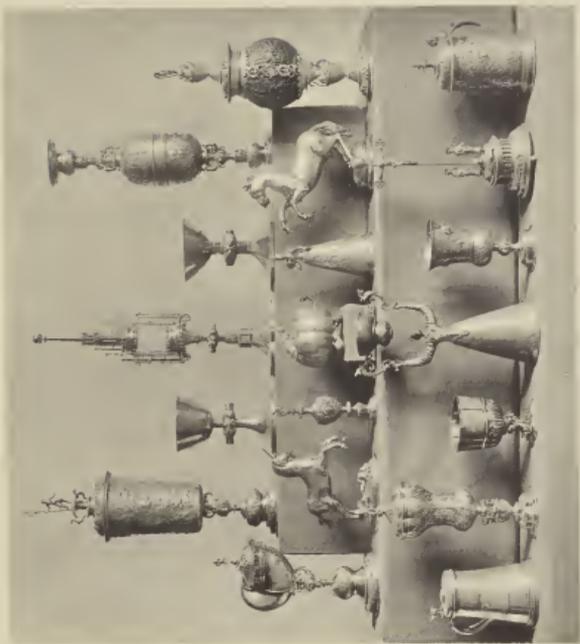


DENNADOKAL - KÄSERBECHER
 SILVERÅRD ÖFN DES HANS PEYVOLT UND WERFFEL DRINGTACK
 IM BESITZ SE. MAJESTÄT DES KÄNIGES

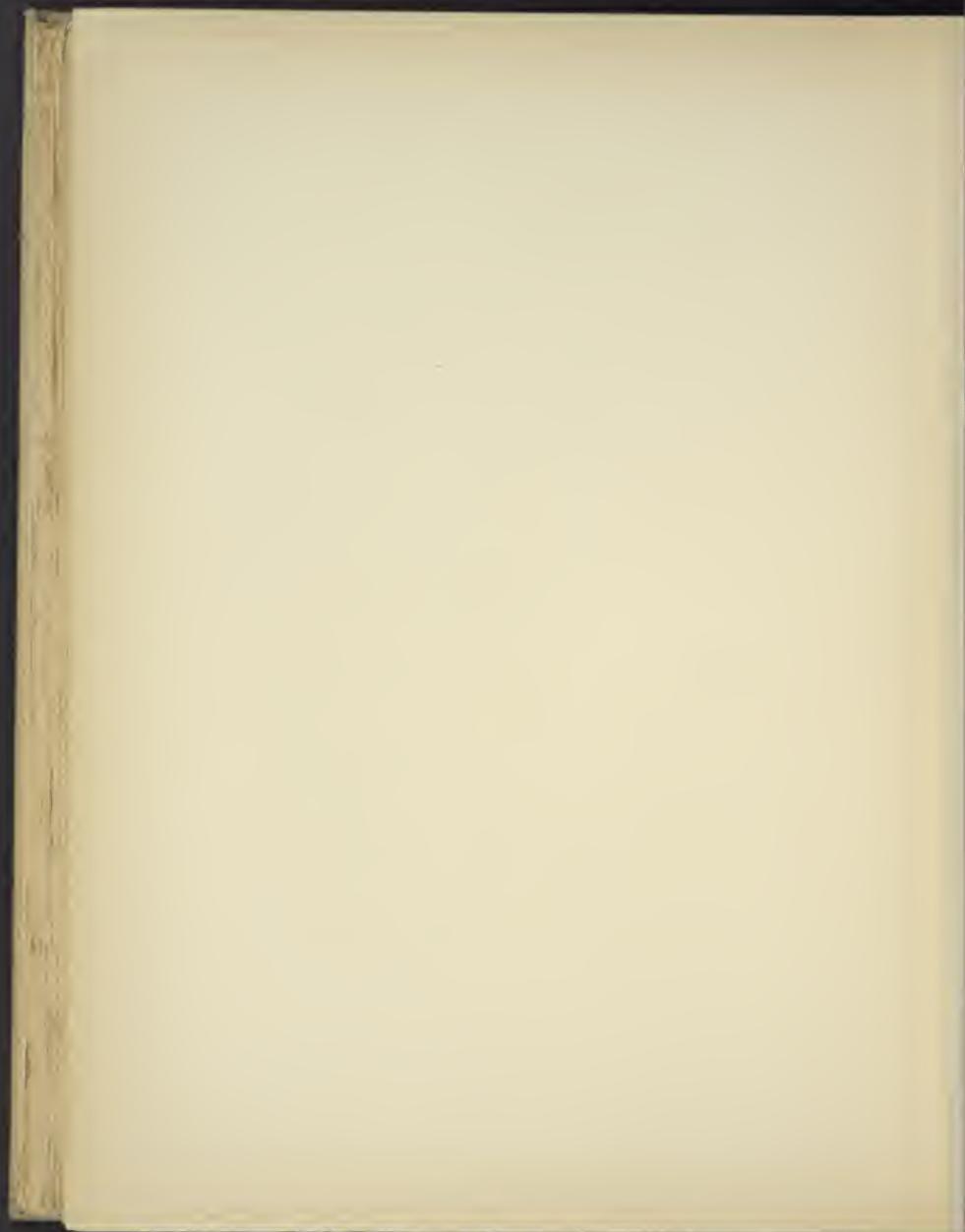


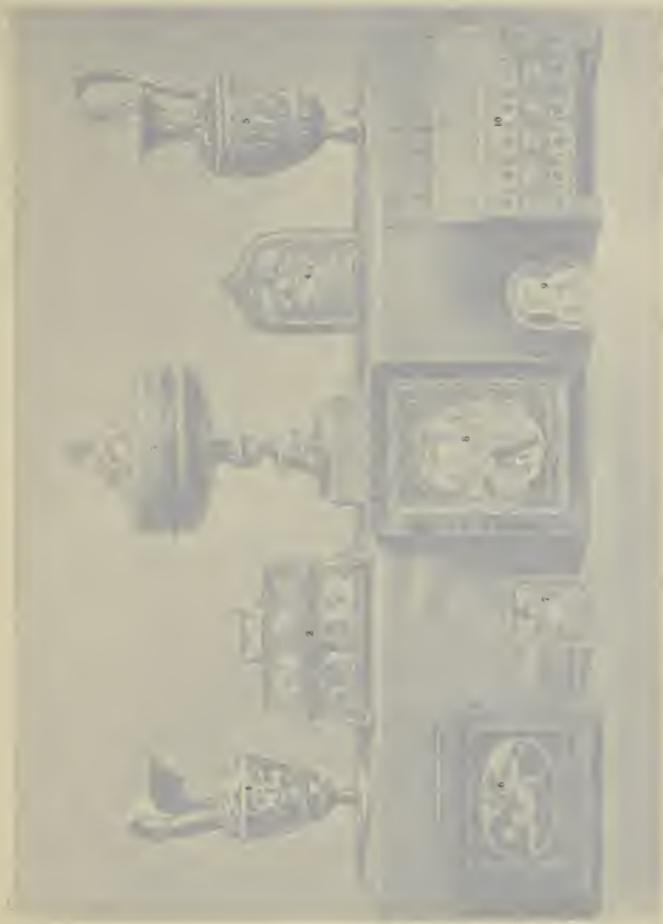


1. Ulin, um 1600. Besitzer O. Hildebrinkoy. 2. Deutsch, XV. Jahrh. Besitzer J. Epstein. 3. Deutsch, XV. Jahrh. Besitzer Georg Reichelhorn
4. Deutsch, XV. Jahrh. Besitzer V. Wesselsch. 5. Augsburg, um 1600 (Märkte J. M.). Besitzer G. Reichelhorn. 6. Deutsch, um 1600 (Nainlia-
becher). Besitzer G. Reichelhorn. 7. Augsburg, um 1600 (Märkte J. M.). Besitzer G. Reichelhorn. 8. Deutsch, um 1600 (Nainlia-
becher). Besitzer G. Reichelhorn. 9. Nürnberg, um 1600 (Märkte J. M.). Besitzer G. Reichelhorn. 10. Nürnberg, um 1600 (Märkte J. M.).
Besitzer G. Reichelhorn. 11. Augsburg, um 1600 (Märkte J. M.). Besitzer G. Reichelhorn. 12. Ammerzheim, 1609. Besitzer G. Reichelhorn.
13. Nürnberg, um 1600 (Frau Vischer). Besitzer E. Gumann. 14. Nürnberg, um 1600 (Straß). Besitzer G. Reichelhorn. 15. Nürnberg, um 1600 (Märkte G. B.).
Besitzer G. Reichelhorn. 16. Oberdeutsch. um 1580. Besitzer G. Reichelhorn. 17. Oberdeutsch, um 1600 (Märkte G. B.). Besitzer G. Reichelhorn.
18. Augsburg, um 1600 (Baroline Koch?). 19. Nürnberg, um 1600 (Märkte L. O.). Besitzer G. Reichelhorn.



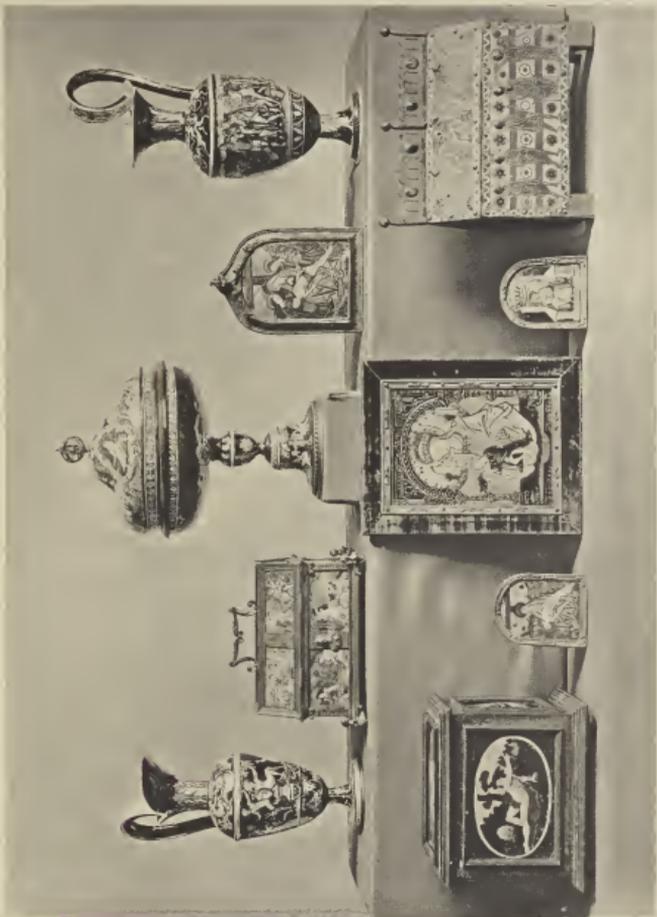
CHALICES OF THE ALBERTS



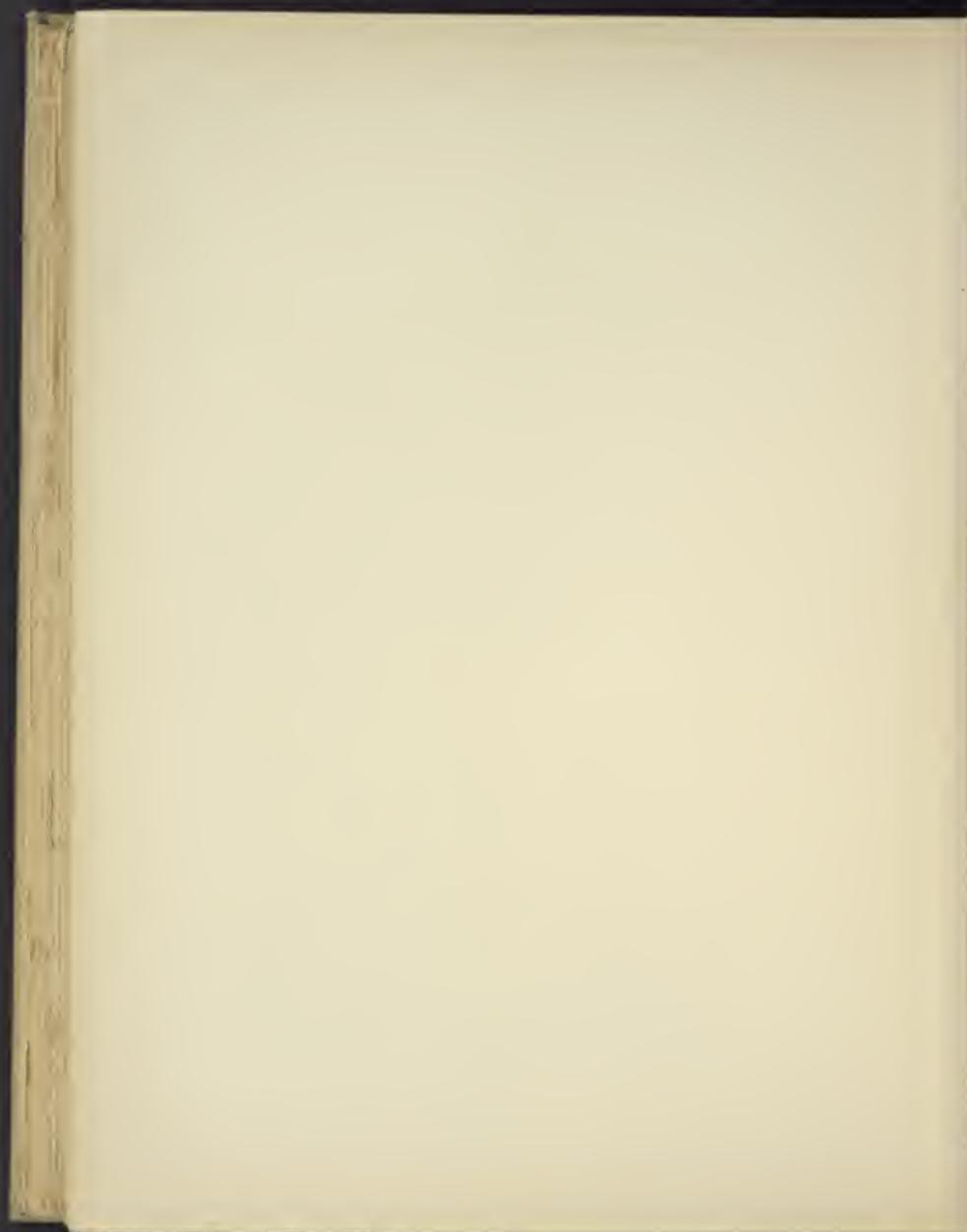


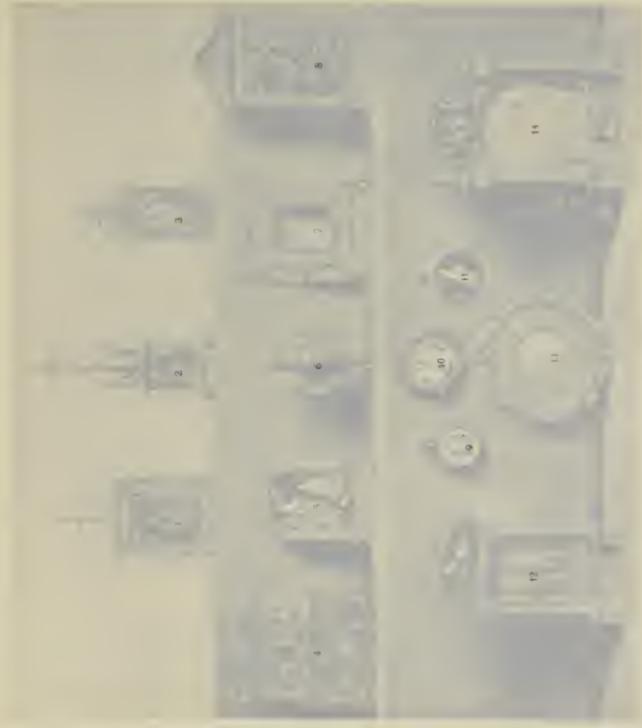
1. Um 1880, Pierre Courty, Besitzer V. Weisbach. 2. Um 1880, Art des Gouly Noylard, J. Besizer, G. Rauhshelm. 3. Um 1880, Art des
 Pierre Courty, G. Rauhshelm, Besitzer V. Weisbach. 4. Um 1880, Art des Gouly Noylard, J. Besizer, G. Rauhshelm. 5. Um
 1880, Pierre Courty, Besitzer W. von Dürkau. 6. Um 1880, Art des Gouly Noylard, J. Besizer, G. Rauhshelm. 7. Um 1880,
 Art des Gouly Noylard, J. Besizer, G. Rauhshelm. 8. Um 1880, Art des Gouly Noylard, J. Besizer, G. Rauhshelm. 9. Um
 1880, Art des Gouly Noylard, J. Besizer, G. Rauhshelm. 10. Um 1880, Art des Gouly Noylard, J. Besizer, G. Rauhshelm.

1. 1800 2. 1801 3. 1802 4. 1803 5. 1804 6. 1805 7. 1806 8. 1807 9. 1808 10. 1809 11. 1810 12. 1811 13. 1812 14. 1813 15. 1814 16. 1815 17. 1816 18. 1817 19. 1818 20. 1819 21. 1820 22. 1821 23. 1822 24. 1823 25. 1824 26. 1825 27. 1826 28. 1827 29. 1828 30. 1829 31. 1830 32. 1831 33. 1832 34. 1833 35. 1834 36. 1835 37. 1836 38. 1837 39. 1838 40. 1839 41. 1840 42. 1841 43. 1842 44. 1843 45. 1844 46. 1845 47. 1846 48. 1847 49. 1848 50. 1849 51. 1850 52. 1851 53. 1852 54. 1853 55. 1854 56. 1855 57. 1856 58. 1857 59. 1858 60. 1859 61. 1860 62. 1861 63. 1862 64. 1863 65. 1864 66. 1865 67. 1866 68. 1867 69. 1868 70. 1869 71. 1870 72. 1871 73. 1872 74. 1873 75. 1874 76. 1875 77. 1876 78. 1877 79. 1878 80. 1879 81. 1880 82. 1881 83. 1882 84. 1883 85. 1884 86. 1885 87. 1886 88. 1887 89. 1888 90. 1889 91. 1890 92. 1891 93. 1892 94. 1893 95. 1894 96. 1895 97. 1896 98. 1897 99. 1898 100. 1899 101. 1900 102. 1901 103. 1902 104. 1903 105. 1904 106. 1905 107. 1906 108. 1907 109. 1908 110. 1909 111. 1910 112. 1911 113. 1912 114. 1913 115. 1914 116. 1915 117. 1916 118. 1917 119. 1918 120. 1919 121. 1920 122. 1921 123. 1922 124. 1923 125. 1924 126. 1925 127. 1926 128. 1927 129. 1928 130. 1929 131. 1930 132. 1931 133. 1932 134. 1933 135. 1934 136. 1935 137. 1936 138. 1937 139. 1938 140. 1939 141. 1940 142. 1941 143. 1942 144. 1943 145. 1944 146. 1945 147. 1946 148. 1947 149. 1948 150. 1949 151. 1950 152. 1951 153. 1952 154. 1953 155. 1954 156. 1955 157. 1956 158. 1957 159. 1958 160. 1959 161. 1960 162. 1961 163. 1962 164. 1963 165. 1964 166. 1965 167. 1966 168. 1967 169. 1968 170. 1969 171. 1970 172. 1971 173. 1972 174. 1973 175. 1974 176. 1975 177. 1976 178. 1977 179. 1978 180. 1979 181. 1980 182. 1981 183. 1982 184. 1983 185. 1984 186. 1985 187. 1986 188. 1987 189. 1988 190. 1989 191. 1990 192. 1991 193. 1992 194. 1993 195. 1994 196. 1995 197. 1996 198. 1997 199. 1998 200. 1999 201. 2000 202. 2001 203. 2002 204. 2003 205. 2004 206. 2005 207. 2006 208. 2007 209. 2008 210. 2009 211. 2010 212. 2011 213. 2012 214. 2013 215. 2014 216. 2015 217. 2016 218. 2017 219. 2018 220. 2019 221. 2020 222. 2021 223. 2022 224. 2023 225. 2024 226. 2025 227. 2026 228. 2027 229. 2028 230. 2029 231. 2030 232. 2031 233. 2032 234. 2033 235. 2034 236. 2035 237. 2036 238. 2037 239. 2038 240. 2039 241. 2040 242. 2041 243. 2042 244. 2043 245. 2044 246. 2045 247. 2046 248. 2047 249. 2048 250. 2049 251. 2050 252. 2051 253. 2052 254. 2053 255. 2054 256. 2055 257. 2056 258. 2057 259. 2058 260. 2059 261. 2060 262. 2061 263. 2062 264. 2063 265. 2064 266. 2065 267. 2066 268. 2067 269. 2068 270. 2069 271. 2070 272. 2071 273. 2072 274. 2073 275. 2074 276. 2075 277. 2076 278. 2077 279. 2078 280. 2079 281. 2080 282. 2081 283. 2082 284. 2083 285. 2084 286. 2085 287. 2086 288. 2087 289. 2088 290. 2089 291. 2090 292. 2091 293. 2092 294. 2093 295. 2094 296. 2095 297. 2096 298. 2097 299. 2098 300. 2099 301. 2100 302. 2101 303. 2102 304. 2103 305. 2104 306. 2105 307. 2106 308. 2107 309. 2108 310. 2109 311. 2110 312. 2111 313. 2112 314. 2113 315. 2114 316. 2115 317. 2116 318. 2117 319. 2118 320. 2119 321. 2120 322. 2121 323. 2122 324. 2123 325. 2124 326. 2125 327. 2126 328. 2127 329. 2128 330. 2129 331. 2130 332. 2131 333. 2132 334. 2133 335. 2134 336. 2135 337. 2136 338. 2137 339. 2138 340. 2139 341. 2140 342. 2141 343. 2142 344. 2143 345. 2144 346. 2145 347. 2146 348. 2147 349. 2148 350. 2149 351. 2150 352. 2151 353. 2152 354. 2153 355. 2154 356. 2155 357. 2156 358. 2157 359. 2158 360. 2159 361. 2160 362. 2161 363. 2162 364. 2163 365. 2164 366. 2165 367. 2166 368. 2167 369. 2168 370. 2169 371. 2170 372. 2171 373. 2172 374. 2173 375. 2174 376. 2175 377. 2176 378. 2177 379. 2178 380. 2179 381. 2180 382. 2181 383. 2182 384. 2183 385. 2184 386. 2185 387. 2186 388. 2187 389. 2188 390. 2189 391. 2190 392. 2191 393. 2192 394. 2193 395. 2194 396. 2195 397. 2196 398. 2197 399. 2198 400. 2199 401. 2200 402. 2201 403. 2202 404. 2203 405. 2204 406. 2205 407. 2206 408. 2207 409. 2208 410. 2209 411. 2210 412. 2211 413. 2212 414. 2213 415. 2214 416. 2215 417. 2216 418. 2217 419. 2218 420. 2219 421. 2220 422. 2221 423. 2222 424. 2223 425. 2224 426. 2225 427. 2226 428. 2227 429. 2228 430. 2229 431. 2230 432. 2231 433. 2232 434. 2233 435. 2234 436. 2235 437. 2236 438. 2237 439. 2238 440. 2239 441. 2240 442. 2241 443. 2242 444. 2243 445. 2244 446. 2245 447. 2246 448. 2247 449. 2248 450. 2249 451. 2250 452. 2251 453. 2252 454. 2253 455. 2254 456. 2255 457. 2256 458. 2257 459. 2258 460. 2259 461. 2260 462. 2261 463. 2262 464. 2263 465. 2264 466. 2265 467. 2266 468. 2267 469. 2268 470. 2269 471. 2270 472. 2271 473. 2272 474. 2273 475. 2274 476. 2275 477. 2276 478. 2277 479. 2278 480. 2279 481. 2280 482. 2281 483. 2282 484. 2283 485. 2284 486. 2285 487. 2286 488. 2287 489. 2288 490. 2289 491. 2290 492. 2291 493. 2292 494. 2293 495. 2294 496. 2295 497. 2296 498. 2297 499. 2298 500. 2299 501. 2300 502. 2301 503. 2302 504. 2303 505. 2304 506. 2305 507. 2306 508. 2307 509. 2308 510. 2309 511. 2310 512. 2311 513. 2312 514. 2313 515. 2314 516. 2315 517. 2316 518. 2317 519. 2318 520. 2319 521. 2320 522. 2321 523. 2322 524. 2323 525. 2324 526. 2325 527. 2326 528. 2327 529. 2328 530. 2329 531. 2330 532. 2331 533. 2332 534. 2333 535. 2334 536. 2335 537. 2336 538. 2337 539. 2338 540. 2339 541. 2340 542. 2341 543. 2342 544. 2343 545. 2344 546. 2345 547. 2346 548. 2347 549. 2348 550. 2349 551. 2350 552. 2351 553. 2352 554. 2353 555. 2354 556. 2355 557. 2356 558. 2357 559. 2358 560. 2359 561. 2360 562. 2361 563. 2362 564. 2363 565. 2364 566. 2365 567. 2366 568. 2367 569. 2368 570. 2369 571. 2370 572. 2371 573. 2372 574. 2373 575. 2374 576. 2375 577. 2376 578. 2377 579. 2378 580. 2379 581. 2380 582. 2381 583. 2382 584. 2383 585. 2384 586. 2385 587. 2386 588. 2387 589. 2388 590. 2389 591. 2390 592. 2391 593. 2392 594. 2393 595. 2394 596. 2395 597. 2396 598. 2397 599. 2398 600. 2399 601. 2400 602. 2401 603. 2402 604. 2403 605. 2404 606. 2405 607. 2406 608. 2407 609. 2408 610. 2409 611. 2410 612. 2411 613. 2412 614. 2413 615. 2414 616. 2415 617. 2416 618. 2417 619. 2418 620. 2419 621. 2420 622. 2421 623. 2422 624. 2423 625. 2424 626. 2425 627. 2426 628. 2427 629. 2428 630. 2429 631. 2430 632. 2431 633. 2432 634. 2433 635. 2434 636. 2435 637. 2436 638. 2437 639. 2438 640. 2439 641. 2440 642. 2441 643. 2442 644. 2443 645. 2444 646. 2445 647. 2446 648. 2447 649. 2448 650. 2449 651. 2450 652. 2451 653. 2452 654. 2453 655. 2454 656. 2455 657. 2456 658. 2457 659. 2458 660. 2459 661. 2460 662. 2461 663. 2462 664. 2463 665. 2464 666. 2465 667. 2466 668. 2467 669. 2468 670. 2469 671. 2470 672. 2471 673. 2472 674. 2473 675. 2474 676. 2475 677. 2476 678. 2477 679. 2478 680. 2479 681. 2480 682. 2481 683. 2482 684. 2483 685. 2484 686. 2485 687. 2486 688. 2487 689. 2488 690. 2489 691. 2490 692. 2491 693. 2492 694. 2493 695. 2494 696. 2495 697. 2496 698. 2497 699. 2498 700. 2499 701. 2500 702. 2501 703. 2502 704. 2503 705. 2504 706. 2505 707. 2506 708. 2507 709. 2508 710. 2509 711. 2510 712. 2511 713. 2512 714. 2513 715. 2514 716. 2515 717. 2516 718. 2517 719. 2518 720. 2519 721. 2520 722. 2521 723. 2522 724. 2523 725. 2524 726. 2525 727. 2526 728. 2527 729. 2528 730. 2529 731. 2530 732. 2531 733. 2532 734. 2533 735. 2534 736. 2535 737. 2536 738. 2537 739. 2538 740. 2539 741. 2540 742. 2541 743. 2542 744. 2543 745. 2544 746. 2545 747. 2546 748. 2547 749. 2548 750. 2549 751. 2550 752. 2551 753. 2552 754. 2553 755. 2554 756. 2555 757. 2556 758. 2557 759. 2558 760. 2559 761. 2560 762. 2561 763. 2562 764. 2563 765. 2564 766. 2565 767. 2566 768. 2567 769. 2568 770. 2569 771. 2570 772. 2571 773. 2572 774. 2573 775. 2574 776. 2575 777. 2576 778. 2577 779. 2578 780. 2579 781. 2580 782. 2581 783. 2582 784. 2583 785. 2584 786. 2585 787. 2586 788. 2587 789. 2588 790. 2589 791. 2590 792. 2591 793. 2592 794. 2593 795. 2594 796. 2595 797. 2596 798. 2597 799. 2598 800. 2599 801. 2600 802. 2601 803. 2602 804. 2603 805. 2604 806. 2605 807. 2606 808. 2607 809. 2608 810. 2609 811. 2610 812. 2611 813. 2612 814. 2613 815. 2614 816. 2615 817. 2616 818. 2617 819. 2618 820. 2619 821. 2620 822. 2621 823. 2622 824. 2623 825. 2624 826. 2625 827. 2626 828. 2627 829. 2628 830. 2629 831. 2630 832. 2631 833. 2632 834. 2633 835. 2634 836. 2635 837. 2636 838. 2637 839. 2638 840. 2639 841. 2640 842. 2641 843. 2642 844. 2643 845. 2644 846. 2645 847. 2646 848. 2647 849. 2648 850. 2649 851. 2650 852. 2651 853. 2652 854. 2653 855. 2654 856. 2655 857. 2656 858. 2657 859. 2658 860. 2659 861. 2660 862. 2661 863. 2662 864. 2663 865. 2664 866. 2665 867. 2666 868. 2667 869. 2668 870. 2669 871. 2670 872. 2671 873. 2672 874. 2673 875. 2674 876. 2675 877. 2676 878. 2677 879. 2678 880. 2679 881. 2680 882. 2681 883. 2682 884. 2683 885. 2684 886. 2685 887. 2686 888. 2687 889. 2688 890. 2689 891. 2690 892. 2691 893. 2692 894. 2693 895. 2694 896. 2695 897. 2696 898. 2697 899. 2698 900. 2699 901. 2700 902. 2701 903. 2702 904. 2703 905. 2704 906. 2705 907. 2706 908. 2707 909. 2708 910. 2709 911. 2710 912. 2711 913. 2712 914. 2713 915. 2714 916. 2715 917. 2716 918. 2717 919. 2718 920. 2719 921. 2720 922. 2721 923. 2722 924. 2723 925. 2724 926. 2725 927. 2726 928. 2727 929. 2728 930. 2729 931. 2730 932. 2731 933. 2732 934. 2733 935. 2734 936. 2735 937. 2736 938. 2737 939. 2738 940. 2739 941. 2740 942. 2741 943. 2742 944. 2743 945. 2744 946. 2745 947. 2746 948. 2747 949. 2748 950. 2749 951. 2750 952. 2751 953. 2752 954. 2753 955. 2754 956. 2755 957. 2756 958. 2757 959. 2758 960. 2759 961. 2760 962. 2761 963. 2762 964. 2763 965. 2764 966. 2765 967. 2766 968. 2767 969. 2768 970. 2769 971. 2770 972. 2771 973. 2772 974. 2773 975. 2774 976. 2775 977. 2776 978. 2777 979. 2778 980. 2779 981. 2780 982. 2781 983. 2782 984. 2783 985. 2784 986. 2785 987. 2786 988. 2787 989. 2788 990. 2789 991. 2790 992. 2791 993. 2792 994. 2793 995. 2794 996. 2795 997. 2796 998. 2797 999. 2798 1000. 2799 1001. 2800 1002. 2801 1003. 2802 1004. 2803 1005. 2804 1006. 2805 1007. 2806 1008. 2807 1009. 2808 1010. 2809 1011. 2810 1012. 2811 1013. 2812 1014. 2813 1015. 2814 1016. 2815 1017. 2816 1018. 2817 1019. 2818 1020. 2819 1021. 2820 1022. 2821 1023. 2822 1024. 2823 1025. 2824 1026. 2825 1027. 2826 1028. 2827 1029. 2828 1030. 2829 1031. 2830 1032. 2831 1033. 2832 1034. 2833 1035. 2834 1036. 2835 1037. 2836 1038. 2837 1039. 2838 1040. 2839 1041. 2840 1042. 2841 1043. 2842 1044. 2843 1045. 2844 1046. 2845 1047. 2846 1048. 2847 1049. 2848 1050. 2849 1051. 2850 1052. 2851 1053. 2852 1054. 2853 1055. 2854 1056. 2855 1057. 2856 1058. 2857 1059. 2858 1060. 2859 1061. 2860 1062. 2861 1063. 2862 1064. 2863 1065. 2864 1066. 2865 1067. 2866 1068. 2867 1069. 2868 1070. 2869 1071. 2870 1072. 2871 1073. 2872 1074. 2873 1075. 2874 1076. 2875 1077. 2876 1078. 2877 1079. 2878 1080. 2879 1081. 2880 1082. 2881 1083. 2882 1084. 2883 1085. 2884 1086. 2885 1087. 2886 1088. 2887 1089. 2888 1090. 2889 1091. 2890 1092. 2891 1093. 2892 1094. 2893 1095. 2894 1096. 2895 1097. 2896 1098. 2897 1099. 2898 1100. 2899 1101. 2900 1102. 2901 1103. 2902 1104. 2903 1105. 2904 1106. 2905 1107. 2906 1108. 2907 1109. 2908 1110. 2909 1111. 2910 1112. 2911 1113. 2912 1114. 2913 1115. 2914 1116. 2915 1117. 2916 1118. 2917 1119. 2918 1120. 2919 1121. 2920 1122. 2921 1123. 2922 1124. 2923 1125. 2924 1126. 2925 1127. 2926 1128. 2927 1129. 2928 1130. 2929 1131. 2930 1132. 2931 1133. 2932 1134. 2933 1135. 2934 1136. 2935 1137. 2936 1138. 2937 1139. 2938 1140. 2939 1141. 2940 1142. 2941 1143. 2942 1144. 2943 1145. 2944 1146. 2945 1147. 2946 1148. 2947 1149. 2948 1150. 2949 1151. 2950 1152. 2951 1153. 2952 1154. 2953 1155. 2954 1156. 2955 1157. 2956 1158. 2957 1159. 2958 1160. 2959 1161. 2960 1162. 2961 1163. 2962 1164. 2963 1165. 2964 1166. 2965 1167. 2966 1168. 2967 1169. 2968 1170. 2969 1171. 2970 1172. 2971 1173. 2972 1174. 2973 1175. 2974 1176. 2975 1177. 2976 1178. 2977 1179. 2978 1180. 2979 1181. 2980 1182. 2981 1183. 2982 1184. 2983 1185. 2984 1186. 2985 1187. 2986 1188. 2987 1189. 2988 1190. 2989 1191. 2990 1192. 2991 1193. 2992 1194. 2993 1195. 2994 1196. 2995 1197. 2996 1198. 2997 1199. 2998 1200. 2999 1201. 3000 1202. 3001 1203. 3002 1204. 3003 1205. 3004 1206. 3005 1207. 3006 1208. 3007 1209. 3008 1210. 3009 1211. 3010 1212. 3011 1213. 3012 1214. 3013 1215. 3014 1216. 3015 1217. 3016 1218. 3017 1219. 3018 1220. 3019 1221. 3020 1222. 3021 1223. 3022 1224.

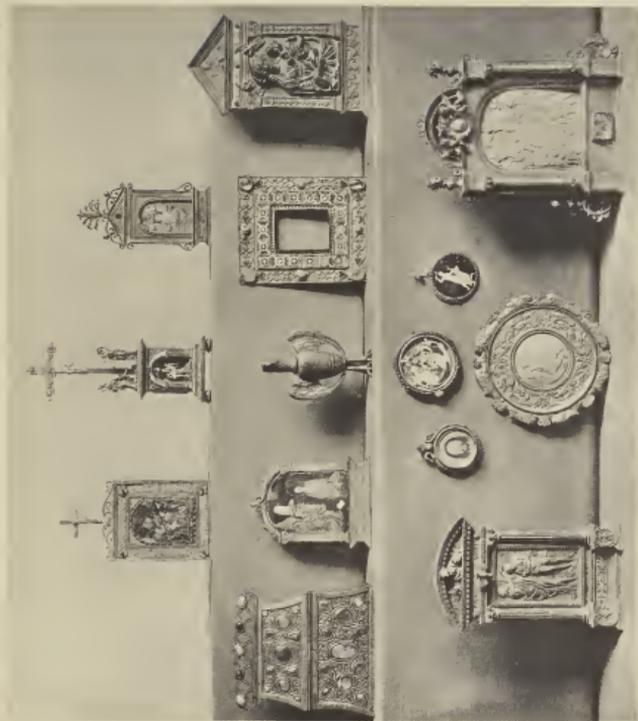


EMAILARBEITEN AUS LIÉZOUES

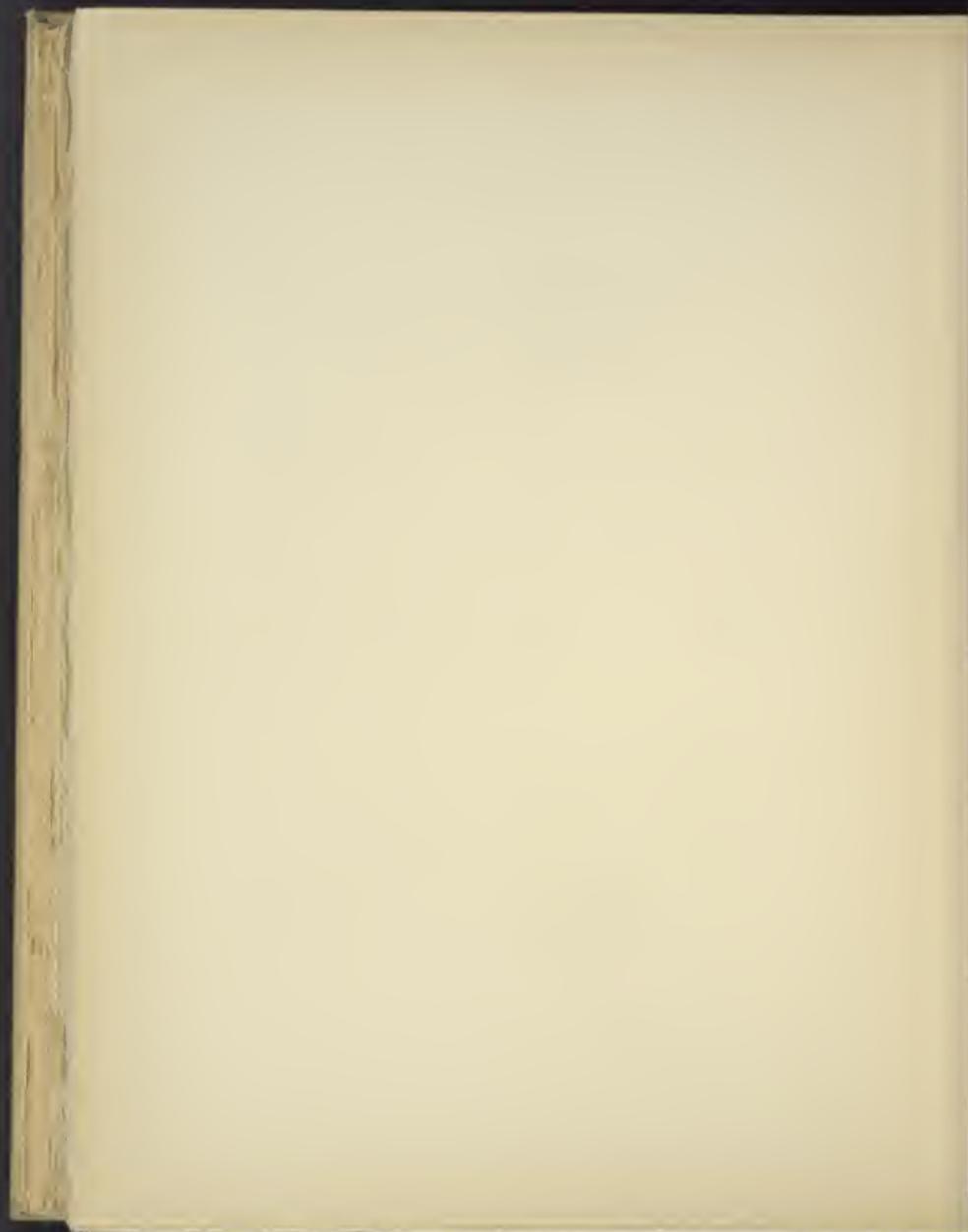




1. Oberflächenseit, um 1590. Ubergangsmünze. Besitzer: J. Simon. 2. Oberflächenseit, um 1590. Holz und Gold verziert. Besitzer: J. Simon.
 3. Oberflächenseit, um 1600. Untergangsmünze. Besitzer: V. Weinbach. 4. Demasch, X. Jahrhundert. Bronze und Versteife. Besitzer: R. Kaufmann.
 5. Lemgo, XVII. Jährh. Email. Besitzer: J. Simon. 6. Rossmasch, Lapps karoll in Silber montirt. Besitzer: G. Reichensom.
 7. Schale von Trier, X. Jährh. Zellerneim. Besitz-Schachkolumbus. 8. Michelazzo, Boves. Besitzer: Marin Liebermann. 9. Niederländisch.
 um Email. Besitzer: Reichensom. 10. Jüdisch, XV. Jährh. Gold, Email, Diamanten. Besitzer: Frau. J. Hinnoer. 11. Lemgo, um Email. Besitzer: Reichensom. 12. Jüdisch, XVI. Jährh. Silber. Besitzer: Reichensom. 13. Bismarck, um Email. Besitzer: Reichensom. 14. Deutsch, XVI. Jährh. Porzellan-Relief nach Holzeren, in Silberfassung. Vermuthlich von Hms Keller an Nürnberg. Besitzer: E. Gynsann.



KLEINERE ARBEITEN IN EMAIL, PERLÜTTER UND ANDEREM MATERIAI



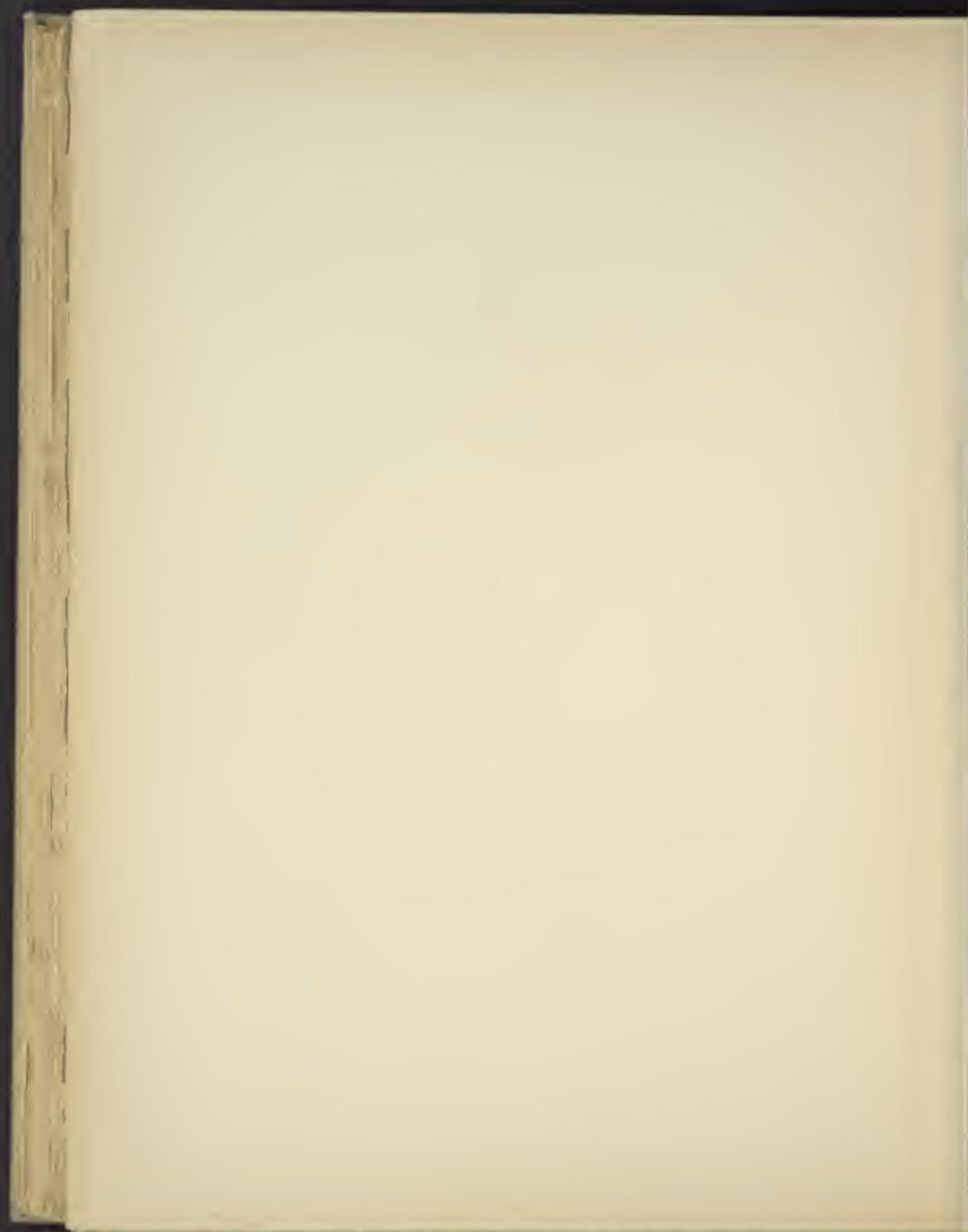


1 Italienisch. Wachs. Papst Paul III. Besitzer V. Weibach. 2. Deutsch, um 1530. Masse. Isabella, Gem. Karls V. Besitzer Martin Liebermann. 3. Deutsch, um 1530. Masse. Graf Christoph von Zollern. Besitzer J. Simon. 4. Venezianisch. Wachs. Sogen. Lucretia Berga. Besitzer V. Weibach. 5. Italienisch, um 1580. Wachs. Besitzer G. Reichenheim. 6. Italienisch. Wachs. Besitzer J. Simon. 7. Deutsch, um 1525. Bernstein. Besitzer G. Reichenheim. 8. Italienisch. Wachs. Besitzer J. Simon. 9. Italienisch. Wachs. Besitzer J. Simon.

1870
The first of these is the "Journal of the
American Medical Association," which was
founded in 1882. It is a weekly journal
of medicine and surgery, and is one of
the most important and influential
publications in the medical profession.
It is published by the American Medical
Association, which is a national
organization of physicians and surgeons.
The second of these is the "Journal of
the American Veterinary Association,"
which was founded in 1887. It is a
monthly journal of veterinary medicine,
and is one of the most important
publications in the veterinary profession.
It is published by the American
Veterinary Association, which is a
national organization of veterinarians.



ITALIENISCHE UND DEUTSCHE ARBEITEN DES XVI JAHRH
IN WACHS, BERNSTEIN, GEPRESSTER MASSE



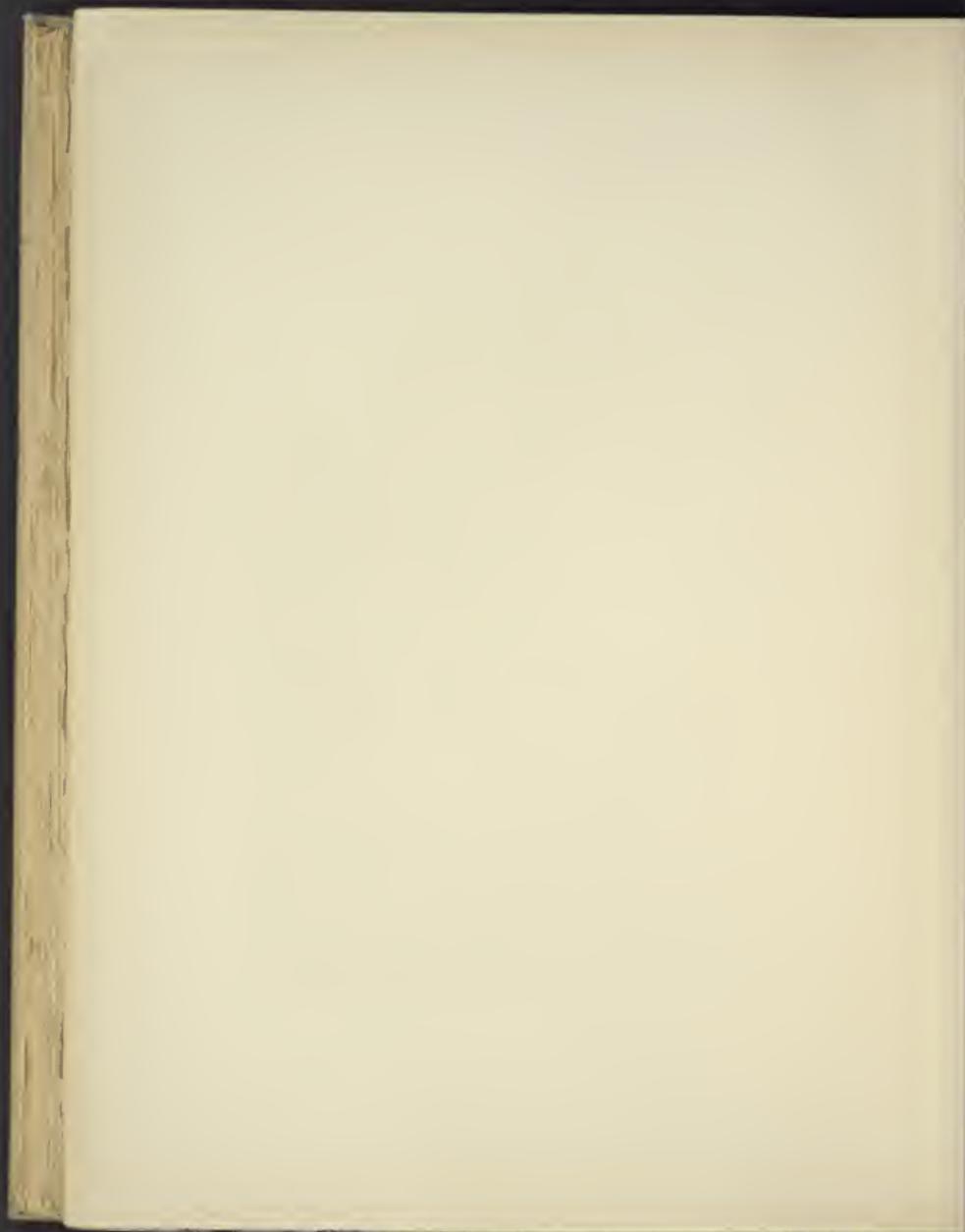


1 und 5. Besitzer A. von Beckerath 2 3 4 6. Besitzer Wilhelm Boie.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS



SCOTTISH CERAMIC VESSELS

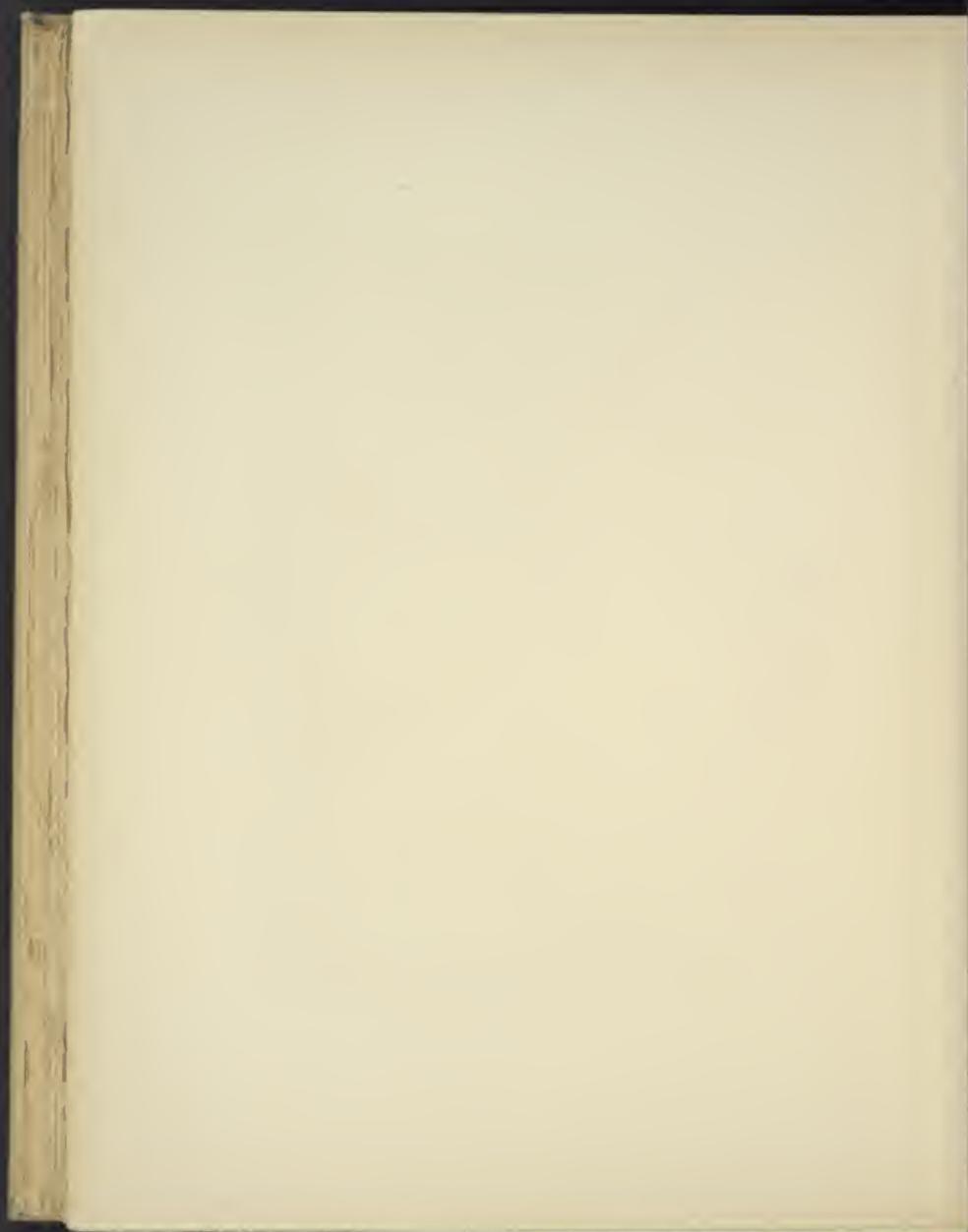




1. Still von Farnas, Ende des XV. Jahrs, Besitzer A von Beckersab. 2. Still von Derpna, um 1500, Besitzer J. Simon. 3. Anfang des XVI. Jahrs, Besitzer A von Beckersab. 4. Römischer Still, um 1400, Besitzer A von Beckersab. 5. Ende des XV. Jahrs, Besitzer W. Hilde. 6. Still von Farnas, Ende des XV. Jahrs, Besitzer J. Simon.



PLAQUES DE M. POUQUEL DES XV. UNID. 280. 14. 0. 0. 0.



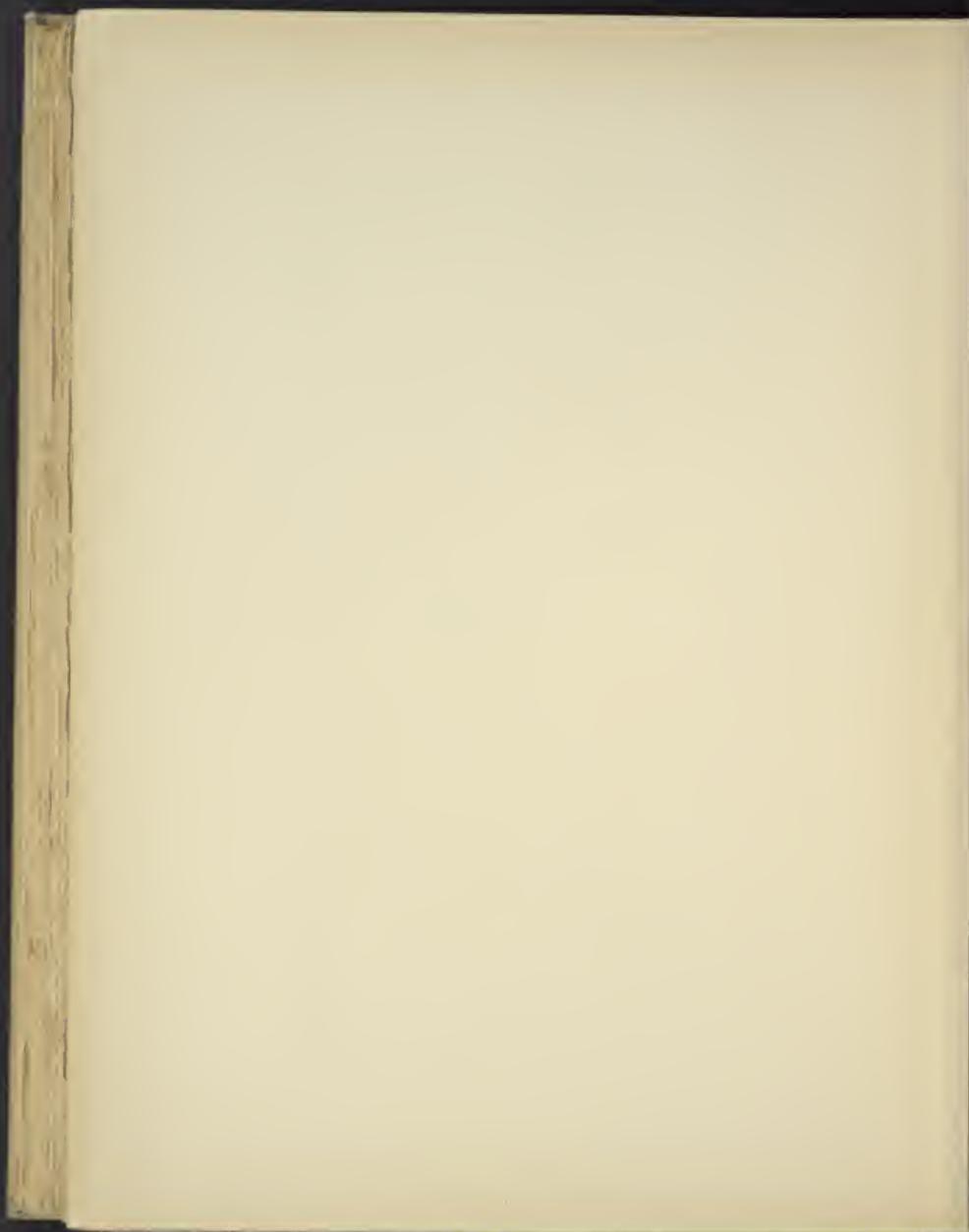


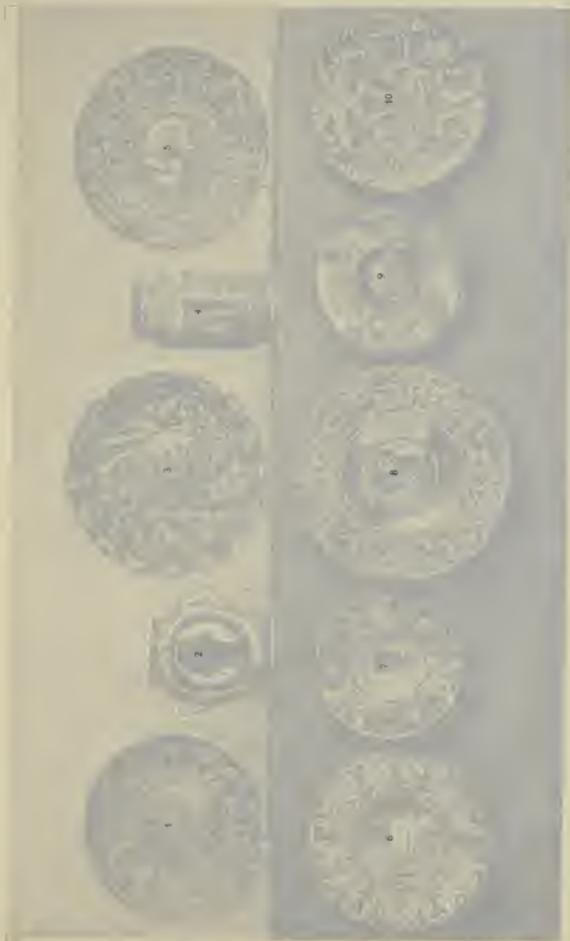
1. Durum, 1. Hälfte des XVI. Jahrh. Besitzer A. von Beckenath. 2. Fasan, um 1540. Besitzer A. Schuster. 3. Durum, 1. Hälfte des XVI. Jahrh.
 in Wien. Besitzer A. Wagnsch. 4. Fasan, um 1540. Besitzer A. von Beckenath. 5. Um 1500. Besitzer A. von Beckenath. 6. Fasan, um 1500. Besitzer
 Franz Rosenthal. 7. Um 1580. Besitzer W. Böde. 8. Um 1580. Allmanwappen der Volpino in Verona und Soderin
 in Florenz. Besitzer A. Zeiss.

в Казани. 1. 1-й том. 2. 2-й том. 3. 3-й том. 4. 4-й том. 5. 5-й том. 6. 6-й том. 7. 7-й том. 8. 8-й том. 9. 9-й том. 10. 10-й том. 11. 11-й том. 12. 12-й том. 13. 13-й том. 14. 14-й том. 15. 15-й том. 16. 16-й том. 17. 17-й том. 18. 18-й том. 19. 19-й том. 20. 20-й том. 21. 21-й том. 22. 22-й том. 23. 23-й том. 24. 24-й том. 25. 25-й том. 26. 26-й том. 27. 27-й том. 28. 28-й том. 29. 29-й том. 30. 30-й том. 31. 31-й том. 32. 32-й том. 33. 33-й том. 34. 34-й том. 35. 35-й том. 36. 36-й том. 37. 37-й том. 38. 38-й том. 39. 39-й том. 40. 40-й том. 41. 41-й том. 42. 42-й том. 43. 43-й том. 44. 44-й том. 45. 45-й том. 46. 46-й том. 47. 47-й том. 48. 48-й том. 49. 49-й том. 50. 50-й том. 51. 51-й том. 52. 52-й том. 53. 53-й том. 54. 54-й том. 55. 55-й том. 56. 56-й том. 57. 57-й том. 58. 58-й том. 59. 59-й том. 60. 60-й том. 61. 61-й том. 62. 62-й том. 63. 63-й том. 64. 64-й том. 65. 65-й том. 66. 66-й том. 67. 67-й том. 68. 68-й том. 69. 69-й том. 70. 70-й том. 71. 71-й том. 72. 72-й том. 73. 73-й том. 74. 74-й том. 75. 75-й том. 76. 76-й том. 77. 77-й том. 78. 78-й том. 79. 79-й том. 80. 80-й том. 81. 81-й том. 82. 82-й том. 83. 83-й том. 84. 84-й том. 85. 85-й том. 86. 86-й том. 87. 87-й том. 88. 88-й том. 89. 89-й том. 90. 90-й том. 91. 91-й том. 92. 92-й том. 93. 93-й том. 94. 94-й том. 95. 95-й том. 96. 96-й том. 97. 97-й том. 98. 98-й том. 99. 99-й том. 100. 100-й том.



COLLECTION OF M. STANLEY THOMAS, ST. LOUIS, MO.

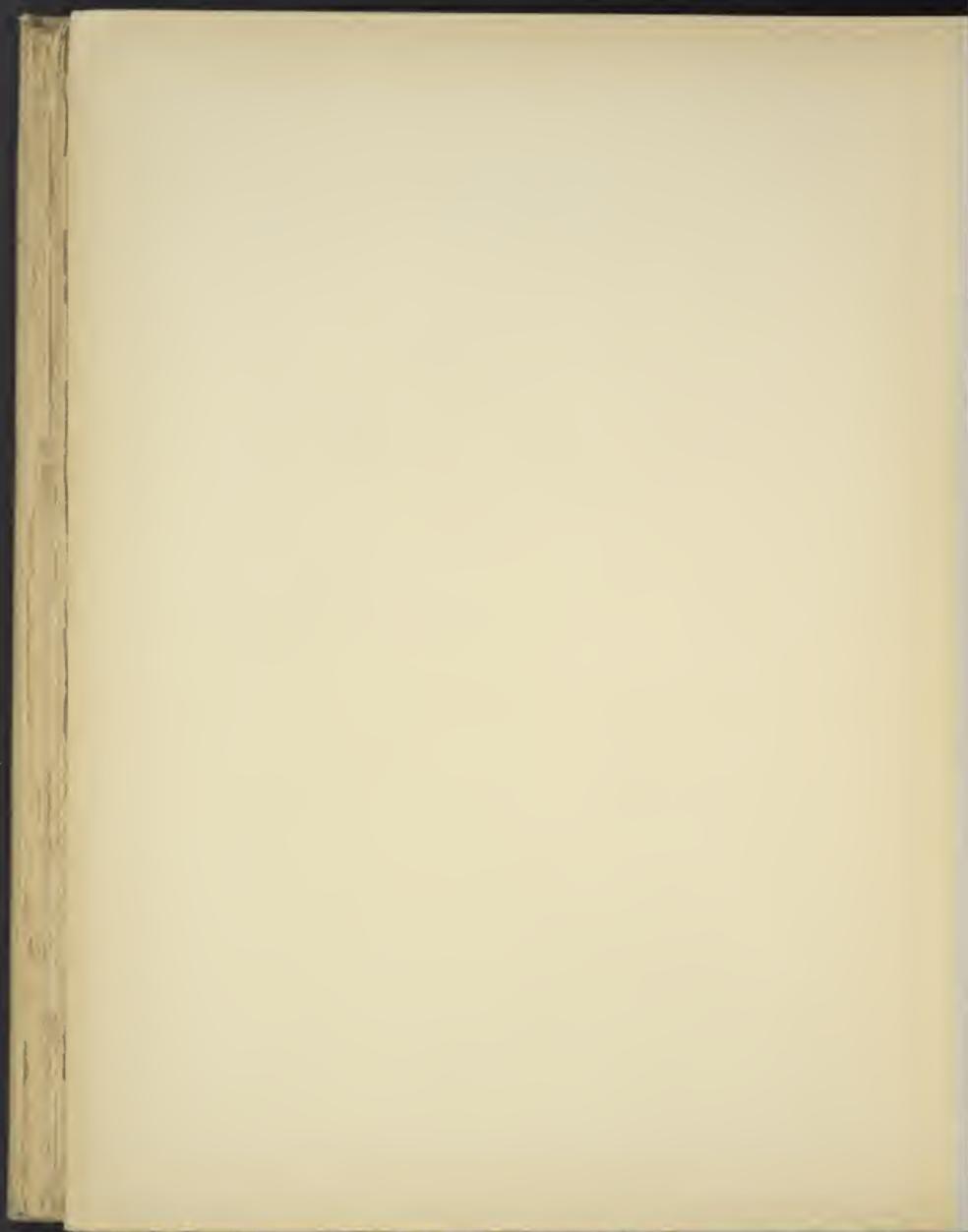




1. Gabbio, um 1530. Besitzer von Perugia. 2. Um 1500. Nachbildung von Hieronymus Moscheros. Besitzer A. von Beckerrath. 3. Ferrara, um 1510.
 Besitzer J. Simon. 4. Still von Ferrara, um 1500. Besitzer W. Bader. 5. Dalmatien, um 1530. Besitzer Frau Hammer. 6. Ferrara oder Padua,
 um 1500. Besitzer A. von Beckerrath. 7. Ferrara oder Forlì, um 1510. Besitzer Frau Heinsner. 8. Gabbio, um 1525. Besitzer J. Simon.
 9. Gabbio, um 1525. Besitzer Frau Hammer. 10. Castel Durante oder Ferrara, um 1530. Besitzer J. Simon.



PLATE ENGRAVED BY MAJOLIKENTON, 1771-1784



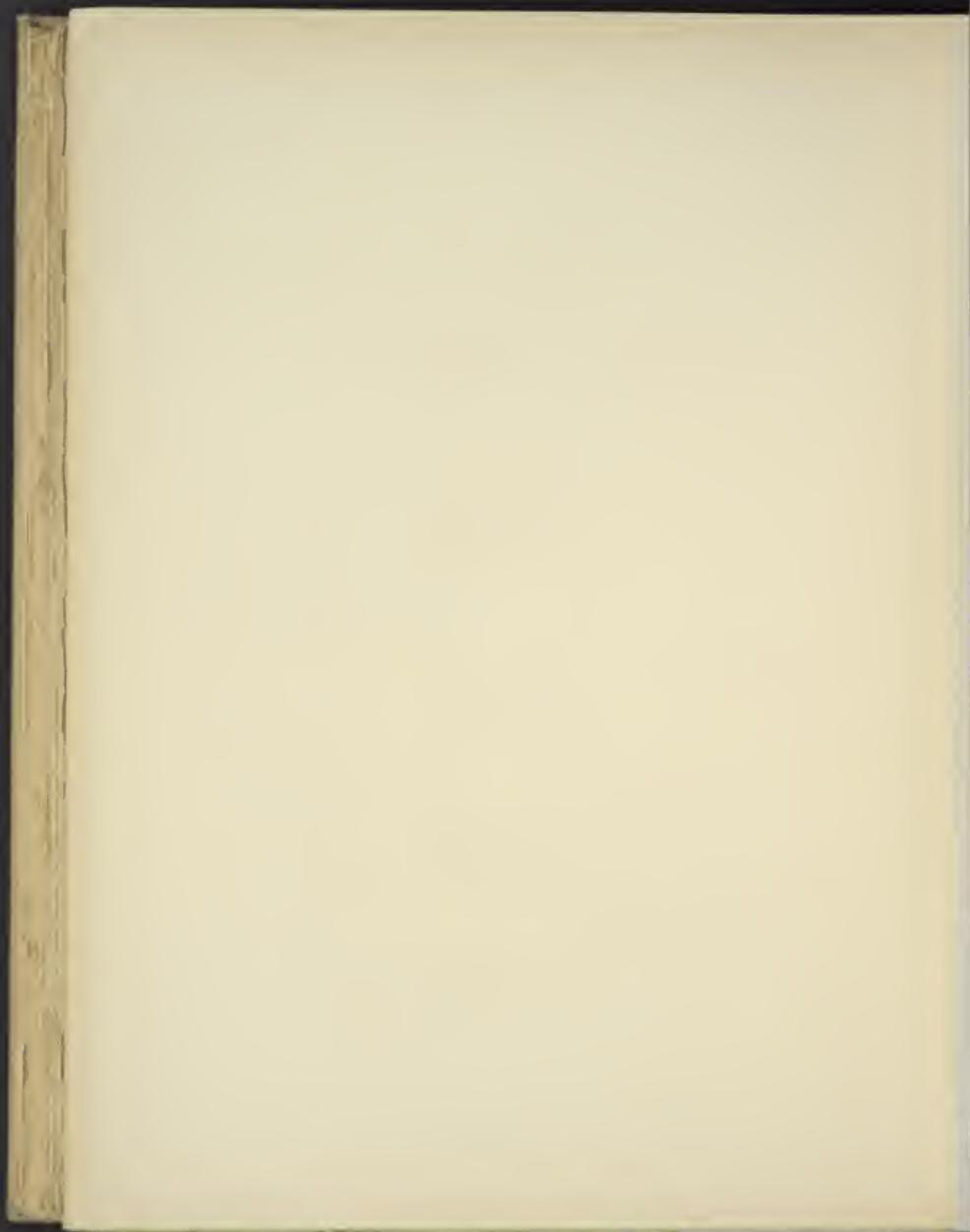


1 3 3 Um 1480 Besitzer A. von Beckerath. 2 Faenza oder Caffagolo um 1500. Besitzer A. von Beckerath. 4 Zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts. Besitzer W. Bode. 5 7 10 Faenza, um 1500. Besitzer A. von Beckerath. 6 8 Romischer Stil, um 1480. Besitzer W. Bode. 9 Faenza, um 1500. Besitzer A. von Beckerath.

1870-1871. 1. 1870-1871. 2. 1871-1872. 3. 1872-1873. 4. 1873-1874. 5. 1874-1875. 6. 1875-1876. 7. 1876-1877. 8. 1877-1878. 9. 1878-1879. 10. 1879-1880. 11. 1880-1881. 12. 1881-1882. 13. 1882-1883. 14. 1883-1884. 15. 1884-1885. 16. 1885-1886. 17. 1886-1887. 18. 1887-1888. 19. 1888-1889. 20. 1889-1890. 21. 1890-1891. 22. 1891-1892. 23. 1892-1893. 24. 1893-1894. 25. 1894-1895. 26. 1895-1896. 27. 1896-1897. 28. 1897-1898. 29. 1898-1899. 30. 1899-1900. 31. 1900-1901. 32. 1901-1902. 33. 1902-1903. 34. 1903-1904. 35. 1904-1905. 36. 1905-1906. 37. 1906-1907. 38. 1907-1908. 39. 1908-1909. 40. 1909-1910. 41. 1910-1911. 42. 1911-1912. 43. 1912-1913. 44. 1913-1914. 45. 1914-1915. 46. 1915-1916. 47. 1916-1917. 48. 1917-1918. 49. 1918-1919. 50. 1919-1920. 51. 1920-1921. 52. 1921-1922. 53. 1922-1923. 54. 1923-1924. 55. 1924-1925. 56. 1925-1926. 57. 1926-1927. 58. 1927-1928. 59. 1928-1929. 60. 1929-1930. 61. 1930-1931. 62. 1931-1932. 63. 1932-1933. 64. 1933-1934. 65. 1934-1935. 66. 1935-1936. 67. 1936-1937. 68. 1937-1938. 69. 1938-1939. 70. 1939-1940. 71. 1940-1941. 72. 1941-1942. 73. 1942-1943. 74. 1943-1944. 75. 1944-1945. 76. 1945-1946. 77. 1946-1947. 78. 1947-1948. 79. 1948-1949. 80. 1949-1950. 81. 1950-1951. 82. 1951-1952. 83. 1952-1953. 84. 1953-1954. 85. 1954-1955. 86. 1955-1956. 87. 1956-1957. 88. 1957-1958. 89. 1958-1959. 90. 1959-1960. 91. 1960-1961. 92. 1961-1962. 93. 1962-1963. 94. 1963-1964. 95. 1964-1965. 96. 1965-1966. 97. 1966-1967. 98. 1967-1968. 99. 1968-1969. 100. 1969-1970.



STAMBOULI, MUSEE DE LA BIBLIOTHEQUE



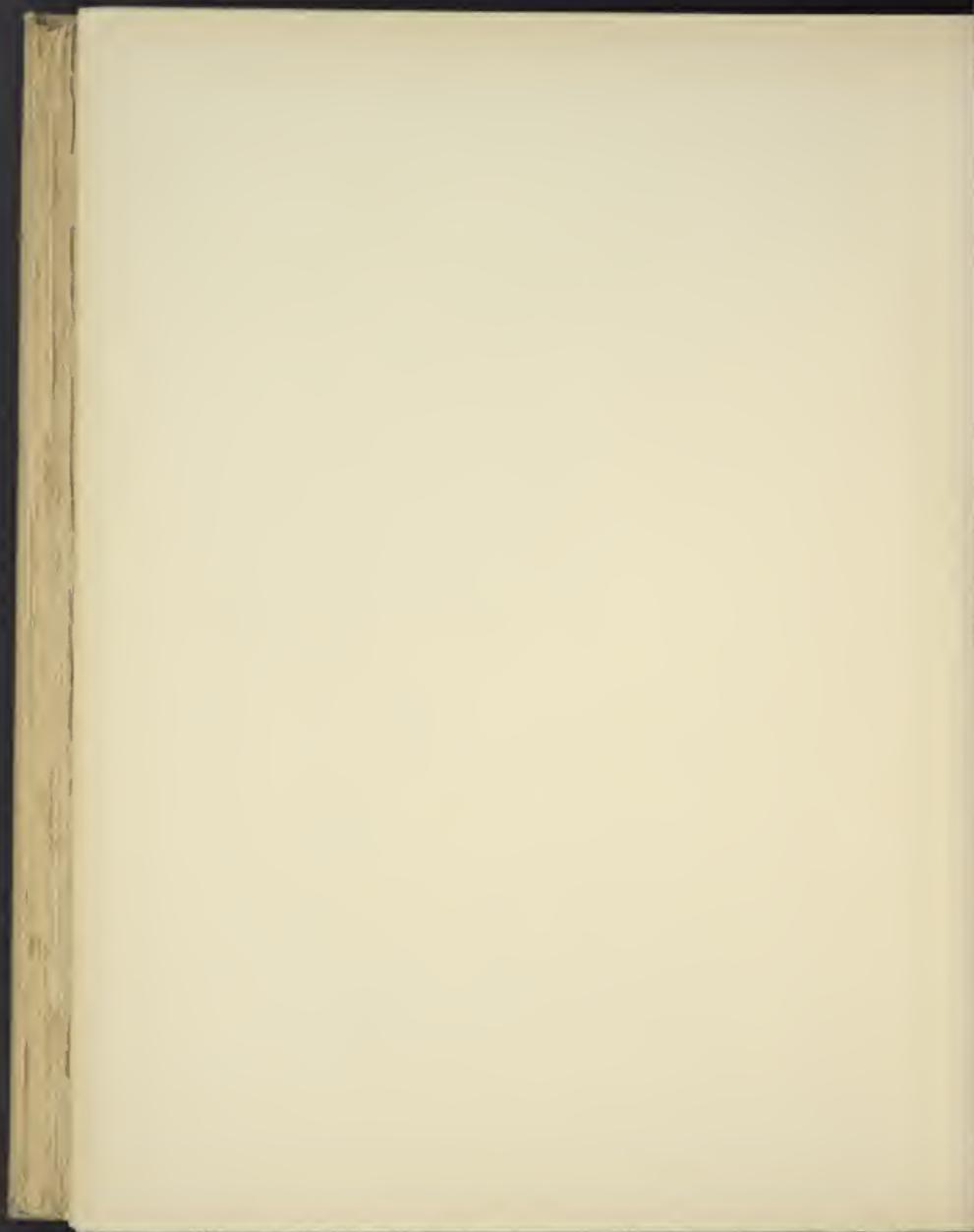


1. und 5. Urmünz, Münze des XVI. Jahrs. Im Besitze Sr. Maj. des Kaisers. 2. Gubbon, 1530—1540. Besitzer: Frau M. Rosenfeld. 3. Dornia, Erste Münze des XVI. Jahrs, in der Zeit Karls V. 1550—1570. 4. Gubbon, 1530—1540. Besitzer: Frau M. Rosenfeld. 5. Urmünz, Münze des XVI. Jahrs. Im Besitze Sr. Maj. des Kaisers. 6. Parma, Münze des XVI. Jahrs. Besitzer: Frau Hans. 7. Urmünz, Münze des XVI. Jahrs. Besitzer: Frau Hans. 8. Parma, Münze des XVI. Jahrs. Besitzer: Frau Hans. 9. Urmünz, Münze des XVI. Jahrs. Im Besitze Sr. Maj. des Kaisers. 10. Urmünz, Münze des XVI. Jahrs. Im Besitze Sr. Maj. des Kaisers.

1840. The first year of publication of the *Journal of the American Medical Association* was 1840. It was published in 1840, 1841, 1842, 1843, 1844, 1845, 1846, 1847, 1848, 1849, 1850, 1851, 1852, 1853, 1854, 1855, 1856, 1857, 1858, 1859, 1860, 1861, 1862, 1863, 1864, 1865, 1866, 1867, 1868, 1869, 1870, 1871, 1872, 1873, 1874, 1875, 1876, 1877, 1878, 1879, 1880, 1881, 1882, 1883, 1884, 1885, 1886, 1887, 1888, 1889, 1890, 1891, 1892, 1893, 1894, 1895, 1896, 1897, 1898, 1899, 1900, 1901, 1902, 1903, 1904, 1905, 1906, 1907, 1908, 1909, 1910, 1911, 1912, 1913, 1914, 1915, 1916, 1917, 1918, 1919, 1920, 1921, 1922, 1923, 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930, 1931, 1932, 1933, 1934, 1935, 1936, 1937, 1938, 1939, 1940, 1941, 1942, 1943, 1944, 1945, 1946, 1947, 1948, 1949, 1950, 1951, 1952, 1953, 1954, 1955, 1956, 1957, 1958, 1959, 1960, 1961, 1962, 1963, 1964, 1965, 1966, 1967, 1968, 1969, 1970, 1971, 1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025.



ITALIENSICHE PÄPSTLICHEN DES XVI. JAHRH.

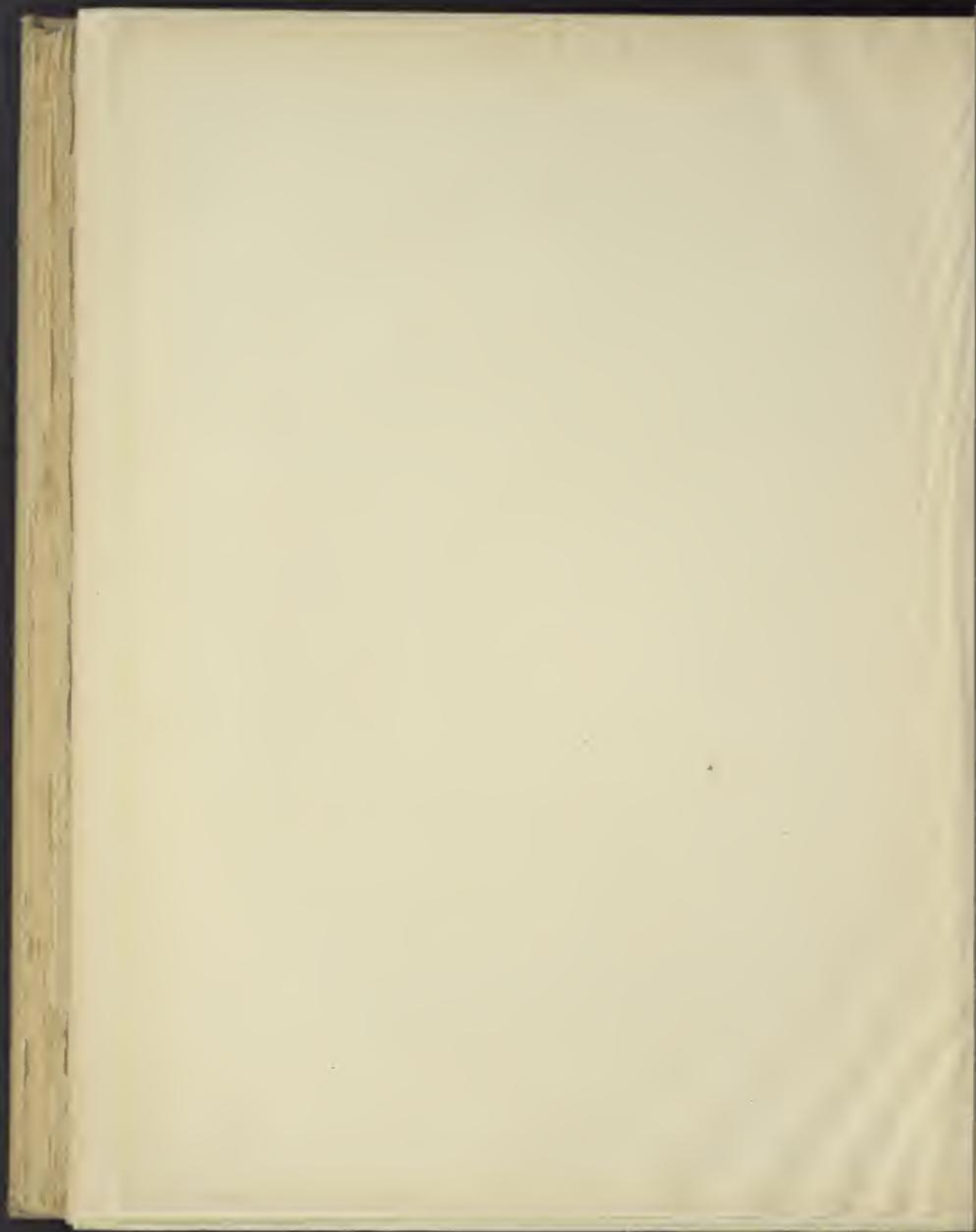




1. Kön (Egglern), um 1580. Besitzer K. Holttischer. 2. Frechen, 1594. Besitzer W. von Dörken. 3. Kohn (Madonnenstrasse), um 1580. Besitzer W. von Dörken. 4 und 6. Sig. Hirsvogelkrage. Besitzer E. Gumann. 5. Französisch. In der Art des Palais Henri IV. und seine Familie. Besitzer von Papart.

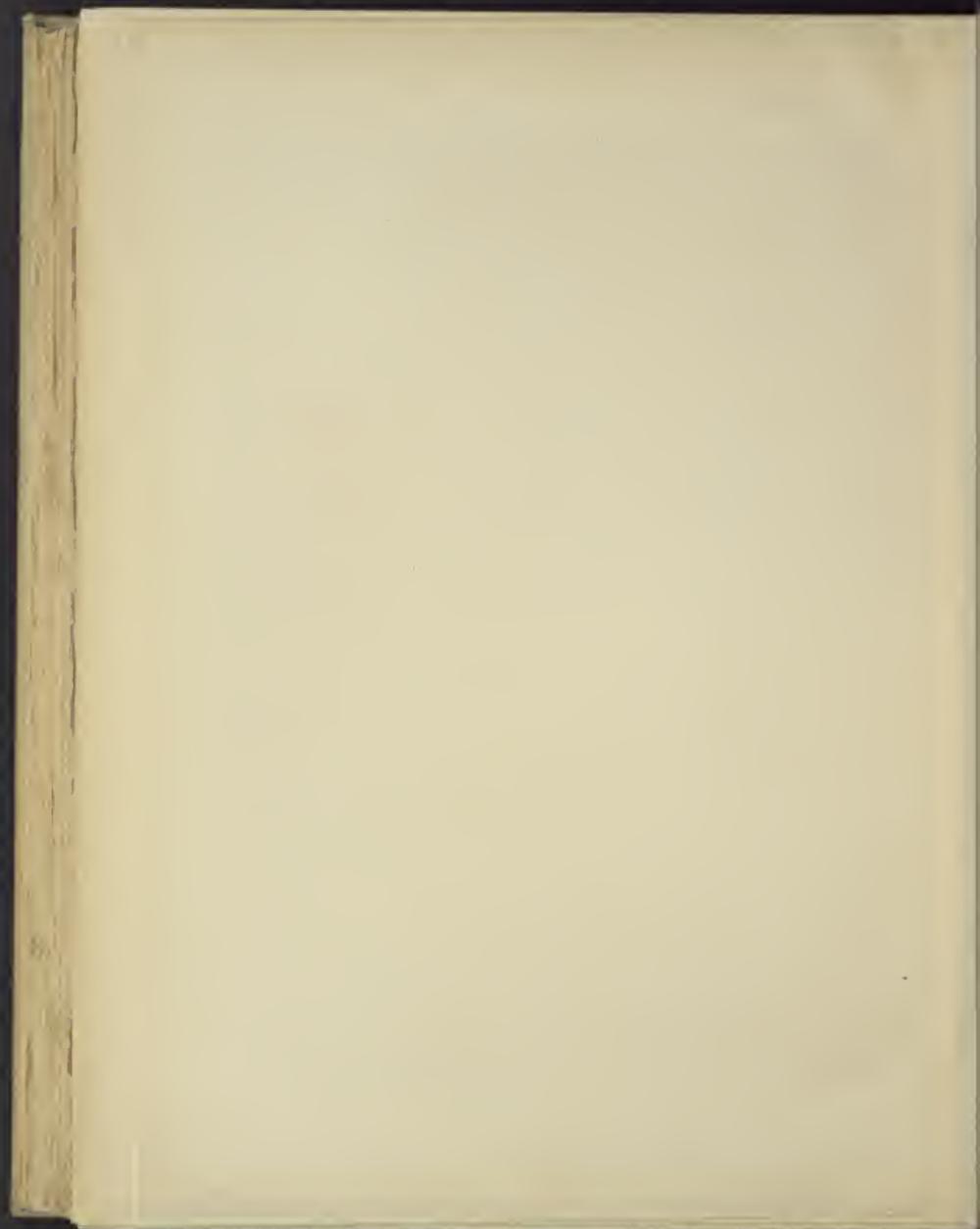


MUSEUMS, SILVERWARE, TRANSCENDING THE ARTS OF THE ESTELLE



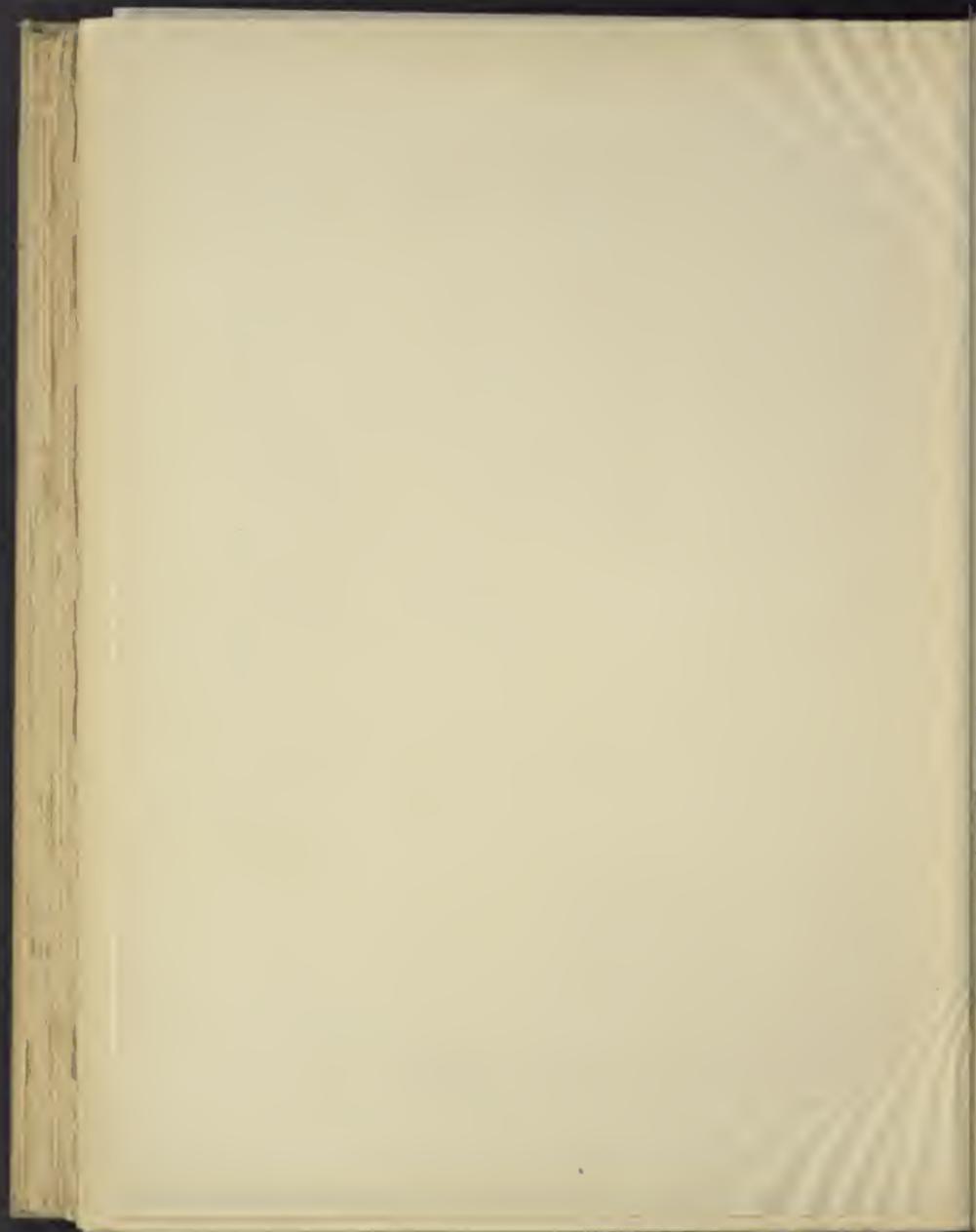


Hauptsaal





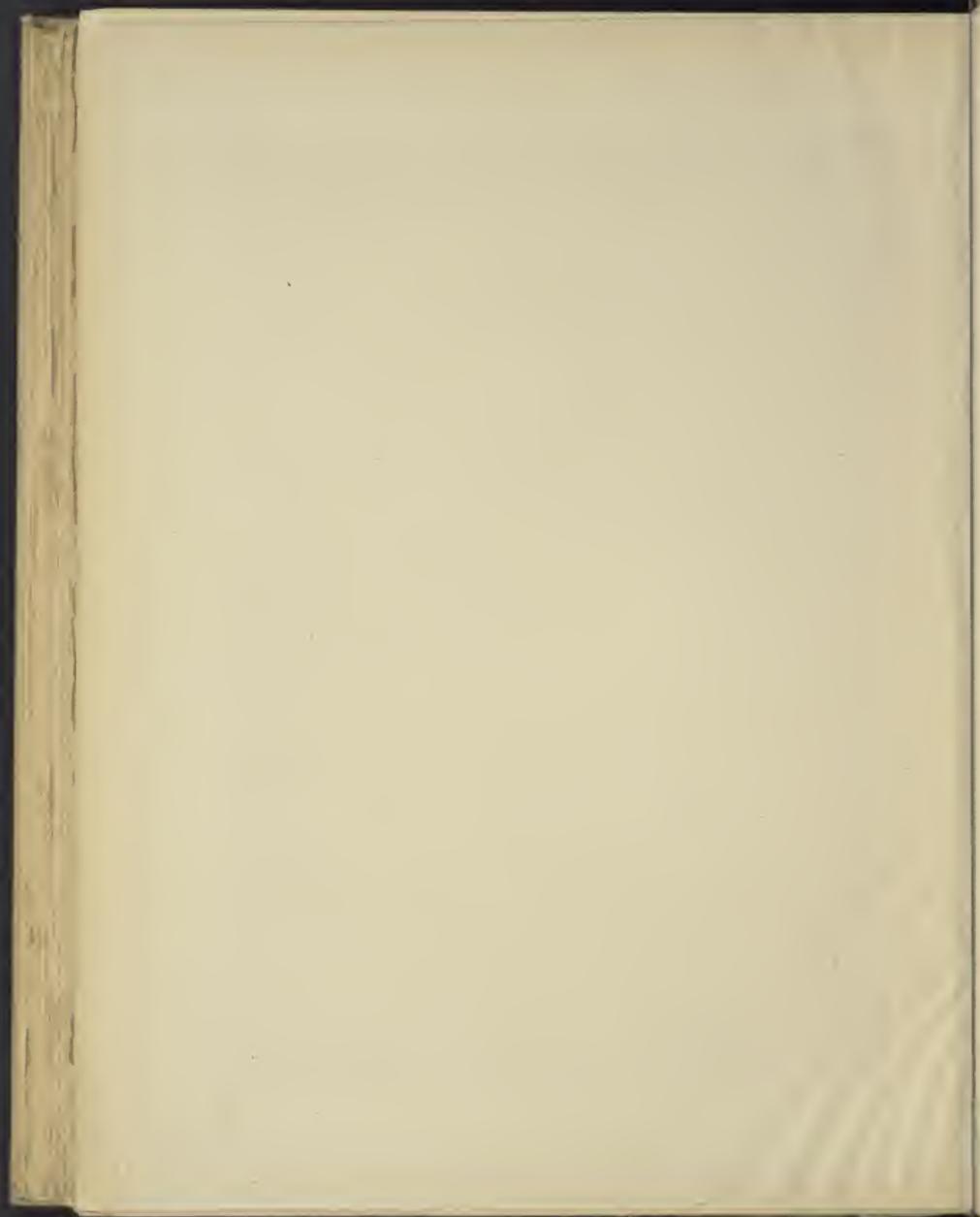
BIBLIOTHEK



00008436



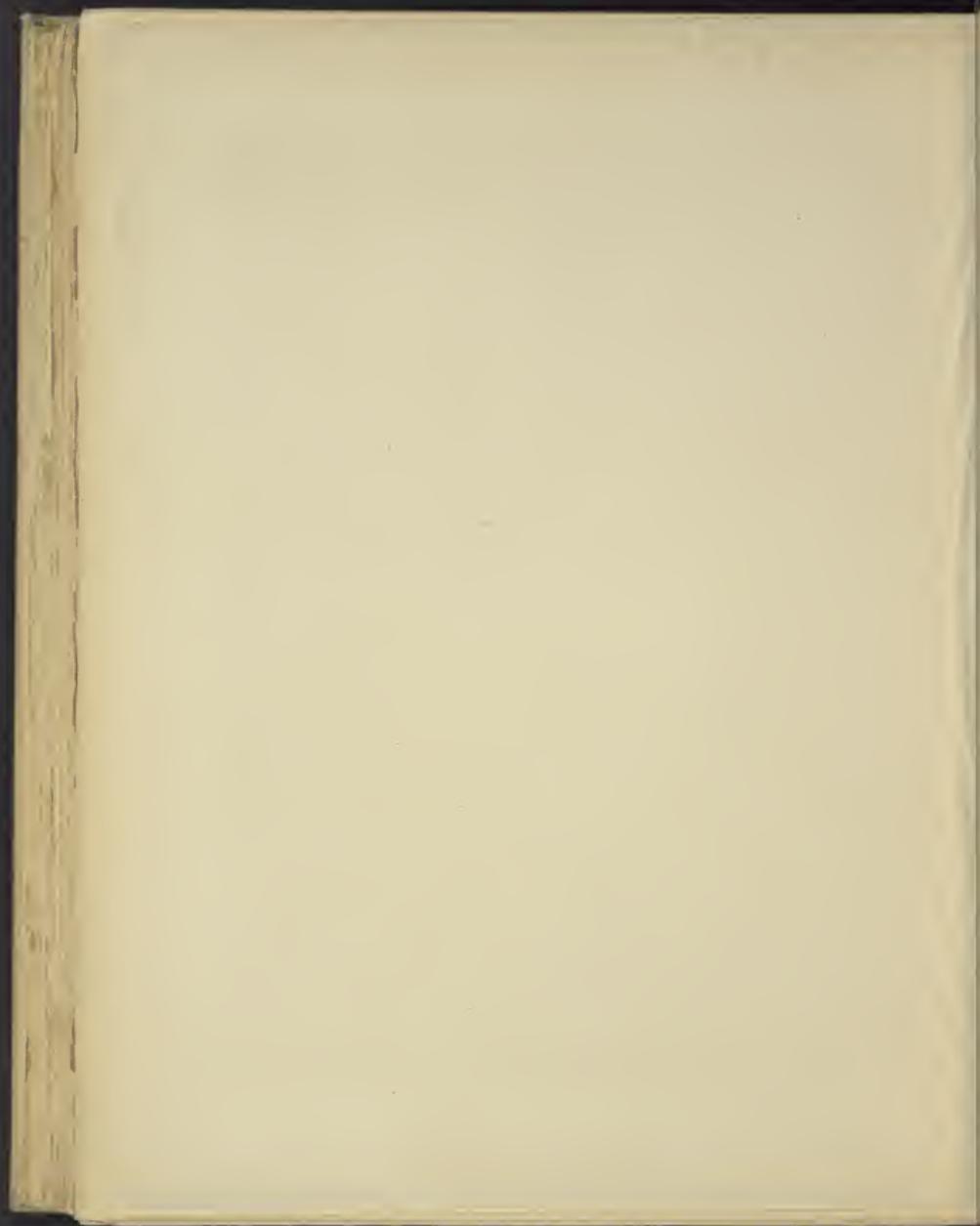
100





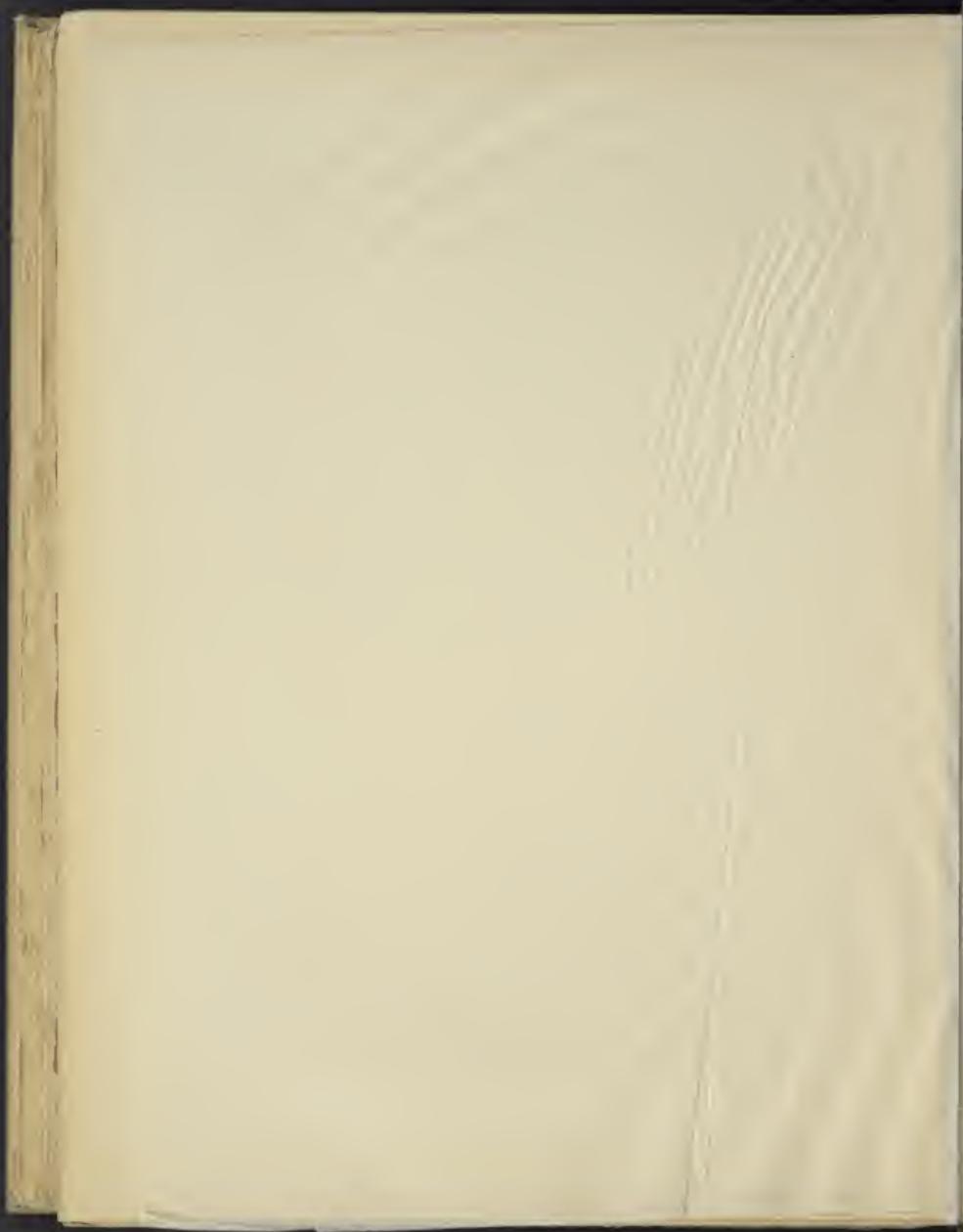
SINPECOMORGINA

GALLERIA ARABICA DI MADRID



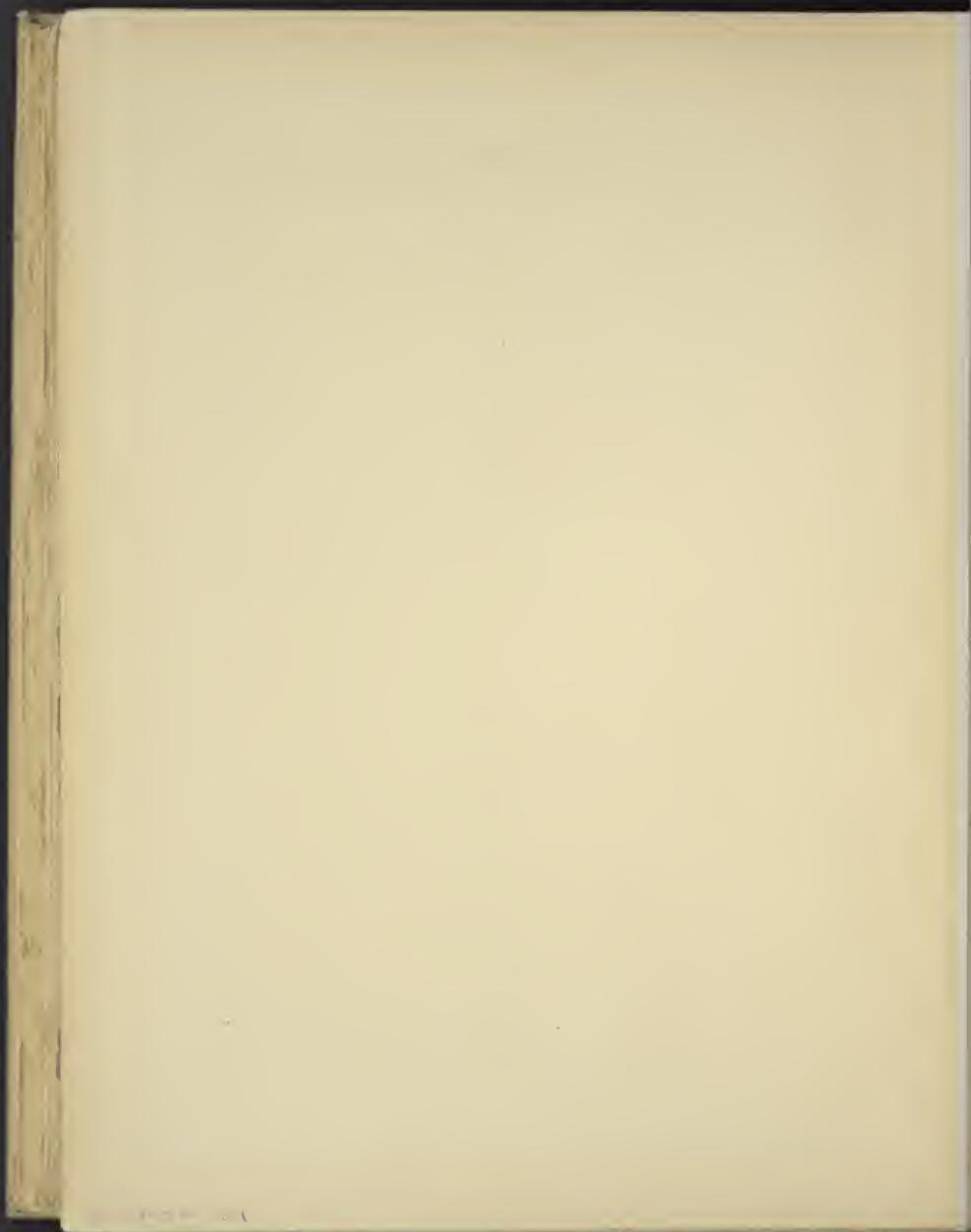


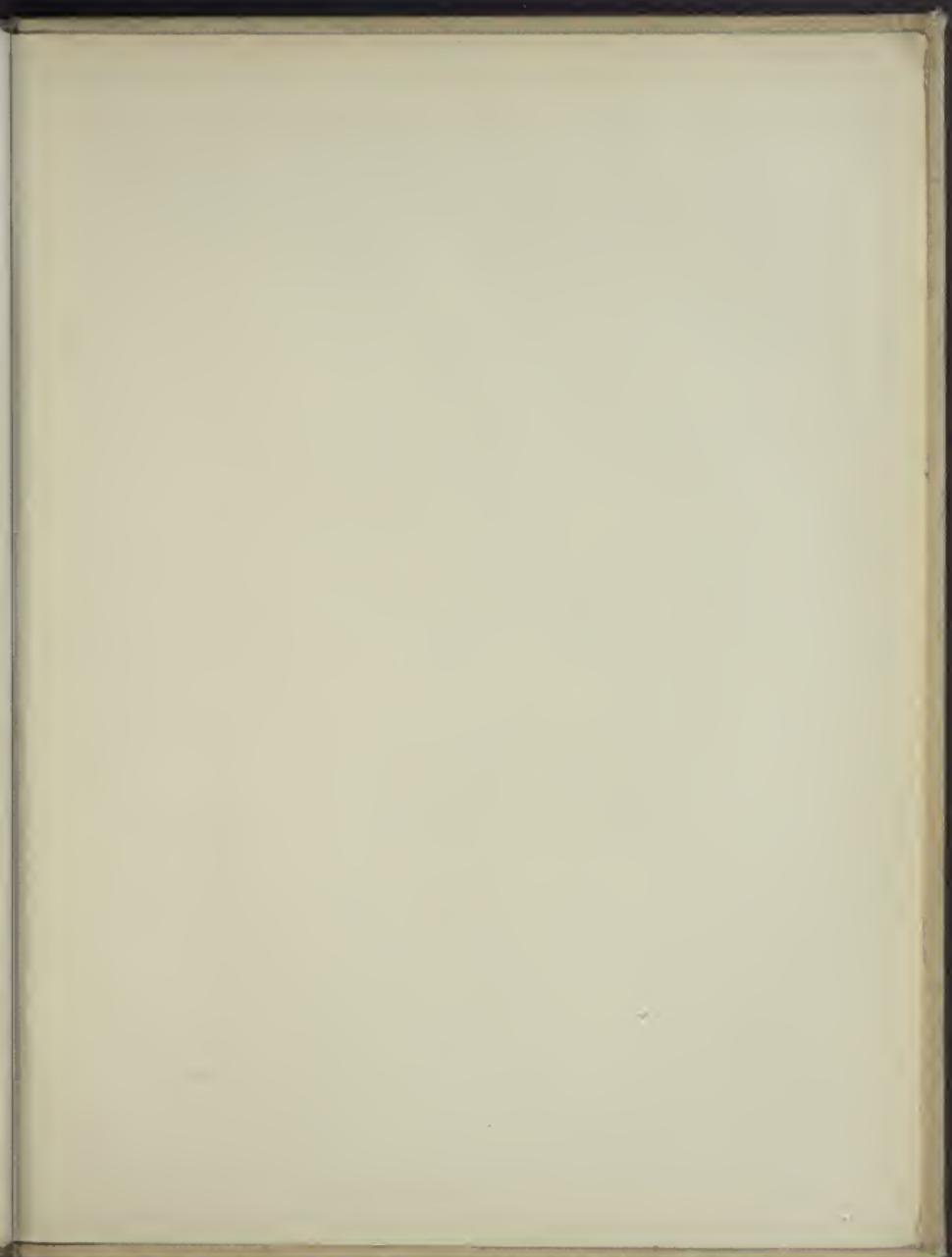
STUDY, JACOBIUS





KIRCHENTHÜRCHEN





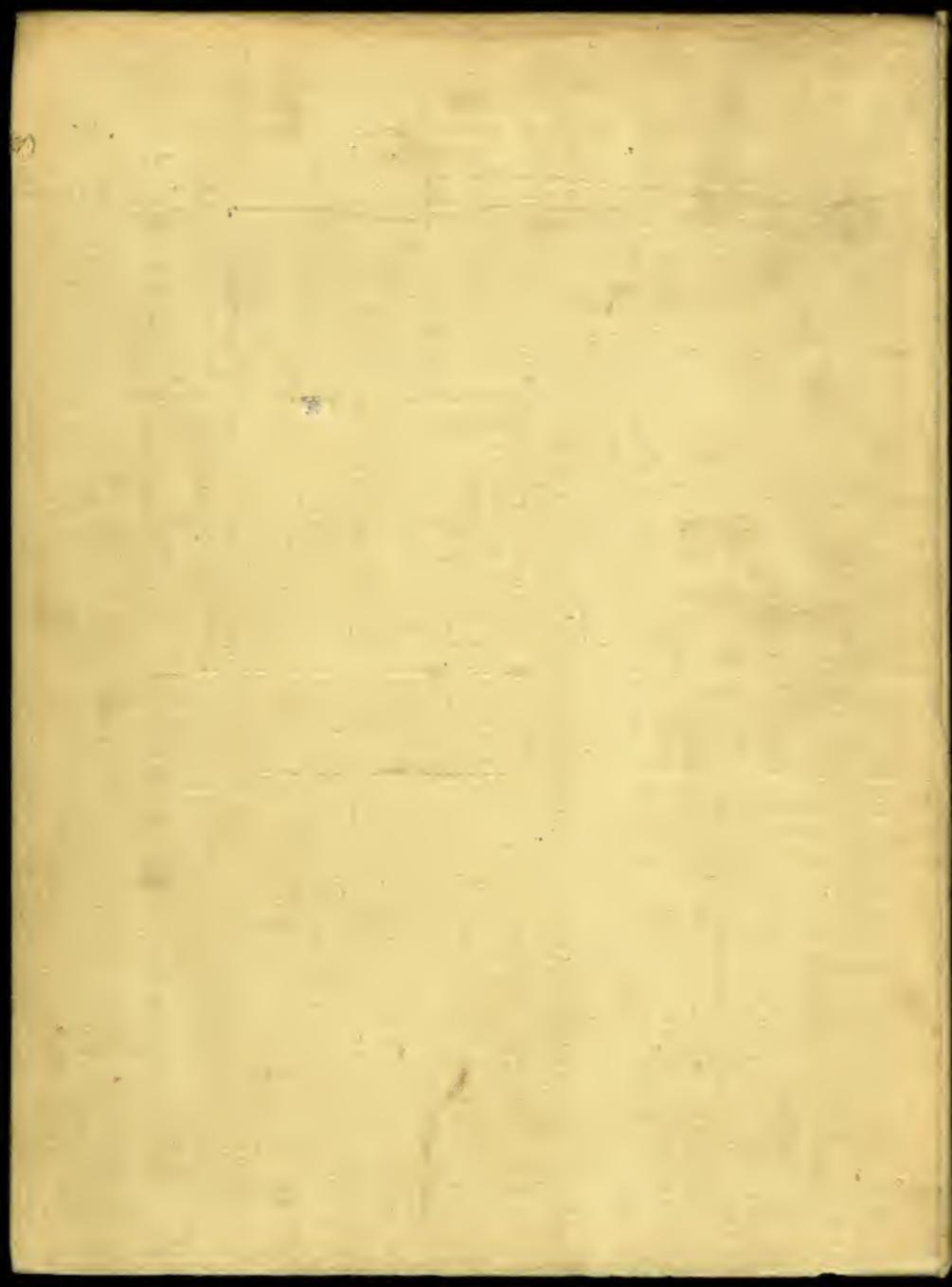




GETTY CENTER LIBRARY



3 3125 00106 3177



AUSSTELLUNG
VON
KUNSTWERKEN
DES
MITTELALTERS
UND DER
RENAISSANCE