Zeitschrift für bildende Kunst

Zeitschrift

für

Bildende Kunst.

Mit dem Beiblatt

Kunst-Chronik.

Herausgegeben

von

Prof. Dr. Carl von Lützow,
Bibliothekar der k. k. Akademie der Künste in Wien.

Achter Band.

Leipzig,
Verlag von E. A. Seemann.
1873.

Inhaltsverzeichniß des VIII. Bandes.

Text.

Illustrationen und Kunstbeilagen.

Inhaltsverzeichniß des VIII. Bandes.

Text.

Kunstliteratur:

Illustrationen und Kunstbeilagen.

Stiche, Lithographien, Photographien, Radierungen.

Holzschnitte.

1. Porträts.

2. Kunstwerke*).

*) Die mit † bezeichneten Holzschnitte sind auf besonderen Blättern gedruckt.

3. Vignetten und Initialen.

Barock, Rococo und Zopf.

Von A. v. Zahn.

Die bildende Kunst des achtzehnten Jahrhunderts, lange vernachlässigt und mit den flüchtigsten, verwerfenden Urtheilen abgefertigt, wird gegenwärtig von Künstlern und Kunstforschern wieder mit größerer Aufmerksamkeit betrachtet. Auf die Periode allgemeiner Verachtung ist bereits eine vielverbreitete Tendenz zur „Rettung" jener Kunstepoche gefolgt, und während die ersten eingehenden Schilderungen derselben vor zehn bis funfzehn Jahren sich wesentlich entschuldigend einführen mußten, haben wir in den letzten Jahren, erst von Künstlern und Kunstliebhabern, dann auch in der Literatur, laute Stimmen des Lobes für Künstler und Kunstwerke vernommen, die bis dahin unrettbar in der Kategorie des „Kunstverfalls" zu stehen schienen. Ja, es läßt sich unschwer voraussagen, daß diese Bewegung in der nächsten Zeit noch wesentlich an Intensität zunehmen wird.

Es hat nicht an Stimmen gefehlt, und wird auch künftig nicht daran fehlen, die in dem ganzen wachsenden Interesse für die Kunst des achtzehnten Jahrhunderts nur einen verderblichen Einfluß der französischen Mode erblicken. Wir sind es gewöhnt, die Erneuerung der deutschen Kunst in allen ihren Zweigen als den Sieg des deutschen Geistes über französischen Ungeschmack und französische Lüge zu betrachten, die in der Poesie begonnen, in der bildenden Kunst fortgesetzt wurde und sich in den Thaten des Befreiungskrieges vollendete. In der Opposition gegen den französischen Einfluß in der bildenden Kunst, mögen wir sie nun von Mengs oder von Carstens an datiren, erblicken wir den Keim des Lebens für die herrlich erblühende deutsche Kunst, und mit den Symbolen des französischen Modekostüms, den Perrücken und dem Haarbeutel, associirt sich unwillkürlich die Vorstellung von der vorreformatorischen Kunst des achtzehnten Jahrhunderts als eines Wustes von Willkür, Hohlheit, falscher Grazie, in welcher im besten Fall die äußerliche Virtuosität und das technische Können einige Beachtung verdient. In diesem Sinne weist man warnend auf das moderne Frankreich hin, in welchem gerade unter dem zweiten Kaiserreich die kunstgewerblichen Produkte des vorigen Jahrhunderts wieder modern, die Gemälde jener Zeit wieder Gegenstände der Liebhaberei geworden sind, und man erblickt in den ähnlichen Neigungen auf dem Gebiete deutschen Kunstlebens nur ein trauriges Zeichen des Abfalls von dem Geiste unserer nationalen Erhebung.

Diese Grundsätze, höchst achtungswerth in ihrem sittlichen Ernste und in ihrem kräftigen Selbstgefühl für den Werth unserer nationalen Eigenthümlichkeiten, sollen als Ausgangspunkte ästhetischer Beurtheilung nicht discutirt werden. Abgesehen aber von der Berechtigung nationaler und internationaler Elemente in der Kunst- und Kulturentwickelung gilt es, sich vor der verhängnißvollen Befangenheit zu hüten, welche geneigt ist, mit dem allgemeinen Grundzug des „Verfalls" ganze Perioden abzulehnen, deren Kultur- und Kunsterscheinungen keineswegs aus gleichen Gesichtspunkten zu beurtheilen sind. Viele nehmen jedes Kunstwerk ohne Weiteres für den Ausdruck des sittliches Geistes, der allgemeinen socialen und Kulturzustände der zeitlichen Epoche seines Entstehens, ohne zu bedenken, daß im Organismus der einzelnen Künste die Einwirkungen des Zeitgeistes in der verschiedensten Weise zur Erscheinung kommen, daß unter denselben allgemeinen Einflüssen einer Kulturbewegung hier Blüthe, dort Verfall eintritt, je nachdem die komplicirten Einflüsse socialer, religiöser, politischer Zustände mit der Stufe der Ausbildung, auf welcher die verschiedenen Künste sich befinden, in ein hemmendes oder förderndes Verhältniß treten. Wir dürfen die Bestrebungen der neueren Kunstgeschichtsschreibung, in der Entwickelung der Kunst die verschiedenen Phasen der allgemeinen Kulturzustände zu schildern, als eine Reihe der rühmlichsten Leistungen deutscher Wissenschaft verehren und müssen doch bekennen, daß bei unbefangener Prüfung die kunstgeschichtlichen Thatsachen sich nicht immer so unmittelbar als Spiegelungen des Zeitgeistes erweisen, wie uns die wohlklingenden und übersichtlichen Darstellungen unserer kunstgeschichtlichen Handbücher und Aufsätze glauben machen.

Insbesondere hat die geschichtliche Auffassung der Kunst des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts unter der Neigung der modernen Kunstwissenschaft zu leiden gehabt, den in der Architektur erkannten und charakterisirten Geist eines bestimmten Stils ohne Weiteres auch in den Produkten der Skulptur und Malerei vorauszusetzen. Es hat schon sein großes Bedenken, von der Malerei des gothischen Stils zu reden, wenn man Fiesole in Italien, die Eyck's im Norden mit darunter begreift, und wenn auch ein richtiges Gefühl verhindert, über die Schilderung der niederländischen Malerei des siebzehnten Jahrhunderts den Columnentitel „Malerei des Barockstils" zu setzen, so hat doch die bildende Kunst des achtzehnten Jahrhunderts sich bis in die neueste Zeit den Gesammtnamen des Barock-, Rococo- oder Zopfstils gefallen lassen müssen, ohne daß man an dem einzelnen Kunstwerk die charakteristischen Merkmale nachgewiesen hätte, die zu einer solchen Gruppirung berechtigen.

Wir brauchen den Kunstwerken jener Zeit nur näher zu treten, um zu erkennen, daß die vermeintliche gleichzeitige Einheit des Stils überhaupt gar nicht vorhanden ist. Unberührt oder doch kaum beeinflußt von der Formensprache der Baukunst und dem ihr verwandten dekorativen Kunstgewerbe, geht eine beträchtliche Anzahl von Malern ihren eigenen Weg, meist die Erben und Nachfolger niederländischer Kunst der vorausgegangenen Blüthezeit, oder auch Eklektiker und Naturalisten eigenartigen Gepräges.

Aber auch die Baukunst und was unter ihrem Einfluß steht, gruppirt sich keineswegs in so einfachen charakteristischen Zügen, um ohne Weiteres mit einer bestimmten Stilbezeichnung verständlich bezeichnet werden zu können, und es ist zu befürchten, daß die Fürsprecher, wie die Tadler jener Epoche, wenn sie nicht gerade ganz bestimmte einzelne Kunstwerke im Auge haben, mit denselben Stilbenennungen die innerlich verschiedensten Kunstwerke zu vertheidigen oder zu verwerfen beabsichtigen.

Es schien mir deßhalb nicht unwichtig, einmal einfach die Frage zur Diskussion zu stellen, welches denn die charakteristischen Kennzeichen jener architektonischen Stile sind, die

man bisher, und zwar in der verschiedensten Anwendung der drei Ausdrücke, Barock, Rococo und Zopf benannt hat, und dadurch, mit Dürer's Worten zu reden, womöglich: „von dem dz man sich schilt sich eins teills ab dz zw machen", mindestens zu einiger Einschränkung der herrschenden Konfusion den Anlaß zu bieten.

Wir befinden uns diesen Ausdrücken gegenüber offenbar in derselben Lage, wie die Kunstgeschichte am Anfang dieses Jahrhunderts gegenüber dem Worte „Gothisch". Seit dem Auftreten der theoretischen Renaissance war „gothisch" die Bezeichnung einer „vorreformatorischen" Epoche geblieben, zu der man sich im Gegensatz und im Vorzug fühlte. Ungefähr gleichbedeutend mit barbarisch und altväterisch zugleich, für Italien mit dem Beigeschmack des Nordisch-Fremden, galt es zunächst für die Kunst des Mittelalters, in welcher die antike Einwirkung nicht vorhanden war. Mit der Zeit erschienen aber auch der „fortgeschrittenen" Anschauung die Werke der Frührenaissance, die facettirten Quadern, die Schneckengiebel, das Lederbandwerk „gothisch", wie u. A. Hogarth's Aeußerungen über den jetzt „Elizabethean" genannten Stil der englischen Architektur beweisen.

Für uns waren bis vor Kurzem Barock, Rococo und Zopf ganz in ähnlicher Weise Bezeichnungen eines überwundenen altväterischen Stils, im Sinne des abfälligen Tadels; an das Barock schloß der „Perrückenstil", an den Zopf der „Haarbeutelstil" sich an, ohne daß die beiden letzteren Bezeichnungen Bürgerrecht im Leben und in der Kunstwissenschaft gewonnen hätten. Mit „Barock" und „Rococo" ist dies jedoch entschieden der Fall, und der Entschluß, diesen beiden den „Zopf" als ein unentbehrliches Drittes nicht unter- sondern beizuordnen, scheint mir nur eine Frage der Zeit.

Begreiflicherweise werden solche Namen nicht mit Ueberlegung gemacht, sondern sie werden, wie die „geflügelten Worte" durch ein allgemeines Einverständniß festgehalten, wenn sie für eine bestimmte Vorstellung den rechten Ausdruck zu bieten scheinen, ganz gleichgiltig, wie sie entstanden sind. — Da wir noch keine „Archäologie der Kunst des achtzehnten Jahrhunderts" besitzen und noch jeder Forscher die „Quellenschriften" dieser Epoche auf eigene Hand aussuchen und benutzen muß, so ist die mangelhafte Kenntniß über die Entstehung der Bezeichnungen „Barock" und „Rococo" zu entschuldigen. Ich glaube nicht, daß „Barock" vom Maler Baroccio herkommt, oder, wie Springer annimmt, mit Rococo dieselbe altfranzösische Wurzel in „Roc", Felsen, hat, denn der Ausdruck „baroque" für schiefrund, verschoben, der eine bestimmte Perlenform bezeichnet, kann nicht von roc herkommen, und die ausdrückliche Bezeichnung der geschweiften Fenstergläser als „forme baroque" durch Cochin (1754) beweist, daß man damals das „Verschobene" wesentlich damit bezeichnen wollte. Auch die figürliche Bedeutung für seltsam, auffallend, dem Herkommen widersprechend, könnte allenfalls auf die logische Schlußformel „Baroco" bezogen werden, wie Rousseau meint, deutet aber nicht auf diejenigen formalen Eigenschaften, welche an „Roc" und „Rocaille" anknüpfen, den sicheren Stammwörtern des angeblich zuerst in den pariser Ateliers der David'schen Schule gebrauchten, jetzt nur noch in Deutschland verständlichen „Rococo." Diese letzte Bezeichnung hängt ursprünglich sehr lose mit dem eigenthümlichen Stil der Architektur zusammen, den wir jetzt damit bezeichnen. „Rocaille" bezeichnete, nach vielfachen Zeugnissen in den Kunst-Encyklopädien des vorigen Jahrhunderts, dasselbe „Grottenwerk", in welchem der Apotheker in Hermann und Dorothea seinen Gästen den Kaffee reicht, jene „sorte d'architecture rustique pour imiter les rochers naturels", die, schon im siebzehnten Jahrhundert für Gartendekorationen üblich, von den stolzen, wahrhaft architektonischen geradlinigen Allee- und Parterre-Anlagen Le Nôtre's verdrängt, unter Ludwig XV. wieder Mode wurden, in Zusammenhang mit dem krausen Heckengewirr, den fächer- und schirmförmig verschnittenen Bäumen, welche die

„modische Dame“ in Cochin's Merkur-Aufsätzen von 1754 nach ihrem „petit goût“ angelegt haben will. Das Muschelwerk, das einen Bestandtheil dieser Felsengrotten von jeher bildete, und das dann, wie wir sehen werden, im spezifischen Rococo-Ornament eine Rolle spielt, wird die Uebertragung der Bezeichnung des „goût rocailleux“ auf die Epoche Louis XV. veranlaßt haben; in Deutschland scheint man erst Alles, was im Gegensatz zur geradlinigen und schlanken Classicität des Zopfstils „flammende“ Umrisse und lebhaft ausfahrende Bewegungen zeigt, „Rocaille-Geschmack“ (1821), dann „Rococo“ (vielleicht zuerst gedruckt bei Nagler, Artikel Meissonier, 1840?) genannt zu haben, bis in neuester Zeit der Gebrauch sich wesentlich für die Beschränkung auf den Stil „Louis XV.“ der Franzosen entschieden hat. Diesen höchst unvollständigen Angaben gegenüber bleibt die Geschichte der Bezeichnung „Zopf“ jedoch leider noch mehr im Dunkeln. Umgekehrt wie bei Barock und Rococo scheint die Eigenschaft des „Zopfigen“ früher von literarischen und sozialen Zuständen gebraucht worden zu sein, ehe sie auf bildende Kunst angewendet wurde. Von dem Auftreten des wirklichen Zopfes im preußischen Militär unter Friedrich Wilhelm I. mag, wie Falke bemerkt, die Vorstellung eines dem französischen Perrücken- und Haarbeutelwesen entgegengesetzten nüchternen und schmucklosen Aeußern sich schon früher mit dem „Begriff“ des Zopfes verbunden haben. Wann und wie der Ausdruck zuerst in die Kunstliteratur gekommen, das zu erörtern muß ich zukünftiger freundlicher literarischer Hilfe überlassen; eigentlich wissenschaftliches Recht hat derselbe überhaupt noch nicht erhalten, doch kann, entschließt man sich einmal den Ausdruck beizubehalten, über das ihm allein entsprechende Gebiet bei näherer Erwägung kein Zweifel sein.

Zeugt es für eine mehr objektive Auffassung der Kunstgeschichte oder liegt es an der Centralisation der Kultur am französischen Hofe, daß man in Frankreich schon viel früher dazu gekommen ist, feste Namen für bestimmte Qualitäten der künstlerischen Formensprache allgemein einzuführen? Dort nennt man die Stile einfach nach den Königen, da in der That seit Franz I. fast jeder Herrscher eine ganz bestimmte Phase der architektonisch-deloratiyen Entwickelung erlebt, und auch die Stile Louis XIV., Louis XV., Louis XVI. des vorigen Jahrhunderts in bestimmten Stufen der Umbildung zeitlich beinah auf's Jahr mit den Regierungsperioden übereinstimmen.

Bei dem bestimmenden Einfluß, den die französische Kunst im vorigen Jahrhundert auf die deutsche ausübte, wäre es schon aus diesem Grunde rathsam, den Stilgruppen derselben unsere deutschen Bezeichnungen anzupassen, d. h. sich gleichsam über gleiche Kapitel-Eintheilung desselben Textes zu verständigen. Es kommt dazu, daß auch innere Gründe eine ähnliche Sonderung der Entwickelungsstufen bedingen. Wie die Franzosen müssen wir uns aber auch darauf beschränken, den Kreis der künstlerischen Schöpfungen, auf welche diese Stilbezeichnungen angewendet werden sollen, nicht weiter auszudehnen, als dieselben gemeinsame, deutlich nachweisliche Eigenthümlichkeiten erkennen lassen.

Es bedarf in der That nur des Entschlusses: das „Rococo“ auf den Stil Louis XV. zu beschränken, und den „Zopf“ mit den ersten antikisirenden Regungen von Louis XVI. zu beginnen, um ein für allemal die herrschende Konfusion abzustellen, und ich glaube, daß diese Eintheilung mit den bisher gegebenen spärlichen eingehend-künstlerischen Analysen dieser Stilgattungen so übereinstimmt, daß dagegen einzelne Anstöße nicht in's Gewicht fallen.

Es braucht kaum eine Hinweisung darauf, daß die bisherige Konfusion, die sehr unschädlich ist, sobald es sich um das Reden über bekannte Kunstwerke oder um ästhetische Erörterungen handelt, bei jeder Beschreibung noch nicht bekannter Kunstwerke überaus störend wirkt. Was soll man sich vorstellen, wenn jetzt ein kunsthistorischer Reisender eine gothische Kirche

„verzopft" nennt? In den meisten Fällen wird er die Stuckatur des Barock- oder Rococostils damit gemeint haben. Zu geschweigen von der völligen Ignoranz eines kritischen Berichterstatters, der Pflaume's französischen Früh-Renaissance-Entwurf für den deutschen Reichstags-Palast „Rococo" nannte, ist es verwirrend, in Bruno Meyer's eingehender Schilderung derselben Konkurrenzpläne eine sonst nirgends recipirte Eintheilung in „anständigen", „bombastischen" und „ausschweifenden Zopf", die Bezeichnung „Louvrestil und sonstige Zopfentwürfe" zu finden. Aber ich könnte überhaupt keine Schilderung der Kunst des achtzehnten Jahrhunderts citiren, in welcher nicht eine inkonsequente Anwendung der Ausdrücke vorkommt. Haben die Verfasser keinen Unterschied machen wollen, so ist natürlich nichts darüber zu sagen; ich muß aber auch denjenigen Kunsthistorikern einige Korrekturen ihrer Darstellungen vorschlagen, welche bisher die einzigen eingehenden Untersuchungen über jene Stilunterschiede veröffentlicht haben: Semper im „Stil" (1860), Justi im „Winckelmann" (1866) und Springer in seinem Essay „Der Rococostil" (1867); die Gründe und die Beweisstücke für meine abweichenden Ansichten dem Schiedsgericht der Fachgenossen unterbreitend.

Es wird zunächst kein Zweifel darüber bestehen, daß der Barockstil, wie Burckhardt und Lübke eintheilen, vom Ende der Hoch-Renaissance in Italien bis zum Anfang des achtzehnten Jahrhunderts (1580—1780) als herrschend angenommen wird. Burckhardt läßt die Zeit 1540—80 ohne Namen; in der That wird man Mehreres an den Bauten Michelangelo's in dieser Zeit schon „barock" nennen müssen, ohne doch die Epoche Palladio's von der Periode der Hochrenaissance zu scheiden. Die Grenzen der Hochrenaissance und des Barockstils in Deutschland und Frankreich werden zeitlich in sehr verschiedene Termine, wesentlich aber mit den Einwirkungen der italienischen Architektur vom Ende des siebzehnten Jahrhunderts zusammenfallen, nachdem einzelne Paralellismen zum Barockstil Michelangelo's bereits im siebzehnten Jahrhundert, namentlich in der deutschen Ornamentik vorgekommen sind. An den Werken des sogenannten „Jesuitenstils", den die Kupferwerke des Pater Pozzo verbreiteten, erlebt der spezifische Barockstil im Norden seine Blüthe; im Gegensatz dazu wird man die Architektur unter Louis XIV. als „französischen Barockstil" bezeichnen und einschließlich der ähnlichen Bestrebungen nach Einfachheit und antikisirender Reinheit so lange unter der Bezeichnung „classicirender Barockstil" begreifen dürfen, als die Grundzüge dieser Architektur wesentlich unverändert bleiben. Wie wir sehen werden, ist dieß unter der Herrschaft des Rococo und des Zopfes über die Dekoration und einzelne kleinere Bauwerke in der großen Architektur noch immer der Fall, und erst mit der antiquarischen Classicität am Ende des Jahrhunderts beginnt die entschieden neue Epoche, die man künftig mit einem noch zu findenden Namen, vorläufig noch eine Reihe von Jahren als die „moderne" bezeichnen wird.

Sobald diese Haupteintheilung anerkannt wird, wie sie es thatsächlich in der Kunstliteratur und unter der Majorität der Architekten ist, hat der Ausdruck „Barock" als Stilbezeichnung seinen ursprünglichen einseitigen Sinn verloren und bezeichnet nunmehr eine zeitlich und örtlich begränzte Gesammtrichtung der Baukunst, deren stilistische Eigenschaften gegenüber der Hochrenaissance und der antiquarischen Classicität abgegränzt, innerhalb dieser Gränzen aber in ihren verschiedenen Arten erkannt und gruppirt werden müssen.

Burckhardt hat im „Cicerone" den italienischen Barockstil in der Kirchen- und Palast-Architektur, Justi im „Winckelmann" den französischen Palaststil und seinen Einfluß auf Deutschland eingehend und erschöpfend geschildert. Ich muß einfach auf diese meisterhaften Schilderungen verweisen, deren wesentlicher Inhalt sich nicht in einem, dem Umfang

dieses Aufsatzes angemessenen Auszuge wiedergeben läßt. Neu und mit der feinsten Beobachtung der stilistischen Eigenthümlichkeiten wiedergegeben ist namentlich Justi's Analyse der Dresdener Architektur unter August dem Starken und seinem Nachfolger August III. Er zuerst hat mit bestimmten Zügen die drei Gruppen innerhalb des Barockstils bezeichnet, die wie hier, so überall in der deutschen Architektur des achtzehnten Jahrhunderts im Palast- und Kirchenstil gesondert werden können und deren Repräsentanten in Dresden Pöppelmann's Zwinger, Chiaveri's katholische Kirche, und De Bodt's Japanisches Palais sind. Im Zwinger der französische Palaststil im Sinne der Anlage von Versailles, nur, wie Justi schlagend richtig bemerkt, die Innendekoration nach Außen gewendet und verquickt mit orientalischen Einflüssen. Dann in der katholischen Kirche die „abschließende" Leistung des italienischen Barockstils auf deutschem Boden in seiner malerischsten und geschmackvollsten Erscheinung, endlich im Japanischen Palais die von deutschen Architekten ausgehende Tendenz nach rationeller Einfachheit, die nicht in der Dekoration aber in der Konstruktion von Bähr's Frauenkirche einen zwar vereinzelten, aber wohl den genialsten Ausdruck gefunden hat, ehe sie der bald überhandnehmenden Verflachung anheimfiel.

Ich möchte nun zur Charakteristik des Barockstils in Deutschland ein viertes Element hinzufügen, das meines Erachtens nicht übergangen werden darf: den bürgerlichen Baustil unter holländischem Einfluß. Ich kann nämlich nicht zugeben, daß der Antheil Hollands an der Entwickelung der Architektur des siebzehnten Jahrhunderts sich auf den von Lübke ganz richtig als „halb nüchtern, halb barock" bezeichneten Ziegelbau schmaler hochstöckiger Giebelhäuser beschränkte, die nach holländischem Vorbild in den norddeutschen Hansestädten entstanden. Die einflußreichen Vorbildersammlungen für die bürgerliche Baukunst von Goldmann und Sturm haben einen wesentlichen Theil ihres Inhalts der Einwirkung holländischer Architektur zu verdanken und das prachtvolle Stadhuijs van Campen's zu Amsterdam zeigt in freier gediegener Tüchtigkeit doch wohl mehr als eine „nüchterne Weise der gleichzeitigen französischen Architektur." Goldmann war Professor in Leyden; auch De Bodt hatte seine Ausbildung in Holland empfangen und sein „Japanisches Palais" hieß ursprünglich — höchstwahrscheinlich um seines Stiles willen — das holländische Palais. Ich bin fest überzeugt: künftige kulturgeschichtliche Forschungen werden es bestätigen, daß wir in Deutschland den bürgerlichen architektonischen Comfort des Wohnhauses, die hohen Zimmer und Fenster, die geraden Treppen einschließlich der Flügelthüren und des bequemen Mobiliars viel mehr dem Einfluß des wohlhabenden holländischen Bürgerthums als dem Luxus und der Prachtliebe der Höfe verdanken. So dürfte denn Mancher, der bisher die „französische Perrücke" des Barockstils mit unüberwindlichem Vorurtheil betrachtet hat, sich günstiger für diesen Stil gestimmt fühlen, wenn ihm klar wird, daß diese Formen bei unsern stammverwandten niederländischen Nachbarn zu einer Zeit ausgebildet worden sind, deren unsterbliche Meisterwerke der Malerei unsere ganze Sympathie besitzen. Jedenfalls ist es unrichtig, die Ausbildung der bürgerlichen Baukunst und der dekorativen Kleinkünste der Wohnungseinrichtung ausschließlich an diejenige Wandlung der socialen Zustände Frankreichs zu knüpfen, welche dort mit dem Umschlag der Pracht und Grandezza der Monarchie Ludwigs XIV. in die Eleganz und die Lockerheit der Zustände unter der Regentschaft und unter Ludwig XV. zusammenhängt. Vielmehr knüpft sich an den Stil Louis XIV. in Frankreich, wie an den bürgerlichen Barockstil in Holland und Deutschland bereits ein höchst ausgebildetes Kunsthandwerk für Herstellung von Goldschmiedearbeit, Mobiliar, Stoffen, das keineswegs bloß für Prunkgemächer, sondern auch für die Wohnung des nach den vernichtenden Schlägen des dreißigjährigen Krieges bereits wieder zum Wohlstand gelangten

Bürgers der deutschen Hanse- und Reichsstädte die entsprechenden Formen und Gegenstände darbot. Auf einigen Interieurs der holländischen Malerei aus der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts finden sich neben den köstlichen orientalischen Tischteppichen die geschmackvollen Stuckaturen, die reichen Bilderrahmen und polirten Möbel eines gediegenen, vornehm bürgerlichen Haushalts, dessen Ensemble wir uns bereits im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts auch in den wohlhabenden Häusern Deutschlands vorhanden denken dürfen. Wir erblicken hier in der That ein so harmonisches Zusammenwirken von Kunst und Handwerk, daß das Aufblühen der Kleinkunst im Rococo durchaus nicht aus „an sich krankhaften öffentlichen Zuständen" abgeleitet zu werden braucht.

Postament aus dem Grünen Gewölbe.

Ich gebe als Beispiele aus der Kleinkunst des Barockstils, deren Bekanntschaft mir der reiche Besitz Dresdens an Kunstwerken jener Epoche vermittelt hat, die Abbildung eines Postaments und einer Deckplatte aus dem „Grünen Gewölbe", der Tradition nach Arbeiten von Ch. A. Boule, dem Meister der nach ihm benannten eingelegten oder ausgeschnittenen Arbeit von Holz, Metall und Schildkrot. Die Ornamentik daran ist in voller Uebereinstimmung mit den „Grotesken" von Bérain, jedoch vereinfacht. Das in Spiralwindungen und rechtwinkligen Ansätzen symmetrisch angeordnete „Bandwerk" bildet das Gerippe, an welches sich leichte Akanthus-Ranken, Sträuße und natürliche Blätter anschließen. Die Hauptlinien des Ornaments theilen häufig die Hauptfläche in Ausschnitte von entgegengesetztem Verhältniß des Grundes und der Verzierung, d. h. einerseits steht dunkel auf hellem Grund, was sich anderseits hell auf dunklem Grund abzeichnet; diese Eigenthümlichkeit muß zu dem „Gleichgewicht des Ausgeschnittenen und Stehengelassenen" hinzugefügt werden, welches Semper als Unterscheidung des „Sägestils", der ausgeschnittenen von der eigentlichen eingelegten Arbeit, angiebt (Stil, II, 561: „die sich zu jenem verhält, etwa wie gespickter Fasan zu Salamiwurst"). In der That haben die ausgebildeten Intarsien der italienischen Renaissance, die Semper (II, 262) nur flüchtig erwähnt, auch das Gleichgewicht zwischen den ausgesägten und stehengelassenen Parthien der dünnen Holzplatten, daß man aus zwei in denselben Umrissen ausgeschnittenen Platten zwei Zeichnungen von umgekehrtem Verhältniß des Hell und Dunkel mit wesentlich gleicher architektonischer Gesammtwirkung zusammensetzen kann. Bei den Boule-Arbeiten hat aber das „Männlein" wie das „Weiblein" der so entstandenen zwei Exemplare

seiner Arbeit meist sowohl helle Figuren auf dunklem, als dunkle Figuren auf hellem Grund, nur auf entgegengesetzten Stellen.

Diesen Flach-Ornamenten des französischen Barockstils stehen die Muster der Wandstoffe, namentlich der gepreßten Ledertapeten, ausgezeichnet durch eine ebenso elegante Zeichnung und eine überaus feine Farbenstimmung, zur Seite. Wenn Semper von Bérain's „Galérie d'Apollon" im Louvre sagt: „Ich kenne keinen Raum, der in Bezug auf allgemeine architektonische Harmonie mit dieser herrlichen Galerie zu vergleichen wäre", so beruht dies Urtheil gewiß wesentlich auf der feinen farbigen Stimmung des Raumes, und an den Tapeten und Stoffmustern der Zeit können wir im Einzelnen erkennen, daß die großen Koloristen des siebzehnten Jahrhunderts keineswegs ohne förderlichen Einfluß auf den Geschmack des Kunstgewerbes geblieben sind. Gesättigte und doch in ganz bestimmte Haltung gesetzte Töne, Vereinigung von stumpfen mit leuchtenden Farben, immer der Eigenthümlichkeit des Stoffes, Brokat, Seide, Wolle oder Leder angepaßt, und von wesentlich

Deckplatte aus dem Grünen Gewölbe.

kräftiger Gesammtwirkung charakterisiren diese keineswegs im schlimmen Sinn „barocken" Erzeugnisse.

Diese flachen und farbigen Zierformen des Innern sind freilich nicht dieselben, welche nach Justi, wie oben erwähnt, den Stil des Dresdener Zwingers im Besonderen als „die nach außen gewendete Dekoration eines Festsaales" charakterisiren. Die Lichtdruck-Abbildung des Obergeschosses am westlichen Pavillon, welche diesem Aufsatz beigegeben ist, läßt jedes Detail mit genügender Deutlichkeit erkennen, um von dem eminent plastischen Charakter dieses Stils und seiner Verzierungen eine Vorstellung zu geben. Justi citirt in seiner Schilderung Fergusson's Vergleich dieses Bauwerks mit dem Kaiser-Bagh in Lucknow. Orientalische Einwirkung war jedenfalls im Spiel bei der Komposition der aufgethürmten Pavillons, wo „die feierliche Polonaise von Arkaden in einen bacchantischen Walzer hineingerissen wird, aus dessen Tumult uns possenhafte Satyrfratzen angrinsen." Abbildungen indischer Tempelbauten waren in den Kupferwerken von Reisenden des siebzehnten Jahrhunderts vor die Augen des Königs gekommen, da er seinen Goldschmied Dinglinger das Haupt-Prachtstück des „Grünen Gewölbes," den Hofhalt des Großmoguls zu Delhi, nach dem

Reisewerke Tavernier's herstellen ließ. Von Weitem gesehen gleichen die von einem Kranze von Giebeln und Statuen umgebenen Aufsätze, namentlich über dem südlichen Eingange, den aus einem Stück durchbrochen gearbeiteten indischen Schnitzwerken. Bei der Betrachtung in der Nähe sieht man aber, daß es dem Architekten und seinem leitenden königlichen Bauherrn mit der Durchführung einer „reichen und prächtigen Bauart nach Römischer Ordnung", wie die Vorrede des Kupferwerkes von 1723 den Stil bezeichnet, voller Ernst war. Man würde ohne den Text der Vorrede schwerlich erkennen, daß der Stil gewählt wurde, weil das Ganze wesentlich zur Verherrlichung der Würde des (römischen) Reichs-Vicariats, die der Kurfürst von Sachsen bekleidete, dienen sollte; man entdeckt erst dann die zahlreichen Doppeladler in den Friesen, die darauf anspielen. Der Bestimmung als Orangerie entsprechen die Herkules-Statuen, mit denen gleichzeitig auf die Aepfel der Hesperiden und auf den König selbst angespielt wurde; Diana, Flora und ihr Gefolge sind überall mit besonderen Beziehungen angebracht. Aber auch in der künstlerischen Durchbildung des Einzelnen hat der Architekt keineswegs sich von den „Ordnungen" entfernen wollen. Und was dem Ganzen stellenweise den fremdartig-orientalischen Eindruck giebt, sind die sonderbaren Dissonanzen, welche das „Komponiren im fortwährenden Fortissimo" (wie Burckhardt die Detailbehandlung des italienischen Barockstils bezeichnet) durch das Ueberschneiden der überall möglichst stark ausladenden Linien hervorbringt. Aber immer sind es die „Kräfte" des architektonischen Organismus, die der Architekt im Ausdruck unverhältnißmäßiger Anstrengung vorführt; die Rücken an Rücken gestemmten doppelten und dreifachen figürlichen Pilaster-Karyatiden heben so überenergisch von unten, daß über dem Rundbogen des Obergeschosses ein mächtiges Stück Mauer in geschwungenen Linien sich emporträngt; die Schnecken-Voluten der schlußsteinartigen Zierrathen der Rundbogen umklammern die Laibung; alle Gesimse sind so weit vorgekröpft, daß man das schwere Athmen der Gliederungen beim Lasten und Tragen zu vernehmen meint — kurz, wo man hinblickt, hat die Architektur „zu thun", und ein verhältnißmäßig bescheidner Aufwand bloß schmückender Zierrathen (Festons, Blätterzweige, Bandwerk, keineswegs „Schnörkel") wird neben den aktiven Theilen der Architektur, zu denen die krönenden Statuen und Vasen in ihren bewegten, lastenden oder strebenden Formen auch zu zählen sind, ganz zurückgedrängt. Justi bewundert namentlich die vollkommene Beherrschung des stofflichen Widerstandes, das volle Erreichen der Absicht, und wenn er dabei das Gleichniß benutzt: „als hätte die Architektur, überdrüssig des steifen Hofkasernenstils unter dem Privileg der Maskenfreiheit ihr altrömisches Kostüm in Stücke zerrissen und sich aus den Fetzen eine Harlekinsjacke zusammengesetzt" — so ist dies der einzige Punkt, wo ich seiner Schilderung mit den Einwand entgegentreten muß, daß man diesem merkwürdigen Bau, wie man ihn auch ästhetisch beurtheilen möge, den Charakter eines organischen Zusammenhanges nach Grund- und Aufriß nicht versagen darf.

Es ist nun schwer verständlich, wie man bis in die neueste Zeit mit demselben Worte „Rococo" eine solche überschießende Extravaganz des Barockstils und gleichzeitig seine in's Gegentheil von Kraft und Ueppigkeit umschlagende Verwandlung in die Eleganz des Stils Louis XV. bezeichnen konnte. Entschließt man sich einmal, der Kunst jener Zeit einen Namen zu geben, der stilbezeichnend, nicht einfach ein wegwerfender Ausdruck sein soll, dann muß das „eigentliche Rococo" des Stils Louis XV. auf das entschiedenste von den vielleicht ursprünglich in Frankreich mit „rocailleux" bezeichneten auffällig überladenen Erzeugnissen des Stils Louis XIV. unterschieden werden. Passend oder nicht, der Name Rococo ist jetzt einmal wesentlich für das Muschelwerk und den „stile contourné" der Künstler unter Louis XV. gebräuchlich geworden; das Wesen dieses Stils läßt sich an ganz bestimmten

inneren und äußeren Kennzeichen nachweisen, und wenn Semper selbst, der in seiner geistvollen und treffenden Darstellung desselben „das Wort für die wahre Idee des Rococo gefunden zu haben sich schmeichelt" vorher diesen Ausdruck noch auf Werke andern Stils, insbesondere auf den Zwinger angewendet hat, so ist das nach seiner scharfsinnigen Definition nicht mehr möglich und erklärt sich nur aus dem früheren flüssigen Gebrauch des Wortes, der erst im Erhärten begriffen ist.

Sollen diese Zeilen aber zur Consolidirung der Stilbezeichnungen einen bescheidenen Beitrag liefern, so muß ich meine Leser bitten, mir ein rein inductives Verfahren zu gestatten. Den architektonischen Grundzug einer bestimmten Gruppe von Kunstwerken in seiner Eigenthümlichkeit zu erkennen, die nachweisliche Ausdehnung desselben auf Werke der Dekoration und der zeichnenden Kunst darzulegen, muß vorläufig die ausschließliche Aufgabe bleiben. Mit dem in solcher Weise präcisirten Stilbegriff kann man dann allerdings nicht mehr die Vorstellung eines allgemeinen Rococo-Stils verbinden, dessen Schilderung der meisterhafte Aufsatz Springer's in den „Bildern aus der neueren Kunstgeschichte" gewidmet ist. Springer entwickelt die Eigenthümlichkeiten einer Rococokunst im weiteren Sinne, „deren Herrschaft vom Beginne des vorigen Jahrhunderts bis zur Mitte desselben währt" aus dem Geiste der Zeitepoche, aus der Atmosphäre der Zeit, aus den culturgeschichtlichen Voraussetzungen, in denen der Stil seinen Boden fand. Er bezeichnet als solche: „die abgeschlossene Stellung der herrschenden Stände, die Vermischung der Regierungsämter mit Hofdiensten, die Verwerthung der fürstlichen Macht zu schrankenlosem Genusse privater Freuden, der Hang, durch einen idealen Schimmer dieselben hoffähig zu gestalten, die ästhetischen Gelüste überhaupt zu Haupt- und Staatsaktionen zu erheben." Diese Auffassung gestattet ihm denn auch, der Verbreitung des „Rococoelementes" bis in die Kreise der musikalischen Kunst nachzugehen. Mein engerer Begriff des architektonischen Rococo brauchte an sich mit dieser weiteren kulturhistorischen Darstellung nicht zu collidiren; die speziellen künstlerischen Erscheinungen würden in derselben Weise in dem weiteren Rahmen der geschilderten Epoche Platz finden, wie z. B. die Werke einer bestimmten nationalen Frührenaissance das in Detail erkennen lassen werden, was eine zutreffende Schilderung des Renaissance-Zeitalters im Allgemeinen und in den Hauptzügen festgestellt hätte. Springer's Darstellung gegenüber kann ich jedoch das Bedenken nicht zurückhalten, daß ihn der zu weite Begriff des Rococo verleitet hat, innerlich ungleichartige Erscheinungen der Kunst aus gleichen Einflüssen des Kulturlebens ableiten zu wollen. Sind es die französischen Zustände unter der Regentschaft und Ludwig XV., das Verlegen des höfischen Lebens in Kabinet und Boudoir, welche sich im Umschlag der architektonischen Pracht in's Kleine und Zierliche, in's Unsymmetrische und Behagliche spiegeln, dann kann August der Starke mit seiner grotesken Pracht- und Festlust kein „idealer Rococo-Herrscher" heißen, und man darf die „Mercerien" seiner Hof-Feste, theatralische Bauernverkleidungen nicht in Zusammenhang bringen mit jener Ausbildung des Comforts, die einen neuen Stil der Kleinkünste begünstigte. Die unübertreffliche Schilderung des fürstlichen Carnevals August's des Starken bei Justi will ich nur mit der einen Bemerkung ergänzen, daß bis zu den Militair-Manövern des Lagers von Zeithain alles, was dieser geniale Copist Ludwig's XIV. anordnete, sich im abgemessenen Tempo einer pompösen Orchestik bewegte, ebenso verträglich mit dem Spiel des Rococo, wie ohne Zusammenhang mit den „Magots" der holländischen Genremaler, deren „Vorliebe für die Freuden des privaten Lebens" ich wiederum schwer mit dem künstlerischen Elemente des Rococo — auch im weiteren Sinne — in Verbindung zu bringen vermag. Bis zu den Schabkunstblättern, von denen ich gerade nicht ein einziges von ausgeprägtem Rococo-Charakter kenne, befremdet mich an Springer's

Beispielen eine Incongruenz der künstlerischen Thatsachen und Stil-Eigenthümlichkeiten mit den ihrer Entstehung zu Grunde gelegten Phasen der Culturbewegung; der feinen und treffenden Schilderung dieser letzteren selbst sollen meine hier ausgesprochenen Bedenken natürlich nicht gelten.

Doch ich habe die Pflicht, mich der stilistischen Analyse des Rococo selbst zuzuwenden.

Zierleiste nach Motiven des Postaments auf S. 7.

(Schluß folgt.)

Zur Erinnerung an Carl Frommel.

Mit einer Radirung.

Der Aufschwung, den die deutsche Malerei seit Carstens nahm, wirkte auch neu belebend ein auf die vervielfältigenden Künste. Die Maler griffen gern und oft wieder, wie in alter Zeit, zur Radirnadel, um die Gedankenspäne ihres Geistes in anmuthiger Form auf der Platte zu fixiren. Von jeher haben sich diese leichten Erzeugnisse der Kunst unter den echten Kunstfreunden einer besonderen Gunst zu erfreuen gehabt. Sind sie doch gleichsam auf Kupfer übertragene ausgeführte Handzeichnungen, die das Merkmal der Originalität und Unmittelbarkeit an sich tragen. Oft gelingt es dem Künstler, in dem rasch entstandenen radirten Entwurfe seine erste lebendige Konzeption reiner und deutlicher zur Anschauung zu bringen, als im Bilde, dem Ergebnisse langdauernder Studien und Reflexionen, durch welche der Duft des ersten Gedankens meistens verblaßt, wenn nicht ganz verloren geht. Unter den Radirern der Neuzeit werden die Werke eines Koch, J. C. Reinhart, J. M. von Wagner, Klein, Erhard, Wilh. von Kobell, J. W. Schirmer, Fr. Loos, C. Wagner sich stets eines wohlverdienten Rufes erfreuen, und es wäre nur zu wünschen, daß auch die Künstler unserer Tage den von jenen eröffneten Weg öfter beträten.

Ein Meister, der sich den eben genannten Künstlern würdig anreiht, ist der Landschafter Carl Frommel, der neben dem Pinsel auch die Aetznadel und den Grabstichel künstlerisch zu behandeln wußte. Geboren zu Birkenfeld am 29. April 1789, wurde er von P. J. Becker im Malen und zugleich von Haldenwang im Stechen unterrichtet. Nachdem er längere Reisen durch England, Frankreich, Italien und Deutschland gemacht hatte und mit vollen Mappen zurückgekehrt war, erwarb er sich namentlich dadurch ein besonderes Verdienst, daß er den Stahlstich, dessen Manipulation er in London kennen gelernt hatte, in Deutschland einführte, indem er in Karlsruhe 1824 mit dem Engländer Winkles ein Atelier für Stahlstecher eröffnete, aus dem viele und tüchtige Künstler hervorgegangen sind. Frommel ist als Landschaftsmaler geschätzt; seine Gemälde sind in den deutschen Sammlungen häufig anzutreffen. Er hatte ein tiefes Gefühl für die landschaftliche Schönheit und wußte selbst einfachen Darstellungen bestimmter Oertlichkeiten ein höheres, ideales Gepräge aufzudrücken. Mit besonderer Poesie aufgefaßt sind seine Bilder, welche italienische Vor-

würfe aus Rom, Capri, Sorrent behandeln; aber nicht minder schön gelangen ihm die Darstellungen deutscher Auen, Wälder und Berge, wie seine Ansichten von Salzburg, des Schlosses Tirol, Hohenstaufen, Heidelberg u. a. beweisen.

Als Radirer und Kupferstecher gab Frommel theils einzelne Blätter heraus, theils erschienen von ihm ganze Folgen landschaftlicher Radirungen im Kunsthandel. Unter den ersteren erwähnen wir die Landschaft mit dem aufgehenden Mond im König-Ludwigs-Album. Sonst behandeln seine Einzel-Blätter meist italienische Motive, Gegenden vom Aetna und Vesuv, Narni, Tivoli, Ariccia bei Rom, Palermo, die Scylla und die Charybdis und dergleichen. Nach Claude Lorrain, dem er sich in idealer Auffassung der Natur verwandt fühlen mochte, stach Frommel eine große Landschaft mit pastoraler Staffage. In den Folgen behandelte er zumeist deutsche Gegenden und zwar mit Vorliebe Partien aus dem Schwarzwald.

Sollen wir über den Künstler als Kupferstecher ein Urtheil fällen, so müssen wir sagen, daß er alle guten Eigenschaften des Landschaftsmalers auch durch den Stich zu bethätigen wußte. Seine Blätter sind keine flüchtigen Skizzen, sondern fleißig bis in's tiefste Detail ausgeführte Bilder, denen nichts als die Farbe fehlt. Doch nein, auch diese wird der empfängliche Beschauer aus der Harmonie, die in der Luft, in der Perspektive, in dem geheimnißvollen Dunkel des Waldes, im Zittern des Wassers gleichmäßig herrscht, herausempfinden. Frommel hat seine Platten erst mit der Nadel fleißig ausgeführt und dann mit dem Grabstichel überarbeitet, letztere Arbeit aber so meisterhaft der ersteren angepaßt, daß man nicht bemerkt, wo die Radirnadel aufgehört und der Grabstichel fortgesetzt und vollendet hat. Diese Vorzüge zeigen sich in vollendeter Vortrefflichkeit in einer Landschaftsfolge von sechs Blättern, die in den Jahren 1841 — 1845 entstanden, aber bis jetzt noch nicht veröffentlicht worden sind. Herr E. A. Seemann in Leipzig hat die völlig ungebrauchten Platten der schönen Folge erworben und legt eine derselben den Lesern dieser Zeitschrift als Probe bei. Eine kurze Beschreibung der einzelnen Blätter dürfte hier am Orte sein. Das Titelblatt zeigt einen zerbrochenen antiken Architrav; im Hintergrunde ist die römische Campagna und ein Kloster sichtbar. Auf dem Steine steht: Sechs radirte Blätter von C. Frommel. Carlsruhe 1845. Unten: Seinem Freunde Herrn Hofmaler Carl Rottmann gewidmet. Bl. 1: Idyllische Waldpartie mit einem schäumenden Bache; auf dem Waldwege ein Jäger mit seinem Hunde. Bl. 2: Ein Thal im Schatten großer Bäume; zwei Mädchen pflücken Blumen am Ufer des Baches. Bl. 3: Eine herrliche Baumgruppe; links im Grunde ist ein Landkirchlein sichtbar, dem sich zwei Frauen nähern. Bl. 4: Waldsaum am Ufer des Meeres mit einem antiken Monument. Bl. 5: Großartige Gebirgslandschaft mit Wasserfall. Bl. 6: Idyllisches Thal mit Wald und einem Weiher im Vordergrunde, in dem sich zwei Mädchen baden. Letzteres Blatt ist das unserer heutigen Nummer beiliegende.

Carl Frommel war viele Jahre hindurch Galerie-Direktor in Karlsruhe und starb als solcher in Ispringen bei Pforzheim am 6. Februar 1863. In seinen Werken lebt er fort.

J. E. Wessely.

Die niederländischen Anatomie-Gemälde.

Mit Illustrationen.

Aus dem Gebrauche, sich kollegialiter „abkonterfeyten“ zu lassen, ging seit den letzten zwanzig Jahren des sechzehnten Jahrhunderts in Nord-Niederland eine merkwürdige Gattung umfangreicher Gemälde hervor.

Im Mittelalter fanden fast überall, und seit der Renaissance nur nicht in den revolutionirenden und alles erneuernden Nord-Niederlanden, Begünstiger, Stifter und Verwalter kirchlicher und weltlicher Anstalten ihren Platz beim „Feste des Simon“ oder am „Hochzeitstisch zu Cana,“ bei der „Kreuzigung“ oder der „Auferstehung“, neben der heiligen Jungfrau mit dem süßen Kindlein oder sonst welcher Heiligenlegende. Vielleicht auch aus dem protestantischen Sinne, der diese gemalte Devotion beseitigte, aber gewiß aus dem esprit de corps, aus den Gefühlen, welche das gemeinschaftliche Reformiren und Regieren der neuen Gesellschaft den Bürgern einflößte, entstand der Gebrauch, durch den Pinsel dieser gemeinschaftlichen Wirksamkeit ein dauerndes Denkmal zu stiften. Diejenigen, welche viele Jahre lang derselben Fahne folgten, wenn die Trommel wirbelnd umging, welche die alten Luntenflinten gegen die neuen Musketen vertauscht hatten, welche mit einander die Asyle für Kranke, Alte und Kinder „regiert“ hatten, welche daheim in der nämlichen Zunft waren, welche beisammen saßen auf den weichen Kissen im Bürgermeisterzimmer, bis sie der in schweren Kämpfen ringenden Republik festen Bestand verliehen hatten und nun den Fürsten Europa's Gesetze vorschrieben: sie alle, herrsch- und selbstsüchtig, aber auch stark im Gesammthandeln und gewohnt auf einander felsenfest zu vertrauen, beseelte der Drang nach einer andern Art Verewigung, als der, in Gestalt eines betenden Donators oder einer knieenden Dame, das contemplative Antlitz mit der weißen Haube umhüllt, auf den Flügeln eines Triptychons auf die Nachwelt überzugehen. Sie ließen sich malen am gemeinschaftlichen Tische, ob nun der feine Damast eine fette Gans und hellgrüne Rheinweingläser trug, oder Protokoll und Tintenfaß auf dem grünen Teppiche standen, woran sie gewohnt waren mit einander zu konferiren, zu resolviren, zu hadern, zu kabaliren und zu bankettiren.

Diese Gemälde, mit der Republik aufgekommen*), unbeholfen, während auch diese noch roh war, meisterlich, während sie glänzte, erblassend und erschlaffend, als sie sank, sind so innig mit dem niederländischen Volkswesen verflochten, daß weder die Geschichte der Sitten und des Kostüms, noch die des sozialen und politischen Lebens, noch vollends die der Malerei sie übersehen darf.

Einen Theil dieser „Doelen- und Regentenstücke“ bilden die großen Porträt-Gemälde der Aerzte und medizinischen Professoren. Der Glanz der Rembrandt'schen „Anatomie“ hat das ganze Genre in Schatten und Vergessenheit gebracht; und doch war

*) Einzelne Korporations-Gemälde finden wir schon früher, z. B. eine Mahlzeit der Bogenschützen, 1533 von Cornelis Anthonissen zu Amsterdam gemalt, und ein gleiches Bild von Cornelis Cornelissen von Haarlem, aus dem Jahre 1583.

dieses Meisterstück nur ein Glied in einer langen Kette. Auch die übrigen Glieder verdienen unsere Aufmerksamkeit. Einen Ueberblick gewährt die folgende Reihe:

16.. De Gheyn, Anatomischer Vortrag; gestochen von A. Stock.
16.. Willem Buytewech, Theatrum anatomicum, mit vielen Zuhörern.
1603 Aert Pietersen, Anatomischer Vortrag des Dr. S. Egberts.
1761 Michael und Pieter van Mierevelt, Anatomischer Vortrag des Dr. W. van der Meer.
1619 Thomas de Keyser, Vortrag des Dr. S. Egberts über das Skelet.
1625 Nicolaes Elias, Vortrag des Dr. J. Fontein über einen Schädel.
1632 Rembrandt van Rijn, Anatomischer Vortrag des Dr. Nicolaes Tulp (die sogenannte „Anatomie" im Museum des Haag).
1656 Derselbe, Anatomischer Vortrag des Dr. Joan Deyman.
1670 Adriaan Backer, Anatomischer Vortrag des Prof. F. Ruysch.
1681 Cornelis de Man, Anatomischer Vortrag.
1683 Johan van Neck, Anatomischer Vortrag des Prof. F. Ruysch.
1684 ? Vier Regenten (Vorstandsmitglieder) der Zunft mit einem Schädel.
1699 Jurriaan Pool, Zwei Regenten mit einem durch Einspritzung präparirten Herzen.
1706 ? Drei Regenten, vor ihnen auf dem Tische ein Buch und ein Schädel.
1716 Arnold Boonen, Fünf Regenten mit anatomischen Lehrbüchern und Instrumenten.
1727 Thomas van der Wilt, Anatomischer Vortrag.
1728 Cornelis Troost, Anatomischer Vortrag des Prof. W. Roëll.
1731 Derselbe, Drei Regenten.
1732 Jan Maurits Quinkhard, Fünf Regenten; eine Sanduhr, Bücher u. s. w. auf dem Tische.
1737 Derselbe, Regenten und Chirurgen nebst dem Steinschneider H. Meyer; auf dem Tische verschiedene Instrumente.
1743 Derselbe, Vier Regenten mit einem Schädel ꝛc.
1758 Tibout Regters, Anatomischer Vortrag des Prof. Petrus Camper.
17.. (Ende des Jahrhunderts) Nicolaas Rijnenburg, Einige Doktoren mit einem anatomisch zerlegten Kopfe*).

Man sieht, wie allgemein der Gebrauch gewesen sein muß, anatomische Hörsäle oder Zunftlokale mit solchen Bildern zu zieren; und dabei habe ich von den zahllosen einzelnen Porträts der Doktoren und Professoren ganz abgesehen.

Die Zunftzimmer und Theatra anatomica wurden allmählich kleine Museen. Man sah da Instrumentensammlungen, Gerippe von Menschen und Thieren, Präparate, ethnographische Seltenheiten, wie z. B. einen Kahn aus der Davis-Straße mit einem mit einer Robbenhaut bekleideten Manne. Da standen auch berüchtigte Verbrecher, wie z. B. zu Delft ein Bösewicht, der seine Frau ermordet hatte, mit einem kleinen Messer, „das hier an seiner Hand hing, während das Gerippe mit einem indianischen Gewande aus bunten Federn umhüllt war," und der Dieb, in dessen Gehirn man einen kleinen Stein fand, und der auch „eine merkwürdige Härte des Gemüths gezeigt und behauptet hatte, er werde wohl entrinnen, und anstatt seiner werde ein Bündel Stroh am Galgen hängen!" — Solche „Kuriositäten" sammt den Bildern von Apollo und Asklepiades, von Cosmus und

*) Das Gemälde von De Gheyn ist mir unbekannt; die Zeichnung des Buytewech befindet sich im Boymans-Museum zu Rotterdam; die Gemälde von Mierevelt, de Man, van der Wilt und Rijnenburg sind in der Krankenanstalt zu Delft, die übrigen, früher im Gilde-Hause zu Amsterdam, jetzt im Athenäum daselbst.

Damianus ꝛc., Sprüche des Psalmisten und Paulus nebst Homer und Juvenal machten diese Wunderkammern zu beliebten Besuchsstätten für das damalige Publikum. Denn nicht allein die Männer von Fach besuchten sie, sondern auch Laien, die einem Vortrage über einen Leichnam beiwohnen und an den festgestellten Tagen die Sammlungen besichtigen wollten.

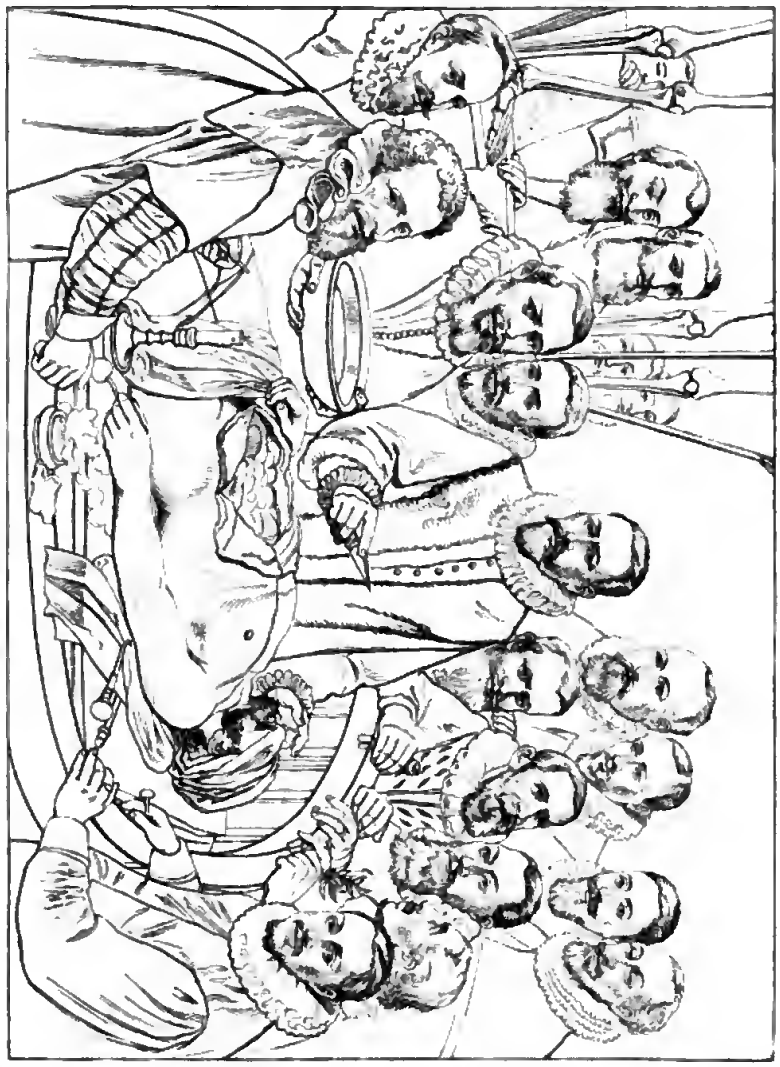
Der spanische König Philipp hatte der Stadt Amsterdam 1555 Erlaubniß gegeben, jährlich den Leichnam eines Gehenkten anatomisch zu zerlegen. Nach dem Abfalle der Niederlande stifteten die ansehnlichsten Städte Theatra anatomica, eingerichtet (wie es in den Städtebeschreibungen heißt) „wie die Theatra der Römer". Sie hatten alle die nämliche Form. In der Mitte befand sich ein drehbarer Tisch für den Leichnam, an welchem der Lehrer stand; um den Tisch liefen, wie in Dante's Hölle, viele Kreise, im Amphitheater einer über dem andern, der erste für die Professoren und Doktoren und die „vornehmen und großen Herren", der zweite für die Aerzte und Wundärzte, die weiteren für die Diener der Mediziner und das Publikum. Auf den Geländern dieser Kreise standen Gerippe von Thieren und Menschen mit Sprüchen und Memento's. Zu Leiden fand sich auf diese Weise ein Mann und eine Frau an einem Baume in der Rolle von Adam und Eva; dabei ein Spruch, daß durch sie der Tod in die Welt gekommen. Das anatomische Theater daselbst, das von 1592 datirt, ist durch Willem Buytewech in einer geistvollen Skizze abgebildet und gewährt eine richtige Vorstellung dieser Theatra*). In der Mitte der amphitheatralisch aufsteigenden Kreise steht der Professor in der Toga und „demonstrirt", wie es heißt, über den Cadaver. Die vielen Figuren, besonders die im Vordergrunde mit Mantel, Hut und hohen Stiefeln, sind mit Feder und leichter Tusche geistvoll skizzirt. De Gheyn's „Anatomie" hat große Aehnlichkeit mit diesem Blatte.

Das älteste (mir bekannte) Gemälde eines anatomischen Vortrags mit sicherer Datirung stammt aus dem Jahre 1603 und ist von Aert Pietersen für die Zunft der Aerzte zu Amsterdam gemalt. Aert Pietersen, 1550 geboren, einer der Söhne des Malers Pieter Aertsen, gehört zu dem Vortrab des großen Künstlerheeres des siebzehnten Jahrhunderts. Die anatomischen Vorträge waren damals noch neu, und seine Darstellung ist daher als Schöpfung eines neuen Genres doppelt merkwürdig. Auf dem Tische liegt in starker Verkürzung und das Haupt uns zugewendet ein unbekleideter Cadaver, vortrefflich gemalt und modellirt, daneben ein kupfernes Becken; dahinter sitzt Dr. Sebastiaan Egberts, Lehrer der Anatomie und Wundarzneikunst, zugleich Rath und Bürgermeister von Amsterdam, in schwarzer Kleidung, den Hut auf dem Kopfe. Die rechte Hand hält die Scheere, die Lippen scheinen zu sprechen, dem Ausdrucke des Nic. Tulp ähnlich. Neunundzwanzig Zunftgenossen umgeben ihn; zwei von ihnen sitzen im Vordergrunde auf Lehnstühlen, wenden sich aber mit den Köpfen um, so daß wir die Gesichter sehen können; denn es ist ein Porträtgemälde, und deßhalb sind auch die übrigen so in Reihen übereinander angeordnet, daß kein Gesicht verdeckt ist. Diese Anordnung der Köpfe, welche mit den weißen Halskragen sich von den dunkeln Kleidern allzu scharf abheben, schadet der künstlerischen Komposition; aber die Physiognomien sind lebendig, voll Charakter und Individualität und vortrefflich in einem warmen, goldenen Tone gemalt; Gesichter und Hände sind in festbegrenzten Formen gezeichnet und gemalt, wie man das bei des Künstlers Vater, Pieter Aertsen, dem auch dasselbe warmbraune Kolorit eigen ist, ganz ebenso findet.**).

*) Im Museum Boymans zu Rotterdam, irriger Weise dem Fr. Hals zugeschrieben.

**) Auf dem Rücken der zwei Lehnsessel im Vordergrunde steht 1603 und ⋔ der Dreizack oder Kamm mit den Initialen A und P. Ein ähnliches Monogramm, den Kamm mit zwei P, hat sein Bruder Pieter Pietersen; ihr Vater zeichnet mit dem Kamme zwischen P und A. Im großen „Memo-

Nicht weniger merkwürdig ist das in der Krankenanstalt zu Delft aufbewahrte Gemälde von Michael und seinem Sohne Pieter van Mierevelt. (Vergl. die Abbildung.) Neunzehn Figuren sind da um einen auf dem Tische ausgestreckten Leichnam vereinigt. Man sieht sie bis zur Mitte und ein wenig von unten herauf, so daß wieder alle Köpfe sichtbar sind. Hinter dem Leichnam, dessen Bauch und Eingeweide geöffnet sind, steht in der Toga der Doktor Anatomicus-Willem van der Meer, das Messer in der Hand, und demonstrirt. Vor dem



Anatomische Beleuchtung, von P. und M. Mierevelt.

Leichnam befinden sich ein Leuchter, ein entfaltetes Stückchen Papier mit Räucherkügelchen und eine Pfanne, worin eines davon verbrannt wird. Innerhalb des ersten Geländers sind nur einige Doktoren; einer hält ein kupfernes Waschbecken, die andern sind ringsum gestellt.

riatbuche" der Zunft lesen wir, daß dieses Gemälde 1601 angefangen ward, alle Doktoren saßen anfangs nur einmal. Die Pest, welche fünf Doktoren wegraffte, unterbrach das Werk, das endlich den 9. December 1603 vollendet wurde. Von den siebzehn Gemälden des „Chirurgyns-Gildes" hat Dr. J. W. R. Tilanus 1864 eine höchst interessante Beschreibung mit Anmerkungen herausgegeben.

PROFESSOR TULP'S ANATOMISCHE VORLESUNG
Mauritshuis

Rechts, über dem Doktor mit dem Lorbeerzweige in der Hand, befindet sich der Maler Pieter van Mierevelt. Auf dem äußeren Geländer stehen zwei Gerippe, zwischen deren Beinen zwei Wundärzte zu sehen; im Hintergrunde zeigen sich drei Schüler des Malers. Obgleich die Anordnung darauf eingerichtet ist, eines Jeden Porträt sehen zu lassen, ist sie doch freier als die des Aert Pietersen. Der Inschrift auf dem Geländer zufolge*) rührt die Komposition und die Zeichnung von Michael van Mierevelt her, und sein (1596 geborener) Sohn Pieter hat 1617 das Bild unter des Vaters Leitung gemalt. Der Leichnam, die Köpfe, alle Details sind tüchtig ausgeführt; einzelne Köpfe sind denen der besten Meister dieser Epoche — z. B. Ravesteyn oder de Keyser — an Werth gleich**). Dieses Gemälde gewinnt nun eine besondere Wichtigkeit, wenn wir es mit der Anatomie des Rembrandt van Rijn vergleichen. Doch sind zuvor noch andere Kompositionen zu besprechen.

Ganz anders hat Thomas de Keyser seine Aufgabe gelöst. Die sechs Doktoren, die er 1619 als Regenten der Zunft zu Amsterdam zu malen hatte, sind in Lebensgröße bis an die Kniee dargestellt; sie stehen neben einem auf den Tisch gesetzten Gerippe, und der oben genannte S. Egberts demonstrirt. Auf diesem, in dunkelbraunem Kolorit gehaltenen Bilde sind leider die Köpfe großentheils übermalt; einige noch intakt erhaltene Hände sind aber sehr gut und das Gerippe ganz vortrefflich durchgeführt***).

Von Nicolaes Elias haben wir aus dem Jahre 1625 einen anatomischen Vortrag des Dr. Johannes Fontein, der vor sechs Amsterdamer Doktoren einen auf dem Tische liegenden Schädel erklärt†). Von seiner Hand kennen wir noch ein sehr gutes Gemälde mit dreiundzwanzig Schützen, datirt von 1639, im Rathhause zu Amsterdam.

Das alles war vorausgegangen, als Rembrandt van Rijn vom Dr. Nicolaas Tulp ersucht wurde, ihn und seine Zunftgenossen zum Andenken abzubilden. Die gemalten Vorläufer waren dem Rembrandt bekannt; er sah die Stücke im Anatomie-Saal, und daß er Mierevelt's Gemälde gekannt, ist auf den ersten Blick unzweifelhaft. Wie genial er seine Aufgabe gelöst, ist bekannt. Wir alle kennen das Bild, den meisterlich in starker Verkürzung gemalten Leichnam, die sieben schönen aufmerksamen Köpfe der Doktoren und den ernsten Tulp mit der so fein wiedergegebenen Haltung und Geberde, worauf wie absichtlich die Zeilen des Barlaeischen Gedichtes gemacht sind††):

Hic loquitur nobis docti facundia Tulpi
Dum secat artifici lurida membra manu.

Die Gegenüberstellung des Todten und der denkenden Wirksamkeit der Lebendigen, der blaßgelben Leichenfarbe und der kräftigen Töne der dunklen Figuren gab dem Künstler den Anlaß zu einer mächtigen Wirkung, während diese Gegensätze wieder in der Uebereinstimmung der malerischen Bedeutung mit der des Gegenstandes aufgelöst sind. Prächtig schön sind die gedankenvollen Gesichter, ernsthaft das Kolorit, welches durch die angenehme Mischung

*) Michael a Mierevelt delineavit filius vero opus Petrus praescripto patris pinxit. Delph. Batav. 1617.

**) In Bleyswijk's Beschreibung der Stadt Delft (S. 576 ff.) findet man alle Einzelheiten über dieses Gemälde, die Namen der Abgebildeten u. s. w.

***) Nach den Beobachtungen des Herrn B. Suermondt zu Aachen dürfen wir als gewiß annehmen, daß Theodoor de Keyser, über den ich kein einziges authentisches Dokument gefunden habe, und Thomas nur eine Person ausmachen. Demzufolge werden diesem Thomas alle bekannten Bilder — die zwei Flügel des Herrn Suermondt, die Porträts im Museum zu Brüssel, die vier Bürgermeister und das Porträt im Haag, das Schützenstück von 1633 im Rathhaus zu Amsterdam u. s. w. — zuzuschreiben sein.

†) Die Leinwand, worauf früher zehn Figuren waren, ist nach einer Beschädigung bis auf die erhaltenen sechs Figuren abgeschnitten.

††) In locum anatomicum recens Amstelodami exstructum.

„befreundeter Farben"*) und durch Maßhalten und Würde eine so feierliche Stimmung von diesem Bilde ausströmen läßt.

Dies wäre schon genug, um dem Werke Rembrandt's einen unbestreitbaren Vorrang vor allen seinen Rivalen zu verleihen. Aber es ist noch etwas darin, wodurch es ganz einzig und für alle Zeiten und überall zu einem klassischen Kunstwerke wird. Dies erklärt sich — insoweit die geheimnißvolle Wirkung eines solchen Kunstwerkes überhaupt erklärt werden kann — durch die Vergleichung mit den tüchtigen Kompositionen des Aert Pietersen und der beiden Mierevelt's.

Nichts ist auffallender als die Verwandtschaft der Motive, welche sie mit dem anatomischen Bilde Rembrandt's verbindet, — und zugleich die unberechenbar weite Entfernung, welche sie trotzdem davon trennt. In dem Gemälde Pietersen's finden wir Motive zu Rembrandt's Bild in dem stark verkürzten Leichnam, in der Haltung des Dr. Egberts; bei Mierevelt weit mehr. Die Abbildung kommt hier glücklicherweise meiner Feder zu Hilfe, und ein Jeder kann durch Vergleichung des Holzschnitts mit Professor W. Unger's Radirung von Rembrandt's „Anatomie" konstatiren (obschon es Niemandem bis jetzt aufgefallen ist), daß nicht allein die zwei Doktoren in der Ecke links fast ganz den beiden Figuren des Rembrandt gleichen, sondern daß man auch in dem Leichnam den von Rembrandt gemalten und in den fünf Männern über demselben ebenso die Doktoren Rembrandt's wiederfindet. Hier aber tritt nun dessen Meisterschaft in ihrer ganzen Größe hervor. Bei Mierevelt findet das Auge nirgends Ruhe, nirgends einen Mittelpunkt, es wird durch die vielen Köpfe verwirrt. Mierevelt zerstückelt die Wirkung des Bildes, Rembrandt konzentrirt sie in einem kleinen Kreise von Figuren. Ein einziger Blick genügt, diesen Kreis zu umfassen, in welchem die Gesichter und der Gegenstand ihrer Aufmerksamkeit eingeschlossen sind. Diese mächtige Wirkung hat Rembrandt dadurch erreicht, daß er seine Personen dicht aneinander gerückt und ein Drittel des Tuchs unbesetzt gelassen hat, auf dem nur der große geöffnete Folioband und die in Schatten gehüllten Beine des Cadavers das Auge treffen und zur Hauptsache hinleiten. Alles zieht den Blick nach dem Mittelpunkte hin, die perspektivischen Linien des Leichnams, die Anordnung der nach jener Seite des Planes hingedrängten Figuren, der Gegenstand des Studiums selbst, dem alle Augen sich zuwenden, das Licht endlich, das ebendaselbst gesammelt ist. Man füge noch einige Figuren an Tulp's linker Seite hinzu — und die Wirkung ist verdorben; man bekommt dann das Bild des Mierevelt. Aber der feine Takt des Meisters liegt nicht bloß im Arrangiren, sondern auch darin, daß er weiß, was wegzulassen ist. All die realistischen Nebensachen, welche den Gegenstand in die Grenzen der alltäglichen Wirklichkeit eines Anatomiezimmers einschließen, sind von Rembrandt weise vermieden: das Geländer, der Leuchter mit der Kerze, das Becken, die Räucherkügelchen, deren Bestimmung uns schon unangenehme Vorstellungen erweckt. Mit wahrhaft klassischem Maßhalten hat er weder, wie z. B. Mierevelt, den Leichnam geöffnet, noch die starken Farben der Eingeweide für das Kolorit gemißbraucht. Alle unschönen Einzelheiten sind vermieden. Man hat hier keinen widrigen Gegenstand aus dem Anatomiezimmer vor sich; in die Aehnlichkeit der Porträts oder in andere lokale Dinge ist nicht der Hauptwerth gesetzt. Die Bedeutung ist allgemeiner, höher. Anstatt eines Porträtgemäldes haben wir einen wichtigen Augenblick aus dem Leben derer vor uns, die sich der Wissenschaft widmen: ein Kunstwerk, welches so hoch gedacht und aufgefaßt ist, daß es das reine und unvergängliche Gepräge des Idealen an sich trägt.

Im Jahre 1656 wurde Rembrandt zum zweiten Male berufen, ein ähnliches Bild

*) Ein recht guter Ausdruck des S. v. Hoogstraten.

zu schaffen. Er hatte den Dr. Johan Deyman, seit 1653 Inspektor des Collegium medicum, sammt acht Amtsgenossen zu malen.

Als Sir Josua Reynolds im Jahre 1781 Holland und Amsterdam besuchte, sah er dieses Bild im dortigen Anatomiegebäude. „Im ersten Stocke", schreibt er, „ist noch ein Rembrandt, Professor Deyman nebst einem Leichnam, der so stark verkürzt ist, daß die Hände fast an die Füße reichen; er liegt auf dem Rücken, die Füße dem Zuschauer zugewandt. Es ist etwas Erhabenes in dem Kopfe des Doktors, das ihn dem Stil des Michelangelo ähnlich macht. Alles ist gut gemalt und das Kolorit hat viel von dem des Tizian".

Dieses Gemälde hatte 1723 durch das Feuer stark gelitten und wurde 1842 an Herrn Chaplin zu London für 600 Fl. verkauft. Wo ist es seitdem geblieben? Einen Rembrandt verbirgt man nicht. Das Bild war völlig unbekannt, bis ich vor einigen Jahren das Glück hatte, mit einigen anatomischen Zeichnungen*) auch eine von J. Dilhoff 1760 in schwarzer

Nach der Kopie einer Rembrandt'schen Handzeichnung von J. Dilhoff.

Kreide nach Rembrandt gemachte Handzeichnung zu kaufen. Sie zeigt den soeben beschriebenen Leichnam, genau in der nämlichen Lage, die Reynolds (und Smith, Suppl. Nr. 5) beschreibt, während neben dem Tisch der Doktor (Deyman) steht und in der Hand den wie eine Tasse gestalteten Schädel des Todten hält. Mehr Figuren sind nicht da. Wahrscheinlich haben wir in dieser Zeichnung eine Spur des verlorenen Gemäldes, welches aufzufinden nun vielleicht möglich ist**). Jedes Urtheil über die weitere Komposition ist uns

*) Es sind dies die originellen Handzeichnungen (von welchem Meister?), welche Jan van der Gracht für sein Buch: Anatomie ꝛc. 1634 radirt hat. Im Vorworte sagt er, daß er sie in Rom bekommen habe. Das von van der Gracht erfundene und radirte Titelkupfer zeigt auch wieder eine Anatomiescene. Auf einem würfelartigen Untersatz liegt ein Leichnam, und der Maler — selber Anatom — demonstrirt daran vor einigen Zuhörern; die allegorischen Figuren der Malerei und Plastik sitzen im Vordergrunde.

**) Herr T. van Westrheene sah auf der Ausstellung zu Leeds ein „The medical lecture" genanntes und dem Rembrandt zugeschriebenes Gemälde, das vielleicht unser Bild ist.

versagt; die Handzeichnung läßt vermuthen, daß der Cadaver und der Kopf des Doktors vortrefflich behandelt sind. (Vergl. die Abbildung.)

Obgleich wir nun von den Höhen heruntersteigen, sehen wir in einzelnen Stücken doch noch immer die Ueberlieferungen der echten Kunst fortleben.

Adriaân Backer z. B. malte 1670, und Johan van Neck 1683 den Dr. Fr. Ruysch. Dieser durch seine anatomischen Kenntnisse und durch die Weise, wie er die Blutgefäße zu füllen verstand, berühmte Professor hält hier einen Vortrag über den Leistenkanal vor sechs schwarzgekleideten Doktoren. In starker Verkürzung, das Haupt uns zugewandt und mit aufgezogenen Knieen liegt der Leichnam auf dem Tische. Er ist, wie auch die Köpfe der Männer in bräunlichem Fleischton, sehr gut gemalt; die Komposition zeigt, daß es dem Backer wohl gelungen ist, abgenutzte Motive durch neue zu ersetzen. Dieser Adriaan Backer war ein Neffe des Schülers Rembrandt's, Jakob Backer; er hatte sich in Italien gebildet und war als Porträt- und Historienmaler sehr geachtet.

Johan van Neck war Schüler des Jakob Backer, dessen kräftiger Malweise er folgte. Historien, Porträts, Genrestücke mit badenden Frauen und Nymphen waren die Gegenstände seines Pinsels, und seine nackten Figuren waren zu seiner Zeit sehr beliebt. Von ihm haben wir ebenfalls einen Vortrag des Prof. Ruysch vor fünf Doktoren, denen er die Placenta bei einem Kinde erklärt. Dieses treffliche Bild ist mit seinem Namen und 1683 bezeichnet. Der trefflich gemalte Jüngling, der ein Kindergerippe herbei trägt, ist der Sohn des Ruysch, seinem Vater schon früh in dessen Studien behilflich.

Zu derselben Gruppe gehört auch das Bild, welches J. Pool 1699 malte. Jurriaan (Georg) Pool war damals vor zwei Jahren mit der berühmten Blumen- und Früchtemalerin Rachel, der Tochter des Prof. Ruysch, vermählt. Beide wohnten einige Zeit in Düsseldorf, wo sie bei dem Kurfürsten in besonderer Gunst standen. Ein sehr gutes Bild von Pool, Prof. Ruysch, die Hand auf einem Schädel haltend, befindet sich im Museum zu Rotterdam. Obgleich Pool wegen seiner Porträts gesucht wurde und auch in mezzo-tinto gestochen hat, z. B. das Porträt des Prof. Ruysch, vertauschte er später doch die Kunst mit dem Spitzenhandel. Das Gemälde, das wir hier von ihm zu erwähnen haben, zeigt zwei Vorsteher der Zunft, von denen der ältere dem jüngeren ein präparirtes Herz zeigt.

Von großer Bedeutung ist das Breitbild mit Doktoren aus Delft, von Cornelis de Man 1681 gemalt. Eine große Anzahl lebensgroßer Figuren sind um einen Leichnam gruppirt, dessen geöffnete Brust das Thema des Vortrags ist. Unter den Köpfen finden sich sehr gute; die Behandlung ist einfach in tüchtiger, alter Weise, in welche die Reisen des Künstlers nach Paris und Italien keine Aenderung gebracht. Von diesem Maler werden auch einige sogenannte „Gesellschaftsstückchen", Ansichten von Kirchen und vier oder fünf seltene Radirungen*) angeführt. Die Galerie de Kat (1865 versteigert) besaß ein sehr hübsches kleines Gemälde von seiner Hand, eine lustige Gesellschaft junger Leute in dem schönen Kostüme des 17. Jahrhunderts.

Nun ändert sich die Kunstweise; mit der Kleidung kommt eine ganz verschiedene Behandlung auf. Wir sind in das achtzehnte Jahrhundert eingetreten.

Dem Arnold Boonen, Schüler des G. Schalken und Maler von Kabinetstücken, Porträts und Regentengemälden, gehört ein Bild mit fünf Vorstehern der Zunft in Toga und hohen Perrücken. Sie sitzen an einem Tische mit prächtigem türkischem Teppich; einer hält ein Buch des Ambrosius Paré, ein andrer ein anatomisches Kupfer und einen Bohrer. Das Bild ist 1716 datirt.

---

*) J. Ph. Van der Kellen, Le peintre graveur, Utrecht, Kemink & Sohn. Von diesen radirten Porträts enthält eines die Bilder der beiden Mediciner van Helmont, Vater und Sohn.

Thomas van der Wilt, ein Maler aus Delft und Schüler des N. Berkolje, malte 1727 einen anatomischen Vortrag über einen Leichnam mit einer Anzahl Doktoren rings um den Tisch, auf welchem ein kupferner Leuchter steht. Die Herren tragen die gelben, grauen, violetten Kleider der damaligen Mode.

Weit bedeutender sind indessen zwei Gemälde von Boonen's Schüler Cornelis Troost. Den lustigen, spöttischen Cornelis Troost, den Maler der Saartje Jans und anderer holländischen Lustspiele und Possen, hätte man gewiß nicht in dieser finstern Gesellschaft erwartet. Zwar bringt er seine hellen, dünnen Farben, seinen leicht tuschenden Pinsel, seine aufgeputzten Kostüme auch hier mit. An dem Tische, worauf ein Cadaver ausgestreckt ist, sitzen vier Herren (der Bediente hinter ihnen) und sehen uns an, während Prof. Roëll das Gelenk des Knies erklärt. Die sechs Figuren heben sich von einem hellen Hintergrunde ab und sehen in ihren blauen und hellgrünen seidenen Kleidern, ihren steifen, weißen Perrückchen, ihren kurzen Hosen und seidenen Strümpfen, ihren kleinen Hütchen an diesem Orte so fremdartig aus, daß das Ganze eine komische Wirkung hervorbringt. Als etwas Neues ist zu beachten, daß Troost die Figuren uns bis auf die Füße vorgeführt hat. Die Behandlung zeigt den erfahrenen Künstler, aber die koketten Farben und Kostüme, die wir nun einmal mit Boucher'schen oder Watteau'schen Galanterien verbinden, wollen zu dem Gegenstande nicht recht passen. Man denke bei diesem Gemälde einmal an die ernsthafte Anatomie des Rembrandt! Dieses Bild ist von 1728; 1731 malte Troost die Bilder von drei Vorstehern im nämlichen Kostüm, aber als Halbfiguren. 1742 hat er die Inspektoren des medicinischen Kollegiums porträtirt.

Drei Gemälde von Vorstehern haben wir von Jan Maurits Quinkhard, einem Schüler von A. Boonen und N. Berkolje, der viele Porträts und Regentengemälde machte. Im Jahre 1732 malte er die fünf Vorsteher, als ganze Figuren, mit dem durch seine heftige Polemik bekannten Präsidenten A. Titsingh, 1737 abermals Titsingh mit den Vorstehern an einem Tische sitzend, auf dem ein vielfarbiger türkischer Teppich unsere Aufmerksamkeit anzieht; 1744 nochmals vier Vorsteher, an einem Tische mit prächtigem Teppich, worauf ein Schädel und ein Oberarmknochen liegt; einer hält ein Buch von Albinus, ein andrer ein Blatt mit dem Albinischen Gerippe in der Hand. Dieser Quinkhard war seiner Zeit sehr berühmt wegen der Ausführlichkeit und Genauigkeit, womit er die Stoffe der Kleider und die Perrücken malte. Und in der That, obgleich er gute Porträts gemacht hat, sind es wirklich nur die Nebensachen und vorzugsweise die schönen Teppiche, welche unsere Aufmerksamkeit am meisten beschäftigen.

Noch ein Gemälde verdient Erwähnung des Mannes wegen, den es darstellt. Es ist Petrus Camper, der in eine Toga gekleidet vor sechs Vorstehern die Sehnen des Halses demonstrirt. Der weit berühmte Anatom ist hier im Alter von achtunddreißig Jahren abgebildet. Durch das Porträt gewinnt das Bild allein seinen Werth. Es ist von der Hand des Tibout Regters und vom Jahre 1758; Regters war ein Schüler des Quinkhard.

Zum Schluß sei noch ein Anatomiegemälde erwähnt, das späteste, soviel mir bekannt ist. Es ist von einem ganz unbedeutendem Maler, Nicolaas Rijnenburg, am Ende des vorigen Jahrhunderts gemalt und stellt verschiedene Mediciner aus Delft, an einem Tische sitzend, dar, auf dem ein Schädel mit bloßgelegtem Gehirn liegt. Die Personen erscheinen alle in den schwarzen Röcken von 1780 oder 90 dargestellt, das Bild selbst ist ohne jeden Kunstwerth.

So hat diese merkwürdige Gattung der nord-niederländischen „Regentenstücke" fast über zwei Jahrhunderte sich erhalten. Wir begegnen dabei den berühmtesten Aerzten und

Anatomen — Tulp, Ruysch, Roëll, Titsingh, Camper. Wir sehen die Tracht wechseln: dem eng einzwängenden Wamms und den getollten Halskragen folgen hellfarbigere Stoffe und biegsamere Kragen; die kurzgeschnittenen Haare werden durch die lang herabwallenden Locken und diese durch die Perrücke verdrängt, die Kragen durch Spitzenhalsbinden, Wamms und Mantel durch bunte seidene und endlich durch die schwarzen Röcke, welche Pfarrer und Begräbnißdiener uns noch bis heutigentags aufbewahrt haben. Wir sehen endlich auf einander folgen die noch ungeschmeidige, aber sehr tüchtige Kunst eines Aert Pietersen, die gründliche schöne Malweise der Mierevelt, de Keyser, Elias, das Genie des Van Rijn, die Nachblüthe eines Backer, Van Neck und de Man, endlich die Zeit des Verfalls, in welcher Boonen und Troost, ohne die große Auffassung und den Kern des 17. Jahrhunderts, immer noch einen gewandten Pinsel zeigen. Wir sehen diesen Zweig der Malerei, Porträt-Malerei bei seiner Entstehung, nur kurze Zeit zu allgemeiner Bedeutung und idealer Höhe gehoben, dann wieder zur Porträt-Malerei herabsinken und endlich in der Wiedergabe eines hübschen Teppichs aufgehen.

Und so war es mit den Schützen- und mit den Regentenstücken im Allgemeinen. Es gibt auch nur ein einziges Werk wie Rembrandt's Schützen des Banning Kock (die sogenannte „Nachtwache",) wie das seiner Staalmeesters.

Und so geht denn auch aus dieser vergleichenden Studie, einfach und oft übersehen, wie die meisten Wahrheiten, die Wahrheit hervor, daß das Höchste in der Kunst nicht im Aeußerlichen liegt. Bei Aert Pietersen, bei de Keyser finden wir Köpfe und andere Einzelheiten mit ebenso großer Meisterlichkeit wie in der Tulp'schen Anatomie gemalt; selbst bei Mierevelt, Backer, ja wenn man will bei Boonen und Troost finden sich Stellen, die ausgezeichnet sind. Und warum denn bei Rembrandt allein das Höchste, das ganz Außergewöhnliche? Weil er durch die Auffassung, den Gedanken, die Seele des Gemäldes, nicht nur durch die Geschicklichkeit der Hand alle Anderen überragt.

Haag. **C. Vosmaer.**

Aus dem Kölner Modellbuch von 1527.

Aus deutschen Bergen.

Schuhplattltanz.

Unter obigem Titel ist in den letzten Wochen ein Werk an's Licht getreten, welches Natur und Volk zweier der herrlichsten Gebirgsgauen Deutschlands, des bayerischen Hochlands und des Salzkammergutes, Einheimischen zu gerechtem Stolz, Fremden zu willkommener Belehrung oder Erinnerung durch Bild und Wort schildern soll.*) Nach den vorliegenden Proben verspricht es, ein Illustrationswerk von echt künstlerischem Gehalt zu werden, das auf's wärmste zu empfehlen ist.

Es ist zwölf Jahre her, daß der geistvolle Ludwig Steub in seinem „Bayerischen Hochland" Geographie, Geschichte und Volksleben der bayerischen Alpen in eine farbenfrische Beschreibung zusammenfaßte und damit für die Berge seiner Heimath das erste „angenehme Handbuch" schuf, wie es, nach seinem launigen Ausspruch, in keinem „literarischen Hausrath einer gut eingerichteten Völkerschaft" fehlen sollte. Das anregende Beispiel hat mancherlei literarische Nachfolge hervorgerufen; die Berge sind uns nun auch durch die Eisenstränge näher gerückt; wo einst das forschende Auge des Kulturhistorikers oder Sprach- und Sagendeuters einsam in unerschlossene Tiefen drang, da ziehen jetzt hunderte von Touristen ihren Weg; und was noch vor wenigen Decennien der Lokalpatriot fremder Berücksichtigung eifrig an's Herz legen mußte, um es vor Nichtachtung zu schützen, — z. B. das erst in den dreißiger Jahren der Vergessenheit entzogene Ammergauer Passionsspiel — das sieht er jetzt nicht ohne Wehmuth den profanen Blicken des ganzen reisenden Welttheils preisgegeben. Die Zeiten haben sich gründlich geändert: eine Tour in's Gebirge hält jetzt schon beinahe Jedermann für ebenso unerläßlich im Sommer, wie den Tannenbaum zur Weihnachtszeit. Das Salzkammergut war schon lange das Ziel der Sehnsucht für jeden gebildeten Deutschen. Dazu sind in den letzten Jahren, und zwar mit immer rapiderem Steigen ihrer Beliebtheit, die bayerischen Berge hinzugekommen, „der Saum der rhätischen Alpen, in deren Tiefen das wunderbare Land Tirol sich birgt", die Wächter der Hochebene, auf der einst Karl Rottmann wandelte, an diesen bald breitgezogenen, bald zackig

*) Aus deutschen Bergen. Ein Gedenkbuch vom bairischen Gebirge und Salzkammergut. Geschrieben von Herman Schmid und Karl Stieler. Mit Illustrationen von G. Cloß, W. Diez, A. v. Ramberg, K. Raupp, J. G. Steffan, Fr. Voltz, J. Watter und Andern. In Holz geschnitten von Ad. Cloß. Stuttgart, A. Kröner. 1.—6. Liefg. 1872.

ausschießenden Linien seinen großen Sinn für die klassische Landschaft bildend. Es läßt sich, wie die Dinge liegen, kaum ein ähnlicher Stoff denken, der den vereinigten Kräften von Wort und Bild günstigere Chancen böte, als eine Darstellung, wie sie hier unternommen wird, und dies um so mehr, als es unseres Wissens der erste Versuch einer illustrirten Beschreibung der beiden Gebirgsländer ist, der uns in dem Kröner'schen Prachtwerke vorliegt.

Wer selbst einmal dergleichen Unternehmungen durchgeführt oder von ihrer Entstehungsart Kunde hat, der weiß andererseits freilich auch, ein wie komplicirtes Getriebe mannigfaltiger Kräfte da in gemeinsamer und stetiger Arbeit schaffen muß, bis das Ganze fertig und harmonisch hergestellt ist. Schon der literarische Theil fügte sich in diesem Falle nicht gut in eine einzige Hand. Herman Schmid, der treffliche Erzähler und gemüthvolle Dichter, übernahm den Prolog und Epilog, ferner die geschichtlichen Rückblicke auf die Felsenburgen und die Schilderungen der Thier- und Pflanzenwelt; Karl Stieler führt uns in markvoller Schilderung die Bergnatur selbst, das Leben und Treiben des Volks, die Städter im Gebirg in ihrer Lust und ihrem Mißgeschick vor; Prof. K. Haushofer endlich fügt eine gelehrte Betrachtung hinzu, welche uns die Berge auch vom naturwissenschaftlichen Standpunkte aus erschließen soll. Aber eine noch weit schwierigere und nur von einer großen Zahl glücklich gewählter Talente zu bewältigende Arbeit ist die Illustration eines solchen Werks. Wie selten sind überhaupt die Kräfte, die zu schlichter und charakteristischer Wiedergabe der Natur geeignet sind! Nicht jeder Stamm hat seinen Rudolf Alt. Und welche Schwierigkeiten macht es vollends, unsere Maler, denen der geschäftige Kunsthandel das Bild, noch bevor es ganz trocken geworden, von der Staffelei wegkauft, zum ungewohnten Zeichnen auf den Holzstock zu bringen! Das vorliegende Werk traf zu alledem in der Epoche seines ersten Entstehens der herbe Verlust eines der begabtesten Mitarbeiter am landschaftlichen Theile der Illustrationen, des allzu früh dahingeschiedenen Gustav Cloß, von dem die schönsten der bisher erschienenen Ansichten der bayerischen Gebirgsseen, namentlich das prächtige große Blatt: „Obersee" und die reizende Vignetten: „Vor den Bergen", „Kochelsee" und „Klösterchen am Walchensee" u. a. herrühren. Die für ihn eingetretenen Ersatzmänner, Steffan, Wopsner u. A. hatten der großen, von strenger Zeichnung getragenen und dabei doch stets echt malerischen Stilweise des Verstorbenen gegenüber einen schweren Stand. Für das Thierstück und das Genrebild gebietet das Unternehmen über drei bewährte Meister Fr. Voltz, Ramberg und W. Diez, denen sich Ranpp, Watter u. A. anschließen. Hier, vor Allem bei der Schilderung des Volks und seiner Sitte, liegt der Schwerpunkt der Aufgabe in der Stoffwahl. Es darf nicht zufällig am Wege Aufgelesenes, wie es der Zeichner zu beliebigem Gebrauch in sein Skizzenbuch trägt, es müssen die charakteristischen Typen und Grundzüge des Volks wiedergegeben werden. Das Werk bietet in den vorliegenden Heften bereits von fast allen Ebengenannten in dieser Hinsicht einzelnes Ausgezeichnete, das Gelungenste unsres Erachtens von W. Diez, der unter den mitarbeitenden Genremalern auch als Holzzeichner den ersten Platz einnimmt, so wie G. Cloß unter den Landschaftern. Die Ausführung der Holzschnitte rührt durchweg aus der rühmlich bekannten xylographischen Anstalt von A. Cloß (dem Bruder des verstorbenen Landschafters) in Stuttgart her. Wenn sich in der Wirkung der Stöcke Ungleichheiten finden, so sind sie wohl meistens auf Rechnung der Zeichner zu setzen.

Wir geben in der beigefügten Vignette von W. Diez ein Beispiel von der Ausführung der Illustrationen. Die ganze malerische Kraft seiner Vortragsweise entfaltet dieser Meister freilich erst in den großen Tondruckblättern, z. B. in der „Kirchweihe in der Kaiserklause". Leider verbieten uns die Dimensionen dieses Blattes, davon hier eine Probe vorzuführen. Die Vignette stellt den „Schuhplatteltanz" oder „Haxenschlager" dar, der sich im bayerischen Gebirg und weiterhin über das tirolische Innthal und das Pinzgau verbreitet findet. Da der Text der bis jetzt erschienenen Lieferungen des Werkes noch nicht bis zu der Stelle vorgerückt ist, an welcher der uns vom Verleger freundlichst mitgetheilte Holzschnitt eingefügt werden wird, so geben wir dazu die nachfolgende Erläuterung aus L. Steub's „Drei Sommern in Tirol".

„Es ist die Art des alten nationalen Tanzes im Gebirg, daß Bue und Mädel nicht unauflöslich aneinander kleben, sondern daß der Tänzer alsbald seine Dirne in die Freiheit läßt, diese dann milde lächelnd, mit gesenkten Augen sich um ihn her bewegt, er aber vor ihren verschämten Blicken

die wunderlichsten Arabesken rhythmisch ausführt, wie sie Jugend, Sehnsucht und Liebesdrang nur einem jungen Aelpler eingeben können. Da dreht er sich also pfeifend, schnalzend aber singend wie ein Planet um seine Sonne, die aber auch ihre Wirbel zieht, stampft mit den Füßen, klapft mit den Händen im Takte auf Schenkel, Knie und Fußabsätze, macht einen Purzelbaum, schlägt Räder, springt über das Mädchen hinüber, läßt sie unter seinem Arm sich durch drehen, dreht sich unter dem ihrigen durch, nimmt sie aber nur selten, wenn auch feurig, in die Arme, und zuletzt, wenn es einer ist, der alte Traditionen ehrt, und die Kraft dazu hat, schwingt er sie in die Höhe, hoch über sein Haupt und läßt sie wieder zierlich herunterflattern".

Damit sei das prachtvoll ausgestattete Werk bei unseren Lesern bestens eingeführt. Wir hoffen bald von seinem rüstigen Fortschreiten und seiner dem glücklichen Anfang entsprechenden Vollendung berichten zu können. *

Die Akademische Ausstellung in Berlin.

Von Bruno Meyer.

I.

Die diesjährige Berliner akademische Kunstausstellung beansprucht völlig mit Recht eine ganz besondere Beachtung. Sie ist die erste im neuen deutschen Reiche und die erste unter der für die Preußische Kunstverwaltung endlich hereingebrachenen neuen Aera. Die letztere macht sich schon rein äußerlich in der Erscheinung der Ausstellung mehrfach bemerkbar. Zunächst ist einer der unheimlichsten Räume des Lokales, der sehr mangelhaft beleuchtete Uhrsaal, durch ein Oberlicht in einen sehr brauchbaren Ehrensaal verwandelt worden. Sodann ist in den mit Seitenlicht beleuchteten Räumen nach dem von Professor Eduard Magnus bereits vor Jahren angegebenen System endlich der Versuch durchgeführt worden, die Wände schräg gegen das Licht zu stellen, wodurch in jenen sehr ungünstigen Räumen ein wenigstens doch erträgliches Licht erreicht worden ist. Auch für die Bequemlichkeit des Publikums hat man es nunmehr nicht verschmäht, Einiges, wenn auch nur Weniges, zu thun, indem wenigstens zwei Säle mit bequemen Sitzplätzen ausgestattet sind.

In künstlerischer Hinsicht nun ist es schwer, mit Zuverlässigkeit zwischen den Niveaus zweier Ausstellungen, welche durch zwei Jahre von einander getrennt sind, zu entscheiden. Nach meiner Ueberzeugung, die sich mir mehr und mehr als die richtige bewährt, stand das Durchschnittsniveau der letzten Kunstausstellung etwas höher, als es diesmal der Fall ist, und zwar wesentlich dadurch, daß eine größere Gleichmäßigkeit zwischen den Qualitäten der Leistungen beobachtet werden konnte. Nur das allerverstockteste Vorurtheil könnte leugnen, daß auf der heurigen Ausstellung eine Anzahl von so eminenten Spitzen zu Tage tritt, daß ihnen nur Weniges auf den vorangegangenen Ausstellungen die Waage halten könnte. Aber hinter diesen vortrefflichen Leistungen fehlt fast durchgängig das einfach Gute, und der große Troß der Gemälde beginnt erst bei der schwachen Mittelmäßigkeit und fällt sehr schnell bis zum Schlechten und geradezu Komischen ab. Dadurch wird es verhältnißmäßig leicht, das Wesentliche von dieser Ausstellung in Kürze zusammenzufassen.

Erfreulich ist es, daß der Krieg, von manchen harmlosen Versuchen ganz Unberufener natürlich abgesehen, die Phantasie der Künstler nicht so stark befruchtet hat, wie es allenfalls zu befürchten war, und daß dasjenige, was die bedeutenderen unter ihnen hervorgebracht haben, auf einer wirklich achtungswerthen Kunsthöhe steht. Vielleicht das Bedeutendste, was in dem ganzen Genre hervorgetreten ist, hat der Graf Harrach geliefert, welcher selbst den Krieg im Stabe des Kronprinzen mitgemacht hat. „In den Weinbergen von Wörth" betitelt sich ein Bild, welches einen preußischen Freiwilligen im letzten Todeskampfe zwischen den Weinpflanzungen zeigt, wie er einem verwundeten Turco neben ihm den Rest seiner Feldflasche darreicht. Im Hintergrunde sieht man die Krankenträger arbeiten, und links schweift das Auge in die fernen sonnigen Hügelzüge hinein. Das Gemälde ist in psychologischer Beziehung von einer so ergreifenden Gewalt, zugleich ist es mit solcher Virtuosität und solcher liebevollen (in den Details der Rebenpflanzungen vielleicht schon

etwas übertriebenen) Sorgfalt gemalt, daß es ein wirkliches Bild von der geistigen Eigenthümlichkeit der in diesem Kriege auf einander platzenden Mächte giebt und durch die ungemeine Wahrheit in der Vergegenwärtigung des Momentes ebenso das Gefühl ergreift, wie es im Stande ist, durch die künstlerische Behandlung mit dem fast an das Widerwärtige Streifenden, das dem letzten Momente eines qualvoll Sterbenden nothwendig anhaftet, vollkommen zu versöhnen. — Harrach's zweites Bild versetzt uns vor Paris und zeigt ein paar äußerste Vorposten, dem Mont Valérien gegenüber, wie sie auf der Erde liegend die auf dem Felde nach Rüben suchenden französischen Soldaten auf's Korn zu nehmen im Begriffe sind. Ein dichter hellgrauer Nebel lagert auf der Ebene, und in der Ferne taucht die scharfe Silhouette des hochgelegenen Forts drohend und unheimlich daraus hervor. Das Bild ist mit einer Kühnheit in den Verkürzungen und in den übrigen mißlichen Bedingungen des Gegenstandes behandelt, die wahrhaft staunenerregend ist, und wenn auch hier die Stimmung nichts weniger als versöhnlicher Natur sein konnte, so eignet dem Gemälde doch eine große Anziehungskraft und eine Poesie, wie sie diesem Gegenstande nur irgend abgewonnen werden kann.

Nicht so glücklich scheint mir Harrach mit der Darstellung des wichtigsten, in der Mitte des Krieges liegenden Ereignisses gewesen zu sein, mit seiner Scene aus der Schlacht von Sedan. Er schildert die Ueberbringung des bekannten Napoleonischen Briefes durch den General Reille an den König von Preußen. Die Figuren des Königlichen Stabes sind von Steifheit nicht freizusprechen, und die sehr hart gezeichneten, von dem Abendhimmel sich abhebenden Konturen der Gestalten lassen es zu einem wirklichen bildmäßigen Ensemble nicht kommen. Auch in der Charakteristik der einzelnen Figuren, so in der des französischen Generals, läßt das Bild Manches zu wünschen übrig; doch ist es bei weitem einer anderen Darstellung desselben Momentes überlegen, welche Georg Bleibtreu geliefert hat. Man würde diesmal ein keineswegs schmeichelhaftes Urtheil über den Künstler fällen müssen, wenn er nicht durch ein anderes Bild dafür gesorgt hätte, daß man von dem Mißlingen des eben erwähnten mit Vergnügen absehen kann. Er hat in einem durch die Photographie wohl weithin schon bekannt gewordenen Bilde die Ankunft der Baiern vor Paris am 19. September 1870 gemalt. Das erste Treffen vor der Hauptstadt bei der Schanze von Châtillon ist siegreich bestanden, und in heller Freude jubeln die bairischen Truppen dem Anblicke der feindlichen Stadt entgegen; die Bande der strengen Disziplin sind etwas gelockert, malerische einzelne Gruppen haben sich gebildet, und ein Ton der jauchzenden Begeisterung geht durch das Ganze, ergreift Offiziere wie Mannschaften. Mit sehr geschickter Verwerthung der durch die bairischen und französischen Uniformen dargebotenen Farben ist ein so erfreuliches, glänzendes und harmonisches Kolorit erreicht, wie etwas Aehnliches von Bleibtreu noch niemals geleistet worden ist. Es dürfte wenige moderne gemalte Kriegsmomente geben, welche so wahrhaft malerisch sind und dabei so mit dem Gepräge der getreuesten Wahrheit dem Beschauer gegenübertreten, wie dieses Bleibtreu'sche Gemälde.

In einer etwas anderen Weise von dem malerischen Effekte der Scene ausgehend hat Otto von Faber du Faur die Uebergabe der französischen Kavallerie in Folge der Kapitulation von Sedan zum Motive genommen. Das Bild ist ungemein reich an interessanten typischen Figuren, sowie an lebendig bewegten und in der Empfindung mannichfaltig und treffend abgestuften Gruppen, welche sich ohne fühlbaren Zwang an einander reihen und zu einem übersichtlichen, wohlgeordneten Ensemble zusammenfügen. Das Ganze aber ist in stimmungsvollen, ein wenig zum Verschwommenen hinneigenden Farben sehr harmonisch durchgeführt, ohne daß die Wirkung der charakteristischen Details durch die malerische Haltung irgendwie beeinträchtigt worden wäre.

Aus dem Kriege entnommen, aber nicht kriegerisch, ist ein gleichfalls länger schon bekanntes Bild von Otto Heyden: der Besuch des deutschen Kaisers bei den Verwundeten in der Nationalgalerie zu Versailles, ein Bild, welches als Urkunde der Zeitgeschichte — der Künstler hat es an Ort und Stelle konzipirt — seinen Werth behaupten wird, und das auch in der That sehr viele tüchtige Momente darbietet.

Das bewegte kriegerische Leben in und hinter der Kolonne in seinen malerischen Momenten hat mehreren Künstlern dankbare Motive geliefert, so dem bekannten Schlachtenmaler Fritz Kaiser; sodann dem Münchener Louis Braun und dem Düsseldorfer A. Nikutowski. Kaiser wählt

einzelne Gefechtsmomente: das schnelle Reiten eines rekognoszirenden Ulanen oder den Rückzug eines einzelnen Geschützes. Louis Braun dagegen sucht das Durcheinanderweben der verschiedenartigsten Menschen, Wagen u. s. w. auf den Lagerstätten oder einer Feldpostexpedition und dergl. darzustellen. Nikutowski sieht sich, nach seiner bekannten Eigenthümlichkeit, nach einem tieferen psychologischen Motive um und findet dasselbe — während er sonst ganz individuelle Stoffe zu wählen liebt — diesmal in einer mehr allgemeinen Situation, indem er das Bivouak von Kuirassieren auf einem Kirchhofe schildert, wobei sich ihm natürlich für die Empfindung wie die malerische Wirkung sehr merkwürdige und malenswerthe Beziehungen darbieten.

Natürlich haben auch die Führer des Krieges den Malern Stoff geben müssen, und hier sind zunächst Wilhelm Camphausen und Konrad Freyberg zu nennen. Camphausen's Kaiser nebst den beiden preußischen Prinzen, Bismark und Moltke, alle zu Pferde, sind bereits durch Lithographie allgemein bekannt geworden. Die Originale zu den Reiterbildern der beiden Prinzen sind auf der Ausstellung vorhanden und zeugen von der künstlerischen verve des Urhebers, wiewohl man über das Gefühl eines gewissen gemachten Wesens in beiden nicht hinwegkommt; namentlich möchte man dem Pferde des Prinzen Friedrich Karl eine natürlichere und lebendigere Bewegung wünschen. Es sieht einem Wiegepferde mit abgenommenen Läufern verzweifelt ähnlich.

Eine sehr achtbare Arbeit muß das lebensgroße Reiterbild des Prinzen Albrecht von Preußen von Freyberg genannt werden. Es ist sehr solide gezeichnet, sehr wacker und wirkungsvoll gemalt und von einer vortheilhaften Auffassung der Persönlichkeit. Man wird unwillkürlich an einige der besten derartigen Darstellungen von Feldherren gemahnt, welche die Vergangenheit uns geliefert hat; freilich ohne zu übersehen, daß dem Malerischen der Erscheinung, insbesondere der Farbe, anderwärts schon größerer Reichthum abgewonnen worden.

Haben wir einmal die Portraits in diesen Kreis gezogen, so mögen gleich noch einige andere hierbei erwähnt werden; vor allen das Bild des preußischen Kriegsministers, Grafen Roon, von Gustav Gräf, lebensgroßes Kniestück, ein wahrhaft historisches Porträt im besten Sinne des Wortes, welches von der dargestellten Persönlichkeit einen durchaus charaktertreuen und dabei wohlthuend berührenden Eindruck hervorruft; gemalt ist es mit der größten Solidität und doch mit einer glänzenden Technik. Es wäre sehr zu wünschen, daß diesem Porträt diejenigen der beiden anderen leitenden Persönlichkeiten, Moltke's und Bismarck's, von derselben Hand zur Seite träten, um dermaleinst in einem Ehrentempel der Nation diese drei Träger der großen Ereignisse von 1870 würdig zu vertreten.

Der Fürst Bismarck ist merkwürdigerweise auf der ganzen Ausstellung diesmal (von Schlachtengemälden abgesehen) im Bilde nicht anzutreffen, an Moltke dagegen haben sich mehrere versucht, und es ist eigenthümlich zu beobachten, wie an dieser schwierigen Aufgabe selbst tüchtige Kräfte mehr oder weniger scheitern. Um so erfreulicher ist eine so meisterhafte Leistung wie die von Julius Schrader, welcher den Feldherrn barhaupt, mit der Hand auf den Plan von Paris gestützt und einfach nach vorn blickend, mit der belagerten Zweimillionenstadt im Hintergrunde, darstellt. Das Bild frappirt im ersten Momente durch die sehr helle und im Fleisch etwas rosige Färbung, aber je mehr man es betrachtet, um so mehr wird einem die Größe der Auffassung und die Schärfe, die Tiefe der Charakteristik in demselben klar. Von der Malerei an sich bei einem Schrader zu reden ist überflüssig.

Außer diesem hat Schrader auch noch jenes jugendliche weibliche Porträt auf die Ausstellung gebracht, von dem schon an dieser Stelle die Rede gewesen ist, so wie das Brustbild des jüngst verstorbenen Professors Eggers, in welchem die Freunde des Dahingegangenen leider einen Theil gerade derjenigen Eigenschaften vermissen, welche sie besonders an dem Verblichenen geliebt und bewundert haben. Es ist, als wenn die Krankheit den Zügen des Mannes eine gewisse Herbheit und Schroffheit gegeben hätte, welche doch gerade das Gegentheil von seinem leutseligen, liebevollen und man darf sagen anmuthigen Wesen war.

Gräf hat, um das gleich hier zu erwähnen, außer dem Grafen Roon noch das im Arrangement vortreffliche Bildniß einer Dame und das in ähnlicher Weise ausgezeichnete eines kleinen Mädchens,

beide in ganzer Figur und lebensgroß, auf der Ausstellung, sodaß er als Porträtmaler zu den ersten Erscheinungen derselben gehört.

Um bei den hiermit in Verbindung stehenden Persönlichkeiten zu bleiben, muß noch von zwei Porträts geredet werden. Zunächst von demjenigen des Kronprinzen, Brustbild von Friedrich Kaulbach. Bekanntlich sind Kaulbach's Spezialität Damenbildnisse, und die beiden, welche die Ausstellung aufweist, und von denen das eine, das der Gräfin Arnim, hier noch nicht gesehen, das der Baronin v. Maltzahn bereits im Künstlervereine ausgestellt war, zeigen ihn in dieser seiner Spezialität auf der vollen Höhe. In seinen männlichen Porträts vermißt man leicht eine gewisse Kraft, und um so erfreulicher ist es, daß ihn dieser Vorwurf bei dem Bildnisse des Kronprinzen diesmal nicht trifft. Es ist förmlich verhängnißvoll, wie immer das Charakteristische in diesen Zügen von den darstellenden Künstlern verfehlt wird, und wie sich ein bei dem Prinzen öfters zu beobachtender, aber doch stets vorübergehender Ausdruck, der wenig Gewinnendes hat, in den Vordergrund drängt. Die diesmalige Ausstellung zeigt wieder einige dieser grundverfehlten Darstellungen des Kronprinzen, während es Friedrich Kaulbach endlich glücklich gelungen ist, den Kopf in seinem charakteristischen Ausdrucke wahr und ansprechend zu treffen. Das wie es scheint eben erst fertig gewordene Bild kommt mit seiner Malerei nicht recht zur Geltung, weil es etwas eingeschlagen ist, aber wenn man davon absehen kann, offenbaren sich einem die sehr hervorragenden Qualitäten der Leistung unmittelbar.

Der Graf Moltke ist noch einmal Gegenstand der Darstellung geworden und zwar in einer zwischen dem Genre und dem Porträt in der Mitte schwebenden Auffassung: in Lektüre vertieft sitzt der General in einem Lehnsessel in seinem Zimmer. Das Bild ist von Anton von Werner gemalt, und die Darstellung des Interieurs des Arbeitszimmers Moltke's zu Versailles in dem Hause rue neuve No. 38 zeugt von einer ganz enormen künstlerischen Befähigung. Indessen macht es den Eindruck, als ob dadurch die Person des Dargestellten etwas beeinträchtigt wäre, und so sicher und gewaltig dieselbe auch hingesetzt ist, so will es einem doch scheinen, als wenn ein kleiner Zug von Absichtlichkeit etwas Wesentliches in der Charakteristik verschöbe oder verfälschte; es ist eine gewisse Spannung in den Zügen, welche ihrer Eigenthümlichkeit nicht ganz gemäß ist. Als Bild ist das Gemälde ganz außerordentlich.

Fügen wir hieran gleich eine kurze Uebersicht der übrigen hervorragenden Leistungen im Porträtfache. Natürlich nimmt hier wieder Gustav Richter eine der ersten Stellen ein, wenngleich er dieses Mal in anderem Zusammenhange in noch ausgezeichneterer Weise hervorgehoben werden muß. In einem Damenporträt wird mit Recht allgemein die nicht mehr zu übertreffende Technik sowohl im Arrangement wie auch in der Durchführung des Einzelnen bewundert. Leider steht der Kopf in seinem etwas gläsernen Fleischtone nicht auf der Höhe des Uebrigen und hat nicht das Leben, welches dazu erforderlich wäre, um über so glänzende Environs die nöthige Herrschaft auszuüben; vortrefflich dagegen in jeder Hinsicht ist sein männliches Porträt. (Beide in ganzer Figur.)

Von solchen ist außerdem nichts weiter zu melden, alle noch einigermaßen bedeutenden Porträts der Ausstellung sind Damenbildnisse. Da ist von den Porträts der Frau Marie Wiegmann als einer interessanten Reminiscenz der Vergangenheit Notiz zu nehmen; in echt modernem chic dagegen treten die Bilder von Gottfried Biermann auf. So unüberwindlich sich auch in einem Kniestücke das glänzende Blau der reichen Damentoilette für eine wirklich koloristische Gesammthaltung erweist, so gewinnt das Bild doch durch den liebenswürdigen Ausdruck und die glänzende Malerei des Kopfes. Ein eigenthümliches Experiment hat Biermann ferner in einem Bilde gemacht, welches man für ein Porträt halten möchte, das er aber zu einer Studie oder zu einem Genrebilde dadurch stempelt, daß er es „Baleska" benennt. Er hat hier versucht, in dem grüngrauen Bronzetone Rembrandt's zu arbeiten, wobei es ihm freilich nicht gelungen ist, jene innere Leuchtkraft der Töne zu erreichen, die bei Rembrandt den Effekt eines solchen Bildes von der äußeren Beleuchtung fast unabhängig macht, während das seinige Gefahr läuft, theilweise stumpf und unansehnlich zu werden, wenn es gerade nicht in hellem Lichte steht. Doch ist die Leistung an sich trotzdem eine ebenso interessante, wie wohlgelungene. Oskar Begas können wir bloß nennen, um nicht den Verdacht aufkommen zu lassen, daß wir ihn vergessen haben könnten. Auch Bernhard Plockhorst steht in Einzelbildnissen nicht ganz

auf der Höhe, welche er vor zwei Jahren einnahm, er interessirt aber durch ein in eigener Weise anziehendes Gruppen-Portraitbild von drei jungen Damen in Halbfiguren, welches namentlich als sehr willkommener Versuch begrüßt werden muß, das Portrait wieder in der Weise genreartig und bildmäßig zu beleben, wie das von den Künstlern früherer Epochen (zum mindesten bei Porträtgruppen) meist für nothwendig gehalten wurde und bei uns nur allzusehr vernachlässigt wird.

Ganz in dem nämlichen Falle befindet sich Paul Kießling, welcher ein ungemein anziehendes Porträt-Gruppenbild von drei Schwestern in Lebensgröße und in fast ganzen Figuren geliefert hat, bei dem es ihm freilich leider nicht ganz gelungen ist, zu einem energischen und einheitlichen koloristischen Effekt zu kommen, weil er sich — ob freiwillig? — den Zwang auferlegt hat, mit sehr ungünstigen Tönen zu operiren: die drei reizenden jungen Damen sind in ganz gleicher Kleidung aus einem hellen, rosa und grau schillernden seidenen Changeantstoffe gemalt und gegen eine dunkelrothe Wand abgesetzt. In der Komposition aber und der Auffassung der Persönlichkeiten, in der geistvollen Lebendigkeit, welche einen bestimmten flüchtigen Moment mit Grazie erfaßt und bis in das Kleinste hinein durchführt, in der Mannichfaltigkeit der Stellungen und Bewegungen ist das Bild dem Plockhorst'schen, welches sich in durchweg mehr gehaltener Tonart bewegt, noch überlegen, und bis auf den bereits gemachten Vorbehalt wegen der koloristischen Wirkung ist auch die Durchführung eine nicht blos solide, sondern man muß sagen glänzende.

Sämmtliche Bildnisse der Ausstellung aber werden von einem Damenporträt in ganzer Figur und in schwarzer Kleidung in den Schatten gestellt, einem Bilde, mit dem uns Heinrich von Angeli in Wien gezeigt hat, was er auch in diesem Maßstabe und Genre vermag. Nach dem auf S. 243 des vorigen Jahrganges d. Bl. über das Bild gefällten Urtheile zu schließen, scheint die Wiener Kritik nur mit Vorbehalt in die dem Bilde hier gespendete Bewunderung einstimmen zu wollen. In Berlin herrscht über die Vorzüglichkeit des Werkes nur eine Stimme. Wie sehr auch der „Rächer seiner Ehre" vor zwei Jahren bewundert zu werden verdiente, so konnte man doch leicht befürchten, daß der Künstler in großem Maßstabe bei seiner schon in dem kleinen fast zu minutiösen und delikaten Technik keine rechte Wirkung erreichen würde. Diese Befürchtung hat er glänzend zu Schanden gemacht; in überzeugender Natürlichkeit der Haltung, der Bewegung und des Ausdruckes steht die Figur vor uns, jede Kleinigkeit ist auf eine im besten Sinne des Wortes raffinirte Weise an ihre Stelle gesetzt und in der passendsten Art behandelt. Einige kleine Anklänge von energischen Valeurs treten zwischen die große dunkle Masse der schwarzen Kleidung als Lichtpunkte ein, und die gesammte trefflichst angeordnete Umgebung der Figur ordnet sich in der vollendetesten Weise der Gestalt unter. Ueber Alles aber dominirt der Kopf, welcher, ohne gerade in hervorragender Weise schön zu sein, einen gewissen pikanten Reiz hat. Es ist ein Bild, welches den ersten Leistungen dieses Faches nicht blos aus unserer Zeit an die Seite gesetzt werden kann, ohne beeinträchtigt zu werden.

Ich füge an dieser Stelle zwei Bilder von Gustav Gaul in Wien an, weil ich ihnen keine passendere Stelle zu geben weiß: ein Mädchen mit einem Kakadu, und einen Kopf in venetianischem Kostüme. Gaul gehört zu den eigenthümlichen Künstlern, deren Kopien nach alten Bildern fast wie alte Originale, und deren eigene Bilder ganz aussehen, als wenn sie Kopien alter Bilder wären. Dieses Haften an der Manier irgend eines älteren Meisters oder einer älteren Schule kann doch kaum für etwas Anderes, als für ein Zeichen von Unproduktivität und Schwäche gehalten werden, mag auch die Technik, mit welcher die Manier in einer fast täuschenden Weise nachgemacht wird, an sich und besonders wo sie angebracht ist, d. h. in Kopien, alle Bewunderung erheischen.

Es wird nun doch noch nöthig sein, eine kleine Nachlese bei den kriegerischen Darstellungen zu halten, von deren Betrachtung mich die Zusammenstellung des Gleichartigen und Verwandten in überraschender Weise abgelenkt hat, und zwar zunächst noch ein Werk nachzutragen, welches sich an den letztvergangenen Krieg anschließt. Es ist das „Die erlöste Germania" von Rudolph Henneberg. Mit der Krone auf dem Haupte sitzt die weibliche Gestalt auf einem prächtigen Zelter, den Fürst Bismark in seiner Kuirassieruniform am Zügel führt, indem er den Pallasch auf dem erlegten Drachen ruhen läßt, der zu seinen Füßen liegt. Im Hintergrunde erblickt man die Silhouette einer Stadt, aus der sich ein Bau heraushebt, in den Umrissen dem Straßburger Münster ähnlich. Ich kann nicht umhin zu gestehen, daß diese Art von Symbolik für mich etwas Unsympathisches hat; es hält doch allzu schwer, von dem Begriffe des Stallknechtes loszukommen, der ein Pferd in die Arena führt, und darüber hinweg zu einer Idee hindurchzudringen, zu deren Verherrlichung die Darstellung eigentlich unternommen ist; und ein heiliger Ritter Georg in preußischer Kuirassieruniform will mir auch nicht recht annehmbar erscheinen. Der Realismus moderner Porträtgestalten geht gar zu mißlich mit dem Idealismus einer symbolisirenden, vom Individuellen abstrahirenden Darstellung zusammen. — Eher finde ich ein Verhältniß zu den zwei Fragmenten aus dem, wie es scheint, umfangreichen Cyklus von Malereien in einer Villa zu Charlottenburg von Henneberg, welche jedoch nur in ganz allgemeiner Weise mit dem Gedankenkreise des Krieges u. s. w. in Verbindung steht. Die beiden zusammengehörigen, in Wachsfarben gemalten Tafeln zeigen uns im

Kostüm der Renaissance den Empfang zurückkehrender Krieger durch die Ehrenjungfrauen einer Stadt, so daß auf einem Blatte die Krieger zu Roß und zu Fuß, auf dem anderen die ihnen entgegenschreitenden Mädchen dargestellt sind. Als selbständige Bilder betrachtet würden diese Darstellungen wohl im Einzelnen Widerspruch erregen; als Dekoration eines Saales gedacht werden sie wohl nur Lob verdienen. Es geht namentlich ein Zug von Treue, von Wahrheit in Bewegung und Ausdruck durch dieselben, der im Zusammenhange mit ähnlichen Darstellungen in einem größeren Raume eine ganz vortreffliche Wirkung machen muß. Leider ist eben das Ganze nicht vereinigt, und man hat in der Berliner Akademie nur einen der ungünstigsten Plätze für einen Künstler wie Henneberg übrig gehabt. Sein „Märchen" hat man leider vergeblich auf dieser Ausstellung wiederzufinden gehofft.

Zwei Künstler müssen nun noch wegen Darstellungen aus dem österreichischen Kriege genannt werden. Zunächst Ernst Meister, welcher eine Episode aus dem großen Reitertreffen nach der Schlacht von Königgrätz, leider in lebensgroßem Maßstabe, geliefert hat. Ein solches Vergreifen in der Dimension ist ein höchst bedauerliches Zeichen von Mangel an Einsicht in die Erfordernisse der künstlerischen Gestaltung. Das Getümmel von ein paar Dutzend Pferden, aus dem nicht eine einzige allgemein bekannte und das Ganze beherrschende Persönlichkeit hervortritt, ein Getümmel zudem, welches nur der tausendste und noch nicht einmal der tausendste Theil von einer an sich ziemlich erfolglosen Aktion ist, — denn die Absicht, den Rückzug der österreichischen Armee unmöglich zu machen, wurde bekanntlich durch dieses Reitertreffen keineswegs erreicht — ein solches Getümmel kann sicherlich nur der Gegenstand einer genrehaften Darstellung sein und muß daher auf einen größeren Maßstab verzichten. Das Gefühl davon, daß das Uebersehbare an einer modernen Schlacht entfernt nicht mehr in der Weise, wie das bei den früheren Kriegen der Fall war, ein wirkliches und einigermaßen vollständiges Bild des Ganzen gewährt, hat ja unsere Schlachtenmaler, selbst wo sie viel bedeutendere Episoden und Momente aus den Gefechten und Schlachten der letzten Kriege zur Darstellung wählen, und wo sie wirklich auf eine mehr historische Auffassung hingewiesen werden, bestimmt, sich in bescheidenen Dimensionen zu halten. Um so mehr fällt es auf, daß noch ein Künstler mit einer solchen Arbeit hervortritt.

Auch Emil Hünten hat auf den 66er Krieg zurückgegriffen. Zwar sieht man von ihm auch ein Genrebild aus diesem Kriege: einen Preußischen Ulanen, welcher einen französischen Infanteristen — in einem heitern Exemplare des Bildes, das noch gegenwärtig in Berlin bei Sachse ausgestellt ist, muß an seiner Statt ein Zouave herhalten — gegen eine Mauer zurückgedrängt hat und mit der Spitze seiner Lanze bedroht, eine Situation, die in praxi kaum vorkommen kann. Dann hat er auch in einem größeren Bilde die großherzoglich-hessische Division in der Schlacht von Gravelotte zum Gegenstande eines Gemäldes gemacht, wo der Stab merkwürdigerweise in der Mitte der in Gefechtsformation aufgestellten Kolonnen seinen Platz gefunden hat, was wiederum in praxi unmöglich ist. Von diesen beiden Bildern aber würde ich kaum geredet haben, wenn nicht das dritte Bild, wohl das beste bis jetzt producirte jenes bekannten Momentes aus der Schlacht von Königgrätz, der durch die Worte des Kronprinzen: „Auf den Baum geht's los!" charakterisirt wird, Veranlassung gäbe, ihn zu erwähnen.

Im Anschluß hieran wird nun wohl am besten von der großen Historie zu reden sein, die uns diesmal merkwürdig reich bedacht hat. An der Spitze dieser Werke steht das große Bild von Gustav Richter, welches im Jahre 1859 bei ihm für das Maximilianeum in München bestellt worden ist: der Bau der ägyptischen Pyramiden. Die riesige Leinwand hat lange, nur theilweise untermalt, in dem Atelier des Künstlers gestanden, bis der mit diesem Jahre herannahende Ablieferungstermin ihn zwang, energisch Hand an das Werk zu legen; und so hat er vom Februar bis zur Stunde der Eröffnung der Ausstellung rastlos an dem Bilde gemalt, so zwar, daß die ganze gegenwärtige Erscheinung desselben das Werk der letzten Monate ist, eine in der That schon als rein materielle Arbeit kolossale Leistung. Es kommt aber hinzu, daß Stimmeneinhelligkeit darüber herrscht, daß diese Malerei das Beste ist, was bisher in Berlin überhaupt gemalt worden. In der Komposition ist es dem Künstler auf eine wunderbare Weise gelungen, das archäologische Detail der äußeren Erscheinung mit dem Anscheine des warm pulsirenden Lebens zu vereinigen. Mit Staunen nimmt man wahr, welche Fülle von Wissen in der Behandlung der Kostüme, der Geräthe u. s. w. steckt, und wie verständlich, wie nahe liegend, wie natürlich einem diese doch in der ägyptischen Kunst recht fremdartig und unlebendig, fast möchte man sagen lebensunfähig wirkende Scenerie in dieser Darstellung entgegentritt. Das Geheimniß dieser Wirkung beruht offenbar darin, daß Richter von dem natürlichen, wirklichen Leben der Vergangenheit, welches ja im Wesentlichen auf allgemein und ewig giltigen Voraussetzungen des menschlichen Wesens und Treibens beruht, als dem Kernpunkte seiner Schöpfung ausgegangen ist und daß er das archäologische Detail, das, was die Wissenschaft ihm zur Ausrüstung und Einzelgestaltung seines Werkes dargeboten, der lebendigen Erscheinung untergeordnet hat. So treten uns überall lebenswarme Gestalten entgegen, an deren wirkliche Existenz man glaubt, die einem als Wesen von verwandten Empfindungen erscheinen.

Das Alles ist dann mit einem Hauche von Schönheit übergossen, der wiederum zu bewundern ist, wenn man bedenkt, daß von dem ägyptischen Typus herunter durch alle Schattirungen der Hautfarbe bis zum Mohren alle Racenabstufungen auf dem Bilde vereinigt sind, und einige davon doch nach der gewöhnlichen Vorstellung für die körperliche Schönheit wenig Motive abwerfen. Wenn man das aber bei Richter sieht, lernt man die Schönheit dieser Stammes- und Racentypen erkennen; es kann kaum eine bezauberndere Erscheinung gedacht werden als die Königin, wie sie von der niedergesetzten Sänfte herabsteigt, in ihrer prächtigen Gewandung, mit edlem Anstande in Bewegung und Haltung und sicher in dem Bewußtsein ihrer imponirenden Schönheit. Und unter den Trägern, unter den Arbeitern, unter den Begleitern und Begleiterinnen und all dem Volke, welches sich zahlreich in den verschiedenen Gruppen des Bildes bewegt, ist ungesucht eine Fülle der anziehendsten Kopftypen produzirt. Auch über diejenige Schwierigkeit, welche wohl Jedem im Gegenstande selber zu liegen schien, bis zu dem Grade, daß man die Bild-Möglichkeit im höheren Sinne bezweifelte, hat Richter vollkommen triumphirt. Er hat eine Episode des Banes, d. h. einen Besuch des Königspaares, zum Gegenstande genommen und dadurch in das Motiv ein Interesse hineingetragen, welches der Frohn-Arbeit unabsehbarer Sklavenheere zur Aufthürmung zwar imposanter, aber künstlerisch doch langweiliger Riesenwerke an sich abgeht. Wenn auch die Arbeit nicht ruht, so lenkt sich doch die Theilnahme des Beschauers für den Augenblick von derselben ab und wird für das glänzende prächtige Erscheinen des königlichen Hofes und seines Gefolges auf dem Bauplatze in Anspruch genommen. Ganz unübertrefflich ist der Aufbau der Hauptgruppe mit den beiden königlichen Sänften, welche neben einander hergetragen werden, und hier ist auch in koloristischer Beziehung wohl das Großartigste in dem Bilde geleistet, wenn man etwas Einzelnes in dieser absolut einheitlichen Wirkung isoliren darf. Wenn man sich dessen bewußt wird, ist es wahrhaft unbegreiflich, wie in diesem hellen Lichte, das über der ganzen Scene ausgebreitet ist, eine solche Farbentiefe, ein solcher Farbenreichthum und eine solche Farbenabstufung, ein solches Loslösen der verschiedenen Pläne von einander möglich war, wie das Richter erreicht hat. Nach dem Vordergrunde zu hat er sich allerdings eine dunklere Schicht vorbehalten, aber auch so noch ist die Wirkung der Mitte fast ein technisches Wunder zu nennen.

Wenn man nun so auf allen Seiten die Anerkennung im höchsten Maße spenden muß und für den Genuß, den ein solches Werk gewährt, sich dankbar erweist, so ist doch auf der anderen Seite nicht ganz davon zu schweigen, daß von der Energie einer Alles in Bewegung setzenden Handlung etwas mehr erwartet und gefordert werden durfte, um ein historisches Bild von diesem Aufwande auf die höchste erreichbare Höhe zu heben. Jede einzelne Figur und Gruppe ist ein Meisterstück in sich, jede interessirt; jede ist schön, anziehend, aber in allen ist etwas von dem Posiren des Porträtmodelles; es fehlt an der rücksichtslosen Energie der wirklich thatkräftigen Bewegung. Selbst jene wunderbar herrliche Figur im Vordergrunde — der braune Kerl, welcher mit dem Rücken schiebend einen mächtigen Steinblock auf der schiefen Ebene emporwälzen hilft, — würde, von einem anderen Künstler ausgeführt, viel mehr den Eindruck des Arbeitens hervorrufen, während er hier eine fast träumerische, gegen den Block gelagerte Gestalt ist, der man keine Energie der Handlung, keine wirkliche Anspannung der Kräfte zutrauen kann; und das geht so durch. Es hat das Ganze etwas vom theatralischen Festaufzuge, bei dem es jedem — wenn auf irgend etwas — darauf ankommt, sich möglichst vortheilhaft dem Zuschauer zu präsentiren. In dieser Hinsicht verhält sich Richter's Gemälde zum historischen Bilde sehr ähnlich wie die Meyerbeersche Oper zum geschichtlichen Drama.

Es würde Unrecht sein, wenn man ein solches Bedenken einer derartigen Leistung gegenüber ganz unterdrücken wollte. Daß es das Verdienst des Bildes nicht aufhebt, eine der bedeutendsten Schöpfungen der modernen Kunst in großem Geiste zu sein, bedarf keiner weiteren Bestätigung; ja man kann, man muß es sogar auf das Allerlebhafteste bedauern, daß eine solche Produktion nicht dem Orte erhalten werden kann, an dem sie als eines der bedeutendsten Erzeugnisse seines Kunstschaffens hervorgetreten ist, und daß sie in jene schreckliche Galerie von Historien-Bildern im Maximilianeum eingereiht zu werden verurtheilt ist.

Was es mit jenem Bedenken wegen der wirklichen unzweifelhaften Handlung und Thätigkeit auf sich hat, das mit einem Beispiele zu belegen, ist das große Bild von Eduard Bendemann geeignet, welches im Auftrage der Nationalgalerie gemalt worden ist und die Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft darstellt. Bendemann ist trotz allem, was über ihn und zum Theil gegen ihn gesagt worden ist und zum Theil mit Recht hat erinnert werden können, ein Künstler, der bei seinem Schaffen erhabene Intentionen hat und mit allen seinen genügend bekannten hervorragenden Werken, so sehr man ihnen die Anhänglichkeit an die romantische Richtung ihrer Ursprungszeit vorwerfen mag, noch heute einen großartigen Erfolg erreichen würde, wenn sie auf die erste beste Ausstellung, auch selbst auf die heurige in Berlin, träten. Sein Jeremias auf den Trümmern Jerusalems, seine trauernden Juden u. s. w. sind Bilder des großartigsten Stiles trotz mancher Fehler, und wie bedeutend die Kraft ist, welcher sie ihre Entstehung verdanken, das beweist das gegenwärtig ausgestellte Bild in ganz überraschendem Grade. Die Szenerie ist einfach diese,

daß im Vordergrunde zwischen Erschlagenen, auf Trümmern wiederum Jeremias sitzt, gleichfalls mit dem hoch aufgestützten linken Arme, der an dem früheren Bilde mit Recht getadelt wurde, jetzt aber in einer Weise motivirt worden ist, daß der Tadel keine Stelle findet, im Gegentheile die Haltung als eine merkwürdig ausdrucksvolle gepriesen werden muß. Gefesselte bedrohen den Unglückspropheten, während auf der anderen Seite klagende Weiber verzweiflungsvoll die Hände ringen oder in stumpfer Trauer vor sich hinblicken. Vor den Füßen des Propheten liegen die erschlagenen Söhne des Königes, deren Tod dieser hatte mit ansehen müssen, bevor seine Augen geblendet wurden. Ein Zug Gefangener zieht sich auf der linken Seite nach dem Hintergrunde zu, wo man vielleicht an einer Ueberzahl von gedrängten Figuren und Gruppen einigen Anstoß nehmen könnte. Auf der rechten Seite entstand in der Komposition eine Lücke, und hier hat sich leider Bendemann mit einem Kaulbach'schen Flickstück aus der Affaire gezogen, mit einem ganz unmotivirten Berserker, welcher ein paar Kinder mit sich fortschleppt. Hinter und über dieser zum Theil in überlebensgroßen Figuren gehaltenen Vorderpartie zieht sich der zweite Plan hin, in welchem man den Triumphzug des Siegers erblickt: den König Nebukadnezar selber, nach den Vorbildern der babylonischen Kunst in sehr geschickter und verständlicher Weise behandelt; hinter ihm der geblendete Judenkönig Zedekia, die geraubte Bundeslade und sodann im Anschluß daran das gefangene Volk.

Die Komposition ist, wie man sieht, sehr reich, die Bildfläche bis hoch hinauf mit Personen angefüllt und eine große Masse der verschiedenartigsten Motive mit einander in Verbindung gebracht. Wie dies aber geschehen ist, wie sich diese Vielheit der Gedanken, der Empfindungen und Gruppen zur Einheit zusammenfaßt, das zeigt ein höchst bedeutendes künstlerisches Vermögen, und man dürfte sehr berechtigt sein zu fragen, wer das außer Bendemann in ähnlicher Weise zu bewirken im Stande wäre. Ein Vergleich etwa mit dem Babelthurme Kaulbach's — wenn ein solcher Vergleich überhaupt zur Konstatirung irgend einer Vortrefflichkeit dienen kann — würde wenigstens doch eine ungeheure Ueberlegenheit Bendemann's in der Komposition, namentlich in der Koncentration und Unterordnung der Momente erkennen lassen. Das Bild ist zudem in einer Weise gemalt, welche auf das Ueberraschendste beweist, in wie hohem Grade der Meister sich die Ausbildung des künstlerischen Handwerkes seit seinen ersten Anfängen bis jetzt zu eigen gemacht hat. Allerdings sieht man es ihm an, daß er nicht in dem Bewußtsein des Valeurs groß geworden ist; er würde vielfach bedeutendere Wirkung erreicht haben, wenn ihn der Ton unterstützt hätte, und wenn ein geschicktes Spiel mit der abgestuften Beleuchtung (worin Richter Meister ist) ihm bei der Neben- und Hintereinanderordnung seiner Gruppen zu Hülfe gekommen wäre. Davon aber abgesehen ist die Vortragsweise von einer Wucht, von einer Energie, einem Realismus im besten Sinne, daß auch von dieser Seite nur mit Achtung von dem Werke gesprochen werden kann.

Außerdem ist dann die große Historie durch Kartons von Ludwig Rosenfelder und von Gustav Gräf nebst der zugehörigen Farbenskizze des Letzteren vertreten. Es sind die Entwürfe zu den Wandmalereien, welche in der Aula der Königsberger Universität von beiden Künstlern ausgeführt sind. Rosenfelder schildert die Predigt des Paulus in Athen, mit einer Lünette darüber: einer Fides mit Kindergruppen, — und einen Hippokrates am Krankenbette, darüber in einer Lünette: Hygieia mit Kindergruppen. Die Arbeiten sind nicht im Stande, den Beschauer in irgend einer Weise zu interessiren und zu erwärmen. Es ist die allerkonventionellste große Historie veralteten Stiles, und namentlich der pomphafte Aufwand in dem Krankenbesuche des griechischen Arztes steht in auffallendem Mißverhältnisse zu dem prätentiösen Maßstabe, vollends die Lünetten über den Bildern sind so von allem Humor und aller Anmuth entblößt, deren derartige Darstellungen bedürfen, sie sind so zusammengerechnet und mit ungefühlten Linien umrissen, daß man an die schlimmsten derartigen Dinge von Kaulbach erinnert wird.

Um sehr vieles ansprechender sind die Bilder von Gustav Gräf, welche die Jurisprudenz, die Eloquenz und die Kunstgeschichte darstellen. Solon läßt die Archonten und den Rath von Athen seine Gesetze beschwören, — darüber eine Justitia; Demosthenes hält seine Rede für den Kranz, — darüber eine Kindergruppe; und Phidias vor Perikles und der Aspasia mit dem Modelle des Schildes der Athene Promachos, — und darüber wieder eine Gruppe von Kindern. Hier ist eine größere Energie in der Lebensbethätigung, weniger Konventionelles in Haltung und Ausdruck, und — was sich bei Rosenfelder der Kontrole entzieht, — eine sehr beträchtliche koloristische Wirkung.

Barock, Rococo und Zopf.

Von A. v. Zahn.

II.

(Schluß).

Die „wahre Idee des Rococo“ wird von Semper (Stil II, 350) darin gefunden, daß „das Rahmenwerk zum Organismus wird, alle andern traditionellen Formen der Baukunst zu ersetzen beginnt.“ „Der Rahmen, sagt er, umschließt die Füllung pflanzenhaft, umrankt sie gleichsam als ein organisch Belebtes, hört daher auf, wie früher, krystallinisch eurhythmisch zu sein. — Das Pegma löst sich in gleichsam flüssige vegetabilische, der strengen Regelmäßigkeit widerstreitende Elemente auf.“ Wenn Semper nach dieser meisterlichen Definition fortfährt: „Aus ihr ließe sich dieser Stil in seinem Wesen konstruiren, aber es folgt keineswegs zugleich, daß alles, was noch aus ihm entwickelt und in die Erscheinungswelt gefördert werden kann, unbedingt zum Rococo gehören müsse“, so deutet er selbst darauf hin, daß zu der struktiven Idee des Stils noch die bestimmte Formensprache des ornamentalen Details hinzutreten muß, um das specifische Rococo zu charakterisiren.

Im Selbständigwerden des „Rahmenwerkes“ liegt schon ausgesprochen, daß eben nur innerhalb der Wand-Gliederung die traditionellen Elemente der Baukunst von den Rococo-Formen ersetzt werden können, und daß dieser Stil mit den Bauformen des Aeußern im Grunde nur einen negativen Zusammenhang hat. Die oben angedeutete gleichzeitige Herrschaft dreier wesentlich verschiedener Richtungen im Barockstil kann durch eine Gruppe eigentlicher Rococo-Bauten kaum ergänzt werden. Von der Innendekoration ausgehend, bleibt das Rococo auch wesentlich auf diese beschränkt. Von den in Italien ausgebildeten und an den traditionellen „Ordnungen“ festhaltenden oder schon durch strengere klassicirende oder rationalistische Tendenzen beeinflußten hervorragenden Architekten der Zeit wird es überhaupt nicht förmlich anerkannt und gepflegt. Es sind die „Dekorateurs“, welche die neue Ausschmückung der Innenräume zunächst in den bereits fertigen Palästen und Wohnhäusern französischen oder italienischen Barockstils anbringen, an deren Grundrisse und räumliche Verhältnisse sich der veränderte Stil der Ornamentik ohne grellen Mißklang anschließt. Ja, man gewinnt den Eindruck, daß, wo das Rococo bis in die Bauformen des Aeußern vordringt, sich überall eine dilettantische Unsicherheit verräth, die mit der durchgehenden Meisterschaft in der Handhabung dieser Formen zur Innendekoration in auffallendem Widerspruch steht. Das Ornamentsystem war allerdings, nach Cochin's Ausdruck, sehr geeignet dazu: „rendre tous les hommes architectes à peu de frais“, insofern man die Glie-

derung des Bauwerkes im Aeußern nur weglassen durfte, um Wandflächen für das Flachrelief des Muschelwerks zu gewinnen. Die äußerste Nüchternheit im Aeußern geht denn auch in den meisten Fällen mit der reichsten und kostbarsten Innendekoration Hand in Hand, wo die Meister des Rococostils selbst den Außenbau in die Hand nehmen. Die gekröpften, stark ausladenden Gesimse, das ganze Pilaster- und Säulenwesen des Barockstiles hört auf; ganz glatte, geradlinige Bänder umziehen kaum sichtbar statt der kräftigen Sockel, der stark schattirenden Gesimse den Bau. Die gleichzeitige Anwendung hoher Fenster mit den immer größer werdenden, dünn in Blei gefaßten Scheiben, vor denen kein vorspringender Giebel das gesuchte helle Licht wegnehmen durfte, beschränkt die Wandflächen des Außenbaues auf schmale Streifen, und es gereicht wahrhaft zur Beruhigung des Auges, wenn solche kartenhausartige Wände der häufig isolirt erbauten Gartenpavillons wenigstens, in leiser Schweifung und mit wiederholten stumpfwinklig verbrochenen Eckkanten aufgeführt, die relative Festigkeit von so aufgestellten Schirmwänden zu haben scheinen.

Diese Wahrnehmung, für die jede deutsche Residenzstadt ein Paar Beispiele bietet, muß allen denen völlig entgangen sein, die dem übertreibenden und überdieß von der Ornamentik des Innern redenden Cochin nachgeschrieben haben: die Architektur des Rococo kenne keine geraden Linien. Schon für die Innendekoration ist dieß nicht richtig, wie wir sehen werden, im Aeußern aber kann man sicher sein, beim Durchwandern einer Straße des vorigen Jahrhunderts den Rococo-Schnörkel überall da über der Hausthür zu finden, wo im Gegensatz zu den Volutengiebeln, den schwellenden Gesimsen, den ausspringenden Erkern des Barockstils die Linealstreifen der wieder zu Lisenen gewordenen Wandseider vom Erdgeschoß bis zum Manjardendach hinauflaufen, und Rechtecke, flach wie Papptafeln, zwischen den verschiedenen Geschossen die einzige Gliederung bilden.

Doch wie gesagt: alle diese mit dem Rococo in ursächlichem Zusammenhang stehenden Formen des Außenbaues können als negative Leistungen, als reine Abschwächungen des nüchtern gewordenen Barockstils betrachtet werden. Die positiven Gestaltungen liegen auf demjenigen Gebiete, wo die „struktiven Gesetze nicht mehr materiell, sondern symbolisch erfüllt werden" und die tektonische Formensprache in das freie Spiel der Phantasie auf der einen, in die bildliche Darstellung der schmückenden Naturgestalten auf der andern Seite übergeht.

Semper hat in unmittelbarer Folge, aber nicht in ausdrücklichem Zusammenhang, das charakteristische Rahmenwerk des Rococo und die Stuckbekleidung der Decken und Wände im Abschnitt „Innerer Holzbau" seines achten, die Tektonik (Zimmerei) technisch-historisch behandelnden Hauptstückes erwähnt und die Plafonds der späten Rococozeit als stilistische Meisterstücke bezeichnet. Er nennt den Uebergang des Tischlerrahmenwerks in den Steinstil ausdrücklich die „an sich betrachtet höchst geniale Neuerung, von der die antike Bautradition nichts weiß, und die sich vielleicht in einer minder specifisch dem Zeitalter ihrer Erfindung angehörigen Weise noch verwerthen läßt."

Ich möchte, einer Autorität wie Semper gegenüber natürlich nur fragweise, die Ansicht aussprechen, daß an jener Ausbildung des Rahmenwerkes überhaupt nicht sowohl der Holz-Stil, als der Stuck-Stil den größten Antheil hat. Jenes so treffend bezeichnete „Auflösen des Pegma's in flüssig vegetabilische, der strengen Regelmäßigkeit widerstreitende Elemente" hat Semper veranlaßt, an einer andern Stelle (II, 181) dem Porzellan einen bisher noch nicht genug beachteten Einfluß auf die Baugeschichte des 18. Jahrhunderts, auf die „Geburt" des Rococo im Besondern zuzuweisen. Chronologische Beweisstücke lassen sich, wie wir sehen werden, dieser Annahme entgegenstellen. Aber der Porzellanstoff, dessen eigenthümliche Natur sich in der That den Rococoformen auf das Fügsamste anschmiegt, ist nach meiner Ueberzeugung wesentlich in Folge der Verwandtschaft mit den struktiven und plastischen

Eigenschaften des Stucks ein so überaus charakteristischer Träger und Repräsentant dieses Stils geworden.

Aeußere und innere Gründe scheinen mir für meine Ansicht zu sprechen. Erinnern wir uns nur der außerordentlichen Ausbildung der Stuckatur in der Innendekoration des gesammten Barockstils, so begreifen wir leicht, wie dieser leichtbewegliche, auf die empfindlichste Fühlung und Uebereinstimmung mit den Launen des Modegeschmackes hingewiesene Zweig des Kunstgewerbes sich am leichtesten dazu hingab, für eine veränderte Strömung in den ästhetischen Anschauungen der kunstbefördernden Gesellschaftskreise den neuen Ausdruck zu finden.

Wie immer bei wesentlich neuen Erscheinungen in der Entwickelung der modernen Kunst auf architektonischem und ornamentalem Gebiete kommen die Erfindungen begabter produktiver Talente zur Geltung und Ausbreitung, wenn sie dem geheimnißvollen Zug, der die Schönheitsideen der „Gesellschaft" in so eigenthümlichen wechselnden Richtungen sich bewegen läßt, entgegenkommen. Die Ueberkraft der struktiven Behandlung des italienischen Barockstils, die vornehme Pracht der französischen Dekoration werden der erschlaffenden Generation der Regentschaft in Frankreich, jener „lockeren" Gesinnung und Denkweise, die Springer's hier so vollständig zutreffende Schilderung auf das Lebendigste vor Augen stellt, zur Last und zum Ueberdruß geworden sein. Gestimmt und geneigt, etwas Neues zu sehen, dabei geleitet von den mannigfaltigen äußeren sozialen Bedürfnissen, welche der Ausbildung der Kleinkunst günstig waren, ästhetisch nach der Seite der Eleganz und der Vorliebe für das Zierlichere und Spielende geleitet, scheint die tonangebende Gesellschaft der französischen Hauptstadt der günstigste Boden gewesen zu sein, in welchem die eigenartige Triebkraft der von künstlerischer Seite mit großem positivem Talent und lebhafter Einbildungskraft gezeitigten Gewächse des Rococostils ihre rasche Entfaltung finden konnten.

Die eigentlichen Erfinder dürfen wir aber, den Thatsachen und den glaubhaften Berichten der Zeitgenossen entsprechend, in einzelnen namhaften Künstlern, und zwar denjenigen Pariser Dekorateurs suchen, welche die von dem einflußreichen Bérain unter Louis XIV. eingenommene Stelle des „Architecte des menus plaisirs" inne hatten oder in ähnlichem Ansehen bei der vornehmen Welt standen. Wie sie Cochin nennt: Oppenord, Meissonier und der „große unbekannte Bildhauer", der „Heros" des neuen Stils, jedenfalls Jean Baptiste Leroux, der Erbauer des Hotel de Villars († 1745), sind die drei Repräsentanten des werdenden und ausgebildeten Rococo-Stils der Stuck-Dekoration, der die Mehrzahl ihrer zahlreichen in eigenen und fremden Nachbildungen und Nachdrucken verbreiteten Entwürfe gewidmet sind.

Schon bei Bérain, dem Meister der „Grotesken"-Ornamentik des Barockstils, erkennt man die Rücksicht auf die stilistischen Bedingungen der überaus in Anspruch genommenen Stuckatur: das Freihandmodelliren, die Verwendung von Hohlformen zum Aufdrücken der Ornamente auf dem frischen Kalkstuck, der Profilschablone (Leier) zum Ziehen der geradlinigen und in regelmäßigen Kurven laufenden Profil-Leisten. Man braucht sich diese eigenthümliche Kombination von Bandwerk mit Rollen und angesetzten Akanthus-Ausläufern, sich kreuzenden Rankenstücken mit angesetzten Flügeln u. s. w. nur etwas in's Schwanken gerathend zu denken, um die Hauptlinien für das Schnörkel- und das „allerliebste Muschelwerk, ohne welches itzo kein Zierrath förmlich werden kann" (Winckelmann 1754) als vorhanden zu erkennen. In der Weise aber, wie dieses „Muschelwerk" sich im Detail mit der wunderlichsten Bizarrerie und Konsequenz zugleich ausbildet, erkennt man den für die Wirkung in Stuck erfindenden Dekorateur. Die bis dahin immer entweder struktiven oder bildlichen Motive des Ornaments, Bänder, Stäbe, Rollen auf der einen, Blätter, Blumen und sonstige Naturmotive auf der andern Seite, verschmelzen in ein neues „ornamentales Gewächs",

welches von seinem Stoffe, dem plastisch-duktilen, breiartigen und erhärtenden Stoff, die Textur der im Wachsthum erhärtenden Muschelschale, vom Ornament des Barockstils die Verschränkung der einzelnen Stücke zusammengehöriger Verzierungen annimmt. Die Spiral-Bandrolle mit der in entgegengesetzter Bewegung anwachsenden Ranke wird zum abgestumpften gebogenen Endknopf eines geschwungenen Rundstabes, dessen Profil nach einer Seite der ganzen Länge nach in eine concave, gerippte Schale oder Rinde auswächst, die theils wie Stachelmuscheln in spitze Zacken und Fledermausflügel-artige Konturen, meist mit länglich ovalen Löchern zwischen den Rippen oder Nerven, ausläuft, theils akanthusartig ausgezackt und umgeschlagen wird, theils in einem dem geschweiften „Außen- oder Innen-Grat" annähernd parallelen schwächeren Wulst sich umwickelt. Ganz so, wie im Stuck (oder der Porzellanmasse) ein weiches Stück an das andere angeklebt festhält, reiht sich ein gebogenes Stück an das andere, und so bilden die Hauptlinien, sobald die gegebenen geraden Rahmenstücke verlassen werden, unaufhörlich jene „Contours à l'S", in denen namentlich Meissonier seine „Stärke" suchte. Beinah von selber führt diese Bildung zum Verlassen der Symmetrie. Es wäre wunderlich, wenn ein solches Gewächs rechts und links ganz gleiche Schnörkel und Ranken treiben sollte; man weicht also, schon wegen der ∞ förmigen Verbindung der beiden Mittel-Rankenstücke von der strengen Symmetrie ab. Bei den älteren Meistern und bei den geschmackvollen Dekorateurs überhaupt nur in den Linien, nicht in den Massen des Ornaments, dem schon die langen geradlinigen Seitenstreifen aller Rahmen und Füllungen einen architektonischen Halt geben. Die als „Motive" gezeichneten einzelnen Cartouchen werden dann immer schiefer und unsymmetrischer, und die deutschen Nachahmer bringen es zu den ungeheuerlichen Ausgeburten, die z. B. in Nilson's Kupferstichen erschrecken.

Stuckornament aus dem Kurländischen Palais in Dresden.

Bei einiger Aufmerksamkeit lernt man die Arten und Species des Rococo-Ornamentes bald unterscheiden: das flach-spitzblättrige, das muschel-gerundete mit unterschnittenen Hoch-Rippen, das Akanthus-artige u. s. w. Man erkennt den großen Abstand zwischen den meisterhaften phantasiereichen Arbeiten vom schwungvollsten Stuck-Stil im Schloß zu Bruchsal (in ausgezeichneten Photographien von S. M. Eckert, Verlag von Bassermann in Heidelberg, publicirt), denen ich nur die ebenfalls ganz brillanten und elegant-geschmackvollen Ornamente in Wilhelmsthal bei Kassel (Holzschnitzerei, photographirt von Reinecke, Verlag von Kay in Kassel) an die Seite zu stellen weiß, und den unruhigen, stachlichen, zerrissenen Distelblättern, an denen die Rococo-Architekten des bayerischen Hofes, die Cuvillier's Vater und Sohn, zu erkennen sind, oder den zackig-kleinlichen schwunglosen Tropfsteinfransen, welche Hoppenhaupt für die Bauten von Knobelsdorff's in Charlottenburg ausführte. Man erkennt zugleich die außerordentliche Schwierigkeit, derartiges Ornament, das die Stuckateure jener Zeit nach leichten Skizzen und aus dem Kopfe mit unglaublicher Sicherheit (natürlich manchmal auch sehr schlecht) an die Wand modellirten, heutzutage nachahmen zu wollen. Es ist mir aufgefallen, daß die moderne Nachahmung des Rococo, welche schon 1840 von Nagler (Artikel Meissonier) als Abweg der Kunstindustrie erwähnt wird, sich fast nie an das Muschelwerk gewagt hat, es sind gewöhnlich nur die geschweiften Möbelbeine, welche diesem Stil angehören, während das Detail dem Barockstil nachgebildet ist.

Ich weiß nicht, ob Destailleur (Notes sur quelques artistes français, 1863) Recht hat, welcher bereits am Hotel de Toulose zu Paris (1713—19) von Robert de Cotte, dem Schwager Mansart's, ein „mélange du nouveau stile destiné à prendre le nom de

Louis XV" findet. Völlig ausgebildet ist in Oppenord's zur Zeit der Regentschaft (1715 – 22) erschienenen Werken das Muscheiwerk noch nicht. Es sind die neuen dünnen, schlanken und schwanken zerpflückten Verhältnisse und Gruppirungen, aber alles ist symmetrisch, und es sind wesentlich die neu verwendeten Details des Barockstils. Dagegen bezeichnen Meissonier's berüchtigte und viel nachgebildete Werke die „Reise" des neuen Bildungsprincips, das schon 1723 in Entwürfen für getriebene Silberarbeiten den Stuck-Muschel-Charakter und das Unsymmetrische völlig ausgebildet zeigt. In zahlreichen Motiven für Stuck-Ornamente gab er eine förmliche Grammatik des Muschelwerkes. Die Mehrzahl seiner meist von Huquier brillant gestochenen und in deutschen Nachstichen verbreiteten Entwürfe sind aber Zeichnungen für Geräthe in Metall. Das „Grand surtout de table pour le Millord Kinston" von 1735 ist wohl eines der einflußreichsten Vorbilder für die Entwicklung des Porzellanstils gewesen, dem diese Entwürfe ebensogut angehören können.

Aus diesen Daten ergiebt sich, daß Semper's Ausspruch über die Entstehung des Rococo in Dresden, und speciell aus den Formen des Meißner Porzellans, den Thatsachen nicht entspricht. Er sagt (II, 181) im Anschluß an die Schilderung der Höroidt-Kändler'schen Richtung der Meißner Porzellan-Plastik: „Die Geschichte dieses Porzellans ist mit der Baugeschichte des 18. Jahrhunderts eng verwachsen, worauf noch keineswegs genügend geachtet worden ist: — Das eigentliche Rococo ward geboren, nicht in Paris oder Versailles, sondern in Dresden, dem Ursitze alles Zopfes. Dort ward es unter dem allgemeinen Einfluß der Sitten der Zeit, aber auch unter dem speciellen der Porzellanfabrik, die ungeheuer en vogue war, an dem üppigen Hofe August's des Starken und seines Nachfolgers gezogen und gepflegt, von dort her durch eine sächsische Prinzessin und deren Porzellangeräth nach Versailles verpflanzt, wo es seiner höchsten Kultur entgegenreifte."

Leider sind die ältesten Arbeiten der Meißner Porzellanfabrik nicht auf das Jahr genau zu bestimmen, und ich weiß nicht, ob etwa schon vor Kändler's Anstellung (1731) einzelne Rococo-Arbeiten neben der überwiegenden Masse der japanesischen und chinesischen Nachbildungen modellirt worden sind. Die handschriftliche ausführliche Geschichte der Porzellan-Manufaktur von J. G. Kühn (1827) sagt nur, daß in der II. Periode 1719—56 „nächst dem indianischen der sogenannte altfranzösische Geschmack" geherrscht habe. Die „sächsische Prinzessin", Maria Josepha, deren Porzellan diesen Stil nach Frankreich gebracht haben soll, heirathete den Dauphin (Vater Louis XVI.) im Jahre 1747; seinen berühmten Spiegelrahmen brachte Kändler aber erst 1750 nach Versailles, zu einer Zeit, wo das Rococo bereits dem Falle nahe war; schon 1754 beklagen die ironischen Vertheidiger bei Cochin seine Verdrängung von den königlichen Bauten: „Tout ce qui s'y fait sent la vieille architecture."

Mag indessen das Porzellan mit der Entstehung des Rococostils weniger verknüpft sein, als die stilistischen Einflüsse der Stuckatur, so hat doch allerdings das Rococo in ornamentalen und figürlichen Arbeiten der Porzellan-Plastik, namentlich in letzteren, seinen vollen und charakteristischen Ausdruck gefunden. „In dieser niedlichen, unnachahmlich gebliebenen Welt (deren goldene Zeit ebenfalls mit dem siebenjährigen Kriege zu Ende ging), sagt Justi, diesem wahren Pantheon des Rococozeitalters, haben wir das einheimische Gewächs, zu dem sich die exotische Kunstpflanze acclimatisirte. Für diese artigen, munteren, graziösen, phantastischen, gepuderten Leutchen, deren Gang ein Tanz ist, war die menschliche Größe offenbar viel zu plump; der weiße Marmor war nichts für sie, wohl aber die vornehm blassen, geschmackvoll harmonischen Farben dieser feinen Erde mit ihrer schimmernden, durchscheinenden Oberfläche."

Das Porzellan-Kolorit halte ich in der That für den stilistisch wichtigsten Einfluß,

welchen die Keramik der Zeit auf die Dekoration und das Kunstgewerbe ausübte. Es zeigt sich hierbei, wie die Architektur und die ihr verwandten Künste für die neue spielende Formenwelt ihrer Stuckschnörkel die richtige koloristische Belebung mit richtigem Instinkt aus einem ganz fern liegenden Gebiete herbeizuziehen wußten. In der Masse des japanesischen und chinesischen Porzellans, welches bereits im 17. Jahrhundert nach Europa importirt wurde, waren so vielfache verschiedene Gruppen des Kolorits vertreten, daß die volle Vielfarbigkeit oder die gesättigte Tiefe in einem und zwei Tönen, Roth und Blau mit Gold, zu der vielstimmigen und kräftigen Farbenscala der Barockdekoration ebenso harmonisch paßte, wie einzelne Gattungen des chinesischen Porzellans mit vorherrschend weißem, zartgrünlich glasirtem Grunde und sparsam angewendeten transparenten Aquarelltönen auf dunklen Umrissen den koloristischen Bedürfnissen des Rococo entgegen kamen.

Um das Flachrelief der leichten Stuckornamente vom Grunde abzuheben, brauchte man jene zarten, unbestimmten oder verdünnten Töne, Grünlichgrau, Lichtrosa, Hellgelb u. s. w.,

Wandleuchter von Meißner Porzellan.

die das zierliche Relief der Stuckoberfläche noch sichtbar bleiben lassen, während auf tiefen Grundfarben die Modellirung des weißen oder vergoldeten Muschelwerkes verschwindet und den Umriß des Ornaments accentuirt hervortreten läßt, welcher beim Rococo-Ornament als spielender Ausläufer der kräftigeren Rankenstäbe oder Rippen vielmehr leicht in der Fläche verschwinden soll.

Im Schlosse Wilhelmsthal bei Kassel ist das Kolorit eines Eckzimmers offenbar nach den darin angebrachten Porzellan-Konsolen, weiß mit sparsamer Vergoldung und natürlichfarbigen feinen Blumenranken, eingerichtet; der Dekorateur gab den Wänden zwei Töne in mattem Grau und ließ aus dem vergoldeten Rahmenornament je in der obern und untern Mitte der Füllung natürlich-farbige Blumenranken auf- und abwärts wachsen, ein Ensemble, das namentlich in seiner ursprünglichen Ausführung in Leimfarbe (das ganze Schloß ist um 1822 sehr sorgfältig, aber leider in Oelfarbe restaurirt worden) von der reizendsten Wirkung gewesen sein muß. Wahrscheinlich haben von den Dekorateurs die Zeichner für Stoffmuster Anregung für ihre neuen matten Farbenkombinationen empfangen, nicht umgekehrt.

An das kombinirte Kunstwerk der Innendekoration schließt sich die schon bei der Wandtäfelung und bei der Ausführung in Holz der für Stuck erfundenen Ornamente in diesem

Stil thätige Tischlerarbeit mit ihren Bilderrahmen und Möbeln an, bekanntlich nach dem Porzellan die populärsten und beliebtesten Denkmäler und Vorbilder des Rococostils. Die technische Vollendung der Arbeit, die absolute Angemessenheit für die Zwecke und die geniale Accomodirung an die Natur des Stoffes sind hier so viel vorwiegend günstige Eigenschaften, daß bereits vor dem Eintreten einer objektiven Würdigung des Rococostils die einfache Vergleichung mit den modernen Arbeiten vor der Wiederbelebung der Renaissance die unleugbaren Vorzüge der Rococo-Arbeiten zur Erkenntniß gebracht hatte. Unsere Abbildungen geben einen Spiegeltisch aus dem Kurländischen Palais in Dresden, dessen prachtvolle große Galerie mit Spiegeln und fürstlichen Porträts, in Weiß und Gold, unter August III.

Spiegeltisch aus dem Kurländischen Palais zu Dresden.

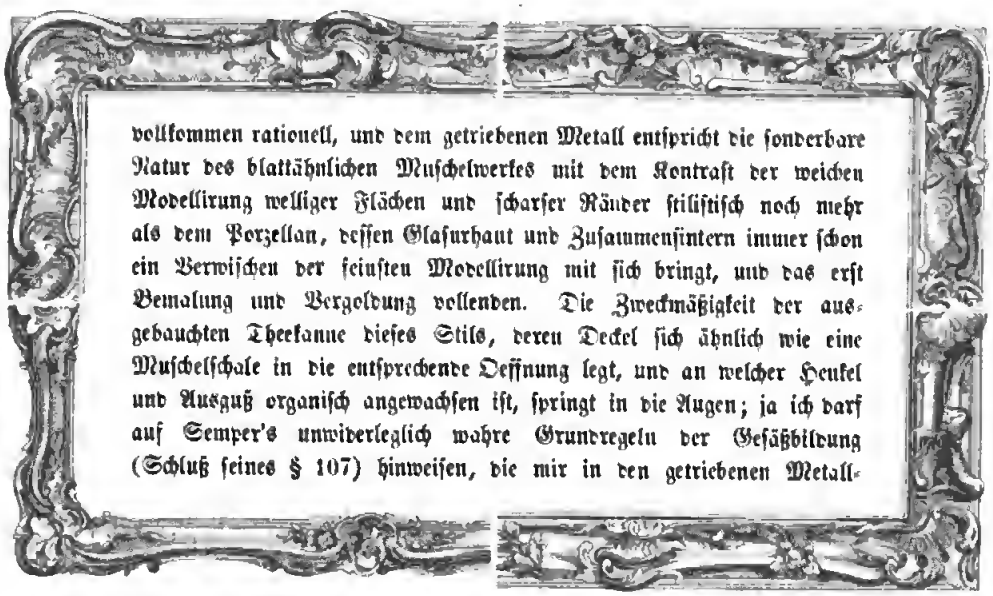
dekorirt wurde, und einer Anzahl der holzgeschnitzten Rahmen der Dresdener Gemälde-Galerie, welche der Hofbildhauer Joseph Deibel seit 1744 ausführte, und deren Eleganz nicht wenig dazu beigetragen haben muß, die Dekoration des großen „in sich selbst wiederkehrenden Saals" im alten Galeriegebäude zu heben, den Goethe als Jüngling noch in seinem ursprünglichen Glanze sah.

Bei den stark geschweiften Beinen des vergoldeten Tisches wird man die Empfindung nicht unterdrücken können, daß die Verzierung sich über die struktiven Forderungen des Materials hinweggesetzt hat, denn irgendwo muß der Gang der Holzfaser, die man damals noch nicht wie jetzt in jede Kurve zu biegen verstand, die starke Krümmung des Beins durchschneiden, das ja überhaupt mehr scheinbar als wirklich zum Tragen bestimmt ist. An den einfachen Rococo-Möbeln aber, namentlich den mit Recht so genannten „Kommoden" und den bequemen

Stühlen, nicht minder an den Kutschen und Portechaisen dürften die technischen und stilistischen Eigenschaften das unbeschränkte Lob verdienen, welches ihnen nach dem Umschlag in den klassischen Zopf wieder zu Theil geworden ist.

In dem Einhalten und Ueberschreiten der stilistischen Bedingungen des Stoffes liegt auch bei den Metallarbeiten des Rococostils das Gelingen oder Mißglücken seiner häufig sehr talentvollen Versuche.

Die Eigenthümlichkeit der gesammten „Goldschmiedekunst aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts", welche Springer in willkürlichem Spiel mit dem Material und gänzlichem Vergessen der Zweckmäßigkeit erblickt, ist in dieser allgemeinen Ausdehnung nicht vorhanden. Dem Wesen des Stils entsprechend, welchen Meissonier wohl zuerst in die Gefäß- und Geräth-Arbeit (Orfèvrerie) eingeführt hat, (während derselbe in der Schmuck-Arbeit (Bijouterie) meines Wissens überhaupt nie eigentlich Mode wurde), sind alle den keramischen Formen verwandten, „schalenartigen" Gefäße in technischer Beziehung



vollkommen rationell, und dem getriebenen Metall entspricht die sonderbare Natur des blattähnlichen Muschelwerkes mit dem Kontrast der weichen Modellirung welliger Flächen und scharfer Ränder stilistisch noch mehr als dem Porzellan, dessen Glasurhaut und Zusammensintern immer schon ein Verwischen der feinsten Modellirung mit sich bringt, und das erst Bemalung und Vergoldung vollenden. Die Zweckmäßigkeit der ausgebauchten Theekanne dieses Stils, deren Deckel sich ähnlich wie eine Muschelschale in die entsprechende Oeffnung legt, und an welcher Henkel und Ausguß organisch angewachsen ist, springt in die Augen; ja ich darf auf Semper's unwiderleglich wahre Grundregeln der Gefäßbildung (Schluß seines § 107) hinweisen, die mir in den getriebenen Metall-

Bilderrahmen aus der Dresdener Galerie, von Joseph Deibel.

geräthen des Rococo ebenso wie im Porzellan dieses Stils fast durchgehends mit Glück befolgt scheinen.

Ganz anders stellt sich das Rococo natürlich gegenüber den tektonischen Aufgaben der Metallarbeit. Den ästhetischen Anforderungen an selbständige, trägerartige Gebilde, wie Leuchter und Kandelaber, widerspricht das Zusammenlöthen derselben aus geschwungenen Ranken- und Schnörkelstücken, ebenso widersinnig wirkt die Benutzung eines umgebogenen Ausläufers als Fuß; dagegen für spielende Ausfüllung schmiedeeiserner Gitter eignet sich nichts besser als die von selbst beim Hämmern entstehenden Kurven, die glühend aneinandergeschweißten Ansätze des Rococo-Rankenwerks, und bevor wir Cochin's „Supplication aux orfèvres" einfach unterschreiben und als Protest des gesunden Menschenverstandes betrachten, wollen wir unterscheiden, daß der freistehende struktive Schörkel allerdings ein Produkt dekorativer Willkür, seine Anwendung im Flachrelief aber keineswegs ohne Weiteres zu verwerfen ist.

Ich kann in Uebereinstimmung mit Semper (II, 549) nur hinzufügen, daß das Metallbeschläge an den berühmten Suhler Büchsen von Meister Weiß das schönste Rococo-Ornament

WANDLEUCHTER
aus Meissener Porzellan.

BILDERRAHMEN AUS DER DRESDENER GALERIE
von Joseph Deibel

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

bildet, welches den Grundformen des geschweiften Flintenschafts angepaßt, zugleich die technischen Anforderungen flachsten Anschmiegens an das polirte Holz vollkommen erfüllt.

Nach diesem Rückblick auf das vom Rococostil beeinflußte Gebiet des Kunstgewerbes bleibt noch die Frage zu erörtern: was von den Werken der Skulptur und Malerei aus stilistischen Gründen zum „Rococo im engeren Sinne" gezählt werden müsse. Bei der Baukunst konnte, wie wir sahen, von einer eigentlichen Rococo-Periode nicht die Rede sein, sondern es machten sich nur an einzelnen Werken die mit dem Grundprincip des Rococostils zusammenhängenden Erscheinungen in den Verhältnissen und der Gliederung des Außenbaues geltend. Aehnlich verhält es sich mit der Malerei und der Skulptur, nur daß hier die Individualität einzelner Künstler sich bestimmter und konsequenter für oder gegen den Anschluß an den Rococostil ausspricht. Bei dem überwiegenden Einfluß des italienischen Barockstils in der Skulptur scheinen mir auch die in Deutschland arbeitenden einflußreicheren Meister sämmtlich unter dem architektonischen Rhythmus dieses Stils zu stehen. Die dekorativen Skulpturen Mattielli's in Dresden, deren Schilderung wieder Justi auf das Glücklichste getroffen hat, harmoniren allerdings ebenso mit dem eleganten Barock der Katholischen Kirche als mit dem Rococo-Portal des nüchternen Brühlschen Palais. Mit dem Uebergang in's Kleinliche und Zierliche, mit dem Anlegen des modischen Kostüms werden die plastischen Gestalten desselben Stils allerdings ausgesprochenes Rococo, wie denn Mattielli's Einfluß auf Kändler deutlich fühlbar ist. Für die französische Plastik der Zeit fehlt mir die genügende Anschauung, um die Abgränzung zwischen den italienischen Einflüssen Bernini's und seiner Schule und einem einheimischen Zug zur schlankeren Eleganz anzudeuten. In der Malerei gehören die Meister der architektonischen Dekoration, namentlich der Deckenbilder, der „Grandes Machines", ob sie nun von Luca Giordano und Solimena oder aus der spätvenezianischen Schule oder aus der dekorativen Malerei französischer Hofkünstler entscheidende Einwirkungen empfingen, dem Barockstil an und haben weder mit der Blässe, noch der Schlankheit, noch dem graziösen Wesen des architektonischen Rococo Aehnlichkeit. Der „Contrapost", die Behandlung „a macchie", die „flammenden" Umrisse sind ebenso viel stilistische Eigenthümlichkeiten, welche dem Rococo fremd sind. Ich brauche nur Tiepolo's Deckenmalereien in Würzburg zu nennen, um dem Beschauer derselben anzudeuten, welche malerisch-derben, stark profilirten Architekturformen die harmonische Grundlage einer solchen farbenfrischen und üppigen Gestaltenwelt bilden müssen.

Auffallender Weise ist ein Maler, der vor der Ausbildung des architektonischen Rococo gestorben ist, der charakteristischste Künstler dieses Stils gewesen; Watteau, der nach etwa zehnjähriger gereifter Kunstthätigkeit 1721 starb, hat in seinen Typen, seinem Kolorit, namentlich aber in seinen dekorativen Kompositionen, „Grotesken" mit Figuren, zwar nicht die Ornamentformen, aber die stilistischen Grundzüge des Rococo in unverkennbarer Eigenthümlichkeit vorgebildet. Bei ihm ist die gesuchte Einfachheit, das Schlanke, Graziöse, Spielende, Elegante der vorherrschende Zug der künstlerischen Phantasie. Ich halte Springer's Bemerkung für richtig, daß Watteau's Kolorit nicht ohne den Einfluß von Rubens sich ausgebildet hat; der „Prometheus des Kolorits" hatte neben seiner vollkräftig leuchtenden auch eine schimmernde und spielende Palette von Tönen, von der er in seinen Skizzen oder auch in den Hintergründen und Nebensachen Gebrauch machte. Unmöglich aber ist mir's, deshalb mit Springer in Rubens schon Erinnerung an das Rococo, in ihm schon die dem Rococozeitalter eigene Verkörperung des Zierlichen und Sinnlichen zu finden. Watteau hat die farbenreizenden Kontraste flandrischer Bilder in ein so lichtes, feingestimmtes Aquarellkolorit übersetzt, die überquellende oder mindestens dem kräftigsten Naturleben entstammende Sinnlichkeit jener Schule in so konventionell-galante Komödienscenen

verwandelt, seine Geberden so innerhalb des eleganten Tanzmeisterbenehmens gehalten, daß ich alles, was in ihm thatsächlich stilistische Eigenschaften des Rococo sind, als neue und originale Erscheinungen des malerischen Gebietes bezeichnen muß.

Es versteht sich, daß bei den zahlreichen Nachfolgern, welche, wie er, Scenen der italienischen Komödie oder des täglichen Lebens aus dem Bereiche der guten Gesellschaft schilderten, nicht das Theater- oder Modekostüm, sondern die stilistischen Eigenschaften die Verwandtschaft mit dem Rococo bedingen. Sehr bald bewegen sich diese Genremaler wesentlich unter holländischem Einfluß, und in Chardin und Greuze ist bekanntlich eine stilistisch vom Rococo völlig emancipirte, neue Naturauffassung in die Kunst eingetreten.

Wie Watteau ein Vorläufer, so ist Boucher ein stilistischer Nachzügler des Rococo. Seine Hauptthätigkeit fällt bereits unter die Herrschaft des architektonischen Zopfes, und er wird mit seinen Mythologieen den Bestellern ebenso willkommen gewesen sein, wie der Dekorateur mit den neuen antikisirenden Details. Seine Typen haben nicht gerade eine unmittelbare Verwandtschaft zur Formensprache des Rococo, sie sind in ihrer ewigen Rundlichkeit, in der ihm unser Oeser nacheiferte, Produkte eines routinirten Manierismus, der im Grunde mehr mit den letzten Ausläufen der italienischen „Maler der Grazien" zusammenhängt. Aber sein Kolorit überträgt die Farbenblässe des Rococo und seine angehauchten Töne in die Malerei, und harmonisch würden seine Superporten die Dekoration eines Rococo-Boudoirs allerdings vervollständigen. Nur darf man aus dieser inneren Verwandtschaft nicht rückwärts schließend dem architektonischen Rococo in tugendhafter Entrüstung Boucher's Unnatur, Lüsternheit und falsche Grazie als künstlerische Grundzüge des ganzen Stils zum Vorwurf machen.

Ebenso ist bei den Pastellmalern, von der venezianischen Rosalba Carriera bis zum französischen Latour, die farbige Stimmung und die lächelnde Grazie doch nur eine äußerliche Aehnlichkeit mit dem formenreichen Rococo, mit welchem sich diese Maler in ihrer Kunstweise sonst kaum berühren.

Diese äußerliche Aehnlichkeit kann man in der ganzen Gruppe des Lairesse und seiner Nachfolger wahrnehmen, die jedoch in ihren antikisirenden Bestrebungen vor und während der Herrschaft des Rococo bereits die stilistischen Eigenthümlichkeiten des Zopfes erkennen lassen, dafern sie überhaupt architektonisch dekorativen Aufgaben nahe treten.

Ich beschränke mich zur Charakteristik dieser letzteren Phase der Kunstentwickelung des vorreformatorischen 18. Jahrhunderts auf einige Andeutungen, welche entsprechend der unendlich geringeren künstlerischen Bedeutung dieser Periode im Gegensatz zu den beiden vorangegangenen Stufen der ausklingenden Kunst der Renaissance sehr kurz sein dürfen.

Neben der ganz allgemein gehaltenen, nur das „Veraltete" bezeichnenden Anwendung des Begriffes „Zopf" auf die bildende Kunst, finde ich in der neueren deutschen Kunstliteratur drei bestimmte Hindeutungen auf seine künstlerischen Eigenthümlichkeiten: von Herman Grimm (Neue Essays, Carstens; 1866), von Springer (a. a. O.) und von Hettner (Gesch. d. deutschen Literatur d. 18. Jahrh. III. 2. Abth. 1870). Der Erstere bezeichnet als Eigenthümlichkeit des Zopfes, dem Carstens und seine Schule ein Ende machte, zugleich die noch bedeutende, namentlich koloristische Technik des vorigen Jahrhunderts und völligen Mangel an Freiheitsgefühl, Inhaltslosigkeit der Kompositionen und Deficit am Charakter, also wohl einen allgemeinen Zug, der für unseren stilistischen Zopfbegriff ebenso gelten soll wie für das Rococo- und den Barockstil. Auch Hettner scheint unter der „unkünstlerischen Manierirtheit des herrschenden Zopfstils", von welcher sich die Mengs'sche Schule entfernte, den allgemeinen vorreformatorischen Zustand des 18. Jahrhunderts zu verstehen, da er bereits mit Schlüter's Tode die Herrschaft des „französischen Zopfstils" entschieden sein läßt, während er mit „Rococo", in welchem er auffälliger Weise „keine Be-

ziehung von Kunst und Handwerk" erblickt, den Stil der katholischen Kirche Chiaveri's bezeichnet. Der treffende Vergleich Klopstock's jedoch mit den gleichzeitigen Malern, „die kalte, individualitätslose und doch süßliche, verschwimmende Manier, welche die gleichzeitigen Maler, selbst die besten, so zopfig und wirkungslos machte", die Betonung des Zopfigen in der Beurtheilung Chodowiecki's deuten auf eine bestimmtere Beschränkung dieses Stilbegriffs, welche mit der von Springer wesentlich übereinstimmen dürfte. Dieser bezeichnet bestimmt den klassischen Zopf als die Ablösung des Rococo, welche nicht erst am Ende des Jahrhunderts stattfand, sondern schon um die Mitte desselben eingeleitet wurde. Er weist zutreffend auf die Koalition des preußischen Militairstaats im soldatisch zugeschnittenen Frack und dem steifen Zopf mit dem Naturalismus der Encyklopädisten, dem Enthusiasmus für das Chinesenthum und der Begeisterung für die Antike hin, welche beinahe gleich großen Antheil an der Umwandlung der ästhetischen Kultur besitzen.

Die direkteste stilistische Einwirkung möchte ich, ohne die Bedeutung der anderen Einflüsse zu unterschätzen, der antikisirenden Liebhaberei zuschreiben, welche in gleicher Stärke durch die antiquarischen Neigungen des künstlerischen und gelehrten Italiens wie durch die Entdeckung von Herkulaneum und Pompeji Anregung empfing, längst bevor das begeisternde Wort Winckelmann's die ersten fruchtbringenden Keime der wirklichen Erneuerung antiker Kunst ausstreute.

Piranesi's Publikationen antiker Architektur und Ornamentik erschienen seit 1740; die Kupferwerke über Herkulaneum und Pompeji seit 1750; schon 1722 dedicirte Filippo Juvara dem damaligen Kurprinzen von Sachsen eine „Prospettiva ideale", die ganz im Geiste der Piranesi's gehalten ist. Nach Cochin's oben erwähnter Aeußerung war der antikisirende Geschmack schon 1754 am französischen Hofe maßgebend; völlig antiquarisch ist bereits im Jahre 1756 das ganze Requisitenwesen auf der Dresdner Hofbühne, da „der schöne, ja der schönste Belli" — allerdings gepudert und in einem Reifrockschurz von unglaublichem Umfang — in der Oper Olimpiade auftrat. 1755 begann Soufflot das Pantheon, und dieß Alles deutet darauf hin, daß Cochin's Angriff gegen einen schon auf dem Rückzuge begriffenen Gegner gerichtet war.

Den Ersatz des Muschelwerks bildete, wie gesagt, kein neues Princip der Struktur, sondern die schmückende Verwendung des antiken Details; die zarten Farbentöne mit Vergoldung haben sich wohl an diesen eine Zeitlang erhalten, ehe die „Weißheit" des strengen Klassicismus auch den letzten farbigen Hauch von dem glatten Stuck und Oelanstrich abwischte. Nach von Racknitz (Darstellung der Geschichte des Geschmacks, 1796) hätte in Deutschland seit 1765 der „neue antike Geschmack" geherrscht, den seit 1785 der „Geschmack an Arabesken" verdrängte. Der erstere ist in allen architektonischen Aufgaben, namentlich in den antikisirenden Tempeln und Monumenten der englischen Gärten sehr unglücklich. Die Neufforge, Delafosse und Delalonde in Frankreich, deren Erfindungen sich nun ebenso verbreiteten, wie die ihrer Rococo-Vorgänger, unter den Deutschen der vielgeschäftige Oeser, sind die Hauptmeister der dünnen Guirlanden an Mäanderstücken, der ovalen Medaillons an abgebrochenen, canellirten Säulen, der Tropfen und Triglyphen an obeliskartigen Oefen mit einer umflorten Vase. Die horribel geschmacklose „Masquerade à la grecque" von Petitot (1771): dekorative Figuren in griechische Bautheile gekleidet, sieht wie eine Ironie auf den neuen Stil aus, ist aber wohl ein vermeintlicher guter Einfall, der den gänzlichen Verlust ächten Humors in der Dekoration verräth. Die graziösere Wendung zum eigentlichen Louis XVI. bezeichnen um 1775 die antikisirenden Arabesken Salembier's und die jetzt wieder so sehr modern gewordenen eleganten Bronze-Möbelbeschläge von Gauthier, deren Semper auf das Anerkennendste gedenkt. Die Innendekoration des Petit Trianon (1776) und gleichzeitiger Palastbauten, neuerlich in der bisher nur in Frankreich ausführbaren

kostbaren und stilgetreuen Kupferstichpublikation: L'architecture de Louis XVI. herausgegeben, bilden die besten Leistungen dieser Richtung, deren ästhetische Reize gegenüber dem Klassicismus der Revolution und des Empire noch immer von anziehender Wirkung sind.

In Deutschland waren die letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts zu sehr ohne Kunstbedürfniß, um irgend welche beachtenswerthe Werke des späteren Zopfstils entstehen zu lassen.

— — „Denn Alles soll anders sein und geschmackvoll,
Wie sie's heißen und weiß die Latten und hölzernen Bänke.
Alles ist einfach und glatt, nicht Schnitzwerk oder Vergoldung
Will man mehr, und es kostet das fremde Holz nun am meisten."

Georg Forster giebt von dem traurigen Zustande der bildenden Kunst in Deutschland ein trübes Bild, als ihm 1790 die geschmackvolle Innendekoration des prinzlichen Palais in Schoonebeeck mit den „neu antiken palmyrenischen Verzierungen" wie ein Kontrast zu den heimischen Zuständen auffällt. In Dresden machte ein von Christ. Franz Weinlig „im Geschmack der von Vitruv beschriebenen Kyzikenischen Säle, nach Herkulaneum und Raffael's Loggien" gemalter Concertsaal im Anfang der achtziger Jahre Aufsehen, der, nach anderen gleichzeitigen Werken zu schließen, ungefähr so kyzikenisch gewesen sein wird, wie die bekannten Spitzbogen-Gartenhäuschen derselben Epoche gothisch. Charakteristisch ist auch, wie der liebenswürdige Nachfolger der besten niederländischen und französischen Naturalisten, Chodowiecki, in allen Versuchen zum Idealisiren und in allem dekorativen Beiwerk rettungslos dem schlimmsten Zopfstil verfällt.

Gleichsam als hätte die geistige Kraft der Nation nicht vermocht, neben der Generation unserer großen Dichter und Denker auch nur einigermaßen ebenbürtige Meister der bildenden Kunst auszurüsten, trägt die ganze künstlerische Produktion vor dem Auftreten Carstens', soweit von Stil dabei die Rede sein kann, ein solches Gepräge des Unzulänglichen, daß die charakteristische Bezeichnung des „Zopfstils" wohl für immer den noch lange tadelnden Beigeschmack tragen wird, welchen „Barock" und „Rococo" gegen die Bedeutung objectiver Stilbezeichnungen zu vertauschen im Begriffe sind. Als kunsthistorischen Ausdruck den „Zopf im engeren Sinne" festzuhalten ist aber gegenwärtig bereits an der Zeit, und es würde mir ein höchst nützlicher Erfolg dieser Zeilen scheinen, wenn die geehrten Mitarbeiter dieser Blätter sich zur konsequenten Anwendung der drei vielverwechselten Ausdrücke entschließen sollten.

Karl Markó der Aeltere.

Mit Illustrationen.

Soll ein Kunstwerk, sei es nun ein Gemälde oder ein Gebilde der plastischen Kunst, die Zeitgenossen fesseln und erfreuen, so genügt es, wenn dasselbe mit der Geistesrichtung dieser Zeitperiode in Einklang steht; was darüber hinaus als mustergiltig, als unversiechliche Quelle der Freude und des Behagens bestehen soll, müßte — so meinen wir — schon mit dem allgemeinen Fortschritte der Menschheit Schritt halten können.

Das spezifische Gewicht, mit welchem solche Werke in die Wagschale fallen, genau zu bestimmen, geht weit über die Beurtheilungsfähigkeit des Einzelnen hinaus; wir können darüber mehr oder weniger günstige Meinungen und Ansichten haben, jedoch Ueberzeugung oder Gewißheit nie.

Wir mögen uns begeistern für diesen oder jenen Meister der Gegenwart und schwärmen für diese oder jene Schöpfung, die vor unseren Augen entstanden ist; aber es bleibt immerhin gewagt, die Kränze des höchsten Verdienstes rückhaltslos zuzuertheilen und den

Kandidaten des Ruhmes einen Thron zu errichten, denn Niemand bürgt uns dafür, daß nicht schon daß nächste Jahrhundert den von uns für alle Zeiten ausgestellten Adelsbrief lächelnd in Stücke reißt.

An Beispielen der Wandelbarkeit künstlerischen Ruhmes fehlt es wahrhaftig in keiner Periode, und je näher dieselben der unsrigen kommen, um so überraschender stellen sich uns in ihrer Veränderlichkeit die Chancen der Werthbestimmung einzelner Künstler und Kunstwerke dar.

Wer erwärmt sich heute noch in demselben Maaße an den Gebilden von David, Angelika Kaufmann, Raphael Mengs und anderen, deren Größe zu ihrer Zeit unbedingt anerkannt war und unter den ersten Geistern der Epoche aufrichtige Bewunderer zählte? Was sollen wir somit halten von dem Urtheil der Zeitgenossen über zeitgenössische Künstler und Kunstgebilde! Ist unserem Lobe oder Tadel die Zustimmung der Zukunft gewiß? Heute sehen wir geringschätzig herab auf diejenigen, denen wir gestern noch Kränze gewunden. Es scheint außer Zweifel, daß entweder ihr Piedestal auf abschüssigem Grunde geruht, oder daß unser Standpunkt über Nacht ein höherer geworden. Vielleicht hat sich dies Verhältniß gleichzeitig und beiderseits geändert.

Dies gilt wohl im Bereiche der gesammten Geistesthätigkeit; und läßt uns ein Sainte Beuve in seinen Porträts die Zeitgenossen mit jeder Ausgabe in anderem Lichte erscheinen, so ist dies im engen Rahmen eines Menschenalters das Spiegelbild des Prozesses, der sich durch Generationen hindurch im Leben der Völker im Großen vollzieht. In unseren Tagen ist das Tempo dieses Prozesses ein sehr rasches geworden, und dieser Umstand bringt es mit sich, daß der richtige Maaßstab zur Beurtheilung einer künstlerischen Größe von gestern schon heute nur mittelst einer gewissen Selbstverläugnung zu finden ist.

Auch Karl Markó, diesem hochstrebenden, stolzen Geiste gegenüber, dessen Ruhm als Landschaftsmaler weit über die Grenzen seines engen Vaterlandes Ungarn hinaus gedrungen ist, können wir schon einiger Hilfsmittel der Objektivität nicht mehr entrathen, und doch sind es kaum zehn Jahre her, seit Markó sein Tagewerk beschloß. Aber noch zu seiner Lebenszeit hat sich gerade auf demjenigen Felde der Malerei, welches er mit dem größten Glücke gepflegt, ein Umschwung des Geschmacks, der Auffassung und der Erfolge vollzogen, welcher, von Frankreich ausgehend, selbst in den Reihen seiner Gegner von Tag zu Tag größere Triumphe feiert.

Daß Markó's Kunstart eine größere Congenialität mit den älteren Meistern, als mit den Koryphäen der modernen Landschaftsmalerei bekundet, steht wohl außer allem Zweifel, und wir müssen nun wohl oder übel die künstlerischen Tagesfragen ganz außer Acht lassen. Der Parteilichkeit in Bezug auf die herrschenden Ansichten und Meinungen uns völlig entschlagend, wollen wir die Lebensarbeit Markó's ihrem vollen Werthe nach vorurtheilsfrei beurtheilen.

Das Geheimniß seiner Künstlerindividualität besteht darin, daß er zeitlebens und rücksichtslos nur sich selbst zu genügen bestrebt war. Dieser erhabene Egoismus neben der größten Selbstlosigkeit im Verkehr mit seiner Umgebung ist nur einer jener scheinbaren Widersprüche, aus deren Verkettung die Geschichte seines Lebens und seiner Schöpfungen besteht.

Nur durch Intuition gelangen wir zum Schlüssel dieser räthselhaften Natur, deren innere Gesetze kaum durch den Rapport seiner Schöpfungen mit den äußern Umständen seines Lebens einige Streiflichter erhalten. Denn in Allem, was seine eigene Persönlichkeit und namentlich seine früheren Beziehungen zur Mitwelt betraf, war er zeitlebens so wortkarg und verschlossen, daß er selbst seinen besten Freunden jede Angabe zu seiner Biographie entschieden vorenthielt, unter dem Vorwande, daß gar Viele, die auf seinen Lebens-

lauf Einfluß gewonnen hatten, durch ähnliche Offenbarungen „in sehr düsterem Lichte vor der Welt dastanden".

Ihm selbst verdanken wir wenigstens keine genügenden Anhaltepunkte zur Erklärung der Thatsache, daß der mit festem Willen begabte und geistig früh entwickelte Jüngling bis zur völligen Mannesreife gezaudert hat, die Kunst als Lebensaufgabe zu ergreifen. Räthselhaft erscheint es gleichfalls, daß er während seiner ersten Studien in Wien, nachdem er seinen Beruf für die Landschaftsmalerei mehrfach glänzend bewährt hatte, seine schönsten Jahre mit unfruchtbaren und erfolglosen Versuchen im Bereich der Historien- und Porträtmalerei vergeudete, und daß er endlich das heißersehnte Ziel seiner Wünsche, Italien, erreichend nie über Rom hinaus kam. Homer war ihm die Bibel, seine liebste Lektüre, und doch hat er den klassischen Schauplatz der Odyssee, wo ihm die geträumten Wunder der wahrhaft künstlerisch gestaltenden Natur so nahe lagen, nie besucht.

Ist es nicht ein eigenthümlicher Zug seiner Natur, daß Markó, der mit hellem Geist allen hervorragenden Erscheinungen am Horizonte der Politik und des allgemeinen Fortschrittes ein ungekünsteltes Interesse entgegenbrachte, auf dem eigenen Gebiete von der fieberhaften Zeitströmung völlig unberührt blieb und selbst dem Beispiele der alten Meister auf die eigene Schöpfungsart nur geringen Einfluß einräumte?

Räthselhaft mag es scheinen, daß Markó, der jederzeit das Verdienst anderer in das beste Licht zu stellen eifrigst bemüht war, die Befriedigung der eigenen Ambition nie in den großen Centralpunkten des Weltmarktes aufgesucht; seltsam ist's, daß er, nachdem er sich in langjähriger Selbstverbannung auf den Gipfel des Ruhmes emporgeschwungen, eben damals den Trieb zur Heimkehr am lebhaftesten fühlte und, von unwiderstehlicher Sehnsucht getrieben, zur Heimkehr sich entschloß, als seine Heimath Ungarn unter den Schlägen der Revolution am tiefsten gedemüthigt darniederlag; und seltsam bleibt es immer, daß der Künstler von europäischem Ruf, der sich mit dem Pinsel Hunderttausende verdient hatte, trotz alledem von mißlichen Verhältnissen erdrückt, auf fremder Erde sein Leben beschloß.

Für alle diese Räthsel und scheinbaren Widersprüche giebt es allerdings eine, und nur eine richtige und genügende Erklärung, diejenige nämlich, daß Markó ein Mann und Künstler von edler Originalität war, dessen Werth und Wesen sich nicht in Worten, sondern in Thaten offenbarte, der sich nicht mittheilt, aber erkannt und errathen werden will.

Den regen Sinn für Natureindrücke mochte Markó von seinem Vater überkommen haben, der aus dem siebenbürger Szeklerlande nach Zipsen in Ungarn übersiedelte. Hier am Fuße der Central-Karpathen, inmitten einer großartigen Gebirgsnatur, zu Leutzschau wurde Karl Markó der Aeltere im Jahre 1790 geboren.

Seine Geburtsstätte, das Zipser Komitat, ist ein eigenthümliches Ländchen mit langen Winteru und kurzen Sommern, wo heiterer Himmel und dunkles Wolkengrau im ewigen Kontraste stetig wechseln. Im Nu füllen dort die dampfenden Berge mit Wolkenknäueln die engen Thäler. Der Blitz ist stets bereit niederzufahren in die zackigen Granitblöcke, und von Wand zu Wand rollt mit hundertfachem Echo der Donner, während das Steingerölle prasselnd bis an die Thalsohle hinabkollert. Im nächsten Augenblick hat der Sturmwind das Gewitter in's Nachbarthal hinübergeblasen; und noch reiner und durchsichtiger wird hinterher die Luft, noch dunkler die Tiefe, leuchtender erglänzen die Höhen, schäumender tosen die Bäche, und duftiger wird der Tannenforst. Hurtig gleiten die Wolkenschatten über den hellgrünen Rasenhang, und in tausend Tropfen spiegelt sich wieder der heitere Sonnenschein. Glanz und Farbe, Duft und Licht, die Felsklüfte im öden Hochthal und die Tiefe der Wälder, sie sprechen alle mit wunderbarer Beredsamkeit zu dem empfänglichen Gemüth. Die Phantasie wird rege, die Empfindungen der jungen Seele

CHRISTUS DEN STURM BESANFTIGEND

Das Original befindet sich in K K Belvedere zu Wien

Verlag von E A Seemann in Leipzig

Druck von F A Brockhaus in Leipzig

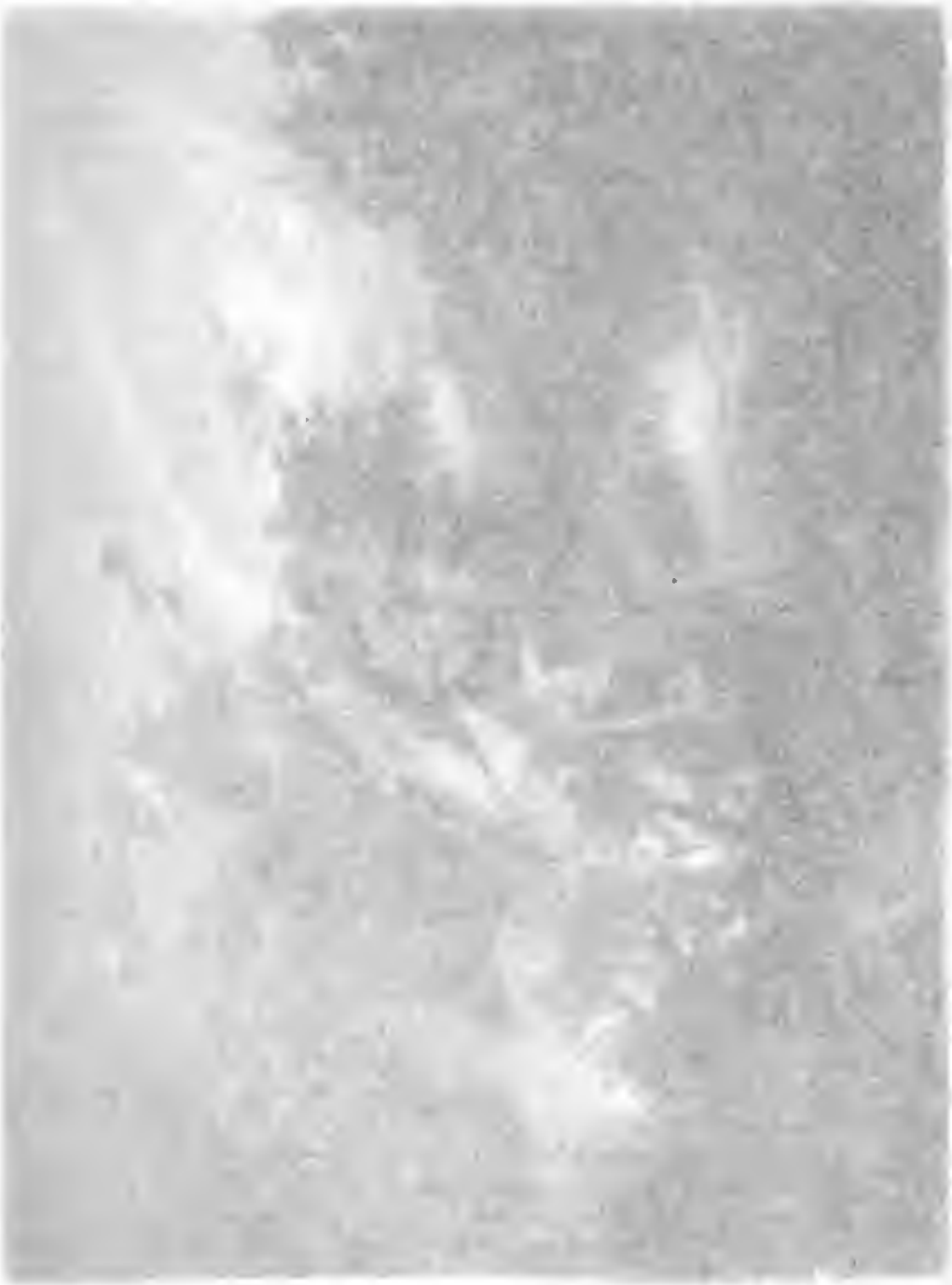
gehen alsbald ein intimes Verhältniß ein mit dem poetischen Genius loci, und von da an bedarf es kaum eines leisen Winkes der gestaltenden Begabung, um den schlummernden Kunstgeist zur That zu wecken.

Auf diesem Wege kam ihm der künstlerische Sinn und die Neigung des Vaters hilfreich entgegen, der neben dem Beruf der Meßkunst auch an malerischen Uebungen seine Freude fand.

Der Knabe zeichnete bald um die Wette mit seinem Vater Ansichten der Burgen und Berge, Einzelheiten aus Wald und Thal der ganzen Umgebung; aber obwohl diese kindischen Versuche im engeren Kreise ermuthigenden Beifall fanden, mochte ihnen doch zur Zeit Niemand eine folgenwichtige Bedeutung zuerkennen. Der zeichenlustige Knabe wurde vom Vater von Leutschau nach Klausenburg, später nach Pest zur Schule gebracht, woselbst er seine Studien absolvirte und als sehr junger Ingenieur zuerst in der Lublauer königlichen Kameralherrschaft, dann aber im Dienste des Bischofs von Rosenau dauernde Anstellung fand. Die freien Stunden widmete er nach wie vor seiner angebornen Neigung zur Nachahmung der Natur. Aus dieser Zeit datiren mehrere im Pester National-Museum aufbewahrte Aquarelle von seiner Hand, zumeist Veduten aus dem Gömörer und Zipser Komitat, theilweise auch primitive Versuche zu höher anstrebenden idealen Landschaftsgemälden, in welchen sich die Pietät für die Natur in einer eigenthümlich kleinlichen und trockenen Art der Behandlung kundgiebt. Doch alle diese in Guache ausgeführten Ansichten tragen ein strenges, individuelles Gepräge, obwohl der noch ungeschulte Geschmack bis an die Höhe der künstlerischen Absicht lange nicht hinaufreicht.

Man darf annehmen, daß schon zu jener Zeit das Zauberbild künstlerischen Berufes Markó vor Augen geschwebt habe, und eben so wahrscheinlich ist es, daß man die Verwirklichung dieser Idee als Wahnsinn bezeichnete, wie ja auch sein Vater später die Ausführung seines Entschlusses, Maler zu werden, mit aller Entschiedenheit bekämpft hat und zu verhindern trachtete. Allerdings waren es schwere Kriegszeiten, unter deren Druck das Land damals zu seufzen hatte. Das russische Heer und der strenge Winter vom Jahre 1812 hatte die grande armée Napoleons zu Grunde gerichtet; Oesterreichs Kaiser schloß sich dem Bündnisse gegen den eigenen Schwiegersohn an und rief die Völker der durch zwanzigjährige Kriege erschöpften Monarchie von neuem unter die Waffen. Hierzu kam der finanzielle Ruin des Staates, die unter dem Namen der Devalvation in Oesterreich noch unvergessene Entwerthung sämmtlicher Geldzeichen. Inmitten dieser allgemeinen Misère wäre es allerdings auffallend gewesen, wenn ein in der Provinz verborgenes Künstlertalent Unterstützung und Aufmunterung gefunden hätte. Gleich der Last eines bösen Gewissens mag zu jener Zeit Markó die verzehrende Sehnsucht, ganz seiner Kunst sich hingeben zu dürfen, empfunden haben. Und noch Jahre hindurch zog sich dieser quälende Zustand in die Länge. Endlich schüttelte er das Joch seines Amtes von sich ab und kam im Jahre 1818 nach Pest. Er hatte bereits das 28. Lebensjahr überschritten, als er sich allen drohenden Eventualitäten zum Trotz entschloß, von dem Berufe der Kunst nicht mehr abzulassen.

Hätten ihm damals die Wege offen gestanden, wie sie den unbemittelten Kunstjüngern von heute um so vieles reichhaltiger zu Gebote stehen, um ihrem Ideale, wenn auch auf Umwegen, allmählich näher zu kommen, wer weiß wie schnell und glänzend sich ihm die Laufbahn des neuen Berufes eröffnet hätte! Doch alle die Hilfsmittel des künstlerischen und halbkünstlerischen Erwerbes: die Photographie, der Steindruck, die xylographische Illustration, sie lagen noch im Schoße der Zukunft verborgen oder unter dem Staube der Vergessenheit begraben. Es gab, zumal in Ungarn, weder Kunstvereine noch Kunstaus-



CHRISTUS DEN STURM BESANFTIGEND

Das Original befindet sich in K K Belvedere zu Wien

Verlag von E A Seemann in Leipzig

Druck von F A Brockhaus in Leipzig

stellungen, wo er die reifenden Früchte seiner Studien den Kunstfreunden vorstellen konnte, und zur Verwerthung derselben gab es nur eine, wiewohl noch sehr unentwickelte Gelegenheit: die Vermittlung der Kunsthändler. Es läßt sich denken, daß die Subsistenzmittel Markó's keine ergiebigen waren.

Die „Kunsthändler" in Ungarn können auch heute nicht den Anspruch erheben, als irgend nennenswerthe Factoren des künstlerischen Schaffens in gutem oder bösem Sinne zu gelten. Daß dieselben im Jahre 1818 keine Kunst-Mäcene waren, ist erwiesen. Der Verkehr im Kunsthandel beschränkte sich damals auf den Vertrieb von bildlichen Darstellungen der kriegerischen Ereignisse und von Porträts der in diese Ereignisse verflochtenen und hervorragenden Persönlichkeiten, höchstens noch von schlecht gestochenen und ebenso schlecht kolorirten Vedutten und Heiligenbildern. Lag ja doch auch sonst in ganz Europa die bildende Kunst darnieder; nur die Plastik hatte einige glänzende Vertreter aufzuweisen. Die herrschende und wahrhaft produktive Kunst jener Zeit war die Musik.

Die gegenwärtigen Kunstzustände in Ungarn lassen gewiß noch sehr Vieles zu wünschen übrig; aber die Isolirung, zu welcher in jener Zeit das der Aufmunterung so sehr bedürftige Talent Markó's verurtheilt gewesen sein mag, läßt sich nur schwer ermessen. Das einzige Asyl, an dessen erwärmendem Herde der junge Künstler sich von geistiger Erstarrung zu bewahren vermochte, war das Vaterhaus Franz Toldy's, des um die Literaturgeschichte Ungarns so hochverdienten Gelehrten, wo jeder, der sich für die ungarischen Kulturbestrebungen jener Zeit interessirte, gastfreundliche Aufnahme fand, umsomehr Markó, den auch Bande der Blutsverwandtschaft an das in allgemeiner Achtung stehende Familienhaupt knüpften.

Trotz alledem war seine Bahn eine sehr aussichtslose, und als dieselbe endlich eine günstigere Wendung zu nehmen schien, konnte er den Umschwung der Dinge getrost seiner eigenen Energie zu Gute schreiben. Die aus der berühmten Aggteleker Tropfsteinhöhle in Aquarell ausgeführten Ansichten erregten die Aufmerksamkeit des Kunstkenners und Antiquitätensammlers Gabriel Fehérvári. Mit richtigem Blick wußte dieser aus den bizarren Darstellungen das halbverleugnete Talent herauszufinden; er interessirte sich lebhaft für den jungen Künstler und empfahl ihn einem anderen Kunstliebhaber, Baron Brudern, der ihm nicht nur die Aquarelle aus der Aggteleker Höhle abnahm, sondern ihm auch für mehrere Landschaftsbilder aus der malerischen Umgebung von Pest-Ofen Aufträge zukommen ließ. Diesen beiden Männern, Brudern und Fehérvári gelang es auch, eine Art von Consortium in Pest zu Stande zu bringen, welches sich anheischig machte, dem angehenden Künstler mittelst einer garantirten Jahresunterstützung die Mittel zu liefern, um seine Studien in allem Ernste an der Akademie der bildenden Künste in Wien fortzusetzen.

Markó ging jedoch zu jener Zeit bereits mit Heirathsgedanken um. Im Interesse seiner noch durchaus nicht wolkenlosen Zukunft suchten ihn hingegen seine Pester Gönner von diesem Schritte abzurathen. Markó verwahrte sich herbe und energisch gegen eine solche Einmischung in seine Privatverhältnisse, und das gute Einvernehmen mit seinen Gönnern erlitt dadurch einen argen Stoß. Andre Mißverständnisse traten hinzu, und die Folge davon war, daß die Unterstützungsbeiträge aus Pest schon vor Ablauf des zweiten Jahres versiechten, und damit fanden auch Markó's Studien an der Wiener Kunstakademie ihren Abschluß.

(Schluß folgt.)

Die italienischen Reisebücher von Gsell-Fels*).

Nebst einigen Nachträgen zur Kunstgeschichte von Mailand.

Um ein Handbuch über Rom zu schreiben, sollte man eigentlich Alles wissen, was Menschen wissen können; denn Rom ist eine Welt im Kleinen und wirft, wie eine spiegelnde Glaskugel, alle Strahlen der europäischen Bildung zurück. Es war daher ganz in der Ordnung, daß vor mehr als einem Menschenalter unter Bunsen's Leitung eine ganze Zahl von Gelehrten sich zusammenthat, um mit vereinigten Kräften die große Cotta'sche Beschreibung Roms zu liefern. Die Erleichterung des Verkehrs durch die Eisenbahnen macht aber für die wachsende Zahl der Besucher Italiens die Zusammendrängung des Stoffs unerläßlich, und eine solche konnte nur ein allseitig gebildeter Mensch unternehmen. Wenn Einer, so ist der Verfasser der Mann dazu. Als Schweizer schon auf universale Bildung hingewiesen, hat er in drei Wissenschaften, Philosophie, Jura und Medicin den Doctorhut erworben (daher seine Züricher Freunde ihn scherzhaft als „Trismegistus" zu bezeichnen pflegten), und seine außerordentliche Arbeitskraft erhebt ihn zu dem immer seltener werdenden Anspruch, Polyhistor zu sein, jedoch ohne den bösen Nebengedanken, der sich mit dem Wort in früheren Jahrhunderten verband. Er hat die Kunstgeschichte lernend und sehend ganz selbständig erforscht, hat Italien schon als angehender Jüngling auf Fußwanderungen durch die entferntesten Gegenden durchstreift, in einigen der größeren Städte des Landes, auch in Rom eine Zeit lang, als Arzt praktizirt und keinen Ort, den er beschreibt, unbesucht gelassen. In jahrelangem Studiren ist er auch der ungeheuren Literatur Meister geworden, die über die Kunst in Italien aufgehäuft liegt, während der eigene kundige Blick es ihm möglich machte, das Wichtige auch an kleinen und abgelegenen Orten aufzufinden und zu schätzen, wo es von der Forschung bisher oft ganz vernachlässigt geblieben war. Auf diesem Punkte hat es für den deutschen Reisenden noch sehr gefehlt. Unsere beliebtesten Reisehandbücher (Förster allemal ausgenommen) sind in Sachen der Kunst entschieden mangelhaft. Die ungeheure Verbreitung der Bädeker'schen Führer hätte wohl die Verlagshandlung längst bestimmen sollen, Kunsthistoriker ersten Ranges zur Verbesserung heranzuziehen, wie dies das große Verdienst der englischen Guides von Murray ist. Bei ganz bedeutenden Kunststädten, z. B. Brügge, bleibt Bädeker für Alles, was in die Kunst schlägt, einfach von Murray abhängig, und in der Auswahl der Sachen, die als besonders wichtig mit Sternchen bezeichnet sind, waltet der reinste oberflächlichste Dilettantismus. Nun legt zwar Dr. Gsell-Fels, was für Italien ganz billig, selbst den Hauptnachdruck auf die Kunst, aber seine Bücher sind daneben sehr gute, sehr vollständige Fremdenführer für Alles, was der Reisende braucht. Die Hauptrouten aus dem Norden nach Italien und bis Rom, die Reisegelegenheiten, die Gasthöfe, Cafés und Restaurationen, die Geschäftsadressen für die größeren Städte sind mit Zuverlässigkeit und unbestochener Ehrlichkeit angegeben. Die chronologischen Uebersichten über die Geschichte der welthistorischen Centren sind ebenso knapp im Wort als inhaltreich in den Thatsachen, und bei einzelnen kurzen Betrachtungen

*) Rom und Mittel-Italien, von Dr. Gsell-Fels. Erster Band: Mittel-Italien und die römische Campagna. Mit 5 Karten und 6 Plänen von L. Ravenstein, 6 Ansichten in Stahlstich von Ptato Ahrens und 19 Ansichten in Holzschnitt. Zweiter Band: Rom. Mit 49 Plänen von L. Ravenstein, 16 Ansichten in Stahlstich, 1 Panorama von Ptato Ahrens, und 39 Ansichten in Holzschnitt. Hildburghausen, Bibliographisches Institut. 1871. Zweite Auflage, 1872.

Ober-Italien, von Dr. Gsell-Fels. Mit 10 Karten, 31 Plänen und Grundrissen von L. Ravenstein, 20 Ansichten in Stahlstich, 1 Panorama von Ptato Ahrens und 69 Ansichten in Holzschnitt. Ebendaselbst 1872.

und treffenden Urtheilen sieht man überall neben dem ruhigen Weltverstand des Schweizers den Mann von Geist und kosmopolitischem Blick. Besonders gern wird man auch aus der Hand des landeskundigen praktischen Arztes die Notizen über Klima und die Vorschriften über Diät und Gesundheitspflege entgegennehmen, welche den Hauptstationen eines italienischen Aufenthaltsortes beigefügt sind. Mit Einem Wort: es liegt hier kein auf Spekulation gemachtes Buch vor uns, sondern man darf ehrlich sagen, daß dem Verfasser sein Führer nach Rom zu einer Lebensaufgabe geworden ist.

Ich darf dies Urtheil um so sicherer aussprechen, weil ich mit diesen Büchern in der Hand zweimal Oberitalien, einmal auch Rom besucht habe. Es fiel einem in Italien nichts so sehr auf, als das bis dahin unerhörte Zuströmen der Deutschen, Männer sowohl als Frauen, welche die Engländer, wenigstens während der heißen Monate, in allen Sammlungen völlig verdrängt hatten. Ein alter italienischer Maler, der auf der Akademie zu Florenz kopirte, sagte mir, daß von allen Völkern nach seinen täglichen Beobachtungen die Deutschen den meisten Ernst im Sehen und den meisten Sinn für die älteren Kunstschulen besäßen; demnächst kämen Engländer, und in neuerer Zeit Amerikaner. Es treffen also diese Arbeiten mit einem Bedürfniß unserer Nation zusammen. Ich sah die erste Auflage des braunen Buches bereits 1871 in den Händen vieler Touristen. In Rom hatte sich während des Erscheinens so vieles verändert: aber trotzdem ist der Erfolg so groß gewesen, daß schon 1872 die zweite Auflage kam. Der Verfasser hat im Sommer 1871 nochmals Italien bereist, in Rom alles Neue aufgenommen, Druckfehler und Versehen der ersten Auflage getilgt. Die Literatur ist überall bis zu den letzten Erscheinungen benutzt: für die Skulpturwerke der römischen Sammlungen läßt sich bemerken, daß das sehr zu empfehlende Büchelchen des Bildhauers Emil Wolff, in welchem ein bedeutender Künstler uns wie ein väterlicher Freund auf die besten Sachen aufmerksam macht (bei Spithoever in Rom erschienen), den Verfasser oft geleitet hat. Bei wichtigen Denkmälern sind kurze prägnante Urtheile von Kennern und Liebhabern wörtlich abgedruckt. Mit besonderer Vorliebe werden die drei großen Ausgrabungen der neuern Zeit, die Kaiserpaläste, die Calixtuskatakomben und die alte unterirdische Clemenskirche behandelt, über welche der Verfasser bereits vor Erscheinen des Buches eine kleine Schrift in demselben Verlage erscheinen ließ.

Die Ausstattung beider Werke macht der Verlagshandlung alle Ehre. Die Stadtpläne geben alle neuen baulichen Umänderungen und sind klar und übersichtlich ausgeführt. Für Rom sind neben dem großen Hauptplan eine kleine Ansicht aus der Vogelschau, mit den merkwürdigsten Bauwerken, und ein Orientirungsplan, nur mit den Hauptstraßen, dem Reisenden sehr nützlich, um sich rasch zurechtzufinden. Auf den übrigen artistischen Beilagen sind die Hauptgebäude in Holzschnitt, die Stadtpanoramen und Ansichten schönster Gegenden in glänzendem Stahlstich wiedergegeben.

Von den zwei Bänden des Führers nach Rom umfaßt der erste die allgemein-historische Einleitung, die Reisevorschriften und die Routen nach Mittel-Italien; im letzten Drittel kommt dann die Umgebung Roms von Anagni im Süden bis an die toskanische Grenze im Norden, während der zweite Band der Beschreibung der Stadt selbst gewidmet ist.

Hieran schließt sich nun das kürzlich (1872) erschienene einbändige Werk über Ober-Italien. Es theilt die Vorzüge des ersten Buches, denn auch hier tritt uns auf jeder Seite die Ueberzeugung entgegen, daß Alles nicht bloß vom Verfasser selbst gesehen, sondern auch selbständig gesehen ist. Die Vorrede theilt uns mit, daß einer unserer bekanntesten Kunstschriftsteller (dessen Namen man uns verschweigt) die Beschreibungen der Kunstsachen in einigen Hauptorten verfaßt hat; die Schilderungen der kleinern Orte und sämmtliche Routen sind auch hier von Dr. Gsell-Fels gearbeitet. Aus der kunstgeschichtlichen Literatur kommen bereits der letzte Band von Crowe und Cavalcaselle's italienischer Malerei, die Zusätze Mündler's zu Burckhardt's Cicerone und Lübke's Reiseskizzen aus Ober-Italien (im Jahrgang 1871 der gegenwärtigen Zeitschrift) zur Verwendung. Für Ravenna wird die vortreffliche Monographie von Professor Rudolph Rahn in Zürich (in Zahn's Jahrbüchern) benutzt. Als das Verdienstlichste an dieser Arbeit erscheint die Beschreibung der kleineren, aber in Italien für die Kunst oft so wichtigen Städte, von denen als Beispiele für viele Ferrara und Cremona

gellen mögen. Auch für die wenigst besuchten Nebenrouten, z. B. von Padua durch das venetianische Gebirg und das Suganathal nach Trient oder für die zwei einsamen Gebirgstouren durch die bergamaskischen Hochthäler in's Veltlin, ist Landschaft und Kunst stets mit Aufmerksamkeit und aus eigener Anschauung behandelt.

Ein paar Zusätze und Berichtigungen möchte ich in aller Bescheidenheit für die zweite Auflage vorschlagen, die bei diesem trefflichen Werke wohl kaum viel länger auf sich wird warten lassen als bei dem Führer durch Rom. Ich will mich auf Mailand und Florenz beschränken. Gestatten Sie mir dabei aber, einiges Neue zu meinem früheren Aufsatze über Mailand nachzutragen. *)

Bezüglich des großen Mailänder Bildhauers Agostino Busti, genannt Bambaja, danken wir es dem Verfasser, daß er im Dom zu Mailand neben den anerkannten Werken, nämlich dem großen Altar mit der Aufnahme der kleinen Maria unter die Tempeljungfrauen und dem Grabmal des Cardinals Marino Caracciolo, auch die Grabtafel der drei Vimercati (das Buch sagt irrthümlich des Vimercati) diesem Meister zuschreibt. Er folgt hier dem Murray, der längst den Namen Bambaja's mit diesem guten Jugendwerk in Verbindung bringt. Das Denkmal befindet sich im rechten Querschiff dicht neben dem erwähnten Marien-Altar. Die Lesung der Inschriften ist mir in dem Zwielicht des Mailänder Doms nur mit stundenlanger Anstrengung gelungen. Die Haupttafel enthält zwei sehr philiströs aussehende, aber trefflich scharf gearbeitete Brustbilder in Relief, welche nach der Inschrift Brüder gewesen sind und wegen ihrer Redlichkeit gerühmt wurden. Von diesen starb Filippo 1483, Nicola 1492. Zwei komische, aber sehr fein ausgeführte Löwensphinxe, ganz klein, verrathen hier augenblicklich die Hand, welche die Figürchen auf der Grabtafel des Lancino Curzio (in der Brera) gemacht hat. Darüber, und wie es scheint später zugefügt, steht als runde Figur in Lebensgröße, aber nur bis zum Gürtel, ein Mann in geistlicher Tracht, Giovanni Andrea Vimercato, Sohn und Neffe der Vorgenannten, der ihnen nach der Inschrift dieses Denkmal gesetzt hat, und unter ihm ist noch eine Predella mit ganz kleinen Figürchen, Christi Leichnam von zwei Engeln aufrecht gehalten. Die Inschrift bezeugt ferner, daß Andrea päpstlicher Protonotar und Pfarrer am Dom war, daß er 1548 starb, daß er „diesen Altar" gestiftet hat. Wo das Denkmal im Dom steht, da ist offenbar kein Raum für einen Altar, es wird also die Inschrift sich auf jenen dicht daneben stehenden Marien-Altar des Bambaja beziehen, dessen Stifter uns also hiermit beglaubigt ist. Das Wort ancona, welches in dieser Inschrift vorkommt, bedeutet „Altartafel", mag dies nun ein Bild oder ein Aufsatz von Sculptur sein, und so ist hier eben jene Darstellung von der Aufnahme Maria's in den Tempel genannt. Die Reliefstafel des Grabmals mit den beiden älteren Vimercati, denen der Canonicus Andrea erst viel später zugefügt erscheint, möchte also Busti's früheste bekannte Arbeit sein. **)

Ich kann nun aber den Katalog der Werke dieses bedeutenden Künstlers noch durch ein sehr wichtiges ergänzen, das freilich längst bekannt ist, aber nicht unter Busti's Namen. Es ist dies das Grabmal des Battista Bagaroto von Piacenza, Bischofs von Bobbio, welches er sich noch bei Lebzeiten 1519 setzen ließ. Man sieht es jetzt im Museo lapidario in der Brera. Ganz wie der Cardinal Caracciolo im Dom, liegt der Todte auf einem Ruhebett, das mit mailändischem Flachornament schön verziert ist, und wie bei den Effigies des Curzio und des Gaston de Foix fällt das Tuch, auf dem er ruht, über den Rand des Bettes hinüber. Unter diesem Ruhebett kommt erst der eigentliche Sarkophag, an welchem geflügelte Putten in Hochrelief zwischen Fruchtschnüren von Feigen mehrere Wappen halten; das Ganze tragen elegante Kandelabersäulen. Die am

*) „Das neue archäologische Museum in Mailand und die Skulpturen des Agostino Busti", im 4. Bande dieser Zeitschrift, 1869, S. 104 ff., 134 ff.

**) Die erste (untere) Inschrift lautet: Philippo patri annorum LXXVIII obiit anno MCCCCLXXXIIII, et Nicolao patruo annorum LXXIIII, qui obiit a°. MCCCCLXXXXII, viris frugi, et integritate raris. Io. Andreas Vicomercatus posuit. Die zweite: Io. Andreas Vicomercatus proto° aplicus ac huius eccl° ordinarius, saepo cogitans se moriturum, hoc terre sui corporis posuit altareque hoc dotavit et anconam f. f. (d. i. fieri fecit) passusque varios labores sub Alex° VI° et sequentibus sum. pont. usque ad Paulum III sicuti semper recte vixit, ita religiose obiit anno Dom. MDXLIII die XIX Martii aetatis sue anno LXXVIII.

Ruhebett angebrachte Inschrifttafel wird gehalten von einem männlichen Hippokampen, der eine Frau trägt, und einem weiblichen Hippocampen mit einem Jüngling auf dem Rücken. Diese kleinen phantastischen Gestalten, unvergleichlich ausgeführt, erinnerten mich sofort an Busti, und wie der Conservatore sagt, wird auch das herrliche Werk fast allgemein für ein Werk des Busti angesehen*).

Ferner erwähnt Vasari neben Busti's Arbeiten im Dom noch ein Grabmal in der Kirche S. Francesco, das er für die Familie der Biraghi gefertigt habe. Diese Kirche besteht in Mailand nicht mehr; sie wurde unter Bonaparte am Anfang unseres Jahrhunderts abgerissen, um eine Kaserne an ihren Platz zu bauen. Ich habe aber am Ort konstatirt, daß jenes Denkmal noch vorhanden ist; die Barromei versetzten es nämlich beim Abbruch von S. Francesco in ihre Familienkirche auf der Isola Bella, wo auch die beiden schönen Grabmonumente von der Hand des Amadeo stehen**). Es scheint aber, daß Vasari hier eine seiner häufigen Verwechselungen gemacht hat. Ein Birago liegt nämlich in dem berühmten Grabmal von Andreas Fusina begraben, welches unter dem Namen der Urna della Passione den Hauptschmuck der Passionskirche in Mailand bildet; das Grabmal aus S. Francesco aber soll von allem Anfang für einen Borromeo gemacht sein. Ich erhielt die Notizen über das Monument zu spät, um es auf Isola Bella noch ansehen zu können; es soll aber dem Grabmal des Gaston de Foix im Aufbau ähnlich, nur natürlich minder reich in der Ausführung sein.

Meine frühere Vermuthung, daß dem Busti auch die unvergleichlichen Hochreliefs angehören, welche die Seiten des Eingangs zu der Certosa von Pavia schmücken, bestätigt sich. Die großen Candelaber in den Fenstern, welche man ihm früher zuschrieb, hat er nicht gemacht, denn der ganze Unterbau gehört dem Amadeo an und war 1498 fertig. Nur gerade das Portal hatte man noch ausgelassen, und für dieses machte Amadeo's Nachfolger am Bau, Benedetto Briosco, im Jahr 1501 ein neues Modell***). Damals also entstanden jene feinsten Arbeiten in der Laibung des Portals, welche die Stiftung des Karthäuserordens und dieser Certosa, so wie das Leichenbegängniß ihres Gründers, des Galeazzo Visconti, darstellen, und eben diese haben mit den Reliefs vom Grabmal des Gaston eine sehr schlagende Aehnlichkeit, daß man jetzt auch in Italien sie dem Busti zuschreibt. Ebenfalls gehört diesem ein Antheil an den Reliefs, welche im Innern der Certosa das Grab des Galeazzo schmücken.

Lübke behält das Verdienst, unter den verwirrenden Massen von Statuen, welche das Aeußere des Mailänder Doms überspinnt, auf einem Punkte die Schule des Busti erkannt zu haben†). Außer den sehr späten Arbeiten an der Façade aus Pellegrini's Zeit sondern sich sofort zwei Reihen aus: einmal die manierirten Heiligen aus dem 17. Jahrhundert, und dann die ganz neuen Statuen von zum Theil noch lebenden Mailänder Künstlern. Jene kennt man an ihrer gewaltsamen, zu den gothischen Nischen gar nicht stimmenden Haltung und Bewegung, diese an der Weiße des Marmors und der heitern, oft aber auch an's Unbedeutende streifenden Anmuth, welche der gegenwärtigen Bildhauerschule von Mailand eigen ist. Neben diesen tritt uns aber an der Chorpartie ganz unverkennbar die Kunst vom Anfang des 16. Jahrhunderts entgegen. Betrachtet man die drei riesigen Fenster des Chors, so wird es alsbald klar, daß jedes derselben einem Meister übertragen gewesen ist, der es dann, freilich wohl mit Schülerhilfe, ganz und gar in seinem Stil vollendete. Für das eine dieser Fenster, das nordöstliche, haben wir einen bestimmten Anhalt. Vasari sah nämlich dort einen Adam und eine Eva, die er lobt, von Cristoforo Solari, dem „Gobbo von Mailand." Diese sind noch vorhanden und würden längst beachtet worden sein, wären sie nicht von Rost so gefleckt und gestreift, daß man ihre Linien nur schwer erkennt. Bekanntlich hielten Reisende von Mailand, welche die eben aufgestellte Pietà von Michel Angelo im S. Peter

*) Die Inschrift lautet: Baptista Bagarotus Placentinus epus Bobien. et comes dum se mortalem animo volvit vivens sibi pos. MDXLX. Unten über den Pilastern steht: Ne quid expectes amicos quod tu per te agere possis. Doch denken Andere auch als Meister dieses Werkes an Andrea Fusina.

**) Meyer's Künstlerlexikon unter Amadeo. Band I, S. 582 oben.

***) Ebendaselbst, S. 582. Dieß Grabmal erkennt auch Perkins, Italian Sculptors, als von Busti an.

†) Zeitschrift für bildende Kunst VI. Jahrgang, S. 35.

zu Rom sahen, sie für ein Werk „ihres Gobba." Eine Aehnlichkeit mit den Stil des Michel Angelo muß also doch bei ihm hervorgetreten sein. Während die übrigen Mailänder sich mehr an die Natur hielten, scheint Solari stark die Antike studirt zu haben. Die Eva hat in der einen Hand den Apfel und hält die zweite vor den Schooß in einer Weise, welche augenblicklich an Bennsstatuen erinnert, und, um eine bedenkliche Verwechselung zu vermeiden, war es vielleicht zweckmäßig, daß der Künstler mit großen Buchstaben an ihr Piedestal die Unterschrift EVA setzte. Eben so markirt tritt die klassische Nacktheit und die breite Flächenbehandlung des Körperlichen im Adam und in den beiden Figuren hervor, welche oben an diesem Fenster stehen, und die ich für Kain und Abel halte. Diese vier Statuen werden also den Ausgangspunkt hergeben müssen, wenn man einmal anfangen wird, in der Certosa auszusondern, was dort dem Solari gehört. Das diesem gegenüber liegende Fenster, nach Südosten, hat ein anderer Meister gemacht, über den ich noch keine Vermuthung wage. So bleibt also noch das Mittelfenster, und dieß kommt sicher aus Busti's Werkstätte, was Lübke in Hinsicht auf eine seiner Figuren richtig gesehen hat. Dem Busti gaben die Besteller den Ehrenplatz am Dom: ein Zeugniß für die Schätzung seiner Zeitgenossen. Es scheint mir an diesem Fenster der Gegensatz in der Priesterschaft des alten und des neuen Testaments dargestellt; unten die Hohenpriester und ein Levit, die ganz den Busti'schen Statuen am Marienaltar entsprechen, darüber die gutthätigen Diakonen Stephanus und Laurentius, ganz wie die stolze heilige Katharina des Busti im Dom; endlich oben im Maßwerk des Fensters, großartig schön, eine Verkündigung.

Alles aber, was Busti gemacht hat, erreicht seinen Gipfel in dem berühmten Grabmal des Gaston de Foix. Es wird das Hauptresultat der diesjährigen Mailänder Ausstellung älterer Kunstwerke bleiben, daß bei dieser Veranlassung sämmtliche verschleppte Theile jenes großen Werkes in Gypsabgüssen zusammengebracht worden sind. Pietro Pieratto, ein sehr kenntnißreicher Bildhauer und Gypsgießer, hat seit siebzehn Jahren sich hierfür bemüht. Die einzelnen Stücke des Grabmals, das bekanntlich niemals vollendet noch aufgestellt wurde, sind aus dem Frauenkloster S. Marta in alle Welt zerstreut. Pieratta ist ihnen allerorts nachgegangen und hat sie bis auf einige weibliche Statuetten nunmehr zusammengebracht. Es finden sich Theile in der Brera (Museo Lapidaria), im Hof der Ambrasiana, zu Turin (ägyptisches Museum), Paris (Louvre), London (S. Kensington), Wien, auch in der Villa Castellazzo Arconate bei Mailand und im Hause Belgiojoso zu Pavia. (Die einst in Bossi's Besitz befindlichen Stücke sind, ob durch Verkauf oder Vermächtniß, in die Brera übergegangen.) Jetzt sieht man in einem Saal jener mailänder Ausstellung das Alles in Abgüssen zusammen vor sich. Pierotta hat aber auch in der Bibliothek des Museums von South Kensington einen Originalentwurf (von der Hand des Busti vielleicht) gefunden. Derselbe ist zwar vor der Ausführung gemacht und weicht im Einzelnen ab, aber er giebt doch einen vollständigen Anhalt für die Zusammensetzung des Ganzen, welche der thätige und einsichtige Mann bald mit den Gypsabgüssen vorzunehmen gedenkt. Die Figürchen und Reliefs hat Busti nicht alle fertig gemacht; einiges hat auch gelitten; so sind z. B. auf den größern Reliefs, welche die Kriegsthaten des Gaston feiern, manche Köpfe abgeschlagen, welches eine Nonne von S. Marta zu ihrem Privatvergnügen mit einem Schlüssel soll gethan haben. Der Effigies des Gaston selber hat ein Kroat den einen Fuß abgehauen und, sagt man, mitgenommen. Aber auch so giebt uns dieß Werk den höchsten Maßstab für die Größe Busti's und erscheint, wie Vasari es schon erklärt hat, als eines der allerersten Skulpturwerke der italienischen Renaissance*).

Dieser Künstler ist später in seinem Werthe niemals recht anerkannt worden, und mühsam bringen wir jetzt den Katalog seiner Werke zusammen, wobei doch Schwankungen unvermeidlich bleiben, da neben Busti in Mailand und an der Certosa von Pavia gerade in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts so viele treffliche Künstler in verwandtem Stil arbeiteten. Der Hauptgrund der bisherigen Unsicherheit liegt darin, daß Busti mit Ausnahme seines Hauptwerkes, des Grabmals von Gaston de Foix, verschmäht hat, seinen Namen auf seine Werke zu setzen. Wir werden aber jetzt

*) Pierotto, der jetzt in der Brera selbst (im Cortile Grande) eine eigene Werkstatt besitzt, hat außer diesem Werke noch eine große Zahl von Mailänder und Florentiner Renaissancen abgegossen, welche einen ganzen Katalog füllen. Sie werden an Museen zu festem Preis abgelassen. Die Abgüsse vom Grabmal des Gaston sollen diesem Katalog bald beigefügt werden.

im Stande sein, seinen Stil, seine ganze Eigenthümlichkeit vielleicht noch näher zu begrenzen, als es Lübke in seinen Notizen über die Renaissance-Skulptur in Ober-Italien gethan hat. Daß Busti in der Durchbrechung des Marmors, in Schärfe und Feinheit des Meißels bei kleinen Figuren, überhaupt im rein Technischen das Höchste von allen Italienern leistete, ist bereits von Cicognara ausgesprochen. Die Grabstatue des Gaston de Foix bleibt auch in der Auffassung des im vollen Sieg gefallenen Heldenjünglings ein Werk ersten Ranges. Aber in der Komposition erscheint er manchmal schwach, oft gedankenlos. Er benutzte seine Virtuosität, um auch bei großen Monumentalwerken eine Menge kleinster Figürchen und Ornamente anzubringen, ohne daß der eigentliche Aufbau der Monumente immer Lob verdiente. Die Komposition bleibt unruhig, willkürlich, verwirrend. In lebensgroßen Statuen zeigt er zu Zeiten viel Schönheitssinn, aber es kommen auch leere und gleichgiltige Köpfe vor. Die Figuren sind über die richtige Proportion gestreckt, die Draperien künstlich. Mit der einzig fleißigen Hand verbindet sich nicht immer ein eigentlich großer Geist. Einzig in dem Werk seines Lebens, dem Gaston-Grabmal, erscheint Busti von seinen sonstigen Schwächen frei und auf der vollen Höhe seines Genius.

Kehren wir aber endlich von Busti zum Dr. Gsell-Fels zurück. Im Museo lapidario wären noch einige marmorne Reliefbüsten in Medaillons zu erwähnen, welche erst neuerlich aus einem Adelspalast in Cremona, genannt Torre dei Picenardi, erworben worden sind. Die Picenardi hatten sie von dem Grafen Arco in Mantua gekauft. Sie sind von unbekannter Hand, zwei derselben aber von großer Schönheit und Feinheit. Eine ist ein lorbeergekrönter Mann, angeblich ein Gonzaga, die andere eine junge Frau, nach rechts gewandt, nackt bis unter die Brüste, nur daß über der linken Schulter ein Stück Zeug liegt, im Haar und über der Stirn eine Binde: also wohl eine fürstliche Maitresse. Die Formen sind in dem obwohl flachen Relief doch aufs schönste modellirt. Man hat also in Mantua zur Zeit der ersten Gonzaga's neben den Malern auch Bildhauer beschäftigt.

Noch möchte in diesem Museum die Schandsäule in einem Fremdenführer eine Zeile Erwähnung verdienen, welche auf die Pest von 1630 sich bezieht und einen Barbier und einen Gesundheitskommissär der ewigen Schande Preis giebt, weil sie durch Aufstreichen tödtlicher Salben die Seuche verbreitet hätten! Ihre grauenvolle Todesmarter wird dort ebenfalls erzählt. Solch eine Schandsäule, welche die Civilisation sich selber setzt, ist den meisten Reisenden wichtiger als manch ein Kunstwerk.

Da wir gerade noch im Museo lapidario verweilen, darf ich vielleicht meiner früheren Beschreibung noch nachtragen, daß das Grabmal des Bernabo Visconti mit dessen Reiterstatue (aus der Kirche S. Giovanni in Conca jetzt hierher versetzt) wohl sicher dem Pisaner Giovanni Balducci angehört, der in S. Eustorgio das Grab des Petrus Martyr gemacht hat. Dies ist auch die in Mailand angenommene Meinung, während Schnaase (Kunstgesch. VII, 493) nur einem Mailänder Schüler oder einem in Mailand neben Balducci beschäftigten Toscaner die Arbeit zuschreiben will. Der Zeit nach kann Balducci, welcher 1339 das Monument des Petrus Martyr machte und 1347 das Portal der Brera-Kirche baute, auch dies Grab des Bernabo noch gemacht haben. Bernabo setzte sich das Denkmal vor seinem Tode (1384), er war aber schon seit 1355, wo der ältere Bruder starb, das Haupt des Hauses Visconti und mit dem jüngeren Bruder Galeazzo II. auch das Haupt des Mailänder Staates. Die zwei allegorischen Figuren zu beiden Seiten des Rosses stimmen ganz mit den lächerlichen Frauenzimmern am Grabe des Petrus Martyr überein. Die mit dem Löwen ist die Stärke, die mit der Waage die Gerechtigkeit. Diese blickt abwärts, jene aufwärts, und darum trägt ihre Schriftrolle das schwer zu lesende (ich glaube, noch nie entzifferte) Wort „Sovra“.

Im Palast der Brera hat der Verfasser die wichtige Hochzeit zu Cana in Fresko von Calisto Piazza aus Lodi übersehen, auf welche Stahr in seinem Buch über Ober-Italien zuerst hinwies. Es ist seit zwei Jahren allgemein zugänglich, da es auf einer Wand der schönen Treppe steht, die aus dem Untergeschoß zur Bibliothek emporführt. Diese früher verschlossene Treppe findet man jetzt in den Bibliothekstunden geöffnet. Wo der Verfasser den Piazza bei dessen Vaterstadt Lodi erwähnt, möchte anzumerken sein, daß der Maler ein Barnabitermönch gewesen sein soll.

Ueber die Bauperioden des großen Krankenhauses in Mailand sind wir, wie ich fest überzeugt bin, noch lange nicht im Reinen, und der berühmte große Säulenhof (der jetzt, beiläufig gesagt, ganz anders aussieht, als Vasari ihn sah) ist gewiß nicht von Bramante erbaut. Doch irren die Verfasser hier ja mit den Meistern des Faches. Das Ospedale grande ist und bleibt vor der Hand ein Räthsel.

Das berühmte Antependium am Hauptaltar von S. Ambrogio haben die Verfasser natürlich nicht übersehen. Sie nennen aber den Meister, wohl nach einer italienischen Quelle, „Volvinio". Die lateinische Inschrift giebt den Namen als „VVOLVINV‾"*). Wir wollen uns den Namen als den eines Deutschen nicht nehmen lassen. Es ist noch nicht bemerkt, daß er ein Zeugniß zur deutschen Heldensage enthält. Denn er ist auf Wulfwin oder Wulfing zurückzuführen und bezeichnet diesen Goldschmied als Glied des gothischen Heldengeschlechtes der Wölfinge, das im Nibelungenlied und in dem (spätern) Hildebrandslied als Gefolge Dietrich's von Bern für diese lombardischen Gegenden erwähnt wird.

Die Sammlungen auf der Ambrosiana scheinen mir von den Verfassern zu flüchtig behandelt. Da doch bei Florenz, wo man Kataloge hat, so viele Bilder angeführt werden, so wäre hier, wo eben der Katalog fehlt, ein Hervorheben der wichtigeren Dinge angebracht. Es werden aber nur zehn Bilder hervorgehoben, und darunter fehlt manches Bedeutende in dieser Bildergalerie, die besonders durch Schenkungen neuerlich stark angewachsen scheint. Es finden sich dort merkwürdiger Weise manche gute Niederländer. Die Königin Henriette Maria von England, ganze Figur, in der damals modischen blaßgelben Seide, vertritt ihren Meister, den Van Dyck, sehr ehrenvoll. Ein Mann mit Hut und pelzbesetztem Mantel, in einem mit allerhand Nebensachen ausgestatteten Interieur, ist bezeichnet J. Toorenvliet f. A°. 1677; Bilder von diesem Meister sind nicht so häufig, daß man sie übersehen dürfte. Sehr überraschte es mich, ein Bildchen der Magdalena mit der Salbbüchse hier auf dem Zettel richtig als Mostaert bezeichnet zu sehen. Wer in Italien kennt diesen vortrefflichen und seltenen Hofmaler der Statthalterin Margareta von Oesterreich? Es wäre interessant, wenn der Name hier als überliefert sich herausstellen würde. Unter den Italienern dürfte man den Tod des Petrus Martyr von Moretto (mit dem vollen Namen des Meisters bezeichnet) und das wunderbar geistige Portrait eines schwarzgekleideten Mannes von Boltraffio nicht übersehen. Eine Glasscheibe, welche bloß in Braun den Chorgesang der jüdischen Frauen bei David's Triumphzug darstellt, schien mir wegen der trefflichen Zeichnung, der leidenschaftslosen Haltung der Figuren und des Kostümes ein ächtes Werk des Lucas van Leyden; es wäre also als Glasbild ein Unicum. Ich bemerke, daß es nicht nach des Lucas Kupferstich, der denselben Gegenstand darstellt, sondern nach einer anderen Zeichnung gemacht ist. In der Bibliothek der Ambrosiana selbst sollte unter den Handschriften der wichtige, mit kleinen Miniaturen ausgestattete Homer nicht vergessen sein, welchen der gelehrte Ceriani noch in's vierte Jahrhundert nach Christo versetzt. Endlich besitzt die Ambrosiana, was wenig Leute wissen, eine große Kupferstichsammlung, von der nur äußerst Weniges eingerahmt ist. Wo Kupferstichsammlungen mit Bibliotheken und Bildergalerien verbunden sind, bilden sie leider fast ohne Ausnahme das Stiefkind der Bibliothekare sowohl als der Maler, die man zu Galeriedirektoren macht, und die Sammlung der Ambrosiana ist in wahrhaft betrübendem Zustande in große Bände geklebt und ganz verachtet. Ueber die Art der Behandlung genüge, daß sie nicht nach Stechern, auch nicht nach Malern, ebenso wenig aber nach den Perioden, sondern daß sie unerhörter Weise nach Gegenständen geordnet ist — ein Zeugniß von der kolossalen Ignoranz einer früheren Verwaltung.

Da ich gerade von Kupferstichen handle, möchte ich über Florenz bemerken, daß die Auswahl der von dem sehr sachkundigen Conservatore Pini eingerahmten Blätter im untern Gange der Uffizj gerade nur zur Hälfte aus Italienern besteht. Die ganze diesem gegenüber liegende Wand des langen Corridors ist von Niederländern und Franzosen bis zu den ganz modernen Stichen herab eingenommen, und es kommt unter anderem das Werk des Lukas von Leyden und des Rem-

*) Text der deutschen Ausgabe des d'Agincourt, S. 22, zu Tafel 26 C der Abtheilung Skulptur.

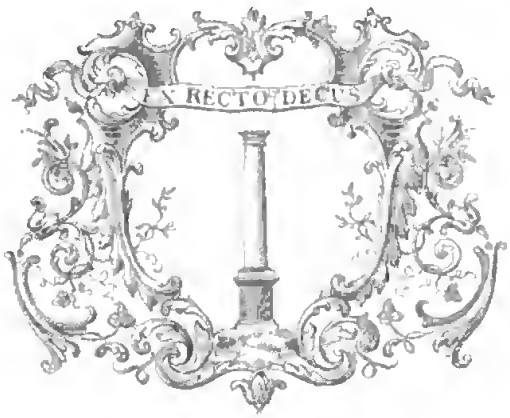
brandt in größter Schönheit vor. Wo von diesen Meistern Exemplare von solcher Vortrefflichkeit auftreten, sollte das wohl erwähnt werden. Von den ersten Anfängen der Kunst, den so seltenen Stichen des Pollajuolo und dem zweifelhaften Bauerntanz mit den Würsten von Squarcione bis auf die moderne Zeit ist dieses von allen mir bekannten Sammlungen die zweckmäßigste Zusammenstellung schönster Blätter, und einzig geeignet, den Gang der Stecherkunst durch die vier Jahrhunderte ihres Bestehens zu verfolgen.

Ich wünschte auch, daß die Verfasser gegen einen Künstler gerecht wären, welcher unter den Manieristen der Florentiner Spätzeit ziemlich verrufen ist, aber jedenfalls durch frischen Realismus seine Schulgenossen übertrifft. Es ist dies Giovanni di San Giovanni, den das Buch einmal erwähnt, indem es sein Fresko in der Badia von Fiesole, Jesus in der Wüste von Engeln bedient, als „ein widerwärtiges Machwerk" bezeichnet. Dann sollte aber doch auch des Giovanni Speisewunder des heil. Franziskus angeführt sein, ein Fresko im kleinen Refectorium von Sta. Croce (in dem großen Refectorium daneben ist das berühmte Cenacolo, angeblich von Giotto). Hier ist der verschiedene Ausdruck der Andacht in den Köpfen ebenso naturwahr als ergreifend, und die Auseinanderhaltung der Nuancen bei den im Ganzen gleichfarbigen Kutten der Mönche ein koloristisches Wunder, gegen welches Hasenclever's Talare der Pastöre beim Examen des Hieronymus Jobs, eine ähnlich schwere Lösung, doch noch lange nicht aufkommen. Dieses Fresko scheint aber ganz unbesucht und unbekannt.

Es ist mir nicht bekannt, daß Michel Angelo von der Kirche San Miniato gesagt habe, sie sei seine Braut, wie der Verfasser mit einem Citat aus Herman Grimm anführt. Ich glaube es auch nicht. Er hat die benachbarte Franziskanerkirche des Cronaca das schöne Landmädchen genannt. Neben seiner Liebsten darf man ja ein Landmädchen schön finden, aber Michel Angelo's Natur war nicht so polygamisch, um neben der Maria Novella noch eine andere Kirche zur Braut zu haben.

Das vortreffliche Buch, das sicher schon in diesem Sommer und Herbst den stärksten Absatz gefunden hat, wird mehr, als die systematisch beschreibende Kunstgeschichte es vermag, darauf hinwirken, dem gebildeten Publikum die Kunstschätze Ober-Italiens zu erschließen. Vasari hat eben nur von seinem Centrum, von Toscana aus, die italienische Kunstentwicklung überblickt; die Lombardei lernte er nur oberflächlich kennen, als er für seine zweite Ausgabe dorthin einen raschen Ausflug machte, und die kleinen Orte hat er gar nicht besucht. Die vielen Lokalschriftsteller aber, die nach ihm ihre eigenen Städte kunsthistorisch schilderten, sind über ihr Weichbild nicht hinausgedrungen, und so ist der gewaltige künstlerische Reichthum der Städte in der lombardischen Ebene (allemal Venedig und theilweise Mailand ausgenommen) noch bei weitem nicht nach Gebühr bekannt und geschätzt.

Zürich. **Gottfried Kinkel.**



Die Ausstellung älterer kunstgewerblicher Gegenstände in Berlin.

Das Interesse der Kunstfreunde in Berlin und Norddeutschland wird gegenwärtig durch zwei gleichzeitig veranstaltete große und bedeutende Ausstellungen von Kunstwerken lebhaft in Anspruch genommen: die in diesen Blättern bereits besprochene Ausstellung von Gemälden und Skulpturen in den Räumen der königl. Akademie, welche in ähnlicher Art seit fast einem Jahrhundert in Zwischenräumen von je zwei Jahren sich wiederholt, und eine in ihrer Art in Berlin noch nicht dagewesene Ausstellung älterer kunstgewerblicher Gegenstände, welche aus den königl. Schlössern, den königl. Museen, dem Gewerbe-Museum, und von verschiedenen Privat-Personen (Oberstlieutenant v. Brandt, Maler v. Heyden, Dr. Jagor, Jaques, General v. Peuker, Graf Pourtales, Kaufmann Schachtel, Bildhauer Sußmann-Hellborn u. A.) zum Zwecke der Ausstellung für einige Zeit in liberalster Weise hergeliehen worden sind.

Diese letztere Ausstellung steht im engsten Zusammenhange mit der jetzt in ganz Deutschland regen Bewegung zu Gunsten der Hebung der Kunst-Industrie und besonders mit den dahin zielenden Bestrebungen des deutschen Gewerbe-Museums zu Berlin. Das letztere, gleichsam eine zeitgemäße Fortsetzung der schon vor einem halben Jahrhundert von Beuth gemeinsam mit Schinkel angelegten Sammlung im damaligen Gewerbe-Institute, wurde im Jahre 1867 unter dem besonderen Schutze des kronprinzlichen Paares von Privatpersonen mit verhältnißmäßig sehr geringen Mitteln gegründet, hat aber trotzdem unter seiner verständigen, ja musterhaften Leitung schon sehr Bedeutendes geleistet. Es hat bekanntlich den Zweck, die Produkte unserer deutschen Industrie zu verbessern, um sie dadurch fähig zu machen, die Konkurrenz mit den französischen und englischen Erzeugnissen, welche noch vielfach in Deutschland eingeführt werden, auszuhalten, sie womöglich zu übertreffen und dadurch den National-Reichthum von Deutschland zu vermehren. Die erstrebte Hebung der deutschen Industrie ist aber, neben Weiterbildung der Technik, nur möglich durch Bildung des Geschmacks, der Fabrikanten sowohl, welche Schöneres als bisher liefern sollen, als des Publikums, welches lernen soll, die bessere und schönere Waare der schlechtern vorzuziehen. Beide, Fabrikant und Konsument, sind auf einander angewiesen, wirken gegenseitig auf einander ein. Die Bildung des Geschmacks und die Wirkung des Verständnisses für das wirklich Gute geschieht aber — die Belehrung über die Gesetze des Stils (Tektonik) darf nicht vernachlässigt werden — am besten durch Vorführung mustergiltiger Werke. Eine systematische Zusammenstellung solcher Gegenstände, geordnet nach dem Material und in historischer Folge ist daher ein Hauptbestandtheil eines jeden Gewerbe-Museums. Da die Erwerbung solcher Gegenstände aber sehr schwierig ist, die Mittel und auch das Lokal des Berliner Gewerbe-Museums noch sehr beschränkt sind — es ist begründete Aussicht vorhanden, daß beide Uebelstände schon in nächster Zeit gehoben sein werden — und in Berlin eine große Zahl für diesen Zweck brauchbarer Gegenstände zerstreut vorhanden ist, so lag es nahe, sie in den Kreis des Gewerbe-Museums zu ziehen und sie, wenn auch nur zeitweise, mit der Sammlung desselben zu vereinigen *).

Die Anregung zu dieser Ausstellung geliehener Gegenstände ging vom kronprinzlichen Paare aus. Und daß diese systematische Zusammenstellung der von den verschiedensten, zum Theil sehr entlegenen Orten herbeigeholten Gegenstände an einem Orte überhaupt geschehen konnte und daß sie in einer so würdigen Weise in den hierfür besonders geeigneten Räumen des Berliner Zeughauses her-

*) Es liegt die Absicht vor, möglichst alle für den gleichen Zweck brauchbaren Gegenstände aus ganz Deutschland, aus den Museen sowohl als aus dem Privatbesitz, im Jahre 1873 auf der Welt-Ausstellung zu Wien in systematischer Anordnung zu vereinigen.

gestellt werden konnte, ist wieder dem hohen Protektor der königl. Museen zu verdanken. Daß aber die vorhandenen Gegenstände für den vorliegenden Zweck mit Kritik ausgewählt, in einer sehr kurzen Zeit systematisch geordnet und in so vortrefflicher Weise aufgestellt worden sind, ist das große Verdienst der Herren Direktor C. Grunow und Dr. Julius Lessing, denen für die sehr gelungene dekorative Ausstattung des Aufgangs und der Räume selbst noch der Architekt Luthmer sich anschloß.

Es dürfte Manchem, der diese Ausstellung nicht selbst gesehen, überflüssig erscheinen, daß die Jedem zugänglichen Gegenstände in den königl. Museen, im Gewerbe-Museum, im Beuth-Schinkel-Museum ꝛc., vielleicht auch die Möbel und Geräthe aus den dem Publikum geöffneten Zimmern der königl. Schlösser hierher gebracht worden sind. In der That hat sich aber gezeigt, daß, abgesehen von der erstrebten relativen Vollständigkeit zur Darlegung der „Geschichte des modernen Geschmacks", auch die sonst wohl bekannten Stücke hier, in der Zusammenstellung mit vielem Gleichartigen, oft in einem ganz neuen Lichte erscheinen. Viele Stücke sind überdies in den königl. Schlössern und den Museen ungünstig oder gar nicht aufgestellt und kommen erst hier zur rechten Geltung. Außerdem sind die Gegenstände in den königl. Schlössern wohl sichtbar, aber nicht dem Studium zugänglich. Dazu kommen nun noch die vielen, einzeln zerstreuten, in wenig bekannten Privatsammlungen vorhandenen Gegenstände, welche zum Theil erst durch diese Ausstellung hervorgezogen und dadurch bekannt wurden, auf deren Werth die Besitzer wohl auch erst durch die Ausstellung aufmerksam gemacht worden sind. Jedenfalls sind die im Zeughause während 2½ Monaten in systematischer Ordnung vereinigten, in gutem Lichte, sehr würdig aufgestellten Gegenstände dem Studium der Gelehrten und Künstler für Zwecke der Wissenschaft und Kunst, den Fabrikanten für Zwecke der Industrie, und dem großen Publikum zur Bildung des Geschmacks in bequemster Weise zugänglich und werden dadurch für die Zwecke des Gewerbe-Museums nutzbar.*)

Da diese Leih-Ausstellung ihrem Principe nach also eigentlich nur das bedeutend erweiterte Berliner Gewerbe-Museum ist, so war für Auswahl der Gegenstände genau derselbe Grundsatz maßgebend, wie für Erwerbung der Gegenstände für das Gewerbe-Museum, nur mit dem Unterschiede, daß hier ganz moderne Gegenstände und Nachbildungen gänzlich ausgeschlossen sind, während solche für das Gewerbe-Museum in Fällen, wo die Originale nicht zu erlangen sind, oft sehr werthvoll und willkommen sind. Es sind demnach aus der großen Fülle des in Berlin Vorhandenen — und nur dieses sollte berücksichtigt werden — mit großem Verständniß nur diejenigen älteren (vom Mittelalter bis zum Jahre 1840 reichend) Gegenstände ausgewählt worden, welche für unsere moderne Industrie, sei es wegen ihrer Form oder Farbe, sei es wegen der Art ihrer Technik mustergiltig oder lehrreich sind. Die Gegenstände des klassischen Alterthums sind, mit sehr wenigen Ausnahmen, ausgeschlossen, weil diese in den königl. Museen mit hinreichender Bequemlichkeit studirt werden können, und außerdem der disponible Raum doch immer ein beschränkter war. Wäre Letzteres nicht der Fall gewesen, und wäre die Kritik nicht so strenge geübt worden, wie es wirklich geschehen ist, so hätte die Zahl der ausgestellten Gegenstände leicht auf das Dreifache vermehrt werden können. Doch hätte darunter die Uebersichtlichkeit und der qualitative Werth der Ausstellung nur gelitten. Es sind demnach fast nur Stücke von hervorragendem Werthe zur Ausstellung gelangt. Von der Menge solchen Besitzes in Berlin hatte man vorher so wenig Kenntniß, daß selbst Jene von dem Reichthum und dem künstlerischen Werthe dieser Ausstellung überrascht sind, welche mit dem Kunstbesitz Berlins vertraut zu sein glaubten.

Ein Katalog der Ausstellung ist nicht erschienen. Ein solcher würde bei dem großen Reichthum von einander ähnlichen Einzelnheiten, besonders an Majolika-Schüsseln, Gläsern, Gegenständen aus Porzellan ꝛc. sehr viele Mühe gemacht haben und doch ohne rechten Zweck sein. Zur Orientirung sind sämmtliche Abtheilungen durch große Zettel nach Ort und Zeit bezeichnet und die wichtigsten einzelnen Gegenstände mit kurzen Erklärungen versehen. Außerdem hat Dr. Julius Lessing**) einen „Führer durch die Ausstellung" in einem kleinen Heft von vier Bogen ausgegeben, wel-

*) Die besten Stücke werden auf Kosten des Gewerbe-Museums photographisch abgebildet.

**) Von demselben Verfasser ist der Bericht im Feuilleton der „National-Zeitung", Nr. 442 ff., welcher das große gebildete Publikum in das Verständniß der Ausstellung im Allgemeinen einführt und mit dem Werth der vorzüglichsten Gegenstände bekannt macht.

cher seinen auf dem Titel ausgesprochenen Zweck als „Führer" sehr wohl erfüllt, wenngleich in manchen Theilen eine größere Ausführlichkeit in Betreff der ausgestellten Einzelnheiten wünschenswerth gewesen wäre.

Die an Ausdehnung sehr bedeutende Ausstellung ist recht glücklich in der Weise gegliedert und übersichtlich gemacht, daß die Möbel und alle diejenigen besonders größern Gegenstände, welche zur Ausstattung von Zimmern dienen, wie Bilderrahmen, Kronleuchter, Büsten, Statuetten, große Gefäße, Geräthe aus Gold und Silber, Schmuckgegenstände ꝛc., im westlichen und östlichen Flügel des Zeughauses in zehn mit einander verbundenen Räumen in der Weise aufgestellt sind, daß die einzelnen Zimmern einen wohnlichen und behaglichen Eindruck machen und der aufmerksame Beschauer beim langsamen Durchwandern derselben eine Uebersicht über die Geschichte der Wohnungsdekoration in den Palästen vom sechszehnten Jahrhundert bis auf unsere Tage erhält. In dem südlichen Flügel des Zeughauses sind sodann in 35 Glasschränken — zehn andre Schränke sind noch in den andern Räumen vertheilt — alle kleineren Gegenstände, Arbeiten in gebranntem Thon, Porzellan, Glas, Schnitzereien in Holz, Elfenbein, Bernstein, bemalte Gläser, Gewebe, Spitzen, Büchereinbände ꝛc., nach der Technik gesondert, in möglichst chronologischer Anordnung aufgestellt. Außerdem sind in einer Reihe von Glasschränken eine große Anzahl zum Theil sehr kunstvoller Waffen vereinigt. In den beiden Winkeln des Gebäudes sind zu den Füßen der Modelle der kolossalen Reiterstandbilder der beiden Könige Friedrich Wilhelm IV. und Wilhelm I. auf der Rheinbrücke zu Köln, in besonderen Räumen die Erzeugnisse des Orients, auf der einen Seite von Westasien, auf der andern von Ostasien, welche bis vor Kurzem in künstlerischer und technischer Beziehung nicht genug gewürdigt waren, vereinigt.

Der Raum zunächst des Eingangs ist durch einige schöne Rüstungen, eine Anzahl kunstvoller Schlitten und Wagen und zwei Schränke mit dem werthvollsten Theil der bekannten Sammlung (getriebene Schilde und Helme, getriebene Schüsseln und Pokale aus Silber, sehr schöne orientalische Waffen u. v. A.) des Prinzen Karl von Preußen ausgefüllt.

Im ersten Zimmer sind die mittelalterlichen Gegenstände vereinigt. Die Zahl derselben ist verhältnißmäßig sehr klein und reicht keineswegs aus, um ein Bild von der Entwickelung der Kunst im Mittelalter zu geben. Man sieht hier eben nur einzelne Stücke, welche zufällig in Berlin vorhanden sind, wo man im Allgemeinen — einige bedeutende Forscher natürlich ausgenommen — kein großes Interesse für diese Periode der Kunst hat. Aus der altchristlichen Zeit sind eigentlich nur drei Stücke ausgestellt, eine sehr schöne Elfenbeinbüchse, eine kleine Broncestatue des heiligen Petrus und ein Mosaik. Ein wenig besser ist das frühe Mittelalter vertreten. Das hervorragendste Stück aus dieser Periode ist der sogenannte Kaiserstuhl (von Bronce) aus dem Dom zu Goslar, welcher dem Kaiser Wilhelm bei der Eröffnung des ersten Deutschen Reichstags im Jahre 1871 als Thron diente. Sehr schön sind einige alte Emaillen, ein reich mit Edelsteinen besetztes Vortrage-Kreuz, Geschenk des Kaiser Heinrichs II. an das Münster zu Basel und eine silberne Madonnen-Statue; interessant ist auch der große, sehr reich ausgebildete Kelch aus der Nicolai-Kirche zu Berlin. Der Blüthe der Gothik angehörend sind die beiden, jetzt im Besitz des General v. Peuker befindlichen aus Eichenholz geschnitzten und bemalten Chorstühle aus der Abteikirche zu Altenberg, welche höchst wahrscheinlich nach dem Entwurf und unter der Leitung des ersten Baumeisters des Domes zu Köln gearbeitet sind. Reicher ist schon die Periode der spätgothischen Kunst durch figürliche Schnitzereien in Holz, einen Tisch, mehrere Kasten, Schnitzereien in Elfenbein, mehrere kirchliche Geräthe, einen herrlichen Gobelin, zwei noch später zu erwähnende große gemalte Fenster u. a. m. vertreten.

Die Zimmer II und III sind der italienischen Renaissance gewidmet. Sie enthalten u. a. die bekannten, sehr schönen in Holz geschnitzten Brauttruhen des Berliner Museums, zwei große, reich geschnitzte Sessel mit dem Bilde des Löwen von San Marco, mehrere Statuetten und Büsten in Bronce, die schöne Statuette des Moses von Michelangelo in gebranntem Thon, im Besitz des Herrn v. Lepel, welche Kugler als das Originalmodell von der Hand des großen Künstlers beschrieben hat, Arbeiten von Luca della Robbia, verschiedene Möbel mit Venetianischer und Florentinischer Mosaik, schöne alte Bilderrahmen, Bronce-Thürklopfer aus Venedig, Candelaber aus Bronce und Holz, mehrere große Gobelins, verschiedene überaus originelle Schmuckgegenstände aus

Gold und Silber, mit Emaillen und Edelsteinen versehen, auch einige niellirte und tauschirte Arbeiten, eine große Sammlung Emaillen aus Limoges und vieles Andere. Von besonderem Interesse für die Geschichte der Einführung der Renaissance in Deutschland ist ein kleines Bronce-Epitaph des Kardinals Albrecht von Brandenburg, Kurfürsten von Mainz, welcher ein mächtiger Protector der damals neuen Kunstweise in Deutschland war, dessen Einfluß auf sie aber noch nicht genügend gewürdigt worden ist. In dieselbe Reihenfolge gehört auch ein, freilich im ersten Zimmer aufgestelltes interessantes Fragment von dem Bucentauro, dem berühmten venetianischen Prachtschiffe, auf welchem der Doge von Venedig seine symbolische Vermählung mit dem Meere zu feiern pflegte. Es ist eine sehr reich, mit 18 halblebensgroßen Figuren durchgeführte, ursprünglich vergoldete, jetzt braun gestrichene Schnitzarbeit, Eigenthum des Generals v. Peuker, der sie aus dem Palazzo Tiepolo zu Venedig erworben hat.

In dem Zimmer IV und V sind die Gegenstände im Stil der deutschen Renaissance des sechszehnten und siebzehnten Jahrhunderts zusammengestellt, welche bisher zu wenig beachtet wurden, der jetzt aber gewiß mit Recht besondere Aufmerksamkeit gewidmet wird. Diese Arbeiten sind zum großen Theil aus Nürnberg und Augsburg, wo im sechszehnten Jahrhundert das Kunsthandwerk in höchster Blüthe stand, und von wo aus fast die ganze gebildete Welt mit Luxusgegenständen versehen wurde. Wir finden hier Ofenmodelle und Ofenkachelu, Hängeleuchter mit Hirschgeweihen, Möbel mit Schnitzereien und Intarsien, figürliche Schnitzereien, dann Gefäße aus Delfter Fayence u. A. Besondere Aufmerksamkeit beanspruchen die Augsburger Kunstschränke, d. h. Kästen von höchster Sauberkeit der Ausführung und mit Arbeiten aller Kleinkünste in verschwenderischer Weise ausgestattet. Nicht der schönste, doch der bekannteste unter ihnen ist der sogenannte Pommersche Kunstschrank des Berliner Museums vom Jahre 1617, welcher deßhalb von besonderem Interesse ist, weil wir über die Anfertigung desselben nach Zeit, Besteller, Arbeiter ꝛc. sehr genau unterrichtet sind. Sein reicher Inhalt ist in einem besonderen Glasschranke vollständig ausgebreitet. Zwei Glasschränke in diesen Zimmern enthalten deutsche Goldschmiedearbeiten der besten Zeit. In einem derselben befinden sich zwei der Hauptanziehungspunkte der ganzen Ausstellung, nämlich zwei große Pokale aus vergoldetem Silber im Besitz des Kaisers Wilhelm, von denen der eine höchst wahrscheinlich ein Werk des berühmtesten der Nürnberger Goldarbeiter, des Wenzel Jamnizer, ist, der andere gewöhnlich, jedoch durchaus falsch, als ein Werk des Benvenuto Cellini bezeichnet, unzweifelhaft eine sehr bedeutende Arbeit eines der vorzüglichsten Nürnberger Meister ist. Ferner befinden sich in diesem Schranke das Kurschwert von Brandenburg und das Reichsschwert des preußischen Staates, zwei sehr kostbare, aber nicht gerade künstlerisch bedeutende Werke, welche dem preußischen Kronschatze gehören und hier zum ersten Male öffentlich ausgestellt werden, ein Tafelaufsatz in Form eines Elephanten, welcher, ich weiß nicht mit welchem Recht, dem Christoph Jamnizer, einem Neffen des Wenzel, zugeschrieben wird, mehre andere kleinere Pokale, zwei Abendmahlskelche, kleine Gefäße aus Silber für Pfeffer und Salz und vieles Andere, zum Theil von großem Interesse.

In Zimmer IX sind Möbel und Geräthe aus der Zeit des prachtliebenden Königs Friedrich I. ausgestellt. Es ist die Zeit des großen Künstlers Andreas Schlüter. Man findet hier sieben Original-Modelle der Masken sterbender Krieger, welche Schlüter für den Hof des Zeughauses gefertigt hat, einige nach seinen Entwürfen ausgeführte Thürflügel aus dem Schlosse Charlottenburg und ein Modell in Bronce nach der Reiterstatue des großen Kurfürsten von Schlüter auf der nach diesem Denkmal benannten Brücke zu Berlin, sodann viele prachtvolle Boule-Möbel, zwei sehr schöne Kassetten mit Bronce-Beschlägen u. a. Von dem silbernen Mobiliar, welches Friedrich I. anfertigen ließ, haben sich leider nur zwei Stühle erhalten (welche jetzt im kgl. Schlosse als Thronsessel dienen), weil König Friedrich II. es einschmelzen ließ, um daraus Geld zu machen, das er für seine Kriege gebrauchte. Die erhaltenen sehr schönen Reste lassen diesen Verlust lebhaft bedauern; denn die versilberten Möbel, welche der König an Stelle der massiven machen ließ, stehen den Originalen an Kunstwerth wesentlich nach.

Die beiden folgenden Räume X und XI enthalten Möbel, Geräthe, Kunstwerke und Schmuckgegenstände aus der Zeit Friedrichs des Großen, der Blüthe des Rococo-Stils. Mitten im Zimmer steht die charaktervolle Broncestatue des Königs von Schadow, der ihn in Be-

gleitung von zwei Windhunden dargestellt hat. Sehr schön ist auch die in gebranntem Thon ausgeführte Büste Gluck's von Houdon. Die Möbel sind meist den von Friedrich d. Gr. neu eingerichteten Schlössern zu Potsdam entnommen und wohl meist französische Arbeit. Besonderes Interesse erregen wegen ihrer historischen Beziehungen der Arbeitstisch, das Fortepiano und das Notenpult des großen Königs, wegen ihrer Kostbarkeit auch drei mit Brillanten besetzte Dosen und drei Spazierstöcke seines Besitzes. Auf einem Eckschranke ist ein großes, vergoldetes und schön bemaltes Porzellan-Service aus dem neuen Palais aufgestellt. An den Wänden hängen einige charakteristische Gemälde, welche zum Schmuck der Zimmer jener Zeit wesentlich gehören.

Nach Besichtigung der in diesen beiden Zimmern ausgestellten glänzenden Leistungen des Rococo wollen die im Raum XII vereinigten Gegenstände aus der Zeit des Königs Friedrich Wilhelm II. nicht mehr gefallen. Sie sind steif und nüchtern.

Erst die Arbeiten nach Schinkel's Zeichnungen, im Raum XIII, einige Stühle aus dem Palaste des Prinzen Karl, einige Bilderrahmen, eine große broncene Fontainenschale aus Charlottenhof u. A. entsprechen wieder einem geläuterten Geschmack. In demselben Zimmer sind auch einige antike Werke aus dem Privatbesitz aufgestellt.

In dem der westasiatischen Kunst-Industrie gewidmeten Raume VI fallen sogleich die vielen aus Wolle geknüpften persischen Teppiche mit ihren eigenthümlich stilisirten Mustern und ihren Farben von wunderbarer Harmonie auf. Sodann fesseln die indischen Webereien und Stickereien, die reich ornamentirten Bronce-Gefäße aus Persien, gravirte Kupferschüsseln und mustvische Kästchen aus Indien u. A.

Wesentlich anders ist der Charakter der am entgegengesetzten Ende in Raum VIII vereinigten Gegenstände aus China und Japan. Man findet hier große Bronce-Vasen mit Ornamenten aus eingelegtem Silber, viel Porzellan, herrliche Email-Vasen, zum Theil von kolossaler Größe, vorzügliche Lackarbeiten, Fächer aus Elfenbein geschnitzt, gestickte Gewänder u. s. w.

In den zuletzt bezeichneten Räumen befinden sich, sehr günstig aufgestellt, auch zwei große gemalte Fenster des fünfzehnten Jahrhunderts, aus der Kirche zu Werben in der Altmark, welche der treffliche Glasmaler Müller in Berlin so eben restaurirt hat und welche daher hier ausgestellt werden konnten, bevor sie nach Werben zurückgehen.

Auf die in den sehr praktisch eingerichteten Glasschränken im Südflügel aufgestellten Sammlungen meist kleinerer Gegenstände, welche wegen der übersichtlichen Anordnung in historischer Folge sehr lehrreich sind, und unter welchen Vieles hier zum ersten Mal zur öffentlichen Kenntniß kommt, im Einzelnen näher einzugehen, würde zu weit führen. Hervorheben möchte ich nur die in historischer Beziehung sehr vollständige Sammlung italienischer Majolika-Schüsseln, die geblasenen, geschliffenen und bemalten Gläser, den großen Reichthum an sehr schönen Steingut-Krügen, besonders aus der Hahnemann'schen Sammlung, die Porzellanfiguren der elegantesten Art, eine Anzahl sehr vorzüglicher Portrait-Medaillons in Holz, höchst kostbare ältere Spitzen von seltener Erhaltung, im Besitz des Kaufmanns Schachtel, eine große, besonders schöne Schüssel von Bernard Palissy, einen mit höchster Sauberkeit ausgeführten und künstlerisch vollendeten, mit in Holz geschnitzten originellen Ornamenten versehenen Bandwirkrahmen im Stil der deutschen Frührenaissance und ein sehr schön ornamentirtes Falkenbauer aus Schmiedeeisen.

Doch fand jeder Besucher unter den mehr als viertausend Gegenständen etwas Anderes, das ihn besonders interessirte. Wohl Keiner derselben dürfte Alles gesehen haben.

Da die Ausstellung sehr zahlreich besucht war und von Vielen mit dem lebhaftesten Interesse studirt wurde, so ist mit Sicherheit anzunehmen, daß die große Arbeit für ihre Herstellung nicht umsonst gewesen ist, vielmehr reichliche Früchte tragen wird. R. B.

Die Wiener Schatzkammer.

Mit Abbildung.

Als vor zwei Jahren in dieser Zeitschrift (VI, 55) der Schatzkammer des österreichischen Kaiserhauses gedacht wurde, geschah es aus Anlaß der inzwischen beinahe vollendeten Leitner'schen Publikation. *) in welcher die unvergleichlichen Kostbarkeiten des habsburgischen Hausschatzes zum ersten Mal in würdiger und wahrhaft künstlerischer Weise veröffentlicht werden.

Unsre heutige Betrachtung gilt nicht in erster Linie dem Werke, sondern der Sammlung selbst. Mit dieser ist nämlich im Laufe der letzten Monate eine durchgreifende Veränderung vor sich gegangen, ein Umgestaltungsproceß, der nicht nur die Aufstellung und Anordnung, sondern auch den Bestand der Sammlung betrifft und in seinen Konsequenzen wie in den Grundsätzen, welche bei der neuen Disposition befolgt wurden, für Wien speciell und für alle kunstverwandten Kreise des Auslandes von großem Interesse ist.

Wie man weiß, gehörte die Wiener Schatzkammer früher in die Reihe jener Kuriositäten- und Kunst-Kabinete, wie sie kein gut situirtes Fürstenhaus in den goldenen Tagen der absoluten Monarchie sich anzulegen verabsäumte: bunt gemischt aus allerhand kostbarem Hausrath, Reliquien der Vorzeit, Prachtstücken der Luxusindustrie und wunderbaren Erfindungen, dem unvermeidlichen „Perpetuum mobile" u. dergl., und von dilettirenden Hofchargen mehr bewacht als eigentlich verwaltet. Um es kurz zu sagen: diese gemüthliche Periode, gepriesen von allen Lohndienern und Anstoden der alten Zeit, ist für die Wiener Schatzkammer nun vorbei. Die Forderungen der modernen Wissenschaft haben, wie wir mit wahrer Genugthuung berichten, auch in diesem Gebiete sich Gehör verschafft; die erste „Kunst- und Wunderkammer" ist gefallen, um einer streng systematisch angelegten und historisch geordneten Sammlung Platz zu machen, und wir dürfen hoffen, daß dieser Fall recht bald auch anderwärts verdiente Nachfolge finden werde.

Den äußeren Anstoß zu der glückverheißenden Umgestaltung hat ohne Zweifel der begonnene Neubau der kaiserlichen Museen gegeben, in deren an die Burg sich anlehnenden kolossalen Räumlichkeiten alle bisher zerstreuten und ungenügend aufgestellten Kunstschätze des Hofes ihre Unterkunft finden sollen: die Galerie des Belvedere, die Ambraser Sammlung, das Waffenmuseum, das Münz- und Antiken-Kabinet, die Kupferstichsammlung der Hofbibliothek u. A. Aber das Verdienst, die dadurch für die Zukunft gebotene Neuanordnung und Sichtung aller dieser Sammlungen schon jetzt bei der Schatzkammer gleichsam probeweise durchgeführt zu haben, gebührt dem gegenwärtigen Oberstkämmerer Grafen Crenneville, dessen kunstsinniger Oberleitung in dem neu ernannten Schatzmeister Quirin Leitner eine bewährte und energische Kraft zur Verfügung steht. Leitner hat über die bei der neuen Aufstellung der Schatzkammer befolgten Grundsätze in dem unlängst erschienenen Katalog derselben **) in Kürze Rechenschaft gegeben. Wir entnehmen daraus Folgendes:

Als Hauptgesichtspunkt bei der Reorganisation galt, in die Schatzkammer nur solche Gegenstände aufzunehmen, welche in irgend einer Weise zum unmittelbaren Gebrauch des Hofes dienen können: also sämmtliche Prunkgefäße aus Krystall, Edelmetall und Edelstein, die Uhren, die eigentlichen Schmucksachen, ferner die Kroninsignien, Orden, Hoheitszeichen u. dergl. Dazu kommen, als historische Reliquien, welche sich im Besitz des österreichischen Kaiserhauses befinden, ohne dessen Eigenthum zu sein: die Kleinodien des heiligen römischen Reiches deutscher Nation. — Alles Uebrige, was früher sonst noch in der Schatzkammer angesammelt war, aber nicht unter die obigen Rubriken fällt, wurde von ihr ausgeschlossen, dagegen manches Andere, was nach der neuen Disposition hierhergehört, von seiner bisherigen Stelle in die Schatzkammer übertragen. So auch das berühmte Salzfaß Benvenuto Cellini's, welches die Leser in W. Unger's für das Leitner'sche Werk ausgeführter Nachbildung, die wir der Güte des Herausgebers verdanken, diesem Aufsatze beigegeben finden. (Vergl. J. Brinckmann, B. Cellini's Abhandlungen über die Goldschmiedekunst und die Skulptur, Leipzig 1867, S. 27 ff.). Die Saliera wurde bekanntlich im Jahre 1570 dem Erzherzoge Ferdinand von Tirol vom Könige Karl IX. von Frankreich zum Geschenk gemacht, kam auf diese Weise in die Ambraser Sammlung und war in der letzten Zeit im k. k. Münz- und Antikenkabinet aufgestellt. Sie bildet jetzt neben Christoph Jamnizer's Prunkschüssel und den herrlichen Kannen, Vasen und Pokalen aus Achat, Lapislazuli und emaillirter Goldarbeit, welche

*) Die hervorragendsten Kunstwerke der Schatzkammer des österreichischen Kaiserhauses. Auf Allerhöchsten Befehl S. M. des Kaisers unter Leitung des k. k. Oberkämmerer-Amtes herausgegeben von Quirin Leitner. Wien, Druck und Verlag der k. k. Hof- und Staatsdruckerei. Liefg. 1—16. 1870—72. Fol.

**) Uebersicht der Sammlungen der Schatzkammer des österreichischen Kaiserhauses. Wien 1872. 191 S. 8°.

das nämliche Zimmer schmücken, einen der Glanzpunkte der hier vereinigten Prachtgefäße, wie sie in größerem Reichthum und geschmackvollerer Ausstellung wohl kaum eine andre Sammlung darbieten dürfte. Geradezu einzig in ihrer Art muß aber die in den Kästen VII—XII aufgestellte Collektion von Krystallgefäßen genannt werden, in welcher wir die ganze Entwickelung der Krystallschleiferei vom 15. Jahrhundert an bis auf die neueste Zeit in Exemplaren von der höchsten Schönheit der Form und des Schliffs verfolgen können. Der Triumph dieser Technik ist die auserlesene Gruppe von Gefäßen im Kasten XII, worunter wir nur den reich mit Email, Edelsteinen und Perlen geschmückten Krystallbecher spätgothischen Stils, vom Hofe Herzog Karl's des Kühnen stammend, und das reizvoll aufgebaute tragbare Altärchen aus Florentiner Mosaik, Edelsteinen, Email und Krystall mit der Darstellung der Samariterin am Brunnen hier namhaft machen wollen. Auch die Sammlung der Uhren im ersten Zimmer hat durch die neue Anordnung ein ganz anderes Gesicht bekommen. Die große sogenannte „Krönungsuhr," welche den früher nach beliebter Manier truppweise eingelassenen Fremden gewöhnlich als „Schlußtableau" gezeigt zu werden pflegte, hat selbstverständlich ganz weichen müssen, und die Zusammenstellung zeigt uns jetzt nicht mehr eine wirre Masse von Kuriositäten, sondern sie repräsentirt die Geschichte der Uhrmacherkunst und zugleich das mathematische Wissen der Zeit, wie es die zum Theil als Mathematiker berühmten Verfertiger in ihren Uhrwerken niedergelegt haben. Als auf eines der geschichtlich interessantesten Beispiele, sei hier auf die Pendeluhr von Jost Bürgi (erstes Viertel des 17. Jahrhunderts) hingewiesen, welche für die erste gehalten wird, an der das Pendel als Regulator angewendet wurde. Daß die Sammlung der Uhren auch in künstlerischer Hinsicht einen Schatz von köstlichen Erfindungen und besonders Ornamentmotiven birgt, auf dessen Hebung und Verwerthung unsere Künstler und Kunstindustriellen nicht dringend genug hingewiesen werden können, zeigt schon ein Blick auf die Tafeln des Leitner'schen Werkes, dessen sorgfältige und mit künstlerischem Verständniß ausgeführte Abbildungen überhaupt die schönsten Muster für den Kunsthandwerker darbieten. Wir wollen hinzufügen, daß unter den Verfertigern der Uhren, wie namentlich auch unter den Urhebern der vorhin erwähnten Goldschmiedearbeiten (Tafelaufsätze, Pokale, Schüsseln u. s. w.) sich die ausgezeichnetsten Kräfte aus der Zeit und unmittelbaren Umgebung Kaiser Rudolph's II. befinden. Diese Meister aus der Blüthepeiode der deutschen Renaissance sind uns bisher nur zum Theil bekannt (außer den bereits erwähnten seien C. Schweinberger und Chr. Lenker noch namhaft gemacht), zum andern Theil sind sie anonym. Wir dürfen manche interessante Aufschlüsse über die Monogramme der letzteren und die darunter steckenden Persönlichkeiten von Leitner's erläuterndem Text erwarten, der dem nächstens erscheinenden Schlußheft (18) seiner Publikation beigegeben werden wird. Das Werk hat nicht nur die Aufgabe der Verallgemeinerung des Schönen, sondern es soll auch ein Beitrag zur Erforschung der Geschichte der Kleinkunst sein, welche bekanntlich überhaupt, vornehmlich aber in den uns so nahe berührenden Gebieten der deutschen Renaissance, immer noch sehr im Argen liegt.

Daß der mit der Schatzkammer vorgenommene Umgestaltungsproceß auf die übrigen Sammlungen des österreichischen Kaiserhauses nur von günstiger Wirkung sein kann, geht aus dem Gesagten wohl klar hervor. Zunächst wird dadurch die Ambraser Sammlung berührt; sie hat Vielerlei in sich aufgenommen, was aus der Schatzkammer nach dem neuen Aufstellungsprincip entfernt werden mußte: die Elfenbeinarbeiten, Holzskulpturen, Stickereien (z. B. die burgundischen Meßgewänder), Arbeiten in Eisen und alle historischen und antiquarischen Gegenstände verschiedenster Technik. Dazu werden später die Waffen aus der Hofsammlung des Arsenals kommen und mit dem früheren Besitz der Ambraser Sammlung an Waffen und Rüstungen zusammen ohne Zweifel das reichhaltigste derartige Museum der Welt ausmachen. Daß es dann auch dieser Sammlung an einer neuen, den Anforderungen der Wissenschaft entsprechenden Sichtung und Anordnung nicht fehlen werde, ist so selbstverständlich, daß wohl Niemand es wird in Zweifel ziehen wollen. Wir bringen der mit der obersten Leitung aller dieser großen Aufgaben betrauten Persönlichkeit die volle Zuversicht entgegen, daß es ihr an der dazu nöthigen Energie ebenso wenig wie an Einsicht fehlen werde. Die Zeit des Sammelns im großen Stile ist jetzt für unsere Höfe, so scheint es, vorüber. Nun bliebe ihnen aber die nicht minder ehrenvolle Mission, in der Nutzbarmachung und wissenschaftlichen Verarbeitung ihrer Schätze den Völkern voranzuleuchten. Es würde uns herzlich freuen, wenn das habsburgische Haus darin den deutschen Fürstengeschlechtern konsequent voranginge, wie es in so manchen Impulsen und Schöpfungen der jüngsten Zeit, deren Zeugen wir sind, sich rühmlich hervorgethan hat.

Wien. C. v. L.

Druckfehler.

Am Schluß des ersten Artikels „Barock, Rococo und Zopf" ist (Heft I. S. 10, Z. 5 v. u.) zu lesen: „ebenso unverträglich mit dem Spiel des Rococo" ꝛc. (statt „verträglich").

DAS SALZFASS DES BENVENUTO CELLINI
in der k. u. k. Schatzkammer zu Wien

Raphaelstudien.

(H. Grimm, das Leben Raphael's von Urbino. Berlin 1872.)

Mit Holzschnitten.

Raphael's Selbstbildniß aus der „Schule von Athen."

Raphael's Leben zu schildern ist keine dankbare literarische Aufgabe, jedenfalls nicht so dankbar, als es der weitstrahlende Ruhm des Helden bei oberflächlichem Blicke glauben läßt. Es fehlen die Wechselfälle des Schicksals, die dramatischen Wendungen, die scharfen Einschnitte in der persönlichen Entwicklung, welche die Biographien vieler anderen Künstler so anziehend gestalten. Raphael's Leben sind seine Werke; wer jenes erzählen will, merkt bald, daß er nichts Besseres, ja kaum etwas Anderes thun kann, als diese zu beschreiben. Schon unsere Vorfahren wußten, daß man bei Raphael über dem Genusse seiner Schöpfungen den Schöpfer völlig vergesse, und jeden Tag erneuern wir die Erfahrung, daß die einzelnen Werke so abgeschlossen und in sich vollendet sind, daß man zunächst gar nicht daran denkt, sie als Glieder einer größeren Entwicklungsreihe einzuordnen und nach dem Maße des Fortschrittes zu fragen. Der Giardiniera geben wir ebenso willig den Preis, wie der Mad. della Sedia; die Madonna del Granduca ist in ihrer Art ebenso meisterhaft wie die Perle, Raphael's Tafelbilder entzücken uns in dem gleichen Maße, wie uns seine Fresken begeistern. Goethe's Wort über Raphael bleibt ewig wahr: Raphael machte eben Alles, was Andere zu machen wünschten.

Diese Erwägungen mögen es wohl gewesen sein, welche auch den jüngsten Biographen Raphael's, Herman Grimm in Berlin, bestimmten, an die Stelle einer selbständig gefaßten, unsern historischen Anschauungen entsprechenden Lebensbeschreibung einen bloßen kritischen Kommentar zur Vasarischen Vita di Raffaelo zu setzen, statt der zusammenhängenden Erzählung eine Reihe von Reflexionen zu geben. Ueber die von Grimm gewählte Form wollen wir nicht rechten und die Bedenken zurückdrängen, ob unter diesen Umständen nicht ein einfacher raisonnirender Katalog der Raphael'schen Werke angezeigt gewesen wäre. Der Anschluß an Vasari schiene uns eigentlich nur dann geboten, wenn dieser in Bezug auf Raphael den Rang einer unmittelbaren, lauteren Quelle besäße und bloß in Einzelheiten berichtigt zu werden brauchte. Aber Grimm klagt selbst, daß Vasari nur die Kunst verstand, „den allgemeinen Dunst seiner Notizen zu Wolken zu ballen und daß die Späteren

dann diese Wolken als Grundquadern für ihre Raphaelstudien" benutzten, er verdammt fast durchgängig Vasari's Grundsätze und hat im Ganzen eine höchst geringschätzige Meinung von dessen Raphaelstudien. So wird der Kommentar fast durchgängig zu einer Polemik und gewinnt eine Ausdehnung, unter welcher die Klarheit und Uebersichtlichkeit leidet. Doch mag uns auch die Form des Grimm'schen Buches nicht anmuthen, wir wollen uns nur an den Inhalt halten.

Der eigentlichen Biographie läßt Grimm eine stattliche Einleitung vorangehen, in welcher er die Geschichte der Raphaelstudien und der Raphaellegende eingehend erörtert. Die Glanzseiten des Verfassers, eine gute literarische Bildung und die glückliche Gabe, auch entlegenere Beziehungen zu finden und heranzuziehen, kommen schon in der Einleitung zur Geltung. Doch fehlt es auch nicht an mannigfachen Mißverständnissen und Irrthümern. Es ist eine entschiedene Uebertreibung, wenn Grimm behauptet, „Raphael hätte keine Schule gezogen", Michelangelo dagegen in seinen „wenigen Werken eine Generation geschaffen, welcher eine unendliche Zeugungskraft innewohnt". Die Thatsache einer reichen Nachfolge Raphael's ist eben so bekannt, wie die Bastardnatur der meisten Nachahmer Michelangelo's. Daß der Einfluß des letzteren allmählich überragt, erklärt sich aus dem Umstande, daß der eigenthümliche Stil Michelangelo's, das Selbstgenügen der groß und mächtig gefaßten Formen, der dekorativen Tendenz der folgenden Jahrzehnte am nächsten stand. Grimm allein eigenthümlich ist ferner die Meinung, daß Dorigny's Stiche nach Raphael's Cartons „unübertroffen sind und in Kunst und Schwung den Zeichnungen Raphael's gänzlich entsprechen." Die virtuose Technik des Meisters bestreitet Niemand, aber ebenso unleugbar ist es, daß er Raphael durch die Brille seines Jahrhunderts sah, ihm ein akademisches Gewand anzog, die schwungvolle Kunst Raphael's übertrieb, dessen Grazie nicht erreichte. Und weil wir dieses erkannten, weil wir bei Dorigny die reine Hingabe an das Vorbild, die einfache, ungekünstelte Empfindung vermißten, haben wir Keller's Entschluß, die Cartons in würdiger Weise neu zu stechen, mit Freuden begrüßt. Noch andere, kleinere Irrthümer Grimm's bedürfen der Verbesserung. Nicht die „Gebrüder Boisserée" haben für den Fortbau des Kölner Doms agitirt und dessen alte Pläne wieder aufgefunden. An dem Domwerke hat Melchior Boisserée keinen Antheil und um die Auffindung der alten Dompläne bekanntlich Moller das größte Verdienst. Falsch ist ferner die Behauptung, durch die „Boisserée's hätte Cornelius und Overbeck als Anfänger die erste Richtung empfangen." Goethe (an S. Boisserée 14. Febr. 1814) nennt sie beide einmal zusammen: „Von Cornelius und Overbeck haben mir Schlosser's stupende Dinge geschickt." Diese Briefstelle mag Grimm vorgeschwebt haben, als er jene Behauptung niederschrieb. In Wahrheit kam Overbeck erst im Jahre 1835 mit Sulpiz Boisserée in nähere Beziehungen; Cornelius selbst lernte Overbeck erst in Rom kennen. Uebrigens sind die Anfänge dieser beiden Künstler durchaus nicht zusammenzuwerfen. Cornelius war anfangs dem altdeutschen Stile zugänglich, in Overbeck's ersten Werken dagegen zeigt sich bereits die Anlehnung an die italienischen Quattrocentisten. Noch wäre über das Urtheil, welches Grimm über Passavant fällt, zu sprechen und darauf hinzuweisen, daß die starke Betonung der Raphael'schen Jugendperiode nicht ausschließlich aus dem Nazarenerthum Passavant's abgeleitet werden darf, daß auch das natürliche Interesse, welches jeder Biograph an der ersten Entwicklung seines Helden nimmt, einen großen Einfluß darauf übte. Doch um Passavant ganz gerecht zu werden, müßte ein Frankfurter Culturbild aus den zwanziger Jahren gezeichnet, und der eigentliche Kreis von Männern, die dort in der Gesellschaft herrschten, — halb Originale, halb kluge Weltmenschen, katholisirend und doch den Freuden des Lebens nicht abhold, mit romantischen Neigungen ausgestattet, aber auch auf ihre Beziehungen zu Goethe stolz pochend — geschildert werden. Ein anziehender

Stoff, der aber, ganz abgesehen von unserem Unvermögen, ihn zu bewältigen, uns hier von dem eigentlichen Gegenstande viel zu weit abführen würde. Wir gehen gleich zur Biographie Raphael's über.

Folgende Momente sind in Raphael's Jugendgeschichte von durchgreifender Wichtigkeit und wurden auch vorzugsweise von der wissenschaftlichen Forschung in den Vordergrund gestellt. Hat bereits der Vater Giovanni Santi auf die künstlerische Erziehung des Sohnes Einfluß geübt, und wer ist nach des Vaters Tode Raphael's Lehrer gewesen? Auf den braven Giovanni Santi ist Grimm wenig freundlich zu sprechen. „Wäre er nicht der Vater Raphael's, so würden seine Werke schwerlich Interesse erregen." Die Berechtigung zu diesem geringschätzigen Urtheil scheint sich Grimm aus — seiner Unkenntniß der Werke Giovanni's zu holen. Er berichtet über seine Wirksamkeit Folgendes: „Gemälde Giovanni's befinden sich auf dem Berliner Museum, andere sind von der Arundel-Society in Farbendruck mitgetheilt worden." In Wahrheit befindet sich in Berlin nur ein authentisches Gemälde (Madonna Matarozzi) Giovanni's, und die Arundel-Gesellschaft hat nicht „andere Bilder", sondern einzig und allein ein Wandgemälde aus S. Domenico in Cagli publicirt. Wer nicht mehr von Giovanni weiß, nicht mehr von seinen Werken gesehen hat, der muß sich eigentlich des Urtheils enthalten. Für Grimm folgt daraus nur, daß er „nicht im Stande ist, Giovanni so viele originale Kraft zuzutrauen," als Crowe und Cavalcaselle thun. Diese sind für Giovanni's Mängel nicht blind, sie wissen aber auch „die Neigung zum Holdseligen und Graziösen" zu würdigen, „die alle seine Werke an sich tragen und die vom Vater auf den Sohn überging." Sie gehen noch weiter und sagen: „Raphael ist schon im Vaterhause von dem Hauch florentinischen Geistes berührt worden, der Dank den Einwirkungen Uccelli's, Francesco's und Melozzo's in Santi's Schaffen lebte. Wie mächtig des Vaters Vorbild auf den Entwicklungsgang des Sohnes war, davon zeugt die häufige Wiederkehr der Typen und Physiognomien an Kinder- und Engelgestalten Raphael's, die sich von denen Santi's nur durch die höhere Freiheit unterscheiden, wie sie naturgemäßer Fortschritt des Jüngern und Einfluß der reifenden Zeit mit sich brachte."

So urtheilen Crowe und Cavalcaselle, und wer Santi's Werke in Cagli und namentlich in Fano gesehen und geprüft hat, wird ihnen beistimmen. Selbstverständlich ist dabei noch an keine längere systematische Lehre zu denken; es ruht zunächst des Vaters künstlerisches Wesen als stiller Trieb in dem jugendlichen Raphael und erhält sich in ihm mehr als natürliches Erbe als durch äußere Aneigung. Doch ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß Raphael wenigstens die erste Unterweisung noch durch seinen Vater empfing. Er ging bei des Vaters Tode in sein zwölftes Jahr (nach Grimm war er „zehnjährig, als sein Vater starb"; vom 28. März 1483 bis zum August 1494 sind aber mehr als elf Jahre verflossen), und nach der damals herrschenden Handwerkssitte geschah der Eintritt in die Werkstätte in ziemlich frühem Knabenalter. Wir können dafür das Beispiel Michelangelo's, Fra Bartolommeo's und Anderer citiren, und wir wissen auch, daß der alte Santi seine Kunst durchaus noch in altväterlicher Weise, handwerksmäßig trieb.

Wer übernahm nun nach Santi's Tode den Unterricht Raphael's, und was damit zusammenhängt, in welcher Zeit kam Raphael in Perugino's Werkstätte? Grimm begnügt sich zu sagen, nach allgemeiner Annahme sei Raphael erst 1500 bei Perugino eingetreten, er prüft diese Annahme nicht, scheint sogar (S. 58) die Meinung Pungileoni's, Passavant's (und Robinson's), dieses Ereigniß habe bereits 1495 stattgefunden, nicht ganz verwerflich zu finden. Für die Bestimmung einer späteren Zeit des Eintrittes giebt es aber zwingende, aus Urkunden geschöpfte Gründe. Perugino arbeitet seit 1493 in Florenz, er kauft sich 1496 dort einen Bauplatz und heißt habitator in populo S. Petri majoris,

ist also ein ständiger Bewohner von Florenz, er ist in Januar 1497 Mitglied der Künstlerkommission, welche die Fresken Baldovinetti's in der S. Trinità abschätzt, und nimmt im Juni 1498 an den Berathungen über die Restauration der Domkuppel Theil. Erst im letzten Jahre des Jahrhunderts verläßt er Florenz und schafft den Freskenschmuck im Cambio zu Perugia, welchen er inschriftlich im Jahre 1500 vollendet. Raphael's Eintritt in die Werkstätte Perugino's kann demnach nicht in eine frühere Zeit fallen als 1500; denn daß er den Unterricht desselben in Perugia und nicht etwa in den neunziger Jahren in Florenz genoß, darüber kann nicht der geringste Zweifel herrschen. Damit stimmt auch der Wortlaut anderer Urkunden. Nach des alten Santi's Tode brachen zwischen Raphael's Vormund Don Bartolommeo und seiner Stiefmutter Bernardina Zwistigkeiten aus, die öfter gerichtliche Entscheidungen hervorriefen. Die letzteren liegen uns vor. Im Jahre 1499 (5. Juni) werden Don Bartolommeo, Bernardina und Raphael (früher als minorenn bezeichnet) als persönlich vor Gericht verhandelnd angeführt. Im folgenden Jahre (13. Mai 1500) vertritt Don Bartolommeo den jungen Raphael vor Gericht, und es heißt von diesem: „Raffaele absente". Im Jahre 1499: venerunt da. Bernardina, domni Bartolomens et Raphael ad infrascriptam transactionem"; im Jahre 1500: „stipulavit dom. Bartol. pro se et nomine Raphaelis etc." und „pro dicto Raphaele absente unterschreibt: „Mattheus notarius publicus". Zwischen Juni 1499 und Mai 1500 fällt demnach Raphael's Entfernung aus Urbino, sein Eintritt bei Perugino. Wer bis dahin in Urbino Raphael's künstlerische Erziehung geleitet, darüber fehlt uns jede Kunde.

Näheres über die Wirksamkeit Raphael's während seines Aufenthaltes in der Werkstätte Perugino's zu errathen, hat von jeher alle Forscher gereizt. Daß Raphael bereits hinreichend weit vorgeschritten war, um als Gehilfe verwendet zu werden, ist eben so glaublich, wie daß Perugino ein solches Mithelfen der Gesellen vielfach in Anspruch nahm. Auch Crowe und Cavalcaselle können der Versuchung nicht widerstehen, nach den Spuren der Raphael'schen Hand in Werken Perugino's zu spähen. Sie denken sich ihn bereits bei der Entstehung der Fresken im Cambio (Deckenbilder) mitthätig und entdecken noch an anderen auf Perugino's Namen getauften Bildern seine Hand. Grimm geht auf solche Untersuchungen nicht ein. „Es kann vorkommen, sagt er, daß der eine, der lange Lebenserfahrung für sich hat, an einer Stelle die unzweifelhaften Pinselstriche Raphael's zu erkennen behauptet, wo der andere, dessen Studium nicht ganz demselben Gebiete der Kunstgeschichte gewidmet war, nichts davon zu ersehen im Stande ist. Der Anfänger wird wohlthun, sich an das zu halten, was fest verbürgt ist." Grimm beschäftigt sich zunächst mit demjenigen Bilde, welches Vasari an die Spitze der Raphael'schen Werke stellt, mit der Krönung Mariä, jetzt in der Vaticanischen Galerie. Die Skizze für die obere Hauptgruppe (Sammlung Wicar in Lille) scheint ihm bedenklich. Die Behauptung, daß die Art der Schraffirung mit der damaligen Weise Raphael's nicht stimme, wird wenige Gläubige finden. Für die Aechtheit sprechen auch äußere Gründe, die auf der anderen Seite des Blattes befindlichen, zu demselben Gemälde gehörigen Studien, über deren Ursprung nicht der geringste Zweifel herrscht.

Wichtiger als die Entscheidung, ob das Lille Blatt ächt oder unächt sei, — es fehlt uns nicht an Studien für die Krönung — ist die Feststellung der Chronologie in Bezug auf die einzelnen Werke Raphael's aus seiner umbrischen Periode. Wir sind leider an sicheren Daten sehr arm. Vasari nennt keine Jahreszahlen. Nach der Vollendung der Krönung Mariä läßt er Raphael Perugia verlassen und in Città di Castello ein Crucifix (bei Lord Ward) und das Sposalizio malen und dann zu Pinturicchio nach Siena gehen. Irrthümlich wird das Sposalizio (signirt 1504) vor den Sienenser Aufenthalt (Winter 1502—1503) gesetzt. Die Entstehungszeit des Sposalizio fällt später, wie wahrscheinlich

alle Arbeiten in Città di Castello. Vasari selbst giebt uns einen Anhaltepunkt, sie chronologisch zu bestimmen. „Nach Vollendung dieses Werkes (Krönung Mariä) verließ Raphael, da Pietro einiger Geschäfte wegen nach Florenz zurückkehrte, Perugia und ging mit einigen seiner Freunde nach Città di Castello.“ Grimm meint, von Perugino's Reise nach Florenz um diese Zeit sei nichts bekannt. Allerdings nicht, wenn er Raphael's Aufenthalt in Città di Castello in das Jahr 1500 setzt. Er folgt hier einmal ausnahmsweise Passavant, welcher das Cruzifix dem Jahre 1500 zuschreibt, bloß aus dem Grunde, weil es hinter dem Sposalizio und der Krönung Mariä an Werth zurücksteht. Man erwäge, ob die Wahrscheinlichkeit für eine so frühe Datirung spricht. Erst im Jahre 1500, das steht nunmehr fest, kam Raphael zu Perugino. Soll er nun sogleich selbständig gearbeitet und Bestellungen außerhalb Perugia's empfangen haben? Ist es nicht ungleich glaublicher, daß Raphael in der ersten Zeit nur als Gehilfe Perugino's auftrat, wofür ja auch bestimmte Anzeichen vorliegen, sowie er auch in Siena nur im Namen und Auftrage Pinturicchio's arbeitete und erst seit dem Jahre 1503 eine größere, selbständige Thätigkeit entfaltete und die Aufträge für Città di Castello ausführte? Für das Sposalizio steht das Jahr 1504 fest, das Crucifix hat Rumohr in das gleiche Jahr, nach dem Sposalizio versetzt, und wenn dieses zu viel behauptet ist, so ist doch das sicher, daß die Handzeichnung für das Crucifix (Albertina) eine viel festere Hand, eine größere technische Uebung offenbart als die Studien für die Krönung Mariä, welche dem Jahre 1502 angehören sollen. Auch an äußeren Gründen für diese veränderte Zeitbestimmung fehlt es nicht. Pinturicchio brach die Malereien in der Libreria im Herbste 1503 ab, und zur gleichen Zeit, wie Vasari ganz richtig bemerkt, ging auch Perugino nach Florenz. Anstatt zu sagen, von der Reise Perugino's sei factisch nichts bekannt, hätte Grimm Gaye aufschlagen sollen, bei dem er unter den Sachverständigen, welche am 25. Januar 1504 über den geeignetesten Platz für Michelangelo's David berathen sollten, auch Perugino und zwar mit seinem Florentiner Wohnorte in pinti gefunden hätte. Zwei sichere Haltepunkte für die frühere umbrische Periode Raphael's wären also gegeben: sein Aufenthalt in Siena 1503 und seine Thätigkeit für Città di Castello 1504. Die Skizzen für die Fresken in der Libreria (zu den drei von Grimm aufgezählten käme noch eine Oxforder Zeichnung, schon von Ottlay publicirt, hinzu) könnte zwar Raphael noch in Perugia entworfen haben, die Zeichnung nach der antiken Gruppe der drei Grazien dagegen ließ sich nur an Ort und Stelle anfertigen. Grimm schildert diese Zeichnung, das erste Studium Raphael's nach der Antike, ausführlich und knüpft an ihre Betrachtung allgemeine Erwägungen. „Es kann gar kein Zweifel darüber walten, daß Raphael diese schlanken, mädchenhaft gestreckten griechischen Körper wirklich vor Augen hatte, deren Hüften so schmal, deren Formen so zart sind: auf seiner Zeichnung haben sie die Eigenschaften der Frauen Perugino's angenommen! Die Hüften sind breit geworden, der Leib kürzer, alles runder, fetter, frauenhafter, die Gesichter niedlich und auf den Lippen der Münder jenes peruginesk Lächeln, das man so bald herauserkennt.“ Wir lassen die Richtigkeit der Vergleichung auf sich beruhen, obgleich wir sie nicht ganz zutreffend finden können. Wo in aller Welt aber hat Grimm „Gesichter und Münder“ gesehen, da sich nur ein einziger Kopf darauf befindet? Raphael hat nämlich nur zwei Grazien kopirt, von denen die eine ganz erhalten ist, der anderen dagegen der Kopf und der linke Fuß fehlen. Wer in Grimm's Buche einfache Belehrung sucht, hat einen schlimmen Stand. Zunächst muß er hören, daß es eigentlich gar kein Kunsturtheil giebt, sondern Alles nur auf dem Gefühle beruht (S. 62, 63, 121, 122); vernimmt er ausnahmsweise eine Ansicht, so kann er sicher sein, daß ihm einige Seiten später die schroff entgegengesetzte als eben so richtig gegenübergestellt wird. Seite 61 heißt es z. B., daß Raphael schon 1502 die „Freiheit zeigt, mit welcher er sich

über die Formen erhob, welche die Schule Perugino's überlieferte." Seite 76 zieht Grimm aus der Zeichnung der drei Grazien „die Erfahrung, daß der Blick selbst des geübtesten Künstlers (und als solcher kann Raphael damals reichlich bezeichnet werden) befangen bleiben muß in äußeren Formen, die seiner Schule eigenthümlich sind." Und zuletzt entdeckt man, daß dem Verfasser die Fähigkeit abgeht, Kunstwerke genau zu betrachten und auch nur stofflich richtig zu beschreiben. (Man vergleiche die beigegebenen Abbildungen.)

Mit dem Jahre 1504, so nimmt man gewöhnlich an, geht Raphael's umbrische Periode zu Ende, beginnt die florentinische Zeit. Nicht der Wechsel des Wohnortes allein, auch die Wendung des Stiles soll dadurch bezeichnet werden. Auf dem Höhepunkte der umbrischen Periode steht Raphael im Sposalizio, die Vollendung innerhalb der Grenzen der Florentiner Schule hat er in der Grablegung erreicht. Die dazwischen liegenden Werke richtig zu ordnen, hat eine große Schwierigkeit. Das nächstliegende wäre, sie nach dem Maße des künstlerischen Fortschrittes, den sie bekunden, auch in der Zeit aufeinander folgen zu lassen. Nicht immer aber läßt sich der Fortschritt mit voller Entschiedenheit nachweisen, und es hinkt überhaupt die Meinung, daß jedes spätere Werk nothwendig auch das bessere sein muß. Passend wiederholt Grimm Rumohr's Worte: „Es verwirrt uns, wenn wir sehen, daß Künstler von der Stufe, welche sie schon eingenommen, sich zurückwendend, ältere Eindrücke, welche vergessen schienen, wieder auffrischen, in's Leben rufen, mit dem neu Erworbenen vermälen." Kein Wunder, daß die Reihenfolge der Raphael'schen Werke bei den verschiedenen Forschern verschieden ausfällt, und jeder ausschließlich das Recht auf seiner Seite zu haben glaubt. Die Schwierigkeiten werden noch dadurch vermehrt, daß es uns auch an äußeren Anhaltepunkten vielfach gebricht. Wie lange währte Raphael's Aufenthalt in Florenz?

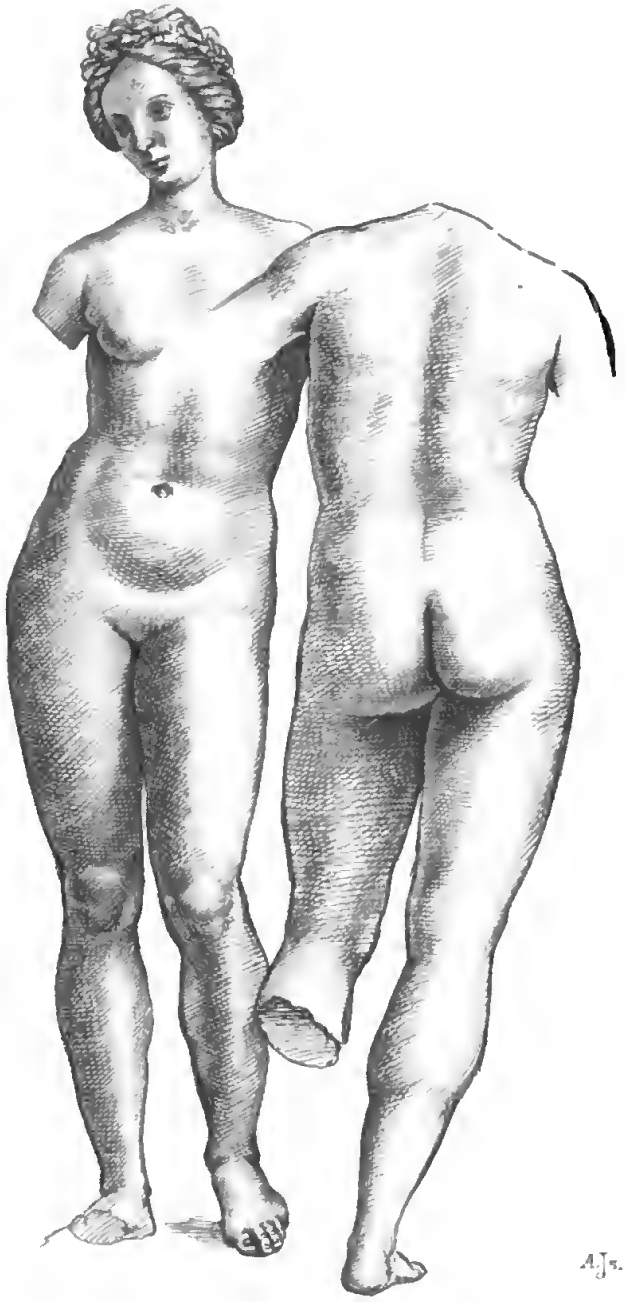
Nach der bisher gangbaren Rechnung kam er im Herbste 1504 dahin, verließ es jedoch im folgenden Jahre, um in Perugia die Fresken von S. Severo zu malen. In das Jahr 1506 fallen Reisen nach Urbino und Bologna. Aber noch in demselben Jahre kehrte er nach Florenz zurück, um hier bis zu seiner Berufung nach Rom (Sommer 1508) zu verweilen. Grimm verwirft die Annahme von Raphael's erstem kurzen Aufenthalte in Florenz vollständig, er läßt den Künstler bis Anfang 1506 in Perugia arbeiten und erst um diese Zeit den Wohnort wechseln. Es läßt sich nicht leugnen, daß die Behauptung, Raphael sei schon 1504 in Florenz anwesend gewesen, auf nicht ganz sicheren Gründen ruht. Worauf sie vornehmlich fußte, war der Empfehlungsbrief der Johanna von Montefeltre für den jungen Raphael vom 1. October 1504. Die Aechtheit desselben ist aber nicht über jeden Zweifel erhaben. So bleibt nichts übrig, als uns an die Werke selbst zu halten und zu forschen, ob nicht dem Jahre 1505 angehörige Bilder bereits Spuren des florentinischen Einflusses zeigen. Ist dieses der Fall, so steigt die Glaubwürdigkeit eines früheren Aufenthaltes in Florenz. In erster Linie muß demnach die Freske von S. Severo in Perugia genauer untersucht werden. Sie ist vom Jahre 1505 datirt, und wenn auch die Inschrift später fällt als das Werk, so liegt doch kein Grund vor, an der Richtigkeit des Datums zu rütteln. Passavant nun findet in der Freske bereits die Früchte florentinischer Studien, Grimm, der hier wie meistens Rumohr folgt, vermag auch „nicht eine Spur der Bekanntschaft mit florentinischer Kunst darauf zu entdecken."

Um aus dem Widerstreit der Meinungen zu kommen, blicken wir aus, ob uns nicht Skizzen und Studien zur Klarheit verhelfen. In der That weist Passavant auf ein altberühmtes Blatt in der Oxforder Sammlung hin, welches auf die Freske von S. Severo sich bezieht und zugleich offenbart, daß Raphael zur selben Zeit den Schlachtkarton von Lionardo studirt habe. Grimm sagt kurzweg: „Meiner Ansicht nach gehört das Studienblatt weder zur Freske von S. Severo, noch rührt die Skizze zur Reiterschlacht überhaupt von Raphael her."

Grimm hat früher das ganze Blatt Lionardo selbst zugeschrieben, jetzt sieht er in den darauf befindlichen zwei Köpfen und Händen „Hilfsstudien für Schulhände und Schulköpfe, welche dem Atelier Perugino's sowohl als dem Lionardo's angehörten." Wer sonst das Blatt gesehen hat, hält es für eine Raphael'sche Arbeit, und S. 134 auch Grimm, mit Ausnahme der in die Ecke gekritzelten Skizze nach dem Schlachtkarton, die er zu einer plumpen, dem 17. Jahrhundert angehörigen Fälschung stempelt. Außer dieser Skizze befinden sich auf dem Blatte ein scharf geschnittener älterer Kopf mit überhängender Unterlippe im Profil, dann ein jüngerer Mönchskopf beinahe ganz en face und endlich zwei Hände, die eine flach ausgestreckt, wie auf einem Buche liegend, die andere ein aufrecht stehendes Buch haltend. Diese beiden Hände lassen sich auf der Freske von S. Severo ohne Schwierigkeit nachweisen; sie gehören zum h. Johannes, der letzten Figur rechts. Grimm sagt zwar, sie hätten „nur eine gewisse Aehnlichkeit mit den Händen des h. Johannes", sie sind aber in Wahrheit denselben so ähnlich, als es überhaupt vorbereitende Naturstudien sein können. Wenn der Rigorismus, den hier Grimm anwendet, berechtigt wäre, müßten wir einen guten Theil der Raphael'schen Skizzen überhaupt streichen und ihre Beziehung auf ausgeführte Bilder fallen lassen. Auch der Mönchskopf en face, von dem Grimm sagt, er lasse sich „auf der Freske nicht gut nachweisen", ist auf der Freske (h. Placidus, zweite Figur links) wieder zu entdecken; dagegen geht Grimm vollständig irre, wenn er zwischen dem Profilkopfe der Handzeichnung und dem Kopfe des h. Maurus oder wohl gar dem äußersten Kopfe rechts im Sposalizio eine Verwandtschaft finden will. Das ist ganz einfach ein Charakterkopf, der auf einer Lionardo'schen Inspiration beruht und von Raphael als Versuch, in wieweit er sich Lionardo's Stil angeeignet hätte, gezeichnet wurde. Was endlich die Skizze nach dem Schlachtkarton in der Ecke des Blattes betrifft, so hilft sich Grimm, um seine These der Fälschung zu beweisen, so, daß er der Skizze eine viel größere Deutlichkeit zuschreibt, als sie besitzt, den Edelinck'schen Kupferstich nach Rubens' Zeichnung wieder mit einem man möchte sagen künstlich getrübtem Auge betrachtet. Vasari wird zur Abwechselung hier als eine unfehlbare Quelle angenommen, und die Glaubwürdigkeit der uns erhaltenen Abbildungen der Seitengruppe nach dem Grade ihrer Uebereinstimmung mit dem Berichte Vasari's gemessen. Grimm mag mit den Herausgebern Vasari's sich auseinandersetzen, welche nach Aufzählung der Reproduktionen (die Bergeret'sche Zeichnung ist bekanntlich ein Falsum) bemerken: „la descrizione del Vasari non concorda pienamente con queste composizioni". Die Raphael'sche Skizze ist nach Grimm nicht ächt, weil sie mit dem Edelinck'schen Stiche übereinstimmt, dieser keine treue Wiedergabe des Cartons, weil er Vasari widerspricht. Es handelt sich wesentlich um einen Dolch, welchen nach Vasari der eine der beiden auf dem Boden ringenden Krieger gegen den anderen zückt, und der auf dem Edelinck'schen Stiche nicht sichtbar ist. Hier verdeckt aber der dicke Schweif des Pferdes den größten Theil des Armes, und wenn der unterliegende Krieger mit aller Kraft den Arm gegen den anderen stemmt, so ist es doch offenbar, daß er nicht die bloße Faust, sondern die von ihr geführte Waffe abwehren will. Uebrigens ist die Raphael'sche Skizze so flüchtig, so sehr nur den allgemeinen Gedanken des Cartons wiedergebend, daß man sie nicht füglich mit einem ausgeführten Kupferstiche vergleichen kann. Was also Grimm durch seine Kritik des Raphael'schen Blattes beweisen wollte, hat er nicht überzeugend dargethan. Die ganze Auseinandersetzung wäre übrigens unnöthig, wenn man die alte Lesart auf der Madonna im Grünen in Wien: 1505 beibehalten könnte. Sie wird in dem neuesten Kataloge bestritten, aber Waagen ist noch in der letzten Zeit für die früher übliche Datirung entschieden eingetreten. Die Madonna im Grünen ist nach Baldinucci's Zeugniß für Taddeo Gaddi in Florenz gemalt, sie zeigt deutlich den Einfluß Lionardo's und würde,

das richtige Datum 1505 vorausgesetzt, beweisen, daß Raphael sich schon im Jahre 1505 in Florenz aufhielt.

Wir wenden uns, die anderen Meinungen und Einfälle Grimms (z. B. die Zurückschiebung der h. Familie aus dem Hause Canigiani in das Jahr 1516) übergehend, zu seiner Schilderung des Raphael'schen Hauptwerkes in Florenz, der Grablegung Christi. Aus weiter Ferne holt Grimm den Apparat herbei, um uns die Entstehung dieses Bildes anschaulich zu machen, er will uns offenbar hier eine Probe seiner Methode liefern, wie sich aus den ersten Skizzen allmählich das vollendete Werk organisch entwickelt, und den Beweis liefern, daß er Handzeichnungen nicht allein zu rühmen, sondern auch kunstgeschichtlich zu verwerthen weiß. „Ein antikes Relief, ein Kupferstich Mantegna's, ein Marmorwerk Michelangelos" bilden die Vorlagen, auf deren Grund Raphael weiter arbeitet. Zuerst nennt Grimm Michelangelo's Pietà, von welcher „Raphael eine Zeichnung oder einen Abguß vor Augen gehabt haben muß". Denn die Lage des todten Christus bei Raphael ist dem Christus der Pietà in hohem Grade ähnlich; nur die Stellung der Beine von den Knien abwärts ist eine andere". Wir werden später sehen, ob die Aehnlichkeiten (die beiden Arme, die Brust, der eingesunkene Leib) so zwingender Natur sind, daß sie nur durch die Nachahmung eines bestimmten Kunstwerkes erklärt werden können. Grimm selbst läßt alsbald dieses angebliche Vorbild fallen, um auf ein anderes hinzuweisen, ein antikes, in Rom bewahrtes Basrelief, wobei er die Frage, wie Raphael in Florenz zu dessen Ansicht gelangte, einfach so erledigt, daß „zu jener Zeit gewiß keine Antike in Rom sich befand, die nicht in den Skizzenbüchern der Künstler überall hingelangte." Dieses Basrelief, der Tod des Meleager, zeigt einen nackten Jüngling, der von drei (Grimm sagt zwei) Kriegern fortgetragen wird, während ein bärtiger Mann theilnahmsvoll die eine Hand des Todten leise emporhebt. Diese letzte Bewegung kommt auch auf Raphael's Grablegung vor und bestimmte vorzugsweise Grimm's Meinung, daß hier das Vorbild Raphael's zu suchen sei. „Merkwürdiger Weise, so sagt nun Grimm weiter, sind gerade diese Aehnlichkeiten zu Anfang von Raphael fast außer Acht gelassen worden." Die nächste Stufe in der Entwickelung des Werkes zeigt uns nach Grimm das Oxforder Blatt, der Tod des Adonis, wo sowohl die Gesammtbewegung der Gruppe, wie die Haltung jeder einzelnen Figur eine Veränderung erfahren hat. Erst später kam Raphael wieder auf das antike Relief zurück, nachdem die Komposition noch zwei Stadien durchgemacht hatte, welche durch ein Oxforder Blatt (Passavant, Kat. 477) und eine Florentiner Handzeichnung (Passavant, Kat. 108) uns nahe gebracht werden. „Raphael, der zuerst nur die äußerliche Zusammenstellung des griechischen Werkes benutzt hatte, warf, so scheint es, noch einmal den Blick darauf, und als entdeckte er jetzt erst die tieferen Intentionen des antiken Meisters, machte er sich auch diese noch zu eigen." Wir bedauern, diese ganze Schlußfolgerung für falsch erklären zu müssen. Zunächst gehört der Tod des Adonis gar nicht in die Reihe der Skizzen zur florentiner Grablegung. Er ist auf der Rückseite des Blattes gezeichnet, welches den nach der verbotenen Frucht ausgreifenden Adam, die Studie zu Marcanton's berühmtem Stich: der Sündenfall, zeigt. Spricht schon dieser Umstand für den römischen Ursprung des Blattes, so werden wir in dieser Ansicht noch weiter bestärkt durch die vollkommene Uebereinstimmung der Zeichnungsweise auf beiden Seiten des Blattes. Endlich ist der neben der Zeichnung des Todes des Adonis in der Ecke angebrachte bärtige Kopf auf römischen, keineswegs auf florentinischen Werken Raphael's nachweisbar. Wenn nun auch der Tod des Adonis aus der Reihe der vorbereitenden Studien für die Grablegung fällt, so konnte doch Raphael immerhin aus dem antiken Relief seine Inspiration geholt haben. Dagegen ist aber Folgendes zu bemerken. Die charakteristischen Bewegungen und Stellungen, durch welche Raphael den Gegenstand

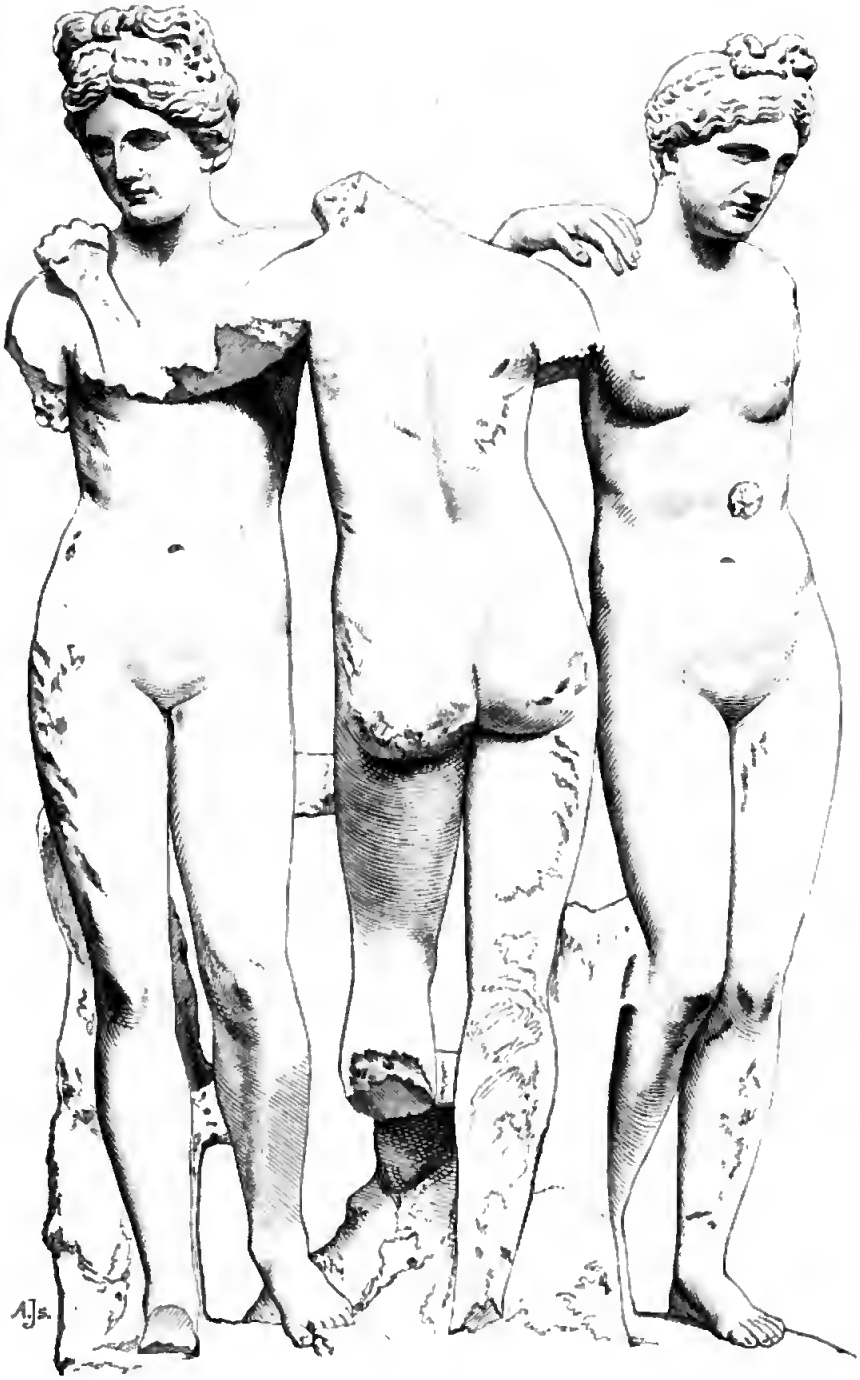


Raffael's Handzeichnung nach der antiken Gruppe der Grazien in Siena.

(Sammlung der Akademie zu Venedig)

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von E. Grumbach in Leipzig.



Antike Gruppe der Grazien in Siena.

Zeitschr. f. bild. Kunst. VIII. Jahrg. Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

der Darstellung versinnlicht, dürfen nicht von einem einzelnen Kunstwerke abgeleitet werden, falls gezeigt werden kann, daß sie eine traditionelle Geltung besitzen. Nun sind aber diese, der eine schlaff herabhängende Arm des Todten, das Erfassen des anderen Armes durch einen Leidtragenden, das Untergreifen unter die Schultern zur Stütze des Leichnams in den Pietà's und Grablegungen der älteren Zeit typisch wiederkehrend, in der altdeutschen Kunst ebenso häufig vorkommend, wie in der älteren italienischen, so daß, als Raphael den Auftrag erhielt, eine Grablegung zu malen, ihm die Hauptzüge der Darstellung unmittelbar gegenwärtig sein mußten, und er nicht nöthig hatte, sie einem antiken Relief zu entlehnen. Er konnte sie aber nicht einmal dem von Grimm speziell bezeichneten entlehnen. Dieses ist nämlich der Grablegung in allem Wesentlichen durchaus entgegengesetzt. In der Grablegung ist die Gruppe der Träger mit dem Leichnam geschlossen, die beiden Träger stehen sich einander gegenüber; auf dem Relief dagegen ist die Gruppe einfach fortschreitend gedacht. Dort wird der Leichnam mit dem Kopfe voraus getragen, hier mit den Füßen; dort tritt der Träger am Kopfe eine Stufe zurück und hebt den Leichnam empor, der andere Träger folgt, hier geben die beiden Träger am Fußende den Impuls zur raschen Bewegung nach vorwärts, und der Träger am Kopfe hat alle Mühe nachzukommen. Auf der Grablegung hat der Träger am Fußende das Linnentuch oberhalb der Beine gefaßt, die Beine sinken herab; auf dem Relief sind am Fußende zwei Träger beschäftigt, der eine hat die Beine des Todten auf die Schultern geladen, der andere mit den Armen jene untergegriffen; er ist von vorn, der Träger bei Raphael vom Rücken sichtbar. Auf dem Relief bemerken wir ferner zwischen dem Träger, der die Hand des Todten emporhebt, und dem Träger am Fußende eine weibliche Gestalt, welche im Schmerze die Hand an die Stirn preßt; bei Raphael (florentiner Handzeichnung, von Grimm zur Vergleichung herangezogen), ist auch eine weibliche Gestalt angebracht, sie macht aber die Geberde des Aufmerkens, der stillen Theilnahme, indem sie die Hand mit ausgestrecktem Finger bis zum Kinn erhebt. Grimm nennt das eine „ähnliche Handbewegung". Der Leichnam Christi hat eine andere Lage, alle Köpfe eine andere Wendung, nichts bleibt an Aehnlichkeiten übrig, als der schlaff herabhängende Arm des Leichnams und die andere von einem bärtigen Krieger (bei Raphael von Maria Magdalena) erfaßte Hand desselben, also die beiden Motive, welche Raphael auch sonst nahe traten, weil sie seit Menschenaltern auf Bildern der Grablegung typisch waren.

Offenbar hat den Verfasser nur die Lust, etwas Neues vorzubringen, zu diesen Irrthümern verleitet. Sonst hätte er sofort den richtigen Weg, wie sich die Komposition der Grablegung entwickelt hat, erkennen müssen. Die Handzeichnungen dazu zerfallen bekanntlich in zwei Gruppen, welche ebenso viele Stufen in der Entwicklung der Komposition vorstellen. In der ersten Gruppe, durch Oxforder und Pariser Blätter vertreten, erblicken wir den Leichnam Christi auf dem Boden liegend, den Kopf im Schooße der Madonna ruhend, während die Kniee von der Magdalena gestützt werden. Zu beiden Seiten dieser Mittelfiguren stehen als theilnehmende schmerzerfüllte Zuschauer Jünger und Frauen. Diese Blätter zeigen noch eine große Abweichung von der später angenommenen endgiltigen Komposition der Grablegung, sie weisen aber doch schon auf die letztere deutlich hin, denn die auf dem Bilde um die Madonna beschäftigten Freunde kommen bereits auf dem Pariser Blatte in entsprechender Bewegung vor; sie weisen aber gleichzeitig zurück auf das Vorbild, welchem Raphael anfangs folgt. Und dieses Vorbild ist ganz einfach, wie schon Robinson angedeutet hat, das berühmte Gemälde der Grablegung seines Lehrers Perugino v. J. †495 in S. Chiara zu Florenz, jetzt in der Pittigalerie. Der Beweis wird geliefert erstens dadurch, daß auf der einen Raphaelischen Handzeichnung (im Louvre) eine Figur des Peruginischen

Gemäldes (der Mann mit den Turban) wiederholt wird, zweitens dadurch, daß Raphael noch auf dem Gemälde der Grablegung den landschaftlichen Hintergrund seines Vorbildes im Wesentlichen beibehielt. Der Felsen links, die mit spärlichen Bäumen bepflanzte Anhöhe rechts, dazwischen in der Mitte der Ausblick auf ein weites fruchtbares Gefilde sind auf beiden Bildern gleich. Man erkennt deutlich, daß Raphael zuerst nur eine Variante des Peruginischen Bildes geben wollte und sich der überlieferten Auffassung streng anschloß. Die florentinischen Einflüsse mit ihrem Andringen auf lebendige Bewegung mögen ihn von dem bis jetzt eingeschlagenen Wege abgebracht und bestimmt haben, den elegischen Ton, welchen die ersten Skizzen anschlagen, mit einem kräftigeren dramatischen zu vertauschen. Diese Umstimmung deutet gleichfalls ein Oxforder Blatt an, welches uns bereits zeigt, wie zwei knieende Männer im Begriffe sind, den Leichnam Christi von der Erde empor zu heben. In diesen Stadien befand sich die Komposition, als Raphael den Mantegna'schen Stich der Grablegung zu Gesicht bekam, den er sofort theilweise kopirte, und dem er die Grundlage für die endgiltige Komposition seines Werkes verdankt, nämlich die Fortbewegung des Leichnams mit dem Oberkörper vorwärts, das Rückwärtsschreiten des Trägers am Kopfende und die Geschlossenheit der ganzen Hauptaktion. Auf dieser Grundlage arbeitete Raphael die weiteren Skizzen (Oxford, Florenz) aus, an welchen die Entwicklung des Bildes bis zu seiner Vollendung verfolgt werden kann. Die Verwandlung der ursprünglich ruhenden Gruppe in eine lebendig bewegte bildet in der Geschichte der Composition der Grablegung den Wendepunkt. Sie wird durch das vergleichende Studium der Handzeichnungen ebenso klar enthüllt, wie es unwiderleglich ist, daß für die erstere Auffassung Perugino's Gemälde, für die letztere Mantegna's Stich den Impuls abgab. Natürlich, daß mit der Erhebung der Hauptgruppe zu lebendiger Bewegung und dramatischer Stimmung auch die Nebengruppe entsprechend verändert werden mußte. Perugino hatte in die rechte Ecke drei in stiller Theilnahme beharrende Figuren gestellt. Die allgemeine Konfiguration behält Raphael bei, verlegt nun aber dorthin die zusammensinkende Madonna, welche von Frauen unterstützt wird, und bringt, indem er auch hier den Ausbruch des Schmerzes kräftig betont, beide Scenen in vollkommene Uebereinstimmung.

Wir verweilten länger bei dieser Auseinandersetzung, weil es sich uns darum handelt, an einem Beispiele die Methode zu zeigen, wie das Studium der Handzeichnungen nach unserer Ansicht kunsthistorisch verwerthet werden kann. Nunmehr bleiben uns nur noch drei Punkte zur Besprechung übrig, in welchen Grimm von der bis jetzt vorherrschenden Bahn abweicht: der Eintritt Raphael's in Rom, das unter dem Namen Bindo Altoviti versteckte Selbstporträt Raphael's und endlich der Inhalt der Fresken in der Stanza della Segnatura.

Grimm läßt Raphael erst im Jahre 1506 in Florenz ansässig werden und schon im folgenden Jahre 1507 in Rom sich aufhalten; im Frühling 1508 ist er „hier bereits als ein Meister bekannt, dem seine Arbeiten den ersten Rang unter den dortigen Meistern verschafft hatten." Der Zeitraum von einem einzigen Jahre für den Florentiner Aufenthalt ist etwas kurz bemessen, wenn wir bedenken, daß er nacheinander die Einflüsse Lionardo's (die erste Frucht dieses Ereignisses setzt Grimm in das Jahr 1507) und Fra Bartolommeo's in sich aufnahm und wenn wir ferner die reiche Wirksamkeit, die er in Florenz entfaltete, erwägen. Grimm stützt seine Behauptung, daß Raphael in Rom schon im Jahre 1507 eingetroffen sei, zunächst auf die Erzählung Condivi's, daß Michelangelo, als ihm gegen seinen Willen durch die Intriguen Bramante's die Malerei in der Sixtina übertragen wurde, sich dessen beharrlich weigerte und Raphael zu diesem Werke vorschlug. Das geschah im Frühling 1508. Ob auf eine Atelieranekdote ein so großes Gewicht zu legen sei,

lassen wir dahingestellt; wir bemerken nur, daß Michelangelo einige Jahre früher, als er die Arbeit im Florentiner Rathssaale übernahm, ein größeres Selbstvertrauen zeigte und nicht, wie jetzt in Rom, seine Unerfahrenheit in der Wandmalerei bekannte, und daß ferner von Raphael bis zum Jahre 1508 kein anderes Freskowerk, als das halbvollendete in S. Severo vom Jahre 1505 existirt, welches ihn schwerlich in Michelangelo's Augen zu einem gefährlichen Nebenbuhler stempelte. Jedenfalls liegt in Condivi's Erzählung keine unmittelbare Beziehung auf das Jahr 1507. Grimm bringt aber für seine Behauptung, so scheint es, noch einen ganz direkten Beweis bei. Ein Kunstfreund, Major Kuehlen in Rom, sandte ihm ein Raphaelisches Autograph (datirt Rom, 5. März 1508), welches Raphael bereits seit dem Juli 1507 in päpstlichen Diensten darstellt. Das Kuehlen'sche Blatt ist zwar nach Grimm eine facsimilirte, auf Täuschung berechnete Abschrift, doch den Text hält Grimm für ächt. Dort heißt es: „danari ami adare msf. bernardo de biny p iapensione deloficio mio de luglio MDVII dne. XCIIII." Ganz gewiß, einen zwingenderen Beweis für Raphael's Aufenthalt in Rom schon im Jahre 1507 kann es nicht geben. Zum Unglück für Herman Grimm muß es sich aber treffen, daß er dieses Autograph bereits früher publizirt hat. In der periodischen Schrift, welche er unter dem Titel: „Ueber Kunst und Kunstwerke" herausgab, hat er es im zweiten Jahrgang (1867), S. 114 gleichfalls abgedruckt. Da heißt es: „danari ami adare msf. bernardo de biny p ia pensione deloficio mio de luglio MDII dne. XCIIII." Im Laufe von fünf Jahren hat sich das Datum 1502 in 1507 verwandelt. In seiner Zeitschrift brauchte Grimm das Jahr 1502, um nach Emendirung des Namens des päpstlichen Schatzmeisters biny in betti Raphaels feste Anstellung im Dienste Pinturicchio's (recte Bernardo di Betti) in Siena in gedachtem Jahre glaubwürdig zu machen. Hier ist ihm das Datum 1507 erwünscht, um Raphael's Aufenthalt in Rom schon in diesem Jahre zu beweisen. Einem Forscher, der an Daten so weitreichende Folgerungen knüpft, ist es nach unserer schlichten Meinung nicht erlaubt, die Daten in so auffälliger Weise falsch zu lesen.

Was den Anlaß zur Berufung Raphael's nach Rom betrifft, so erzählt Vasari, daß sie auf Andringen Bramante's erfolgt sei, und fügt hinzu: „Er fand, daß ein großer Theil der Zimmer des Palastes bereits gemalt, in anderen viele Meister noch beschäftigt waren." Vasari unterscheidet also fertige ältere Malereien und solche, an denen zur Zeit von Raphael's Ankunft gearbeitet wird. Hat er Unrecht? Grimm meint, ja, und behauptet, die vielen Meister, unter welche Raphael eingetreten sein soll, reduzirten sich auf Perugino, der möglicher Weise gleichzeitig mit Raphael im Vatikan gearbeitet hat. Aber Vasari kommt ein Zeitgenosse Raphael's zu Hilfe. Albertini, bei allen Kunsthistorikern in gutem Andenken, gab im Jahre 1509 eine dem Papst Julius II. gewidmete Beschreibung Roms heraus. Das „opusculum de mirabilibus novae ac veteris urbis Romae" ist am 4. Juni 1509, wie es am Schlusse der Schrift heißt, beendigt worden. An der Gleichzeitigkeit des Werkes mit Raphael's römischen Arbeiten kann demnach nicht gezweifelt werden; ferner ist Albertini ein durchaus glaubwürdiger, dabei kunsteifriger Mann, nicht geschickt in der Beurtheilung der Kunstwerke, aber fleißig in ihrer Aufzählung. In dem Kapitel: de palaciis pontificum nennt er nach dem Lateran den Vatikanischen Palast, und nachdem er die Verdienste der älteren Päpste um den Bau und dessen Ausschmückung hervorgehoben, apostrophirt er Julius II. in folgenden Worten: Quantum a tua beatitudine ampliatum et instauratum sit, res ipsa est in promptu. Plus enim tua sanctitas fecit quam omnes alii prædicti per annos centum non fecere: in quo sunt portæ variis marmoribus cum statuis adornatæ a tua beatitudine. Sunt præterea aulæ et cameræ adornatæ variis picturis ab excellentibus pictoribus concertantibus

hoc anno instauratæ. Durch diesen in Sinn und Glaubwürdigkeit unanfechtbaren Satz wird die ganze Sache klar gestellt. Es handelt sich in der That um die Fortsetzung des schon früher begonnenen Bilderschmuckes. Dazu wurden mehrere Meister, unter ihnen Raphael berufen, und erst später diesem allein das Werk übertragen. Albertini rechtfertigt aber nicht allein Vasari's Behauptung, sondern spricht auch zu Gunsten der alten Annahme, Raphael sei erst im Laufe des Jahres 1508 nach Rom gekommen. Albertini nennt seinen Namen auch nicht ein einziges Mal, er ist noch unter den Malern, welche den Bilderschmuck im Vatikan ergänzen und verbessern, einfach verborgen. Und da sollte er schon 1507 als hervorragendste Persönlichkeit Michelangelo gegenüber stehen?

Die Besprechung wendet sich nun naturgemäß zu den Raphael'schen Stanzenbildern. Da aber Grimm die Schilderung derselben unterbricht, um für das unter dem Namen Bindo Altoviti bisher bekannte Selbstporträt Raphael's in München eine Lanze zu brechen, so wollen auch wir zuerst diese Zwischenfrage abthun. Grimm's Meinung ist eigentlich nur eine Wiederholung der Ansichten Bottari's und Rumohr's; auch die für die Richtigkeit derselben beigebrachten künstlerischen Gründe sind meistens Rumohr entlehnt. Neu ist der aus Vasari selbst herbeigeholte Beleg. In dem Register zur ersten Ausgabe steht nämlich Bindo Altoviti's Name „nicht im Verzeichniß Derer, welche porträtirt wurden, sondern im Verzeichniß Derer, welche Werke in Auftrag gegeben haben, und damit ist die Sache entschieden." Es ist nur ärgerlich, daß die Seitenzahl nicht stimmt. In dem Register wird auf die Seite 178 verwiesen, wo Bindo Altoviti's Name nicht vorkommt. Ueberhaupt ist das Register so fahrlässig angelegt, daß Zweifel entstehen, ob es von Vasari selbst herrühre. Hat es aber ein Gehilfe angefertigt, dann bleibt die Frage bestehen, ob dieser den doppelsinnigen Satz: a Bindo Altoviti fece il ritratto suo, quando era giovine, richtig verstanden habe. Es ist uns Vasari's erste Ausgabe leider nicht zur Hand, um Grimms Angaben zu kontroliren; wenn er aber sagt, in der ganzen dritten Abtheilung des Vasarischen Buches (von Lionardo bis zum Schluß) komme Bindo's Name nur ein einziges Mal vor, nämlich Seite 77, wo von dem Raphaelischen Bilde gesprochen wird, so möchten wir uns doch darüber Auskunft erbitten, in welcher Abtheilung die Stelle vorkomme, wo Vasari davon spricht, daß Bindo das Wappen des neuen Papstes an der Façade seines Hauses malen und sein Bildniß anfertigen ließ. Wir finden die Stelle im Leben des Francesco di Salviati (Lemonnier XII, 55) und haben bisher geglaubt, daß dieses Leben in derselben Abtheilung beschrieben wird, wie das Raphael's.*) Mit dem

*) Wir entlehnen über den hier besprochenen Punkt einem Briefe Prof. Woltmann's an den Herausgeber mit Zustimmung des Autors folgende Bemerkungen: „Indem Herman Grimm die längst widerlegte Ansicht wieder hervorsucht, das männliche Bildniß in München von Raphael's Hand stelle diesen selbst und nicht Bindo Altoviti vor, und indem er in diesem Sinne die Stelle des Vasari deutet: „A Bindo Altoviti fece il ritratto suo quando era giovine", stellt er als Hauptbeweis voran: In dem Register des betreffenden Bandes von Vasari's zweiter Auflage kommen im Verzeichniß der Porträtirten Bindo Altoviti nicht vor, sondern nur ein Verzeichniß derer, welche Werke in Auftrag gegeben, „und damit ist die Sache entschieden. Bindo Altoviti war nicht der Gegenstand des Porträts, sondern dessen Besteller." Schon beim Lesen des Buches kam mir aber die Sache nicht so ganz unbedenklich vor. Erst wenn für die betreffende Stelle statt des Bindo Raphael im Register gestanden, würde sie Beweiskraft haben. Als ich nun aber kürzlich Gelegenheit fand, die Originalausgaben des Vasari einzusehen, nahm ich vollends wahr, auf wie schwachen Füßen dieser Beweis aus dem Register steht. In dieser Tavola de' ritratti (d. h. der Porträtirten) kommt nämlich Raphael selbst nicht vor, sie ist ferner überhaupt höchst oberflächlich, ungenau und mechanisch angefertigt. So erklärt es sich auf das einfachste, daß Bindo Altoviti als Besteller in das betreffende Register kam, weil er als solcher zuerst genannt ist, daß aber der Register-Fabrikant den in dem Porträt Dargestellten nicht erklärte, weil er das ritratto suo ohne ausdrückliche Wiederholung des Namens übersah. Aus ganz ähnlichem Grunde steht Agnolo Doni in der tavola de' ritratti, nicht aber Magdalena Doni, weil im Text nur „sua donna" steht. Die als auf der Schule von Athen Dargestellten, von Vasari Genannten fehlen im Register, dagegen sind die Bildnisse der Disputa, mit Ausnahme des

bibliographischen Beweise hinkt es also, und wir bleiben auf die künstlerische Würdigung des Münchener Bildes angewiesen. Um dieses in das beste Licht zu stellen, übt Grimm an den anderen Porträten, welche zunächst in Frage kommen könnten, die schärfste Kritik. Das Florentiner Selbstbildniß „verdient den Ruf nicht, dessen es sich erfreut. Es gehört zu den Werken, welche der Reisende in Italien zu bewundern genöthigt wird, und von denen viel Kopieen verkauft werden." Es ist übrigens bis auf Mund und Nase übermalt. „An dem Kopfe in der Schule von Athen aber ist soviel herumgedoktert worden, bis etwas ganz Neues daraus ward. Niemand weiß, wie oft hier fremde Hände thätig waren: man scheint das Gesicht, wie Luther's Dintenklex, unaufhörlich aufgefrischt zu haben." Darüber vergißt er den Zustand des Münchener Bildes genau zu schildern, anzugeben, daß es durch eine weitgehende Uebermalung gleichfalls bis zur Unkenntlichkeit verändert wurde, daß nicht bloß die Haare und der Nacken, sondern auch die Stirn, die Augenbrauen, die Wangen bis zum Mundwinkel nichts mehr von ihrer ursprünglichen Beschaffenheit besitzen. Wir sind bei dieser Gelegenheit gezwungen, wieder eine Probe von der seltsamen Art, wie Grimm Bücher (ähnlich wie Urkunden) liest, zu geben. Er hebt die Aehnlichkeit hervor, welche zwischen dem Holzschnitt bei Vasari, der Raphael vorstellt, und dem Münchener Bild waltet. Diese Aehnlichkeit herausgefunden zu haben, rühmt er als sein Verdienst. „Rumohr, heißt es Seite 272, hatte in der Vorrede zum dritten Theile der Italienischen Forschungen darauf hingewiesen, daß der Holzschnitt nach dem Porträt in der Schule von Athen gezeichnet sei. Ich füge hinzu, daß er mit dem Münchener Porträt durchaus übereinstimmt." Schlagen wir nun Rumohr, Seite IX nach, so lesen wir: „Das Bildniß bei Vasari ist abscheulich gemacht; doch sieht man, woher Vasari es entnommen. Die Beleuchtung, die Haltung des Kopfes, der etwas vorgedrängte, geschwellte Mund, wie endlich die Partieen der Haare lassen es nicht bezweifeln, daß jener unbekannte Formschneider einer sehr flüchtigen Zeichnung nach dem Bilde des Hauses Altoviti gefolgt sei." Von der Schule von Athen ist gar keine Rede, und was Grimm in selbstbewußtem Tone hinzufügt, sehr überflüssig, da es bereits Rumohr bemerkt.

Das bestbeglaubigte Porträt Raphael's bleibt das auf der Schule von Athen. Zur Bestätigung desselben durch Vasari kommt hinzu, daß es auf den Fresken da angebracht ist, wo nach dem Herkommen sich die Künstler gerne verewigten, und daß sein Bildniß wie das seines neben ihm stehenden Lehrers aus dem Rahmen der Komposition gleichsam herausfallen, als einfache Porträts sich kundgeben, welche mit dem Vorgange auf dem Gemälde nichts zu thun haben. Auch wurde es niemals angezweifelt, nur wird seine Verdorbenheit jetzt von Grimm in den grellsten Farben geschildert. Darüber zu entscheiden, gibt es keinen kompetenteren Richter als Louis Jacoby. Von diesem liegt aber (in Scherer's Kritik des Grimm'schen Buches, W. Wochenschrift II, 35, mitgetheilt) die Erklärung vor, daß mit Ausnahme des Zoroasterkopfes kein Theil der Schule von Athen erneuert worden sei. Wir haben demnach kein Recht, das Raphaelbildniß auf der Schule von Athen aus der Reihe der brauchbaren Raphaelporträts auszuschließen. Dann freilich ist es mit der Aechtheit des Bindo Altoviti schlecht bestellt. Man kann allenfalls den schlechten Vasari'schen Holzschnitt, aber keineswegs das Münchner Bildniß mit dem Freskokopfe in Uebereinstimmung bringen*).

---

h. Franziscus, die des Parnasses mit Ausnahme von Ovid und Tebaldeo genannt. Die Oberflächlichkeit geht so weit, daß bei Giovanni Card. de Medici nicht auf Leo X., bei Giulio Card. de' Medici nicht auf Clemens VII. verwiesen ist. Zu dem berühmten Bildnisse Leo's X. ist im Register nur Cardinal de' Rossi, nicht aber Leo selbst und Giulio de' Medici genannt. Die beiden letzten kommen zwar in der Tavola vor, aber nur mit Bezug auf die Schlacht von Ostia, in der sie auch erscheinen." A. d. Herausg.

*) Das Porträt aus der „Schule von Athen", welches an der Spitze dieses Aufsatzes steht, ist auf Grundlage der Braun'schen Photographie und mit Benutzung einer großen Aquarellzeichnung von der Hand des

Wir wenden uns endlich zu dem letzten Punkte, der noch eine kritische Auseinandersetzung erfordert. Bei der Schilderung der Gemälde in der stanza della segnatura wiederholt Grimm seine alte Meinung, nicht Aristoteles und Platon, sondern Paulus und Platon oder Paulus in Athen bilden die Hauptheldeu der Darstellung. Nicht aus dem humanistischen Anschauungskreise heraus, der noch zu Raphael's Zeiten lebendig war, sondern aus den kirchlichen Vorstellungen, die erst nach Raphael's Tode herrschend wurden, habe der Künstler den Gegenstand geschöpft. Scherer versichert in seiner oben erwähnten Kritik des Grimm'schen Buches, er wisse, daß Grimm eigentlich gerade so wie wir Andern Platon und Aristoteles in den beiden Hauptpersonen erblicke. Bis jetzt waren wir es nur von officiösen Zeitungskorrespondenten gewohnt, daß sie öffentlich eine andere Meinung vertheidigen, als sie privatim hegen. Daß diese Sitte nun auch von Männern, welche den Anspruch auf wissenschaftlichen Charakter erheben, angenommen wird, scheint uns kein wünschenswerther Fortschritt. Wir können uns nur an die Meinungen halten, die Grimm in seinem Buche vorträgt. Da finden wir nicht nur Seite 225 auseinandergesetzt, daß der Titel: „Paulus in Athen" ganz gut für das Raphaelische Gemälde passe, sondern auch Seite 227 behauptet, daß das Bild als Schilderung des Paulus gefaßt auch dramatisches Interesse und Bewegung empfange, welche ihm, wenn wir an der hergebrachten Deutung festhalten, fehlt; Seite 360 giebt er sogar, natürlich nach seinem subjektiven Dafürhalten, die verschiedenen Entwicklungsstufen der Komposition an, bis sie schließlich zur Schilderung des Paulus in Athen wurde. Daß Grimm seine Interpretation mit manchem „Vielleicht" und „Möglicher Weise" würzt und zuletzt sagt, die eine und die andere Erklärung seien so ziemlich gleich viel werth, genügt uns nicht. Denn wir halten die Grimm'sche Hypothese überhaupt für falsch und auf einem vollständigen Verkennen der historischen und künstlerischen Thatsachen beruhend. Wir können hier nicht wiederholen, was wir an einem andern Orte über die Schule von Athen gesagt haben und wollen hier die grundsätzliche Differenz nicht noch einmal durchfechten. Wir sind ohnehin sicher, daß die Grimm'sche Hypothese keine Anhänger finden, also keinen weiteren Schaden anstiften wird. Wir machen hier nur auf zweierlei aufmerksam. Grimm sagt Seite 225, schon Agostino Veneziano hätte 1523 auf seinem Stiche die Deutung: Paulus in Athen angenommen. Das ist nicht richtig. Agostino hat nur eine vereinzelte Gruppe aus dem Raphael'schen Bilde herausgenommen und diese kirchlich auf den Evangelisten Lucas gedeutet. (Nebenbei bemerkt, wie läßt sich diese Beziehung einer Gruppe auf die Geburt Christi mit dem allgemeinen Vorgange: Paulus in Athen zwanglos zusammenreimen?) Grimm sagt ferner (ebenda), schon Vasari sei die Deutung: Paulus in Athen bekannt gewesen. Das ist abermals nicht wahr. Vasari weiß so wenig von dieser Deutung, daß er an den alten Namen Platon und Aristoteles festhält. Nur eine einzige Gruppe, eben die von A. Veneziano für sich gestochene, erklärt er in geistlichem Sinne. Die Confusion bei Vasari ist einfach so entstanden, daß Vasari, dem, als er sein Werk schrieb, Raphael's Bild nicht mehr ganz genau vor Augen schwebte, die richtige Interpretation des Bildes im Allgemeinen wiedergab und dazu, durch A. Veneziano's Stich verleitet, für eine Gruppe noch die geistliche Deutung hinzufügte. Jetzt das Zweite. Grimm hat eine bei Abbé du Bos gefundene Notiz für die Erklärung des Bildes verwerthet und den Quellen, aus welchen Raphael schöpfte, angereiht. Es ist die Schilderung von sechs Philosophenpaaren bei Sidonius Apollinaris. Das vierte Philosophenpaar bilden „Aristoteles mit vorgestrecktem Arme, Xenokrates mit herangezogenem Beine." Den Aristoteles identificirt Grimm sofort und mit Recht mit der Gestalt neben Platon. Wie dann aber, wenn sie Paulus vorstellt?

Prof. L. Jacoby, deren Benutzung der Künstler uns freundlichst gestattete, von dessen Schüler B. Jasper auf den Holzstock gezeichnet. A. d. Red.

Hat sich Raphael an Sidonius Apollinaris gehalten, so bleibt die Apostel-Deutung unbedingt ausgeschlossen; ist in der Gestalt neben Platon Paulus dargestellt, so kann Sidonius nicht als Quelle gelten, denn dann ist die Ordnung der Philosophenpaare zerstört und überhaupt die von Grimm so sehr gerühmte Uebereinstimmung des Bildes mit Sidonius („Sidonius' zwölf Gestalten finden wir als die Hauptfiguren wieder") nicht vorhanden.

Was übrigens diese wiederentdeckte Quelle der Raphael'schen Komposition betrifft, so ist der Anschluß des Künstlers an sie kein so unbedingter gewesen, als Grimm und auch Scherer vermuthen. In der Bezeichnung einzelner Figuren weichen Grimm und Scherer von einander ab; wo Grimm den Demokrit erblickt, kann ihn Scherer nicht finden, wo Scherer den Xenokrates nachweist, hat ihn Grimm gar nicht gesucht. Den Cleanth hat Raphael, wie es scheint, ganz weggelassen, und auch das Wiederholen wirklicher Philosophenpaare, wie sie uns Sidonius vorführt, läßt sich nur in höchst gezwungener Weise von der Freske behaupten. Am wenigsten endlich ist die Gruppe links auf Chrysipp und Euklid zu deuten. Diese Figuren haben eine rein formelle Bedeutung, sie sind der für den harmonischen Abschluß nothwendige Gegensatz zu der entsprechenden Gruppe rechts. Den Wegeilenden werden die Heraneilenden und Herangewinkten gegenübergestellt. Ueberhaupt, je mehr die Forschung Quellen aufschließt, aus welchen Raphael und sein Rathgeber vielleicht schöpften, desto mehr lernen wir die Größe des Künstlers würdigen, der es so meisterhaft verstand, das Besondere, Historisch-Zufällige zu ewig giltigen Formen und rein menschlichen Typen zu erheben und umzuschaffen.

Wir sind mit Grimm's Buche fertig. Wir bedauern, daß der wenigstens halbgünstige Eindruck der ersten raschen Lectüre bei eingehender Prüfung des Werkes sich vollständig verlor. Wir waren wohl gefaßt, auf viele Seltsamkeiten und Irrthümer zu stoßen, wir glaubten aber an einen redlichen Fleiß in dem Zusammentragen des Stoffes, eine gewissenhafte Benutzung der Quellen. Eine so grenzenlose Flüchtigkeit in allen Einzelheiten, einen so geringen Ernst in der Forschung, wie er sich uns darstellt, wenn wir Grimm's Meinungen schrittweise nachgehen, haben wir nicht erwartet. Die meisten Fehler des Verfassers wurzeln in seiner Unfähigkeit, auch nur einen einzigen seiner Einfälle, und wäre er noch so nichtssagend oder thöricht, zu opfern. Es ist leider nicht das erste Mal, daß wir bei Grimm dieser Krankheit begegnen. Wie er hier Raphael mißhandelt, so vergriff er sich bei einer früheren Gelegenheit an Dürer. Als er (Kunst und Kunstwerke I, S. 160) das Dürer'sche Rosenkranzbild besprach, konnte er nicht umhin, seine aparte Meinung über die Bedeutung des Werkes der Welt kundzugeben. Er las, daß zur Zeit, als Dürer das Bild in Venedig malte, Loredano Doge war, dessen Wappen von sechs Rosen gebildet worden. Und sofort machte er die Conjectur, das Bild, in welchem Rosen vertheilt werden, wäre eine „feine diplomatische Schmeichelei für den Dogen", und Kaiser und Papst, die sonst keine besondere Freundschaft halten, würden als „durch Loredano's Rosen, d. h. Venedig versöhnt zu den Füßen Maria's" dargestellt! Gehört es denn nicht zu dem ABC der kunsthistorischen Forschung, daß, wenn man über ein bedeutendes Kunstwerk handelt, man sich zuerst über die Geschichte des Gegenstandes der Darstellung Aufklärung verschafft, und prüft, ob er nicht schon früher geschildert worden sei, zumal wenn diese früheren Schilderungen so nahe liegen und so bekannt sind, wie dieses bei Dürer's Vorbildern der Fall ist? Hat denn H. Grimm niemals von der Rosenkranzbrüderschaft gehört, die Papst Sixtus V. bestätigte, und die bis tief in das sechzehnte Jahrhundert hinein großes Ansehen genoß, niemals von Jacob Sprenger's Rosenkranzbuch v. J. 1470 etwas vernommen und dann es nicht der Mühe werth gehalten, dieses einmal zur Hand zu nehmen? Dort hätte er Dürer's Komposition bereits in allem wesentlichen durchgeführt entdeckt, und nicht dort allein. Holzschnitte des 15. Jahrhunderts,

die gar nicht selten sind, wiederholen die Komposition, zeigen die Madonna unter dem Baldachin, die beiden sie krönenden Engel, den Rosenkränze spendenden Dominikus, den Stifter des Rosenkranzkultus, und zu den Füßen der Madonna die gläubige Gemeinde, geführt von Kaiser und Papst und durch Vertreter aller Stände anschaulich gemacht. Wo Grimm ein sublimes diplomatisches Kompliment vermuthet, entdecken wir ein ganz einfaches, schon im fünfzehnten Jahrhunderte populäres Andachtsbild! — Es thut uns leid, daß wir unsere Besprechung des Grimm'schen Buches nur mit dem Wunsche schließen können, daß der Verfasser, falls er wieder eine kunsthistorische Schrift herauszugeben gesonnen sein sollte, sich besser und gründlicher vorbereiten möge.

Anton Springer.

Aus Albert Hendschel's Skizzenbuch.

Mit Illustrationen.

Es scheint eine vielleicht mit der riesigen Ausdehnung und Schnelligkeit der Verkehrs- und Vervielfältigungsmittel zusammenhängende Erscheinung der Gegenwart zu sein, daß uns auf dem Felde der künstlerischen Produktion von Zeit zu Zeit Ueberraschungen zu Theil werden, von denen frühere Tage nur selten zu erzählen wissen. Eine solche Ueberraschung bereitete Albert Hendschel, der seinem Lebensalter nach — er steht den Vierzigen nahe — längst Zeit gehabt, Ruf und Ansehen zu gewinnen, seinen Frankfurter Landsleuten um die Weihnachtszeit des verflossenen Jahres. Der bisher Unbekannte war mit einem Male in aller Munde; nicht nur in seiner Vaterstadt, überall, wohin sein Skizzenbuch gelangte, fand es willige Bewunderer, und aller Orten ward Hendschel der Held der Schaufenster, an denen Jung und Alt, Hoch und Niedrig von den hübschen Kleinigkeiten freudig Notiz nahm, in denen die kleine wie die große Welt launige und lachende Spiegelbilder ihres eigenen Wesens vor Augen sah.

Von dem künstlerischen Schaffen des mit einem Male „Entdeckten" hatte die Welt seither kaum eine Ahnung gehabt. Die Erzeugnisse seiner Palette, die nicht allzu üppig gediehen, haben sich außerhalb Frankfurts kaum je auf öffentlichen Ausstellungen präsentirt. Das Wenige, was er vor Jahren für den Schnitt gezeichnet, war von einem Tölpel von Holzschneider so übel zugerichtet, daß die Abdrücke auf Bitten des Künstlers aus dem Handel zurückgezogen wurden. Schade um das reizende „Aschenbrödel", das, wenn auch arg mißhandelt, immer noch die anmuthige Konzeption des Originals durchblicken ließ.

Das Mißtrauen, mit welchem Hendschel nach dieser übeln Erfahrung die Vermittelungsdienste der reproduzirenden Künste betrachtete, ließ ihn lange zögern, dem Andrängen guter Freunde Folge zu geben, die den reichen Inhalt seiner von Jahr zu Jahr mehr anschwellenden Mappen gern aller Welt zugänglich gemacht hätten. Endlich entschloß er sich, um so wenig wie möglich vom Eignen einzubüßen, dem photographischen Apparat eine Anzahl seiner Blätter anzuvertrauen. So wurde das bunte Allerlei von einigen vierzig Zeichnungen auf's Gerathewohl auf den Markt geworfen, und der Wurf gelang in einem Maße, daß Künstler und Verleger in die seltene Lage geriethen, der geschwätzigen Fama lieber die Zunge zügeln als sie in's Horn blasen zu lassen: die liebe Sonne war außer Stande, genug Kopien zu schaffen, um mit der sich mehrenden Zahl von Aufträgen gleichen Schritt halten zu können.

Die Helden des Tages haben gemeiniglich ein kurzes Dasein, und wir würden befürchten, daß auch der Autor des Skizzenbuches nur einer flüchtigen Gunst der Mode und Liebhaberei sich zu erfreuen habe, wenn er der Welt weiter nichts zu bieten hätte als diese wenigen von den Sonnenstrahlen auf das Papier gehauchten Erzeugnisse heiterer Künstlerlaune. Wer aber weiß, daß sie nur ein Bruchtheil von dem repräsentiren, was der Künstler in seinen Mappen aufgespeichert, gewissermaßen nur Proben der verschiedenen Richtungen, in denen sein Talent sich bewegt, wird seiner rasch gewonnenen Popularität gern größere Dauer zugestehen.

Fragen wir nach den Ursachen eines so seltenen Erfolges, der in diesem Falle

schon des Kostenpunktes wegen fast ausschließlich von den Salons und Boudoirs, von der Welt des Luxus getragen wird, so könnten wir, wenn wir auf's Aeußere sehen, versucht sein, der unberechenbaren Laune der Mode ein Haupttheil desselben auf Rechnung zu stellen. Wie anspruchslos erscheint die Mappe in ihrer ganzen Ausstattung! Kein erklärendes Wort begleitet die Bildchen, die, wenn sie auch nur zum kleineren Theile als eigentliche Skizzen, als erste flüchtige Umrisse, in denen die künstlerische Idee Form und sichtbare Gestalt annimmt, bezeichnet werden können, doch so sehr auf allen Effekt des Machwerks verzichten, daß man meinen sollte, der durch die Pikanterien eines Doré oder den anspruchsvollen Haut-gôut Kaulbach'scher Kompositionen verdorbene Geschmack der feinen Welt könne von so ungesuchten, mit so geringen Mitteln vorgetragenen Motiven aus dem täglichen Leben in keiner Weise gereizt werden.

Und doch, etwas ist in der äußeren Erscheinung dieser sogenannten Skizzen, was den modernen, auf Parkets und Teppichen wandelnden Menschen unbedingt anzieht, das ist die Eleganz der Form, die lieblichen Gesichtstypen, die Grazie in Haltung und Bewegung, die Hendschel's Kinder- und Mädchengestalten eigenthümlich sind. Und gewiß auch die gestrenge Herrin Kritik, die, bevor sie ihren Werth schätzt, den Feingehalt blitzender Schaumünzen prüft, wird hier einmal den Modegeschmack auf rechtem Wege finden. Denn hier verbindet sich mit dem Reiz des äußeren Scheins ächtes Leben, Wahrheit der Empfindung und Naivität der Auffassung. Wie fein beobachtet und glücklich wiedergegeben ist die heitere Lust kindlichen Spiels und drolligen Ungeschicks, wie sind sie alle so ganz bei der Sache, diese kleinen Acteurs und Actricen, welche nicht ahnen, daß sie ein Schauspiel für Andere aufführen, die unbemerkt hinter den Kulissen vorlugen!

Wer die Kindesseele mit überzeugender Wahrheit zu schildern weiß, hat bei dem zarten Geschlechte stets gewonnen Spiel, namentlich wenn die Kleinen so offenbar von gutem Hause, hübsch artig und wohlgebildet sind. In diesem Punkte zeigt sich Hendschel als ein Verwandter des Oskar Pletsch, mit welchem er die rasch gewonnene Zuneigung junger Mütter theilt. Einen Zug aber, der auch bei stärkeren Naturen seine Wirkung nicht versagt, hat der Frankfurter Interpret der Kindernatur vor dem Dresdener voraus, wir meinen den schalkhaften Humor, mit welchem er seine Themata zu würzen liebt. Bald scherzt er mit allegorischen Beziehungen, indem er z. B. die Künste als Kinderspiel (den Bildner, der den Schneemann formt, den Baukünstler, der ein kunstvolles Kartenhaus errichtet, den Schauspieler, der sich mit Marionetten erlustigt u. s. w.) darstellt, bald wirkt er mit Gegensätzen, in denen er darlegt, wie so bald das böse Ungefähr den Zustand fröhlichen Behagens in Leid und Kümmerniß verkehren kann.

Der Humorist wird freilich auf dem Gebiete des unaufgeschlossenen Bewußtseins nie so reiche Ernte halten, als auf der Bühne des Lebens, auf welcher sich die ausgeprägten Charaktere reiben und stoßen, denen Beruf und Amt, Schicksal und Leidenschaft unverkennbare Merkzeichen aufgedrückt. Kein Wunder daher, wenn beim Umwenden der liebenswürdige Schalk plötzlich zum losen Spottvogel wird, unter dessen Hand sich die Schilderung von Personen, Handlungen und Zuständen zur Karrikatur zuspitzt. Verläßt ihn auch, wenn er auf der Straße, im Kaffeehause oder Salon verkehrt, die Neigung und das Gefühl für das Anmuthige nicht, und liebt er es auch einmal, das in seiner Art vollkommene Wesen generis feminini in ernsthafter Absicht mit dem Stift zu Papier zu bringen, so läßt ihm doch das böse Prinzip keine Ruhe, und dem Kaffeemädchen, comme il faut, der sauberen Spenderin des reinen Mokka, stellt er in schriller Dissonanz die ausgediente Alte, den bösen Geist verwerflichen Cichoriendekokts mit einem stillen: sic transit gloria mundi gegenüber. Gleich unbarmherzig erscheint der Humor des Künstlers, wenn er

Drawn by F A Brockhaus in Leipzig

die Komik einer bedenklichen Situation ausbeutet, in welche eine harmlose Marktfrau oder ein ohne Arg seine Straße ziehender Philister durch einen bösen Zufall, wenn nicht gar durch Streiche à la Max und Moritz, gerathen ist. Noch boshafter freilich, als seiner Schadenfreude auf Markt und Straßen freien Lauf zu lassen, ist es, honetten Leuten in die Fenster zu gucken, ihr Thun und Treiben zu belauschen und seinen Spaß daran zu haben. Die Köchin im Negligé, die unter Assistenz ihrer Genossin einen Liebesbrief zu konzipiren sucht, oder der altersgraue biedere Schuster, der mit seinem Finken eine trauliche Unterhaltung pflegt, werden's zwar wohl nicht übel nehmen, daß man sie, ohne zu fragen, künstlerisch verarbeitet. Aber welch spitze Sprache wird die gefühlvolle und jedenfalls sehr musikalisch, ja vermuthlich auch durchaus ästhetisch gebildete Dame führen, welche ihre mit ihrem Gatten getheilten musikalischen Freuden in einem nichts weniger als geschmeichelten Konterfei profanirt sieht! Und auch diese Unart wäre allenfalls noch zu ertragen, wenn der Uebelthäter seiner bösen Absicht nicht durch das Pendant die Krone aufgesetzt hätte. Denn nicht weit von der „Salonmusik" macht sich die „Straßenmusik" geltend. Eine Bassermann'sche Gestalt, ein „rauher Gatte", orgelt mit weltverachtender Miene, fast so grimmig wie Freiligrath's trommelnder Mohrenfürst, darauf los, unbekümmert um die auf Rührung ausgehende Stimme der grotesk aufgeputzten Hausehre, die einst vielleicht, wie das glücklicher situirte Ehepaar, aus Liebe zur Kunst, nun aus Liebe zum Leben das verstimmte Register zieht.

Wird man es unter so bewandten Umständen nicht sehr begreiflich finden, daß Hendschel sich in seiner Vaterstadt nicht blos eines guten, sondern auch eines sehr übeln Rufes erfreut? Wir sagen „erfreut", denn sein Gemüth ist verhärtet genug, es ganz vergnüglich zu finden, daß gewisse Leute ihm auf der Straße wie dem bösen Feinde ausweichen und seine Begegnung scheuen. Alles, was Anlage zu einem Original in sich verspürt, schwebt in steter Furcht, seinem Bleistift zu verfallen; denn mit der Miene frommer Unschuld pflegt er, wenn die Straßen am belebtesten sind, auf den Fang auszugehen, und unversehens — schlimmer als es der Teufel mit Peter Schlemihl getrieben — stiehlt er dem arglosen Mitmenschen seinen Schatten, um ihn für seine Skizzenbücher einzuheimsen.

An derartigen stadtbekannten Originalen hat selbstverständlich die Stadt, in der sie bekannt sind, ein ganz besonderes lokal-patriotisches Vergnügen. Indeß

Des Malers Kunst, die das, was sie erschaut,
Lebendig weiß im Bilde festzuhalten,
Macht auch das Fremde uns vertraut
Und gegenwärtig längst vergangene Gestalten.

So werden es uns unsere Leser vielleicht Dank wissen, wenn wir ihnen Gelegenheit geben, die Bekanntschaft einer Frankfurter Meßfigur, des wohlriechenden Seifenmännchens, zu machen, dessen Wesen und Gestalt der Künstler aus besonderer Zuneigung einer Kupferplatte anvertraut hat.

Die mit sicherer Hand ausgeführte Radirung läßt es bedauern, daß Hendschel, der schon als Knabe, wenn er ein Fünfsousstück ergattern konnte, auf der müh- und sorgsam glatt geschliffenen Fläche desselben auffällige Charakterköpfe einzugraben liebte, so wenig Gebrauch von der Nadel macht, um den Gebilden seiner Hand Dauer zu verleihen. Woher die Zeit nehmen! — ist sein gewöhnlicher Einwurf gegen Zumuthungen dieser Art. Der genügsame Junggeselle, dessen Kunst niemals nach Brode zu gehen genöthigt war, liebt es nicht, sich noch länger mit seinen Geisteskindern abzugeben, nachdem er sie für sein Verständniß genügend zur Erscheinung gebracht hat. In reger Schaffensfreude eilt er von einem Gegenstande zum andern, scheut aber den langsamen Prozeß des Durchbildens und

Vollendens. Und nun kommt gar die launische Glücksgöttin und macht das, was er nur für sich, zur eigenen Befriedigung, nicht aber für den offenen Markt geschaffen, zu einer vielbegehrten marktgängigen Waare.

In der traulichen Enge der Räumlichkeit, die dem Künstler zur Werkstatt dient, ist denn auch dem Maler nur wenig Platz verblieben. Wer, hier eingetreten, zwischen Photographien, Büchern und Papier glücklich zum Sitzen gekommen ist, wird bald die Grenze gewahr, die in Form einer bis in die Mitte des Zimmers vorspringenden Scheidewand den begünstigten Zeichner von dem zurückgesetzten Maler trennt. Diesseits derselben in mildem Dämmerlichte, welches durch epheuumrankte, mit Wappen längst erloschener Geschlechter gezierte Scheiben bricht, unter antiken Göttergestalten und allerhand Geräth aus guter alter Zeit liegt das Reich der Skizzen und Studien. Jenseits in hellerem Tageslichte herrscht der Genius der Farbe. Da hängt der bunte Plunder der Garderobe, mit welchem die Kinder der Phantasie aufgeputzt werden, da fehlt es nicht an Requisiten, um Ritter und Edelfräulein, Fürsten und Fürstinnen zu schaffen. Von der Staffelei herab schauen uns tanzende Kinder im Rococokostüm mit freundlichen Mienen, aber zugleich bittend an, daß der Maler die letzte Hand anlege, damit der Zweck ihres Daseins, dem Prunksaal eines Crösus als Superporte zu dienen, endlich erfüllt werden könne. Hinter der Staffelei vorlugend grüßen von der Wand herab holde Mädchengestalten mit treuen deutschen Augen, das gutherzige Aschenbrödel, von niederem Stande und doch zur Prinzessin erkoren, das vornehmere Schneewittchen und die geborene Prinzessin Dornröschen, die so fest und selig schlummert, daß die Kinder vom Hause, die gern die Köpfe zur Thüre hineinstecken, gar leise auftreten, um das schlafende Königskind nicht zu wecken.

Wollten wir mit dem Maler Hendschel intimere Bekanntschaft machen, so müßten wir den Spuren der hier und dorthin zerstreuten Werke seiner Hand nachgehen. Da diese Spuren aber zum größten Theile nur noch schwer aufzufinden sind, so begnügen wir uns zu bemerken, daß die Gegenstände seiner Gemälde einerseits dem Volksleben, andererseits dem Volksmärchen, der Sage und Dichtung entnommen sind und bald den gemüthvoll-idyllischen, bald den humoristischen Ton anschlagen.

Unendlich reicheren Stoff zur Unterhaltung bietet uns der Zeichner. Von seinen Mappen kommt so leicht Niemand los, der sich einmal wie Münchhausen's Bär auf die Stange geleckt hat. Mit stiller Wehmuth wühlt der illustrirte Verleger in dem ungemünzten Golde, mit leiser Hoffnung der angehende Kunsthändler, der auf den reichen Nachlaß spekulirt. So karg der Künstler mit seinen Schöpfungen bisher der Welt gegenüber sich verhalten, so gern und bereitwillig öffnet er seinen Skizzenspeicher Allen, die es der Mühe werth halten, einen Blick hineinzuwerfen. Da wechseln flüchtige Entwürfe mit sorgfältigen Studien, Aquarelle mit Bleistift- und Federzeichnungen, Erlebtes und Erdachtes zieht an uns vorüber, Shakespeare und Goethe, Hauff und Scheffel und wundersame Geschichten in Bildern, zu denen nur der Autor den Text kennt. Was aus der veröffentlichten Auswahl nur wenig ersichtlich, wird hier dem Beschauer klar, daß Hendschel ein berufener Illustrator ist, der den von der Poesie und Sage gegebenen Stoff geistreich und mit feinem Verständniß zum Bilde zu gestalten weiß. Aber freilich das Meiste, was seine Mappen enthalten, ist nur künstlerisches Rohprodukt, dem die Appretur fehlt, um es dem Holzschneider oder Stecher überantworten zu können. Daß der Holzschnitt übrigens wohl im Stande ist, die Feinheiten des Ausdrucks und der Charakteristik wiederzugeben, wenn der Meister selbst sich der Mühe unterzieht, die Zeichnung auf den Block zu bringen, dafür mag als Beweis das beigefügte Stück Klosterleben gelten, bei welchem der Leser vielleicht an Scheffel's Ekkehard erinnert wird.

Im Klosterkeller.

Originalzeichnung von Albert Hendschel.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von E. Grumbach in Leipzig.

Hendschel's Lebensweg war ein von vornherein geebneter. Seiner Neigung zur Kunstübung stellte sich kein materielles Hemmniß, kein fremder Wille entgegen. Des Vaters Name hat bei Allen, die auf Eisenbahnen ihr Weiterkommen suchen, seit langen Jahren einen guten Klang. Dem Herausgeber und Verleger des „Telegraph" wurde der Sohn im Jahre 1834 geboren. Auf dem Gymnasium seiner Vaterstadt erhielt er seine allgemeine, auf der Städel'schen Kunstschule seine künstlerische Bildung. Malen lehrte ihn Jakob Becker. Bis 1865 stand er unter der Leitung des trefflichen Meisters. In den Jahren 1869 und 1870 verweilte er in Italien.

Der liebenswürdige Frohsinn und die Anspruchslosigkeit, die seine Gebilde so anziehend machen, leuchten auch aus dem persönlichen Wesen des Künstlers hervor. Von der uneingeschränkten Gefälligkeit, mit der er sein reiches Formgedächtniß und die darauf basirende rasche Gestaltungskraft seiner Phantasie bei festlichen Anlässen zur Verfügung zu stellen pflegt, wissen befreundete Kunstgenossen nicht genug zu rühmen. In solchen Erfindungen, die der Verherrlichung des schönen Augenblicks dienen, meint ein guter Gewährsmann, zeige Hendschel sich erst in seiner vollen Meisterschaft. Indeß von Gelegenheitskompositionen, so sinnig sie auch erfunden sein mögen, soll man nicht viel Aufhebens machen. Nur das mit vollem Einsatz des Vermögens für die Dauer geschaffene Kunstwerk gewährt den Maßstab für die Schätzung des Talents, begründet den Anspruch auf ernste allseitige Würdigung. Das weiß Niemand besser als Hendschel, der es uns am Ende verargen wird, daß wir uns so lange bei ihm aufgehalten und mit seinen Skizzen beschäftigt haben.

E. A. S.

Café

Attische Bauwerke*).

I.

Das „Theseion."

Mit Abbildungen.

Seit L. Roß zuerst in einem Athener Universitätsprogramme v. J. 1838, welches dann mit Zusätzen, Halle 1852, nochmals deutsch erschien, an der richtigen Benennung des im Westen der modernen Stadt Athen liegenden dorischen Hexastylos gezweifelt, hat sich der negative Theil seiner Behauptung trotz anfänglichen heftigen Widerspruchs nach und nach siegreich Bahn gebrochen. Die früheren Widersacher sind fast sämmtlich zurückgetreten, und man fing an, sich bei der Ansicht zu beruhigen, daß das in Rede stehende Gebäude kein Tempel des Theseus sei, obgleich man zugeben mußte, daß keine der neuen Benennungen, auf welche man dem wohlerhaltenen Bauwerke gegenüber nur ungern verzichtet, vollständig befriedigte**).

Da trat C. Boetticher, dessen Stimme in diesen Fragen vom größten Gewicht ist, für die alte Ansicht ein und suchte sie durch neue Gründe zu stützen***). Boetticher nahm Theil an jener preußischen Expedition nach Athen im Frühjahr 1862, welcher es zwar nur wenige Wochen vergönnt war, in Attika zu verweilen, von der wir aber doch eine neue Epoche unserer Kenntniß von Alt-Athen datiren können. Dem rastlosen Eifer von Boetticher, Curtius, Strack und Major v. Strantz verdanken wir, um nur die wichtigsten Resultate zu erwähnen, die erste, modernen Anforderungen entsprechende Aufnahme von Athen und des Peiraiens, speciell Curtius die Feststellung des alten Mauerrings, Strack die Aufdeckung des Dionysostheaters, Boetticher die werthvollsten Aufschlüsse über die Bauten der Akropolis und der Unterstadt.

In den Kreis seiner Untersuchungen, welche in unglaublich kurzer Zeit begonnen und größtentheils zu Ende geführt wurden, zog Boetticher auch das „Theseion", ohne hier, wie er selbst angiebt, wegen der Kürze der Zeit zu einem vollständigen Abschluß gelangen zu können. Diese leider unterbrochene Untersuchung ergab Aufschlüsse über die Technik bei Aufführung der Säulen, eine Verificirung der noch vorhandenen Farbenspuren am Kapitäl der Säulen, eine genaue Verzeichnung aller Merkmale, welche das Vorhandensein von Intercolumnienschwellen und Vergitterungen der östlichen und westlichen Vorhalle beweisen, und die Aufdeckung von antiken Gebäudefundamenten auf dem freien Platz südlich von dem Tempel. Vor Allem aber bezeichnete diese Besprechung, obgleich

*) Wir beginnen hiermit den Abdruck einer Reihe von Aufsätzen, in denen mehrere geehrte Mitarbeiter und der Herausgeber der Zeitschrift die Resultate ihrer während der letzten Jahre an den Baudenkmälern Athens angestellten Untersuchungen zusammengefaßt haben. D. Red.

**) Roß nennt ihn Arestempel oder Tempel des Apollon Patroos; C. Wachsmuth und E. Curtius schlugen den Namen Herakleion vor; P. Pervanoglu dachte an ein Hephaisteion.

***) Bericht über die Untersuchungen auf der Akropolis zu Athen im Frühjahr 1862, Berlin 1863, S. 181—189 und Ergänzungen zu den letzten Untersuchungen auf der Akropolis. Philologus, Supplementb. III, S. 383 ff.

Boetticher zu der alten Ansicht zurückgriff, dadurch einen entschiedenen Fortschritt in der Frage, welche wir behandeln, daß klar und bestimmt aus der Masse der nur Möglichkeiten und Wahrscheinlichkeiten begründenden Argumente diejenigen hervortraten, welche das Gebäude selbst an die Hand giebt und die allein entscheidend sind. Man möge mir nämlich an dieser Stelle eine Behauptung gestatten, welche in ihrem ganzen Umfang zu erweisen mich hier zu weit führen würde, die Behauptung, daß bei dem jetzigen Zustande unserer Quellen aus all den topographischen und antiquarischen Notizen der Alten keine zwingende Entscheidung für die Lage des heiligen Peribolos des Theseus gewonnen werden kann. Ferner hat Roß in seiner oben angeführten Broschüre so viel sicher bewiesen, daß uns die erhaltenen Bildwerke nicht nöthigen, den Tempel dem Theseus zuzusprechen, wenn er auch zu weit ging, indem er jeden Rückschluß aus den Skulpturen eines Tempels auf seinen ehemaligen Besitzer verbieten wollte.

Boetticher stellt also zuerst die klare Behauptung auf: Wenn der Tempel in irgend einem Kultzusammenhang mit dem Heros Theseus steht, so muß er die charakteristischen Merkmale eines Heroon haben*). Welches sind dieselben? Eigentlich giebt es nur ein einziges entscheidendes. Der Kult der Heroen war wesentlich ein Todtenkult, seine Opfer werden mit demselben Worte bezeichnet, wie die Todtenopfer, alle Ceremonien werden in der zweiten Hälfte des Tages vollzogen und haben eine Beziehung auf den Westen, während die olympischen Götter mit dem Osten in Verbindung gesetzt werden. Heroa also müssen gegen Westen geöffnet sein; vor der westlichen Front des Tempels, wenn ein solcher vorhanden, werden die Altäre stehen; das Kultbild des Heros wird im östlichen Theil der Cella aufgestellt sein müssen, den Blick nach Westen gerichtet, der untergehenden Sonne zu. Daß dies griechische Kultusobservanz war, bleibt auch nach den tiefgreifenden Untersuchungen Nissen's**) bestehen, wie es denn ein Hauptverdienst seines geistvollen Buches ist, den Unterschied zwischen griechischem und römischem Ritus in der Orientirung nachgewiesen zu haben. Da nun Boetticher diesen Tempel mit dem Kult des Theseus in Verbindung brachte, wenn auch nur als Raum zur Bewahrung des Schatzes der Gottheit, so mußte er folgerichtig die Frontseite nach Westen verlegen und hier den antiken Eingang ansetzen.

Dieser Alles entscheidende Punkt war in der frühern Controverse gar nicht beachtet worden. Roß sowohl, der den Tempel einem Olympier, entweder Ares oder Apollon zuschrieb, wie auch die Vertheidiger der alten Ansicht, kurz Alle hatten angenommen, daß die östliche Vorhalle der Pronaos, die westliche das Posticum gewesen sei, ohne die Wichtigkeit dieser Ansicht zu bemerken. Auch hatte diese einstimmige Bevorzugung der Ostfronte ihre guten Gründe: nur die Metopen der östlichen Seite und je vier der Nord- und Südseite, von den östlichen Ecken ab, haben plastischen Schmuck — die übrigen Metopen waren offenbar nur bemalt — der Cellafries greift in der östlichen Halle über das Peristyl hinüber, während er in der westlichen Halle nur bis zu den Anten reicht: die östliche Parastas ist tiefer als die westliche***). Zudem glaubte man früher auf Stuart's Autorität hin, daß nur der Ostgiebel Statuen getragen habe†).

*) Man hat bezweifelt, doch mit Unrecht, ob Heroen überhaupt Tempel geweiht worden seien. So hatte der Sohn des Theseus, Hippolytos, nach Pausan. II, 32, 1 einen Tempel (ναός) zu Troezene.

**) In dem Buche: Das Templum. Antiquarische Untersuchungen von Heinrich Nissen; vergl. über die hier berührte Frage S. 214.

***) S. den Plan E. Ziller's (Fig. 1) und ein unten folgendes Argument desselben, welches, wie mir scheint, neu ist.

†) Dies ist falsch; aber eben so unrichtig ist es, diesen Schmuck nur für den Westgiebel zuzugeben, wie Boetticher nach Penrose thut. Von der Thatsache, daß in beiden Giebeln Statuen standen, kann man sich an Ort und Stelle leicht durch den Augenschein überzeugen.

Freilich konnte man bei dem jetzigen Zustande des Gebäudes den antiken Eingang von dieser Seite her nicht zweifellos nachweisen. Denn als der heidnische Tempel in eine christliche Kirche des heiligen Georg verwandelt wurde, ist mit den zwei Säulen in antis auch die östliche Cellamauer weggerissen worden, und es sind im jetzigen Innern von ihr nur die Ansätze an der nördlichen und südlichen Mauer übrig geblieben, auf dem Boden dagegen, der neu getäselt worden ist, keine Spur. Jetzt ist nach Wegreißung der in der Osthalle vorspringenden Altarnische der klaffende Raum zwischen den Anten roh vermauert. So konnte Boetticher immerhin den Eingang nach Westen verlegen. Die Auszeichnung der Ostseite mochte man sich erklären, wie man wollte; etwa weil diese Seite gerade auf den Hauptmarkt der Athener hinabschaute: sie war für unsere Frage nicht nothwendig beweisend. Im Westen aber liegen die Verhältnisse günstiger; die westliche Cellawand ist noch erhalten, hier muß sich also eine Entscheidung gewinnen lassen. Und in der That befindet sich in dieser Wand eine Thür, welche schon Stuart für eine antike Anlage hielt*): ihr jetziger Zustand entspricht noch ganz dem in der Mitte des vorigen Jahrhunderts, als sie Stuart und Revett sahen, und läßt sich am besten mit den kräftigen Worten des Engländers bezeichnen: „it is stopped up with marbles and dirt." Es hängt also, wie schon Boetticher (Bericht u. s. w. S. 184) sah, alles davon ab, ob die Thüre zwischen der Cella und der westlichen Vorhalle antik oder erst bei der Umwandlung des Tempels in eine Kirche durchgebrochen worden ist.

Ehe ich an die, wie ich glaube, endgiltige Beantwortung dieser Frage gehe, muß ich noch kurz ein Argument erwähnen, welches von Stuart an bis auf Boetticher dafür geltend gemacht wird, daß wir in dem Tempel, von dem wir reden, ein Heroon vor uns haben. Dies sollte nämlich durch den scheinbar zweistufigen Stylobat bewiesen werden: eine Behauptung, welche durch ihr Alter, offen gestanden, nicht an Glaubwürdigkeit gewonnen hat. Es ist schlechterdings nicht zu erweisen, daß die Göttertempel von den Heroentempeln so unterschieden worden wären, daß man den ersteren eine ungerade, den letzteren eine gerade Stufenzahl gab. Ja selbst die ungerade Stufenzahl bei den Tempeln der Götter hat oftmals, wenn ich so sagen darf, mehr in der Idee, als in der Wirklichkeit bestanden; bei den großen Tempeln, so z. B. gewiß beim Parthenon, müssen wir Zwischenstufen annehmen welche für die wirklich das Gotteshaus Betretenden die ungleiche Zahl der Stylobatstufen aufhoben. Uebrigens werden wir sehen, daß das „Theseion" sich in der That auf einem dreistufigen Unterbau erhob.

Dieser Stand der Frage nun, welchen noch zuletzt C. Wachsmuth**) präcisirte, indem er mit der Aufforderung schloß, doch endlich an Ort und Stelle das wahre Verhältniß zu ermitteln, veranlaßte mich bei einem längeren Aufenthalt in Athen, eine genaue Untersuchung der Westthüre vorzunehmen. Dieselbe wäre mir nicht möglich gewesen ohne die bereitwillige und nachdrückliche Unterstützung des Architekten E. Ziller, für welche ich ihm hier öffentlich meinen Dank ausspreche. Ziller leitet seit Jahren den Bau der Sina'schen Akademie in Athen, eines Baues aus pentelischem Marmor, welcher reichliche Gelegenheit zur Anwendung der antiken Marmortechnik bietet; der gelehrten Welt ist er durch seine Arbeit über die Curvaturen des Parthenon, die Ausgrabungen auf Munychia und die Aufdeckung des panathenäischen Stadions rühmlich bekannt. Weitere Untersuchungen, welche Ziller auf schriftliches Anfragen vornahm, haben ihn zu der bei einem so oft untersuchten Gebäude

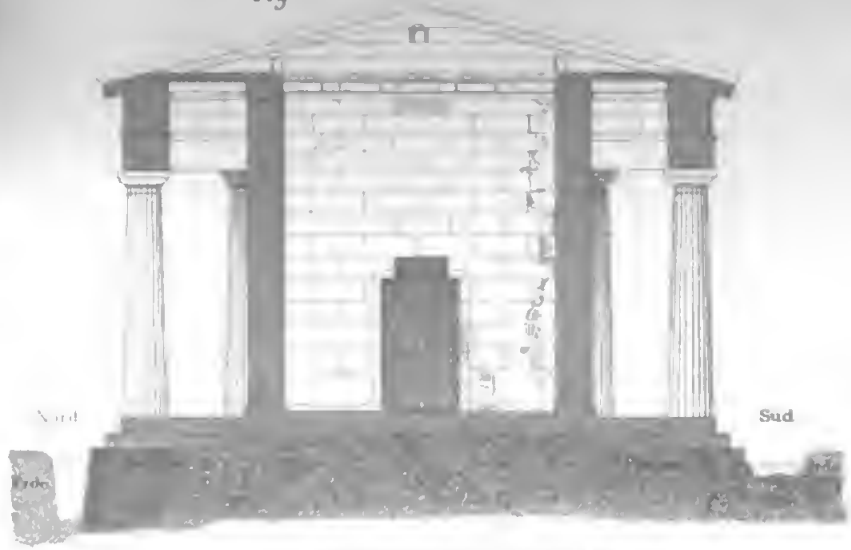
*) Antiquities of Athens III, chap. 1, p. 5. Auch Penrose, Principles of Athenian architecture t. 35, hat die Westthüre auf seinem Plane verzeichnet, also wohl für antik gehalten.

**) Rheinisches Museum, 24, S. 42 f.

DAS THESEION ZU ATHEN

Aufgenommen von E. Zeller (1871)

Fig 2



DURCHSCHNITT NACH A B.

Fig 3

DURCHSCHNITT NACH D C

Fig 4.

DURCHSCHNITT NACH E F

10 5 0 10 Meter

Fig 1.

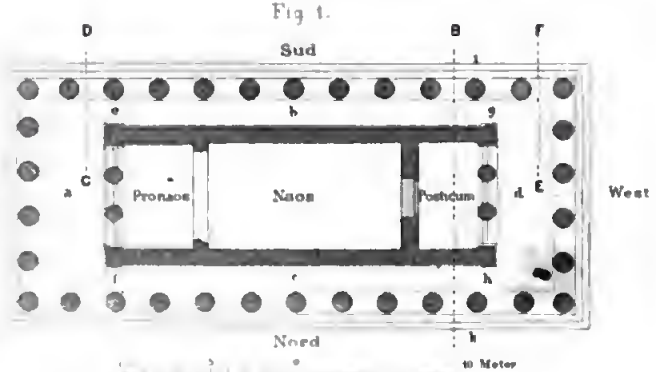
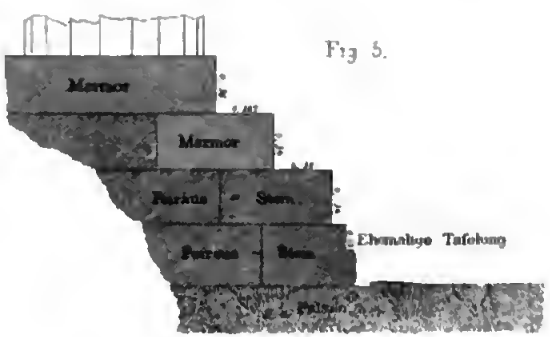


Fig 5.



Jahrbuch d. k. Kunst VII Band

Druck von R. v. Waldheim in Wien

Verlag von E. A. S.

überraschenden, höchst interessanten Entdeckung der dritten Stufe des Krepidoma's geführt*).

Doch ich komme auf die Thüre zurück und will hier nach meinen Aufzeichnungen die Gründe darlegen, welche mir in Athen die Entstehung dieses Eingangs in christlicher Zeit zu beweisen schienen. Ich werde mir dann erlauben, aus brieflichen Mittheilungen Ziller's, auch seine kompetenteren Ausführungen beizufügen. Die jetzt vorhandene Thüre — im Lichten 1,85 Mtr. breit und 3,085 Mtr. hoch — ist nicht genau in der Mitte der Westwand angebracht, sondern um 0,09 Mtr. der Südecke näher gerückt; bei der Errichtung der Wand wurde, wie der Fugenschnitt zeigt, keinerlei Rücksicht auf die anzulegende Thüre genommen. An beiden Seiten und oben ist 0,215 Mtr. von der Thürkante eine einfache Nuth ganz roh mit dem Meißel ausgestoßen, ohne nachher geglättet worden zu sein. Der Raum zwischen derselben und der Thüre, welcher ein wenig vertieft ist, war mit ockergelbem Stucco bedeckt, auf welchem noch Bruchstücke von schwarz aufgemalten Buchstaben in byzantinisch verschnörkelter Schrift sichtbar sind. An zwei Stellen ist jetzt diese primitive Einfassung unterbrochen: in der Mitte des Thürsturzes ist ein Quader, weil er

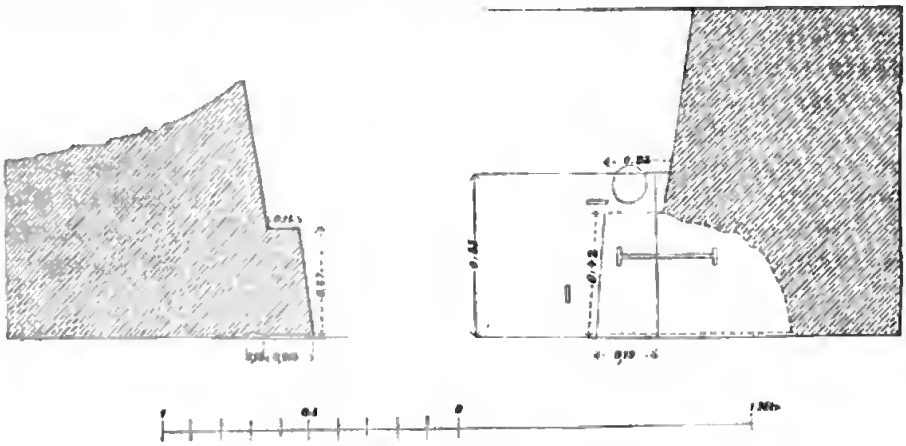


Fig. 6. Westthüre des „Theseion" (Grundriß).

gar keine Unterstützung hatte, herausgefallen und unten an der rechten (südlichen) Seite ist eine Quader gewaltsam zerstört worden. Dies die äußere Erscheinung der Thüre. Zur genaueren Untersuchung ließ Ziller die Schwelle in der südlichen Ecke und die Laibung ungefähr in der Mitte der nördlichen Seite bloßlegen. Den Befund giebt der beistehende Holzschnitt (Fig. 6). Auf der Schwelle konnte wegen der angegebenen Zerstörung die Plinthenlage über den ehemaligen Aufsatz des Thürpfostens, welchen die verlorene Linie andeutet, verfolgt werden. Von der Anlage einer erhöhten Schwelle war keine Spur, unmittelbar in die unterste Plinthenlage, welche auf gleichem Niveau mit der Täfelung der Vorhalle liegt, hat die Angel der nach innen aufgehenden Thüre ein flaches, unregelmäßiges Loch hineingebohrt. Die beiden viereckigen Löcher deuten wohl auf Verdübelung mit dem früher darüberliegenden Quader. Leider konnte nicht die ganze Schwelle, besonders nicht das untere Ende der nördlichen Thürseite bloßgelegt werden, weil ein schwerer Inschriftstein, der die Untersuchung hinderte, nicht entfernt werden durfte. So bleibt vielleicht die Möglich-

*) Eine Entdeckung muß man es füglich nennen; freilich hatte E. Curtius (Arch. Zeitg. 1843) von einer „herabgesunkenen" dritten Stufe an der Ostseite gesprochen, und an der ganzen südlichen Langseite zeigte sich ein Vortreten des Stereobats aus peiräischem Stein, welches der Breite einer Stufe entsprach. Aber jetzt erst ist ein bestimmtes technisches Merkmal für die Höhe der antiken Aufschüttung gewonnen.

keit einer früheren Schwelle. Sie würde aber, wenn auch nur 0,20 Mtr. hoch, die schon gedrückten Verhältnisse der Thüre noch gedrückter gemacht haben. Mit derselben müßten dann auch alle Merkmale von Antepagmenten verschwunden sein, von denen übrigens weder an der Laibung, noch an der Einfassung irgend eine nachweisbare Spur geblieben ist*).

Bei der Aufdeckung der linken (nördlichen) Seite der Thüre, etwa ein Mtr. über dem Boden, zeigte sich, daß die vordere Laibung 0,37 Mtr. breit ganz windschief gearbeitet war. Wie die Thüreinfassung hat sie allerlei Buckeln und Vertiefungen und war nur durch die Vorübergehenden nothdürftig glatt gerieben. Einige eingeritzte Inschriften, von dem Schriftcharakter der christlichen Inschriften auf den Säulen des „Theseion" und Parthenon, konnten bei einbrechender Dunkelheit nicht mehr entziffert werden, am nächsten Morgen mußte das Loch auf gemessenen Befehl geschlossen werden. Hinter dem schmalen Aufschlag der Thüre zieht sich die innere Laibung stumpfwinklig zurück, nur mit dem Spitzhammer ohne weitere Ueberarbeitung hergestellt.

Alles dies berechtigt, wie ich glaube, zu dem Schlusse, daß diese Thüre, als man durch Anlage der Altarnische in der östlichen Seite des Tempels den antiken Eingang von Osten her verbaut hatte, aus der Westwand herausgebrochen worden ist. Später wurde sie nach der Angabe Leake's deßwegen zugemauert, weil die Türken es liebten, zum Hohn der Christen, wenn es irgend möglich war, in ihre Kirchen zu reiten, und wurde durch die zwei kleinen, ganz niedrigen Pforten in der Nord- und Südwand ersetzt**).

Da also im Westen im Alterthum kein Eingang war, muß er im Osten gewesen sein und hiermit ist nach dem oben Gesagten der Beweis erbracht, daß der Tempel mit dem Heros Theseus in keinem Zusammenhange gestanden hat. Welchem der olympischen Götter aber der Tempel geweiht war, darüber kann uns, so scheint es, erst ein neuer, glücklicher Fund sicheren Aufschluß geben. **W. Gurlitt.**

In dem Folgenden theile ich aus brieflichen Mittheilungen Ziller's, welche die beigegebenen Zeichnungen begleiteten, Alles mit, was über die oben betonten Kardinalpunkte weitere Aufklärung geben kann:

„— Ueber die Stufenzahl des Stylobats. Der Umstand, daß nur die oberen beiden Stufen aus Marmor hergestellt sind, hat zu der Ansicht verleitet, daß der Stylobat überhaupt nur zweistufig sei. Die folgende, starkbeschädigte Schicht aus peiräischem Stein hat man daher ohne Weiteres zum Unterbau gerechnet. Bei näherer Untersuchung jedoch, für welche Ausgrabungen am Unterbau der Front- und Langseiten vorgenommen werden mußten, stellte sich heraus, daß die besprochene Schicht die erste Stufe bildet. Als solche zeigt sie sich nicht nur durch die gleiche Höhe und Breite mit der zweiten Stufe und durch den mit der dritten korrespondirenden Fugenschnitt, sondern namentlich durch den Umstand, daß die unter ihr liegende Schicht mit einem 0,15 Mtr. breiten Falz versehen ist, welcher die ehemalige Täfelung aufnahm (Fig. 5). Es war dieselbe auf der Südseite direkt auf den Felsen gebettet, während auf den übrigen Seiten je nach der Neigung des Felsbodens der Stereobat fünf Schichten und darüber hoch ist. Nicht nur der oben erwähnte Falz, sondern auch die Beschaffenheit der Stirnseiten des Unterbaues, welche nicht unbearbeitet hätten bleiben können***), beweisen die Höhe der antiken Erdschüttung, welche die Pflasterung trug.

*) Vergl. die unten folgenden Ausführungen Ziller's.

**) Durch letztere betritt man jetzt den inneren Raum, welcher bekanntlich als Museum dient; die erstere ist vermauert.

***) Auf diese Unregelmäßigkeit des Stereobats machte auch C. v. Lützow in dieser Zeitschrift III, S. 269 aufmerksam. G.

Also der Stylobat ist dreistufig, und zwar besteht die erste Stufe aus peiräischem Stein, die zweite und dritte aus Marmor. Hinsichtlich der Materialienverschiedenheit sind die Propyläenstufen zu vergleichen, bei denen eleusinischer mit pentelischem Marmor wechselt.

Liegt der Haupteingang auf der Ost- oder Westseite? Die Giebelfelder bringen kein Licht in diese Frage, beide waren mit Statuen geschmückt, aus deren Einbettungen auf den Gesimsplatten man noch nachweisen kann, ob sie einer liegenden, sitzenden oder stehenden Statue dienten. Anders verhält es sich mit dem Triglyphon. Nur die Metopen der Ostfronte und die der beiden Intercolumnien der Langseiten von dieser her tragen Reliefdarstellungen. Dieser Umstand allein wäre schon hinreichend, die Ostseite als die Hauptfronte zu kennzeichnen. Auf der Hauptfronte muß aber auch der Haupteingang liegen.

Auch zwischen der Halle a (Fig. 1) und der Halle d bestehen merkliche Unterschiede. Zunächst ist die erstere größer, als die letztere. Ferner bildet jene (a) ein abgeschlossenes Ganze, was man von der andern nicht sagen kann. Denn die Halle d bildet mit den Pteronseiten einen Umgang, was aus der Anordnung des Gebälkes deutlich hervorgeht (vergl. Fig. 4), Epistyl und Zophoros sind hier unterbrochen. Dagegen ist Halle a (vergl. Fig. 3) durch Epistyl und Zophoros bei e und f von den Hallen der Langseiten getrennt; sie ist so weit abgeschlossen, wie man überhaupt Hallen abschließen kann. Die Ante hat gleiche Breite mit dem Epistyl und steht der Säule gegenüber. Man vergleiche die ganz andere Anordnung bei g und h. Vom Pronaos im Vergleich mit dem Posticum*) ist zu bemerken, daß ersterer eine größere Tiefe hat als letzteres. Nach den bisherigen Betrachtungen müßte der Eingang des Tempels also in der Scheidewand zwischen Pronaos und Naos gelegen haben. Ein positiver Beweis dafür läßt sich freilich zur Zeit nicht beibringen, weil die östliche Scheidewand beim Umbau des Tempels durch die Christen bis auf ihre Spuren an der Cellawand verloren gegangen ist. Es ist jedoch ein negativer Beweis möglich: der Eingang konnte nur hier sein, weil die Thüre in der Scheidewand zwischen Naos und Posticum modern ist. Ebenso sind die kleinen Thüren der Hallen b und c aus später Zeit.

Die Thüre des Posticum ist modern. Schon bei flüchtiger Betrachtung will einem die jetzt vorhandene, aber wieder vermauerte Thüre nicht als antik vorkommen, weil das Mißverhältniß zwischen Höhe und Breite zu auffallend ist. (Vergl. Fig. 2; auf Fig. 3 habe ich die Höhe angegeben, welche die Thüre ihrer Breite zufolge haben müßte.) Wo fände man bei den Alten eine so verfehlte Thürkonstruktion! Wäre die Thüre beim Bau des Tempels hergestellt, so würde doch nur ein Quader die Thüröffnung überdecken und nicht drei. Die roh eingearbeitete Nuthe, die um die Thüröffnung herum über die Quaderfugen wegläuft, ist keine entsprechende Einfassung für die Thüre eines Tempels. Auch bei der Untersuchung der durch die Vermauerung verdeckten Theile deutete alles, so besonders die windschiefe, rohe Bearbeitung der Laibungen, auf die Durchbrechung der Scheidewand in christlicher Zeit; nicht das geringste technische Moment sprach für die antike Entstehung dieser Thüre."

E. Ziller.

*) Ziller nennt die östliche Parastas Pronaos, die westliche Posticum. G.

Die akademische Ausstellung in Berlin.

Von Bruno Meyer.

II.

Nach dem Abschlusse meines ersten Berichtes wurde noch ein großes Kriegsbild in die Ausstellungsräume aufgenommen, das mich zwingt, zurückzugreifen und als Veranlassung gelten mag, einiges nachzutragen. Bei Christian Sell in Düsseldorf war für die Nationalgalerie eine Darstellung der Schlacht bei Königgrätz bestellt, welche jetzt fertig geworden ist. An sich scheint es mir stark über das Bedürfniß hinauszugehen, wenn für die Nationalgalerie zwei im Wesentlichen ganz gleiche Gemälde, auf dieselbe Schlacht bezüglich, erworben werden, namentlich, wenn dieselben besonders bestellt werden, und ganz insbesondere, wenn das zu bestellende Bild gar nichts Absonderliches verspricht. Es thut mir leid, daß gerade Sell zu solchen Betrachtungen Veranlassung geben muß; denn ich kenne den Künstler gut genug, um ihn sehr hoch zu schätzen, und namentlich sein jüngst hier bei Sachse ausgestellt gewesener Vorpostenkampf aus dem französischen Kriege hat ein Anrecht darauf, lange unvergessen zu bleiben. Aber wenn ich mir seine jetzt vorgeführte Schlacht von Königgrätz neben Bleibtreu's entsprechendem Bilde vorstelle, das bereits vor zwei Jahren fertig war, so habe ich zuerst den Eindruck des überflüssigsten Diplasiasmus, sodann kann ich mich nicht erwehren, das neue Bild geistig und technisch sehr weit unter dem früheren zu finden. Auch Sell hat wie Bleibtreu den Moment der bereits eingetretenen Entscheidung gewählt. Bei diesem hält der König mit seinem Stabe, und die Stabswache saust an ihm vorbei; bei jenem reitet der König mit Gefolge das Schlachtfeld ab und begrüßt die Truppen, während rechts und links von ihm Reiterschaaren — Ulanen und Dragoner — zum Kampfe vorstürzen. Die Begegnung des Königs mit Garderegimentern weist auf einen so späten Moment der Schlacht, wie nur irgend der von Bleibtreu vergegenwärtigte. In der Gesammtanordnung hat das Sell'sche Bild sehr hübsche Momente; nur muß man dem Einzelnen nicht strenge nachfragen: die Dragoner reiten in die eigene Infanterie hinein; die Ulanen stürzen sich auf einen Berg von Trophäen, feindlichen Schwerverwundeten und preußischen Officieren; wo der König durchkommen soll, ist schwer zu finden; und was für einen Zielpunkt der kolossale Gefangenentransport rechts im Mittelgrunde hat, wird um nichts besser klar. Geordnete, widerstandsfähige, nicht gefangene feindliche Massen wird man nirgends gewahr, so daß eine Orientirung unmöglich ist. Malerisch dominirt über das Ganze das brennende hochgelegene Dorf — wohl Chlum — im Hintergrunde mit der interessant heraustretenden Kirche. Was nun das Einzelne, die Figuren und Köpfe betrifft, so verdienen manche Gestalten in den Massen und fast durchgängig die Officiere bei den eroberten Geschützen rechts im Vordergrunde Lob; aber ganz traurig sieht es um die Hauptpersonen aus, in deren Darstellung Bleibtreu einen ganz besonders glücklichen Treffer gehabt hat. So trocken und hart, so steif hölzern und zäh ledern, wie der König, Bismarck, Moltke, Prinz Karl u. s. w. sind, hat meines Wissens Sell noch nie etwas gemalt. Kurz, das Bild ist mit der ganzen aus einer Bestellung hervorgehenden Begeisterung gemalt, und die Aufgabe scheint in mehreren Richtungen über die Kräfte des Künstlers hinaus gegangen zu sein. Er hätte manch hübsches Bild zur Förderung seines Ruhmes und auch zur Zierde und zum wirklichen Nutzen der Nationalgalerie für diese große Leinwand malen können, mit der er keinen großen Ruhm erzielen wird.

Auch Gustav Richter hat sich in einem kleinen Bildchen mit Kriegerischem befaßt. Sein „Jäger auf Vorposten" ist ein ebenso tüchtiges wie anmuthiges Genrestückchen dieser Gattung.

Von dem bereits genannten Konrad Freyberg sind auch noch zwei kriegerische Porträtgruppenbilder zu erwähnen: der Prinz Karl von Preußen mit seinem Stabe vor Paris (sämmtliche Personen zu Pferde) und der Prinz zu Hohenlohe mit seiner militärischen Umgebung in der Batterie Nr. 19 bei Clamart vor Paris. Beide Bilder, namentlich das letztere, sind etwas trocken, aber doch im Ganzen tüchtig und als authentisch von Werth.

In einer eigenthümlichen und sehr bemerkenswerthen Weise hat sich L. Kolitz in Düsseldorf der kriegerischen Vorgänge als Bildstoffe bemächtigt, indem er sie zu stimmungsvollen Landschaften mit tüchtiger figürlicher Staffage verwerthete. Er hat drei derartige Bilder ausgestellt: „Im Walde bei Orleans", wo wohl der Moment ein wenig vergriffen ist, da weder die Bewegung des aufgewühlten und emporgeschleuderten Erdreiches unmittelbar nach dem Einschlagen und Krepiren einer preußischen Granate langsam genug ist, um beobachtet zu werden (es muß der Augenblick relativer Ruhe zwischen dem Aufsteigen und Herabfallen gewählt werden), noch auch so schnell nach dem Aufschlagen des Geschosses die Bewegungen der nächststehenden Menschen zu ihrem Schutze bereits so weit gediehen sein können, wie hier zu sehen ist. Auch sonst ist diese Darstellung die am wenigsten bildmäßige. Sehr schön ist dagegen das Bild „Vor Metz", mit düsterer Beleuchtung und dem Transport Gefangener als Staffage. Das bedeutendste aber ist betitelt: „Aus den Vorkämpfen (wohl Vorpostenkämpfen während der Einschließung) vor Metz". Zwischen Gebäuden sieht man eine im Avanciren feuernde preußische Kolonne, im Hintergrunde die dräuende Feste. Rechts schleppt sich ein verwundeter Soldat, gegen die Wand gelehnt, aus dem Gefechte, während ihm aus der Thüre des Hauses ein Mädchen entgegentritt. In der Mitte des Vordergrundes, neben einem eleganten Sessel, in dem vielleicht vor wenigen Minuten der Officier der Feldwache durch den feindlichen Ueberfall überrascht worden, liegt ein todter Franzose, während ein anderer weiter links sich scheu an die Mauer drückt, wie um nicht bemerkt zu werden und dem Geschicke der Gefangennehmung zu entgehen. Ueber dem Ganzen ist eine düstere, an's Schauerliche streifende Stimmung gebreitet, die ganz vortrefflich mit dem Gegenstande harmonirt. Die Malerei ist in allen drei Bildern flott und keck, aber durchaus nicht virtuosenhaft aufdringlich.

An dem umfangreichen Cyklus von Kompositionen Julius Naue's in München, der „ersten Abtheilung" einer gemalten „Geschichte der großen Völkerwanderung" gehen wir achtungsvoll, aber unerfreut vorüber und verlassen damit die „große Historie" proprement dite.

Demnach folgen dann mehrere Gemälde mit dem gemeiniglich sogenannten historischen Genre in kleinerem Maßstabe. An der Spitze dieser Gruppe steht ein ausgezeichnetes Werk eines Schülers von Julius Schrader: „Die heimliche Kommunion der Kurfürstin Elisabeth von Brandenburg, Gemahlin Joachims I.", von Adolph Treidler. Ich wüßte kaum, wie die Historie unseren modernen Anschauungen und unserer heutigen künstlerischen Technik entsprechender behandelt werden könnte, als es in diesem Bilde der Fall ist. Die Komposition hat vollendeten Fluß, jede einzelne Gestalt ist in würdiger, für ihre Rolle bei der Scene passender Weise charakterisirt und im Ausdruck bestimmt: namentlich der Geistliche, die Kurfürstin und ihre Tochter sind psychologische Mustergestalten. Aber auch die Nebenpersonen fügen sich den Umständen der Handlung angemessen in das Ganze ein. Gemalt ist das Bild mit einer so glänzenden Technik, und dabei mit einer solchen Solidität, ohne alle Flunkerei und Prätension, wie das nur von einem Schüler Schrader's zu erwarten ist. Man darf unbedenklich behaupten, daß dieses Bild zu den hervorragendsten Spitzen der gegenwärtigen Ausstellung gehört*).

*) Anläßlich dieses Bildes haben sich einmal wieder recht schlagend die strafbaren Mängel der Organisation unserer Nationalgalerie-Verwaltung gezeigt. Dieses Bild, das einen der denkwürdigsten Momente brandenburgisch-preußischer Geschichte mit der seltensten Vollendung zur Darstellung bringt, ist von dem noch jungen Künstler auf der Ausstellung für den wahrhaft lächerlichen Preis von 2000 Thlrn. (die Figuren sind etwa halblebensgroß, das Gemälde aber von beträchtlichem Umfange) verkauft worden. Wären die Erwerbungen für die Nationalgalerie einer kompetenten und verantwortlichen Hand anvertraut: kein Zweifel, daß die Gelegenheit zu einem so außergewöhnlich glücklichen Ankaufe nicht ungenutzt vorüber gelassen worden wäre; denn etwas Geeigneteres — sowohl dem Stoffe wie der Kunst nach — und etwas Preiswürdigeres kann für die Nationalgalerie überhaupt gar nicht erworben werden, als dieses Bild. Aber freilich bei der gegenwärtigen schwerfälligen und in jeder Hinsicht fragwürdigen Leitung dieser Angelegen-

In der Nähe desselben hängt ein Bild von Wilhelm Lindenschmit in München, eine Episode aus den Bilderstürmen der schottischen Reformation: John Knox, unterstützt von dem Grafen v. Murray und dessen Kavalieren, verhindert die Zerstörung der schottischen Königsabtei Scone. Lindenschmit's Gemälde haben stets etwas Anziehendes; es ist ein Zauber des Geheimnißvollen in seiner Farbengebung und selbst in seinen Figuren, dem man sich schwer entziehen kann, was zum mindesten Interesse erregt. Aber mit seinen Gegenständen kann man sich oft nicht recht befreunden, so auch dieses Mal. Es mag sein, daß Unsereinem bei dem dargestellten Stoffe besonders schlecht zu Muthe ist; aber ich gestehe, daß es mir wenigstens so geht, daß es mir schon wehe thut, wenn ich an die Bilderstürmereien, von denen man ja leider genug weiß, nur denken muß, daß es mir aber noch sehr viel weher thut, wenn ich Derartiges gar vor Augen sehen soll. Es giebt so sehr viele erfreulichere und malerisch gewiß nicht undankbarere Gegenstände, die gemalt werden könnten. Wozu in aller Welt soll man die verblendete Wuth und die brutale Roheit, die sich an den höchsten Gütern der Menschheit vergreift, ohne jeden Zweck und Nutzen im Bilde vergegenwärtigen? Das kann doch unmöglich irgend Jemandem Vergnügen machen oder ihn erheben oder sonst irgend einen von einem Kunstwerke zu erstrebenden Zweck verfolgen und erreichen. Denn hier wirkt das stoffliche Interesse, ohne daß man sich dieser Wirkung entziehen kann, und diese Wirkung ist jedem Kunstwerke im vorliegenden Falle absolut schädlich; man kommt gar nicht dazu, sich darüber Rechenschaft zu geben, wie geschickt, wie gut und meisterhaft zum Theil die Darstellung vom Künstler gemacht ist, man verliert alle Freude, alle Theilnahme daran, weil der Gegenstand degoutant ist.

Da ich mich aber darüber so rückhaltslos ausgesprochen habe, will ich doch nicht verabsäumen zuzugeben, daß eben von einer solchen Virtuosität in der Darstellung hier mit Recht berichtet werden kann; es ist sehr viel Vorzügliches auf dem Bilde, die Gestalt des Knox sogar bedeutend, und die wilde Volksmenge, welche mit Aexten und anderen Instrumenten bewaffnet die heiligen Geräthe zu zertrümmern bereits begonnen hat, enthält einige kraftvoll entwickelte Typen. Aber das söhnt mit dem Stoffe nicht aus, und der Künstler kommt nicht zu der Anerkennung, die ihm für sein Können gebührte.

Daran hindert ihn freilich auch ein extravaganter und bedauerlicher Kultus der Häßlichkeit. Er liefert in dem Bilde eine wahre Musterkarte von Scheußlichkeiten menschenähnlicher Bildung, eine ganze Sammlung von Karrikaturen; und was dieselben noch abstoßender und widerwärtiger macht, als sie an sich sind und zu wirken brauchten, das ist eine technische Wunderlichkeit, die wohl geradezu als Unrichtigkeit bezeichnet werden muß. Es kommt bei sehr großen Gemälden oder Cartons mit lebensgroßen oder kolossalen Figuren und Köpfen vor, daß — um die verzerrende Wirkung der perspektivischen Verkürzung der Bildfläche für den Beschauer im Voraus aufzuheben — Verzerrungen direkt gezeichnet werden müssen, Formen, die allein aus einem ihnen gerade (senkrecht zur Bildfläche) gegenüber gewählten Augenpunkte betrachtet falsch und unerträglich aussehen, die sich aber von selber zurechtziehen, sobald der richtige Augenpunkt für das ganze Bild eingenommen wird. Ein Gemälde, das Köpfe von 3—5 Centimetern Dimension hat und im Ganzen nicht mehr als mannshoch ist, hat aber nicht das Bedürfniß und folglich auch nicht das Recht, Verzerrungen und Verzeichnungen jener Art in sich aufzunehmen. Von solchen wimmelt aber das Lindenschmit'sche Bild; und da man die vollste Gelegenheit hat, jede Figur für sich zu betrachten, aber ganz und gar nicht auf einen Augenpunkt hingeführt wird, von dem aus sie verschwinden, so erregen sie eine nachhaltige höchst unangenehme Empfindung.

---

deit ist es unmöglich, Gelegenheiten wahrzunehmen, und überhaupt mehr als zufällig, fast unwahrscheinlich, die Galerie auf geeignete und würdige Weise zu bereichern. Möchte doch an diesen Zopf recht bald die Scheere gelegt werden, aber gründlich, damit nicht durch Paciciren mit dem Veralteten und Verwerflichen der Keim des Todes und der chronischen Thatenlosigkeit in die neue Organisation hinübergeschleppt werde! — Daß Treibler für die Ertheilung der Medaille zu jung befunden werden würde, so gut wie Paul Meyerheim und mancher andere vor ihm, war bei der bekannten Praxis der Akademie vorauszusetzen, wiewohl natürlich unter keinem zulässigen Gesichtspunkte zu billigen. Wenigstens hat der sehr begabte junge Künstler die Genugthuung gehabt, daß ihm für sein Werk (von dem an dieser Stelle binnen Kurzem eine Reproduktion gegeben werden wird) trotz unqualificirbaren Machinationen der Rohr'sche Preis zuerkannt worden ist.

Eine eigenthümliche Erscheinung ist das Bild von Julius Scholz in Dresden, welches den Aufruf von 1813 darstellt und im Besitze der Nationalgalerie sich befindet. Es ist die Wiederholung eines früher schon von dem Künstler gemalten Bildes und theilt mit dem ersten Exemplare alle Vorzüge und alle Mängel. Die Vorzüge liegen darin, daß es von der allseitigen Bereitwilligkeit und von der Begeisterung der Massen für die heilige Sache des Vaterlandes einen unmittelbar wirksamen Eindruck giebt, und daß namentlich in der Weite und Breite des Gesichtsfeldes und in der Verdeutlichung der fast unübersehbaren herbeigeströmten Menge eine seltene Kunst sich zeigt. Die Mängel aber liegen darin, daß die hauptsächlichsten Figuren allzuwenig interessiren, weil sie zu kraftlos gehalten sind, so der König, der Blücher, der in der vordersten Reihe der Freiwilligen stehende Körner, so namentlich die zwei Jünglinge, oder fast noch Knaben, die von ihrem Vater dem Könige zugeführt werden, u. s. w. Es ist etwas Verschwommenes, Markloses, Bleichsüchtiges, Krankhaftes im Kolorit und in der Zeichnung, und dadurch werden sogar diejenigen Partien beeinträchtigt, die sonst in dieser Beziehung vorwurfsfrei wären. Z. B. kostet es Ueberwindung, die Schönheit in der Malerei der im Vordergrunde knieenden Frau in Trauerkleidern nach Verdienst zu würdigen, so vollendet sie an und für sich ist. Kaum die schwächste Romantik jener Zeit hat eine so abgeblaßte und verfehlte Auffassung der Ereignisse und Stimmungen zu Tage gefördert, wie dieses allerneueste Produkt vom Jahre 1872.

Mit einem nur sehr mäßig umfangreichen Bilde ist diesmal Karl von Piloty bei uns vertreten: „Heinrich VIII. und Anna Boleyn auf dem Balle bei dem Kardinal Wolsey", die bekannte Scene aus dem ersten Akte des Shakspeare'schen Stückes. Es ist für Piloty verhängnißvoll, daß gerade Adolph Menzel sich einmal diesen Stoff ausersehen hat, und wenn für die Natur Heinrich's VIII. ein Künstler expreß geschaffen werden sollte, so könnte das nächst Hans Holbein nur Adolph Menzel sein; er hat die Brutalität des Königs, diese vierschrötige Gemeinheit so drastisch verkörpert und so fein — will sagen schlagend — mit dem geistigen Interesse des Momentes durchdrungen, daß man sich nicht erwehren kann, einen Vergleich anzustellen*). Wenn man nun auch berücksichtigt, daß nach der ganzen Behandlungsweise das Piloty'sche Bild nur Skizze zu sein beansprucht, so ist doch gerade in dem Wesentlichsten, in dem Charakter Heinrich's, die Auffassung so total verfehlt — der König erscheint uns vollständig als ein liebenswürdiger Schwärmer und galanter Aventurier —, daß, wenn nicht bei einer größeren Ausführung dieser Scene ein besonderes Interesse für die Piloty'sche Kunstfertigkeit in der Malerei der Nebendinge dem Bilde bei den Liebhabern dieser Richtung einen Erfolg sichert, von einer Wirkung der Komposition kaum gesprochen werden kann.

Anhangsweise erwähne ich zwei Bilder von August von Heckel in München. Durch das eine mit der unvermeidlichen Kleopatra wird dieser auf der heurigen Ausstellung der glücklicherweise einzige Tribut abgetragen; etwas Weiteres ist von dem Bilde kaum zu sagen. Das andere hätte nach Berlin gar nicht geschickt werden sollen; es ist eine kleinere Wiederholung des vor mehreren Jahren hier schon ausgestellten Erstlingsbildes des Künstlers: Lear und Cordelia, — ein Bild, das allerdings in diesem bescheidenen Umfange sehr viel ansprechender und namentlich unanstößiger ist als in dem früheren lebensgroßen, das aber doch, wenn es nicht einer Bestellung eines Liebhabers seine Entstehung verdankt, in bedenklicher Weise auf Unfruchtbarkeit der Phantasie schließen läßt, wenn der Künstler darauf angewiesen ist, nach wenigen Jahren sein Erstlingswerk wiederzukäuen.

Da ich hiermit schon auf das Gebiet der Dichtung und der Märchen hinübergetreten bin, will ich gleich eine Anzahl von mythologischen und sonstigen dichterischen Scenen anschließen, die uns die Ausstellung gebracht hat. Unter diesen dürfte unzweifelhaft der Preis einem kleinen Cyklus von Albert Tschautsch zuzuerkennen sein, der das Märchen vom Dornröschen behandelt.

An diesen Märchendarstellungen wird ja in der Regel der märchenhafte Charakter vermißt, namentlich an den gemalten; und so muß es mit besonderer Freude betont werden, daß es diesem Künstler gelungen ist, den wahren Märchenzauber in ganz überraschend schöner Weise zu bannen. Das im breiten Format, fast friesartig gehaltene Bild stellt in einer kleinen Tafel zur Linken Dornröschen im Thurme bei der Alten mit der Spindel spielend dar; das größere Mittelbild führt uns

*) Das angezogene Menzel'sche Bild ist ein schon länger publicirtes Blatt der soeben im Verlage der Grote'schen Buchhandlung zu Berlin vollständig erschienenen photographischen Shakespearegalerie.

den königlichen Hof in den Zauberschlaf versunken vor, während das kleinere, das den Cyklus zur Rechten abschließt, die Erweckung Dornröschens aus dem Zauber durch den Prinzen schildert. Der Maßstab der Figuren ist ungefähr ein Drittel der Lebensgröße. In dem Mittelbilde sind sämmtliche Figuren, der König und die Königin, die Hofdamen und die Ritter, die Pagen und die Wächter, die Narren und die Diener, wie sie gingen und standen, in die nächst erreichbare Ruhestellung gesunken, und so warten sie der Lösung des Zaubers. Es ist ganz entschieden unmöglich, den Eindruck eines Zauberschlafes in der Malerei deutlicher und kräftiger zum Ausdrucke zu bringen, als es hier geschehen ist. Man sieht, wie in einem nachweisbaren Momente unvorbereitet und ohne Verzug plötzlich die freie Bewegung des Lebens aufgehalten, und Alles mit einem Banne belegt worden ist, und nun hat das Gestrüpp und Gesträuch, welches draußen das Gebäude umgiebt, gewuchert und ist überall hinein gewachsen; man sieht die Verwilderung, welche durch die Jahre, die darüber hingegangen, in dem Schlosse herrschend geworden ist. Ueber Allem aber liegt ein Zauber der Anmuth, eine Grazie der Erscheinung, wie es nur irgend für eine Märchendarstellung gewünscht werden kann. Das Reizvollste ist die Gestaltung des Dornröschens selber; das ist eine Liebenswürdigkeit, eine Zartheit und feine Schönheit, die ganz mit den Augen des Märchendichters angeschaut ist: etwas Liebenswürdigeres als die beiden Scenen links und rechts, in denen das zarte Wesen auftritt, ist schwer zu denken. Die Malerei des Bildes ist ungemein glänzend und flott, aber ein leichter Ton überzieht und umflort gewissermaßen den kräftigen Realismus der Erscheinungen, so daß auch in der Farbengebung etwas von dem märchenhaften Dämmerscheine gewahrt bleibt, — es ist eine Leistung von ganz außergewöhnlicher Schönheit und Vollendung. — Die nämliche Farbenbehandlung thut in einem Bilde von lebensgroßem Maßstabe: „Edeldame im Park", die ein Reh füttert, nicht so wohl; sie wirkt da etwas unkräftig, ist es auch wohl absolut mehr als in dem Märchenbilde.

Deutsche Märchengestalten hat sodann auch Ludwig Burger ausgestellt: es sind die Skizzen zu den Glasmalereien, welche in dem Speisesaale des Hauses des Geheimen Kommerzienrathes Ravené ausgeführt sind, und die für die Decke des Lesesaales im Berliner Rathhause, nebst einigen farbigen Cartons, die symbolische oder dichterische Stoffe behandeln. Ohne daß etwas Einzelnes gerade besonders aus dieser Sammlung hervorträte, bewährt sich durchaus die bekannte Geschicklichkeit des Künstlers in solchen illustrativ dekorativen Malereien.

(Fortsetzung folgt.)

Berichtigung.

Die Unterschrift des auf S. 19 der Zeitschrift d. J. mitgetheilten Holzschnittes muß richtig lauten: „Handzeichnung von J. Dithoff nach einem Rembrandt'schen Anatomie-Gemälde".

Zur Erinnerung an Heinrich Petri.

Von Jakob Falke.

Mit einem Holzschnitt.

Es war im Winter von 1852 auf 53, als sich in Düsseldorf ein kleiner Kreis jugendlicher Freunde zusammenfand, der Kunst angehörig oder der Kunst befreundet. Sie waren frisch und blühend, hoffnungsvoll, hochstrebend und zum Theil vielversprechend, so daß sie wohl den Eindruck machen konnten wie Eichendorff's junge Gesellen:

„Wem sie vorübergingen,
Dem lachten Sinnen und Herz."

Ihr fröhliches Zusammenleben dauerte nur kurze Zeit: zwei Winter, ein flüchtiger Sommer dazwischen, und das Leben trieb sie nach allen Richtungen auseinander. Nur ab und zu sahen sich die Freunde wieder, um Zeugniß abzulegen vom Erlebten, Erlernten und Gewordenen, und nur einem unter ihnen erging es wie dem ersten der Eichendorff'schen Gesellen: „die Schwieger kauft Hof und Haus", und die Kunst ward überflüssig.

Seit jener Düsseldorfer Zeit sind zwanzig Jahre verflossen. Vor wenigen Monaten ist einer der Genossen dieses Kreises, der Maler Heinrich Petri, in's Jenseits hinübergegangen, erlegen den Anfällen einer immer wiederkehrenden Krankheit.

Heinrich Petri kam im Jahre 1852 neunzehnjährig auf die Akademie nach Düsseldorf. Geboren in Göttingen, entstammte er schon einer der Kunst verwandten Familie. Sein Vater, Maler und Photograph, ist allen Musensöhnen Göttingens der letzten Jahrzehnte wohlbekannt. Sein Großvater — irre ich nicht, mütterlicherseits, — ein alter, kleiner, stiller Herr, dessen ich mich aus der Göttinger Studienzeit noch wohl erinnere, lebte in einem kleinen Hause vor dem Albaner Thor dem Seelen'schen Garten gegenüber. Dieses stille, fast geheimnißvolle Häuschen, das hinten in den Stadtgraben hinabstieg, machte wohl den Eindruck der Behausung eines Adepten, und so ein Stück Adept war in der That der Alte, der es bewohnte. Er beschäftigte sich mit der Glasmalerei — ich weiß nicht, womit sonst noch — und stellte Versuche auf Versuche an wie ein Alchimist, nicht Gold, aber neue Farben zu schaffen oder die alten verlornen wieder zu finden, wie z. B. das wundervolle vergessene Rubinroth der mittelalterlichen Glasmalerei. Einst — so pflegte der Enkel uns zu erzählen — sah er in der That, als er das Glas aus dem Ofen nahm und an das Licht hielt und es ihm nun in seiner dunklen Glut entgegenleuchtete, daß er das Wahre getroffen, aber ach, es war nur ein Zufall: er hatte die Mischungsverhältnisse nicht gemerkt, und niemals konnte er die gleiche Schönheit im rothen Glase wieder erreichen. Die Erzählung klingt wie ein Stück aus dem Leben Bernard Palissy's, des großen Forschers und Dulders.

Als ich Düsseldorf mit Ende des Jahres 1853 verließ, hatte sich Petri's künstlerische Neigung und Richtung noch in keiner Weise entschieden. Wir wußten nicht, ob der Historien-

maler, der Landschaftsmaler, oder was sonst in ihm zum Siege kommen würde, und er wußte es selbst nicht. Allerdings lag der Zug zum Idealen tief in seiner Seele, und wer dem schlanken Jüngling mit dem dunklen Haar und dem blassen Antlitz in das treuherzige, doch schwärmerische, braune Auge sah, der mochte vorahnen, daß es nicht der Genremaler sei, der sich aus ihm entpuppen werde. Ich habe es immer gefunden, daß des Künstlers Specialität in seiner äußeren Erscheinung angeboren ist, daß der Genremaler anders aussieht als der Historienmaler, der Maler anders als der Architekt, der Architekt anders als der Bildhauer, und daß es Mischungsgattungen giebt gleichwie Künstler, die verschiedener Kunstart gerecht sind. Bei Petri lag das Ernste, um nicht zu sagen Hohe, vorbestimmt, und wenn er ein Landschaftsmaler geworden wäre, so wäre die historische, die ideale Landschaft unbedingt sein Fach gewesen. Studien, die er nach der freien Natur, in Wald und Bergen gemacht, hatten schon damals ganz und gar dieses Gepräge angenommen, dessen er sich übrigens wohl bewußt war. Er bekannte gern und früh schon die Vorliebe für diese Kunstrichtung.

Mit solcher Hinneigung zum Ernsten und Idealen war er ein gutes Element in unserem Kreise, indem er es vorzugsweise war, der für das belebte Gespräch bedeutendere Gegenstände anzuregen verstand. Auch trat er wohl unter Umständen als ernster Mahner auf, was stets mit gutmüthiger Heiterkeit aufgenommen wurde. Eine Zeichnung, die ihn in solcher Charakterscene darstellt, bewahre ich noch in meiner Mappe. Dessenungeachtet fehlte es ihm keineswegs an jugendlicher Fröhlichkeit, und er war mit vollem Herzen dabei, wenn es galt bei der Maibowle eine schöne Nacht in grüner Laube zu verbringen oder gar frevler Weise im Atelier der geweihten Räume der Akademie, selbst mit kühnen Verkleidungen, zu denen die Garderoben des Schlachten- und des Landsknechtsmalers die Costüme herliehen, ein Convivium zu feiern. Noch viele Jahre später gedenken seine Briefe mit herzlicher Befriedigung dieser Stunden.

So kam denn die Nachricht: „Petri ist unter die Nazarener und Heiligenmaler gegangen" einigermaßen unerwartet und überraschend, aber mehr, weil das so gar nicht zu den Ideen stimmte, die unsern Kreis beherrscht hatten, als weil es seinem Charakter unangemessen gewesen wäre. Wir wußten es ja, Petri war stets gut katholisch, kirchlich, fromm im besten Sinne des Wortes, und das Innerliche und Beschauliche lag ganz in seiner Natur. So war dieser Uebergang oder dieses Ende des unbestimmten Strebens und Wollens für ihn kein Sprung, kein Wechsel, nur eine Entscheidung, nur ein Abschluß. Dessenungeachtet hatte die erste Nachricht selbst für den Freund, der die damals herrschende Richtung der religiösen Malerei in Düsseldorf kannte, ihre unangenehme und bedenkliche Seite. Nicht der religiösen Malerei, aber dieser Richtung hätten wir ihn ungern verfallen sehen. Jedoch schon der Umstand, daß es Deger war, an den sich Petri ganz und gar, ja einzig anschloß, gewährte Beruhigung über den Lauf seines Weges, denn Deger, hoch über seinen Genossen stehend, mit der Welt und sich in Frieden, fast einsam seiner Kunst lebend und allem Kunstgetreibe, allem Cliquenwesen völlig abseit, verehrungswürdig als Mensch wie als Künstler — Deger konnte kein Führer auf falschem Wege sein.

Die Briefe Petri's bestätigten bald, was ich vermuthet hatte, und wie er seinen eigenen Weg, seine eigene Stellung in der Kunst und in der Kunstwelt fand. Das Einfache, Aufrichtige, Wahre seines Wesens, sein Muth, das Wahre gradeaus zu bekennen, bewahrten ihn völlig vor dem Einfluß jener äußerlichen, glatten, süßlichen Art und falschen Empfindung, wie sie damals in Düsseldorf in der religiösen Malerei herrschten. Er selbst hatte aber auch andrerseits zu viel ächte Empfindung, zu viel tiefes Gefühl, zu reiches Gemüth und wahren Schönheitssinn, um jener anderen Richtung der religiösen Kunst anheimzu-

fallen, der archäologisch-gelehrten, vollständig in Formen, Formeln und Aeußerlichkeiten aufgehenden, mit ihrer symbolischen, aller frommen Welt unverständlichen Richtung, die insbesondere am Rhein ihre einflußreichsten Vertreter gefunden hat und erst jüngster Tage zu Köln in Maria am Kapitol zu einer Entfaltung gekommen ist, die einem verhängnißvollen Selbstgerichte, einem Selbstmorde gleicht.

So lag es vollkommen in Petri's Natur, wenn er sich von beiden Abwegen gleich fern hielt, und dieser früh erkannten und früh-eingenommenen Stellung ist er allezeit treu geblieben. Er wollte dem Kirchlichen und der Kirche auch als Künstler ergeben bleiben und in Einklang mit ihr stehen, aber er wollte nur zur Darstellung bringen, was er innerlich tief empfunden hatte, und zwar ernst, wahr, schlicht und einfach, ohne äußerliches Gepränge, ohne Schein und Blendung; was aus der Seele gekommen, was von der Seele war, sollte auch wieder zur Seele sprechen und nicht bloß mit dem äußeren, auch mit dem inneren Auge geschaut werden.

War diese Stellung zur Kunst in vollster Harmonie mit seinem ganzen Wesen, das, wie er fortschritt im Leben als Künstler und Mensch, sich immer mehr läuterte, ernster, gediegener und beschaulicher wurde, so gab es doch äußere Einflüsse, die ihn stärkten und förderten. Dahin rechne ich besonders das Studium der großen alten Meister, dem er im Kupferstichkabinet der Düsseldorfer Akademie fleißig und mit Verständniß oblag, ein Studium, das, zumal wenn es Dürer oder gar Martin Schön in seinen Kreis zog, damals eine seltene Erscheinung in Düsseldorf war. Andrerseits darf man wohl den persönlichen Einfluß Deger's nicht gering anschlagen. Zu diesem Künstler, zu dem Petri auch in's Haus zog, trat er in ein inniges, Jahre hindurch mit gleicher Intimität andauerndes Freundschaftsverhältniß, das er selbst oft mit hoher Befriedigung als das eines Jüngers oder Schülers zum Meister wie in der alten Zeit der Kunst bezeichnete.

Ich erinnere mich nicht mehr, auf welche Weise Petri zum ersten Male mit Deger in nähere Berührung gekommen; es geschah bald darnach, nachdem ich Düsseldorf verlassen hatte. Im Frühling 1854 kopirte er im Auftrage dieses Künstlers eine Madonna nach Deger, eine Arbeit, die ihm das glückliche Gefühl der ersten Bezahlung brachte. Jeder Künstler und Schriftsteller kennt dieses Gefühl. Rückkehrend von einer Sommerreise in die Heimat, verbrachte er im Herbst auf Stolzenfels mehrere Wochen mit Deger, der damals dort in der Kapelle malte, und übte sich zuerst in der Frescomalerei. Er freute sich im Voraus auf den kommenden Winter, wo er, der Akademie Valet sagend, sich als Künstler selbständig machen und unter Deger's Beirath arbeiten wollte.

So geschah es denn auch. Er blieb in den folgenden Jahren im engen Verein mit Deger und begleitete ihn im Sommer regelmäßig nach Stolzenfels, wo er an der Ausführung seiner Arbeiten theilnahm. Den Winter von 1857 brachte er zur Abwechslung in München zu, doch vermochte das dortige Kunstleben ihn nicht bleibend zu fesseln. Obwohl er sich in Düsseldorf mehr und mehr auf den herzlichen und innigen Umgang weniger und vertrauter Freunde (zu denen auch der treffliche, ernste, ebenfalls etwas vereinsamte Kehren gehörte) beschränkte, so kehrte er doch stets an diese alte Kunststätte wieder zurück.

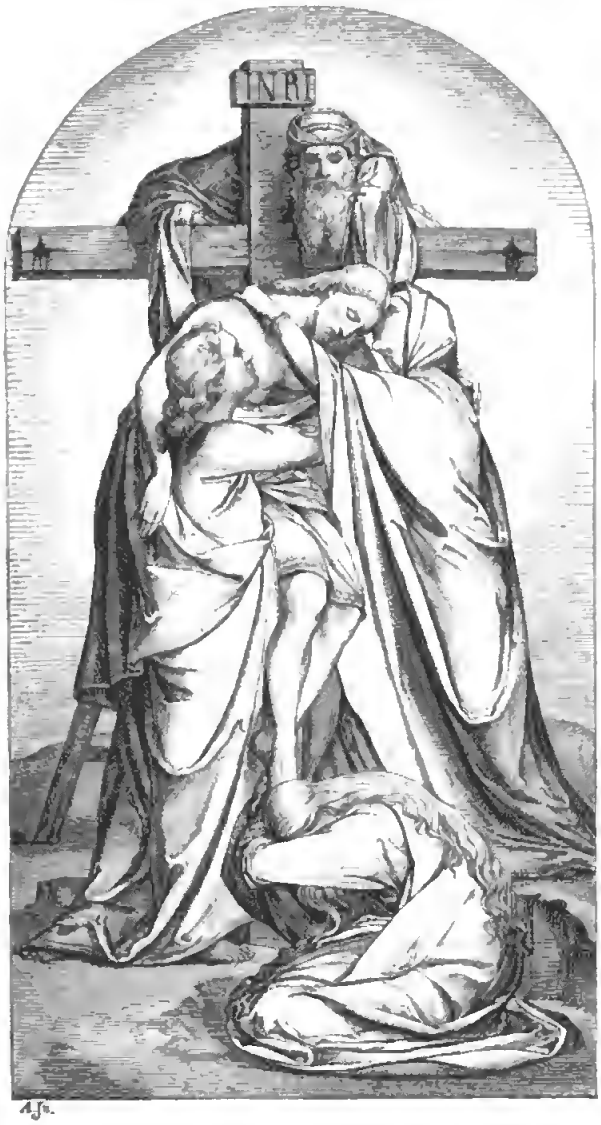
In dieser ersten Periode seiner künstlerischen Wirksamkeit entstanden neben seiner Mitarbeit auf Stolzenfels eine Reihe meist kleinerer religiöser Gemälde, die alle von der liebevollen Innigkeit seines Gefühls beseelt waren und mit ihrer zuweilen miniaturartigen Ausführung von der Sorgfalt seiner Arbeit Zeugniß ablegten. Obwohl ihm Form und Farbe nur Mittel waren, wie er sich selbst ausdrückte, das, was ihn durchdrang, was er empfand, den beseelten Gedanken zum Ausdruck zu bringen und vermittelst dieser Sprache zum Beschauer zu reden und ihn das Gleiche fühlen zu lassen, so konnte es ihm eben darum nicht

einfallen, diese Mittel zu verachten oder gleichgiltig zu behandeln, etwa wie ein Künstler des Mittelalters oder deren unverständige Imitatoren, die buchstäblich dem folgen, was einmal ein englischer Kritiker vorschrieb: paint the soul, never mind arms and legs. Petri strebte vielmehr in strenger, durchgeführter Arbeit nach künstlerischer Vollendung in Form und Farbe, nicht vermeinend, daß der „frömmste Maler auch der beste" sei. Solche Schiefheiten religiöser Künstler, die über ihr eigenes Verhältniß in Bezug zu Glauben und Kunst in arger Selbsttäuschung befangen sind, konnten bei ihm nur ein Lachen oder ein Zorneswort hervorrufen. Bei seinem ächt künstlerischen Streben erreichte er namentlich in seinen späteren Arbeiten eine sehr glückliche koloristische Wirkung, die durch Kraft und Tiefe ganz in Harmonie mit der ernsten, feierlichen Stimmung stand, die er anregen wollte.

Vielleicht das früheste seiner Bilder, ein Triptychon zu einem Hausaltar, malte er für die Gräfin Kinsky. Das Hauptbild stellt die Verkündigung dar; auf den Flügeln sieht man einerseits den Erzengel Michael mit verschiedenen Heiligen, andrerseits den Erzengel Rafael mit dem jungen Tobias; den Gedanken spricht die Unterschrift aus: Michael cum tota hierarchia, Gabriel cum Maria, Rafael cum Tobia sint nobiscum in via. Ein Madonnenbild kam in den Besitz der Königin von Hannover.

Im Juli 1858 wurde die ersehnte Reise nach Italien angetreten. Nachdem der Künstler Oberitalien durchzogen, kam er nach Rom und blieb dort bis zum Juli des nächsten Jahres. Daß ihn auf dieser Wanderung vor allem die wundervollen Werke der großen, noch lange nicht genug geschätzten Meister der Frührenaissance anzogen, war leicht begreiflich, da er eine ihnen verwandte Natur war. Er hätte wie Fiesole in der Klosterzelle leben können, in Frieden mit sich, in Ruhe vor der Welt und ganz der Kunst hingegeben. In den letzten Jahren seines Lebens dachte er viel daran, in Wirklichkeit diesen Schritt auszuführen und der Welt zu entsagen, obwohl er sich der Wahrheit des Einwandes nicht verschließen konnte, daß er die befriedigte Ruhe, die ihm Bedürfniß war, in der kleinlichen Intriguenwelt des Klosters vielleicht am wenigsten finden würde. Solcher Hinneigung zur eigenartigen Kunst der Frührenaissance ungeachtet, war er dennoch in seinem Urtheil in keiner Weise einseitig, noch wurde er dadurch im Genuß der Werke anderer Kunstrichtungen gestört. Wie ich später mich überzeugte, als wir einmal ein paar Tage wieder zusammen verlebten und gemeinsam Galerien besuchten, ging er mit Lust und Behagen auf jede ächte Kunst ein und traf den Kern der Sache mit klarem Blick und richtigen Worten. Er konnte herzliches Vergnügen an einem Ostade empfinden, aber wo das Aechte und Wahre aufhört in der Kunst, wo das Gesuchte, Leere, Falsche und Manierirte anfängt, da huldigte er weder dem Namen, noch der Schule, noch dem Gegenstande.

Den ganzen Winter und den Frühling des Jahres 1859 verlebte er in Rom, mehr genießend, schauend, mit Augen und Sinnen studirend, als schaffend oder sonst thätig mit der Hand. Was er arbeitete, scheint nicht über Studien und Entwürfe hinausgekommen zu sein. Des Tages genoß er, was Rom Schönes in Sammlungen, Kirchen oder sonstwie bietet, während er die Abende beständig mit Overbeck im innigsten Austausch der Eindrücke und Ansichten verlebte. Mit diesem großen, ebenfalls einsam der Welt abgekehrten Künstler trat er, die Jugend zum Alter, wie es wohl bei so verwandten, gleichgestimmten Naturen geschieht, in das herzlichste Freundschaftsverhältniß, das sich später brieflich fortsetzte und bei dem zweiten Besuche Petri's in Rom wieder aufgefrischt wurde. Die Liebenswürdigkeit, Offenheit und Wahrheit auf der Seite der Jugend, die große, schlichte Natur auf der Seite des Greises, das gleiche Kunststreben, die Empfänglichkeit und das unmittelbare Verständniß der Ansichten und Ideen einigte beide im Alter so ungleiche, im Wesen so verwandte Künstler. Vielleicht wäre Petri der ächteste Jünger und beste Nachfolger Overbeck's geworden, wenn



Kreuzabnahme, Oelgemälde von H. Petri.

Das Original befindet sich in der Klosterkirche der Franziskanerinnen zu Nonnenwerth.

Druck von E. Grumbach in Leipzig

nicht die Krankheit allzufrüh seine Schaffenskraft gelähmt und der Tod ihn bald ganz ihr entrissen hätte.

Nach dem Genuß sollte auch in Rom die Zeit der Arbeit kommen; so dachte er wenigstens. Durch Vermittlung Overbeck's hatte er vom Papst den Auftrag zur Ausmalung einer Kirche erhalten, und er studirte bereits über den Plänen, als die politischen Ereignisse des Jahres 1859 und die Bedrängnisse des Kirchenstaats diesen Auftrag rückgängig machten. Ungerechtfertigte Besorgnisse von Seiten der Familie riefen ihn außerdem im Juli dieses Jahres nach Deutschland zurück. Ungern folgte er.

Zurückgekehrt, malte er zuerst eine Madonna in Lebensgröße, zu welcher er bereits in Rom den Entwurf gemacht hatte; er führte sie für den Herrn von Druffel auf Wellbergen in Westfalen als Wandgemälde in der Kirche mit Wachsfarben aus. Mitten unter verschiedenen anderen Entwürfen traf ihn dann ein doppelter Auftrag. Der eine kam durch Overbeck und bezog sich auf eine Arbeit in Malta, der andere bestand in der Ausmalung der Klosterkirche der Franziskanerinnen auf der vielbekannten Rhein-Insel Nonnenwerth bei Rolandseck. Er nahm den letzteren Auftrag an, der ihm der bedeutendere und reizvollere schien, insbesondere auch deßhalb, weil es sich um Wandgemälde und um überlebensgroße Figuren handelte. Der Auftrag bestand in drei Bildern zu sechszehn Schuh Höhe, so daß die Figuren in einer Größe von zehn Schuh gehalten werden konnten. Als Technik benutzte Petri die Wachsmalerei, die er bereits auf Wellbergen versucht hatte. Er hielt sie für „die angenehmste Technik, die sich denken läßt und im Norden Deutschlands für besser angewendet als die Malerei al fresco", welche im nördlichen Klima wenig Dauer hat. Das Hauptbild war eine Kreuzabnahme: Nikodemus, auf einer Leiter stehend, beugt sich von hinten über das Kreuz herüber und läßt den Leichnam Christi, den er im Leintuch unter Brust und Armen hält, sacht hinabgleiten; Maria und Johannes empfangen ihn in ihre Arme, während Magdalena, im Schmerz zusammengebeugt, auf dem Boden kniet und die Füße des Heilandes umfaßt — in aller Schlichtheit und edlen Einfachheit eine rührende, ergreifende, groß gedachte Darstellung! (Vergl. die Abbildung.) Die anderen Bilder stellen die Patrone des Franziskanerordens dar, den heiligen Franziscus und die heilige Klara.

Mit dieser großen Arbeit beschäftigt, verlebte der Künstler auf dem stillen Nonnenwerth, das die Welt an sich vorüberbrausen läßt, in den Jahren 61 und 62 ein paar äußerst glückliche Sommer. Er vollendete gleichzeitig zwei kleine Oelgemälde, dieselbe Kreuzabnahme von Nonnenwerth, und eine Madonna, die beide in den Besitz der Königin von Hannover kamen. Ein anderes Madonnenbild, daß im Winter von 62 auf 63 ausgeführt wurde, malte er für den Baron Heeremann, ein drittes, eine Madonna im Begriff niederzuknien, erhielt die Fürstin von Hohenzollern. Ein größeres Altarbild, Maria und Johannes unter dem Kreuze stehend, kam 1864 nach Rußland in eine Kirche. In den nächsten Jahren entwarf er für denselben Baron Heeremann in der Kapelle auf Schloß Suren in Westfalen eine Reihe von Glasgemälden, die auch unter seiner Aufsicht ausgeführt wurden. Das Hauptbild stellte eine Krönung Maria's dar, die anderen Schutzheilige der Familie des Stifters. Diese Krönung der heiligen Jungfrau, nur mit den zwei Figuren der Jungfrau und des Heilandes, beide sitzend im Profil gehalten, mit Teppichhintergrund, erinnert mit seiner schlichten, stillen Hoheit bei der jugendlichen Anmuth der Köpfe und der Schönheit der Linien wohl am meisten an die Arbeiten der religiösen Meister der Frührenaissance. Es ist wie ein Fiesole, aber männlicher und zugleich vorgeschrittener in Form und Technik. Gleichzeitig arbeitete er an einer Grablegung, nur aus drei Figuren bestehend, Maria, das Tuch vom Haupte des todten Heilandes erhebend, welchen Johannes halb aufrecht hält, lebensgroße Halbfiguren.

So entstand in diesen Jahren Bild auf Bild, obwohl die Vorboten der Krankheit, der er erliegen sollte, sich bereits zeigten, und die Aerzte selbst ihm eine zweite Reise nach Italien widerriethen, wenngleich der Aufenthalt in Düsseldorf, namentlich zur Zeit von Bendemann's Regentschaft, immer unerquicklicher wurde. Um so mehr zog er sich auf den Umgang weniger Freunde zurück, zu denen er auch den alten Schadow in dessen letzten Jahren rechnen durfte. Der greise Direktor, obwohl nahezu erblindet und zu eigener Arbeit unfähig, hatte doch niemals die Theilnahme an der Kunst, niemals bis an sein Ende den väterlichen und freundschaftlichen Verkehr mit aufrichtig strebenden und talentvollen jüngeren Künstlern aufgegeben. Er war vollkommen selbstlos ihnen gegenüber.

Während Petri an der eben erwähnten Grablegung arbeitete, traf ihn ein Blutsturz, der ihn vier Monate an das Zimmer fesselte und schon damals dem Grabe nahe brachte. Wiederhergestellt, vollendete er das Bild und beschäftigte sich mit neuen Arbeiten für die Familie des Fürsten Anton von Hohenzollern-Sigmaringen. Die Fürstin hatte seine Kunst und Art längst schätzen gelernt und wünschte nun für ihren Sohn, den Fürsten Karl von Rumänien, ihr Portrait von ihm gemalt. Ungern ging der Künstler gerade an diese Arbeit. Obwohl er bereits mehrere Portraits im Auftrage gemalt hatte, fühlte er sich doch in diesem Zweige zu ungeübt. Doch gab er dem Wunsche nach. Es glückte ihm auch, den feinen, durchgeistigten Kopf der Fürstin in diesem Charakter so vortrefflich und so ähnlich zugleich wiederzugeben, daß das Bild den vollsten Beifall der Fürstin selbst und der Familie fand, und er es noch zweimal, einmal für die Familie, das andere Mal für die Gräfin von Flandern, die jüngere Tochter, wiederholen mußte. Gleichzeitig erhielt er einen zweiten ehrenvollen, größeren und bedeutenderen Auftrag für die Familie Hohenzollern.

Bekanntlich war die ältere Tochter des Fürsten Hohenzollern, Stephanie Königin von Portugal, noch in jugendlichem Alter nicht lange nach der Vermählung in Lissabon gestorben. Die Familie wollte ihr dort ein Andenken stiften und erwählte dazu ein Altargemälde für die Kapelle eines Hospitals für arme Kinder, welches die Königin Stephanie in Lissabon gegründet hatte. Die auch koloristisch sehr glücklich gedachte Farbenskizze zu diesem Gemälde gefiel, und Petri erhielt den definitiven Auftrag. Carton und Einzelstudien gedachte er aber in Italien zu machen, und er begann seine zweite Reise dahin im Oktober 1868.

Er nahm seinen Weg über Wien, um nach langer Zeit einmal wieder mit dem Freunde Erlerntes und Erlebtes, alte und neue Ideen auszutauschen. Langsamen Weges durchstrich er Oberitalien und hielt sich in Venedig, Mailand, Florenz, Perugia bis Anfang December auf. „Diese Reise", schreibt er, „hat mit ihren Eindrücken eine tief gehende Bewegung in mir verursacht, als hätte ich vom Morgen bis zum Abend die geheimsten Werkstätten des Menschengeistes belauscht, berührt durch die Einflüsse der Zeit und Umgebung, in denen jene Zeugnisse menschlichen Ringens und Könnens entstanden."

Die ersten Tage in Rom waren ganz der Freude des Wiedersehens mit Overbeck gewidmet. Aber die Freude war kurz. Schon in der ersten Woche wurde durch Erkältung und Bluthusten Petri's Befinden so schlecht, daß er sich jeglichen Besuchs von Kirchen und Galerien enthalten und nach Möglichkeit zu Hause in gleichmäßiger Temperatur bleiben mußte. Solche Gleichmäßigkeit konnte er aber in Rom nicht erreichen, und so entschloß er sich bereits im Januar 1869 lieber zur Rückkehr nach Düsseldorf. Hier konnte er im gut geschlossenen, wohlerwärmten Zimmer sich mehr der Pflege und Schonung hingeben, die ihn auch bis zum Frühling soweit wieder herstellten, daß er von Neuem an die Arbeit gehen konnte. Doch ging er für den Sommer nach Lippspringe in's Bad, dessen Arzt sein besonderes Vertrauen besaß. Im nächsten Jahre, wo zu seinem Brustleiden noch eine Rippenfellentzündung hinzutrat, wiederholte er diesen Besuch. Allein es war auf die Dauer um-

sonst. Mit äußerster Schonung gelang es ihm nur, von der Krankheit Ruhepausen zu erhalten, die er wieder zur Arbeit benutzte.

Bis zum Frühling 1871 hatte er das große Altarbild für Lissabon vollendet, das wohl sein bedeutendstes Werk ist. Ich kenne es leider nur aus der Farbenskizze und aus einer großen Photographie, welche, wie gewöhnlich, die koloristische Haltung einigermaßen verfehlt wiedergiebt. Die Komposition ist einfach im Bau, wie der Künstler es liebte, gewissermaßen in drei Stufen. Oben, wo das Bild im Halbrund abschließt, schwebt die Madonna, auf dem Halbmond stehend, umringt von einer Glorie von Engelsköpfen, in den lichten Aether empor, eine edle, hohe Gestalt, den Blick nach oben gerichtet, die Hände über die Brust gelegt. Die Mitte nehmen die Figuren der Königin Stephanie und eines Schutzengels ein, knieend auf Wolken seitwärts rechts und links zu den Füßen der Madonna. Die Königin, den Kopf im Profil zeigend, richtet den Blick zur Madonna empor und empfiehlt derselben, mit der Rechten nach unten weisend, eine Gruppe von Kindern, über welche der Schutzengel zugleich schirmend die Hände erhebt. Diese Kindergruppe, verschiedenen Alters und Geschlechts, theils knieend, theils stehend und singend, im Halbkreis dicht gedrängt, bildet die dritte untere Stufe, auch koloristisch betrachtet so zu sagen den festen Grund des Bildes, von dem nach oben hin Komposition und Kolorit leichter, heller und lichter werden. Hinter den Kindern sieht man in die Landschaft hinaus, welche uns Lissabon andeutet und jenes Hospital armer Kinder erkennen läßt, welches von der Königin gestiftet worden und für welches das Bild bestimmt war. Der Kopf der Königin, mit schlicht geordnetem Haar von einem zierlichen Kronenreif umgeben, ist, obgleich nicht mehr nach dem Leben gemalt, selbst im Profil von sprechender Aehnlichkeit, wie mir selbst noch zu erkennen möglich ist, wiewohl fast zwanzig Jahre verflossen sind, seitdem ich öfter Gelegenheit hatte, die Königin, damals noch Mädchen, zu sehen. Die Familie selbst fand den Kopf so gelungen, daß der Maler ihn mehrere Male für sie wiederholen mußte.

Die Freude, welche die fürstliche Familie an diesem Bilde hatte, veranlaßte sie, dem Künstler eine zweite ähnliche Aufgabe zu stellen, ein Altargemälde für die Kirche in Sigmaringen, welches dem Andenken beider früh verstorbener Kinder, der Königin Stephanie und des Prinzen Anton, der in der Schlacht bei Königgrätz gefallen war, gewidmet sein sollte. Nachdem Petri noch ein paar kleinere Arbeiten vollendet hatte, eine Mater dolorosa und eine kleine Madonna, machte er sich an die Vorarbeiten zu diesem größeren Werke. Der vorhandenen Farbenskizze nach stellte er die Komposition so dar, wie die beiden Geschwister, vor einem Altare kniend, mit ihren Schutzheiligen neben sich, durch einen romanischen Bogen hindurch, der Vision der Madonna mit dem segnenden Christuskinde entgegenschauen.

Allein die Stunde hatte geschlagen, und es trat ein, was alle Freunde längst mit Besorgniß erwartet hatten. Petri selbst hegte schon lange Zeit vorher keinen Zweifel mehr über seinen frühen Tod. Mit jenem Bilde ist es über die Skizze und einige wenige Studien nicht hinausgekommen. Am 15. Februar vergangenen Jahres erlag er den immer erneuerten Stößen der Krankheit, und ein edles Künstlerleben hatte sein allzufrühes Ende erreicht.

Alexander pinx. Friedrich sculp.

Das Original befindet sich in der Meyerschen Galerie zu Dresden

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig. Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Die Meyer'sche Gemäldesammlung in Dresden.

Mit zwei Radirungen.

Im Verhältniß zu den Anregungen, welche die Kunstliebe und der Sammeleifer in Dresden durch die öffentlichen Kunstsammlungen erhält, hat es dort doch immer nur wenige Privatsammlungen von Bedeutung gegeben. Die werthvollste und bekannteste derartige Sammlung war die v. Quandt'sche, die vor einigen Jahren durch Verkauf zersplittert worden ist. Ebenso sammelte der verstorbene König Friedrich August werthvolle Kunstsachen, insbesondere Kupferstiche, welche sich noch gegenwärtig im Besitz der Königin Wittwe befinden. Von neueren Sammlern ist der Minister Frhr. v. Friesen zu nennen, der vorzugsweise die ältere Malerei zu berücksichtigen scheint, und Herr John Meyer, der eine beachtenswerthe Galerie moderner Werke besitzt.

Herr John Meyer ist ein Petersburger Kaufmann, der seit ungefähr zehn Jahren procul negotiis in Dresden lebt. Er hat im sogenannten englischen Viertel sich ein komfortable eingerichtetes Haus mit besonderer Rücksicht auf seine Gemäldesammlung gebaut und letztere in liberaler Weise allen Kunstfreunden zugänglich gemacht. Die Sammlung besteht aus Werken vornehmlich französischer, dann einiger belgischer, holländischer und schweizer, endlich auch deutscher Künstler.

Von Franzosen sind Delaroche, Horace Vernet, Decamps, Isabey, Gérôme (mit seinem vielbesprochenen Sklavenmarkt), der treffliche Breton, Meissonier und dessen Nacheiferer Viktor Chavet, Emile Plassan und Eugène Fichel vertreten, ferner Rosa und Auguste Bonheur, Troyon und von Landschaftern Rousseau, Dupré und Daubigny, denen wir den Schweizer Calame hier gleich anreihen wollen.

Perlen der Sammlung sind zwei Bilder Meissonier's. Das eine behandelt eine Kriegsscene und zeigt den General Desaix, wie er in einem Walde von einem gefangenen Bauern Erkundigungen einzieht; ein miniaturartiges Bildchen, das mit seinen kleinen Figürchen von größerer Wahrheit, von packenderer Wirkung ist, als so manches ellenlange Geschichtsbild in Versailles. In noch hellerem Lichte erscheinen die liebenswürdigen Vorzüge des Meisters in dem zweiten Kabinetsstücke, in einer jener harmlosen Schilderungen des Kleinlebens, welche die eigentliche Domäne Meissonier's bilden, in einer Einzelgestalt, die unter der Bezeichnung „le fumeur" bekannt geworden ist. Das kaum eine Hand große Bild, welches der Zeitschrift in einer Radirung von L. Friedrich beiliegt, befand sich früher in der Galerie des Herrn de Dervies, aus welcher es in die Meyer'sche Sammlung übergegangen ist. Von einem hellen, warmen Nachmittagslichte übergossen, sitzt der einsame Raucher, wie ausruhend von geistiger Arbeit, am geöffneten Fenster. Still ruht sein Auge auf der Landschaft und still, Erholung gewährend, ohne zu zerstreuen, begleiten die Rauchwolken der Pfeife die schweifenden Gedanken des Mannes. Das unbelauschte, selbstvergessene In-Gedanken-Sein ist überaus lebendig vergegenwärtigt. Aehnliche Situationen hat Kaspar Netscher gemalt, z. B. in seinem angeblichen Selbstbildniß der Dresdener Galerie. Letzterer ist noch tiefer, ja schwärmerischer und dabei naiver im Ausdruck als der moderne Franzose und besitzt noch eine größere Feinheit des Tones; aber von allen neueren Künstlern kommt ihm doch Meissonier in derartigen Vorwürfen

Das Original befindet sich in der Meyerschen Galerie zu Dresden

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig

A. Achenbach gmx

Das Original [illegible] sich in der Meyer[illegible]schen Galerie zu Dresden

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Druck von F. A. Ilm[illegible]

am nächsten. Mit großer Wahrheit und Unmittelbarkeit ist in der Bewegung des Mannes das solch einsame Momente charakterisirende, legere Sichgehenlassen dem Leben abgewonnen. Dabei ist die Gestalt und Alles in dem Bilde, bis auf das kleine Stück Landschaft, das zum Fenster hereinblickt, von jener feinen und eleganten Vollendung, wie sie sonst nur bei den holländischen Kleinmeistern gefunden wird. Nirgends zeigt die Ausführung eine Härte; trotz des kleinen Maßstabes und der minutiösen Detaillirung ist die Behandlung breit und energisch. Nicht wenig erhöht auch das zusammengehaltene, fein abgetönte, ruhige Licht die harmonische Wirkung der uns traulich anmuthenden Darstellung.

Von belgischen und holländischen Künstlern begegnen wir Leys mit einer trefflichen Arbeit, Stevens und Willems mit Frauengestalten von großem Farbenreiz, de Haas mit einem frisch gemalten und zugleich fein gestimmten Thierstück, endlich Schelfhout und Koekkoek, deren Winterlandschaften sich durch Naturstudium und künstlerische Vollendung, durch Feinheit und Schönheit der Töne auszeichnen.

Auch die deutsche Kunst ist zahlreich und gut vertreten, und zwar hauptsächlich durch Genre- und Landschaftsmaler. Von ersteren mögen hier nur Knaus, Vautier, Jordan, Menzel und Passini hervorgehoben sein, von letzteren Lessing, Schleich und die Achenbachs. Von Knaus sieht man einen prächtigen, die große koloristische Begabung des Künstlers bekundenden Studienkopf, wie auch zwei vielbesprochene und auch in diesem Blatte bereits eingehend gewürdigte Gemälde: die Begrüßung des Landesvaters und das Leichenbegängniß. Wie in Knaus einer unserer bedeutendsten deutschen Genremaler, so findet auch einer unserer ersten und besten Landschaftsmaler, Andreas Achenbach, in der Meyer'schen Sammlung eine besonders hervorragende Vertretung.

Die Sammlung besitzt von Andreas Achenbach zunächst eine Strandscene aus Scheveningen, die Ausfahrt der Häringsfischer, ein keckes Impromptu. Sodann ein großes Gemälde von frappanter Wirkung, eine holländische Kanalpartie. Ein paar alte gebrechliche Häuser lehnen am Strande und schauen mürrisch in den trüben Kanal, auf und an dem allerhand Volk seinem Verdienste nachgeht. Der Wind, der scharf von der See herbläst, kräuselt die Wellen, zerzaust unfreundlich die paar Bäume, die am Strande ein tümmerliches Dasein fristen, und jagt am Himmel die schweren Regenwolken hin, zwischen denen zuweilen sich ein Sonnenstrahl hervorstiehlt, um neckisch auf einige Augenblicke die Giebel der alten Häuser zu vergolden. Das Alles ist mit einer seltenen Naturwahrheit geschildert, mit einer Kraft und Tiefe der Farbe, die kaum höher gesteigert werden kann. Aber bei aller Bravour der Technik und Behandlung, die uns hier entgegentritt, bei aller täuschenden Lebendigkeit, mit welcher der Natureindruck in diesem Gemälde wiedergegeben, versteht doch ein drittes kleineres Bild, das hier ebenfalls in einer radirten Reproduktion geboten wird, noch tiefer das Empfinden des Beschauers anzuregen. Ihm liegt ein Motiv aus der Düsseldorfer Gegend zu Grunde. Es ist ruhiger in der Farbe und überhaupt noch künstlerischer durchgeführt, als das größere Gemälde. Mit der malerischen Freiheit und Breite verbindet sich eine sorgfältige Detailausführung, und das feine Spiel der Reflexe in dem feuchten, wasserdurchrauschten Grunde, die schön nüancirte Färbung des windbewegten Laubwerks, das prächtig durchgeführte, stimmungsvolle Licht- und Luftleben, alles zeigt uns einen großen Meister der Landschaftsmalerei.

L. Friedrich, von welchem auch diese zweite Radirung herrührt, ist aus der Schule Thäter's hervorgegangen; es existiren von ihm bereits Stiche nach Schwind, Steinle, Richter. Die beiden fleißigen Blätter nach Meissonier und Achenbach gehören zu seinen ersten größeren Arbeiten mit der Radirnadel.

C. Clauß.

Karl Markó der Aeltere.

(Fortsetzung.)

Nun kamen wieder schwere sorgenvolle Jahre über den kaum flott gewordenen Künstler laut seinem eigenen Bekenntniß die traurigsten seines ganzen Lebens. Von Hausstandssorgen gequält, nahm seine ganze Produktivität die Richtung des relativ ergiebigsten Gelderwerbes. Zunächst malte er hauptsächlich Portraits, hie und da wohl auch aus mehreren Figuren bestehende Kompositionen, gar manchmal aber mußte er unter dem eisernen Zwange der Verhältnisse sich herbeilassen, auf Brochen, Halsketten und anderm Schmuck kleine Miniaturgemälde von höchst zweifelhaftem Kunstwerth auszuführen, nur um den Bedarf der anwachsenden Familie nothdürftig zu decken. Es scheint, daß die Schule des Elends, der allgemeinen Annahme entgegen, die Entwicklung seiner Selbsterkenntniß, die Schärfe seiner Einsicht nicht eben gefördert habe, denn sonst bliebe es uns schwer erklärlich, daß eben Markó, dessen Künstlergemüth und Phantasie eine so entschieden lyrische, ja sogar idyllische Grundfärbung dokumentirte, der dramatischen Elemente aber fast vollständig entbehrte, sich so lange mit fruchtlosen Anstrengungen auf dem Felde der Historienmalerei abquälte, ganz besonders aber in Wien, wo zu jener Zeit eben die Hauptvertreter dieser Gattung keineswegs mit hinreißendem Beispiel voranzugehen befähigt waren. Erst gegen das Ende seines dreizehnjährigen, kampf- und drangsalreichen Aufenthaltes zu Wien wurde sich Markó seines eigentlichen Berufes klar bewußt, und es war hoch an der Zeit, als er, auf die hochherzige Beihülfe des Wiener Banquiers Baron Geymüller gestützt, sich endlich entschloß, nach Rom überzusiedeln und von da an mit der ganzen Kraftanstrengung seiner Begabung dem landschaftlichen Fache sich ausschließlich zu widmen.

Hier erst, am Erlösungsorte so vieler Talente, zu Rom, in der Campagna, in dem Albanergebirge fiel es wie Schuppen von seinen Augen. Hier erst fand er das Land der Verheißung, welches er in Farben zu besingen, zu verherrlichen berufen war. Der ganze Apparat seiner mühseligen Vorarbeiten, seiner Kenntnisse, sie schienen ihm bis dahin ein todter Schatz, der erst im Glanze des italienischen Sonnenscheins zur Geltung und zum Leben gelangte.

Der ganze poetische Schöpfungsdrang seines reichen Innern gerieth nun in Gährung; mit fieberhafter Hast machte er sich an die Studien, an die Studien reihte sich der unmittelbare Erfolg, dem Erfolg gesellte sich der Ruf hinzu, dem Ruf folgte eine unverhoffte Menge von Aufträgen, und den andrängenden Bestellungen reichliches Erträgniß.

Der verschlossene, wortkarge, düstre Ankömmling wurde im Nu der gefeierte Liebling der Künstlerkolonie in der Campagna, und welch lebendige Anerkennung den eine ganz neue Auffassung bekundenden Leistungen Markó's selbst im Kreise seiner Berufsgenossen zu Theil ward, dafür lieferte der liebenswürdige deutsche Altmeister Koch einen glänzenden Beweis, als ihm die zur Feier seines halbhundertjährigen Künstlerjubiläums in Rom vereinten Kunstjünger mit einem silbernen Lorbeerkranze überrascht hatten; er nahm wohl den Kranz entgegen, aber nur, um ihn Markó, als demjenigen Künstler, der in ihrem Kreise dieser Auszeichnung am würdigsten wäre, auf das Haupt zu setzen. Ebenso ehrend war für Markó die warme und dauernde Freundschaft einer andren künstlerischen Größe, des von ächt hellenischem Geiste beseelten Bildhauers Thorwaldsen.

Alle jene Vortheile, welche aus dem wohlbegründeten Künstlerrufe, einem gewählten Kreise ausgezeichneter Freunde und dem regen Verkehr kunstliebender Fremder resultiren, wurden nun Markó im vollen Maße in Rom zu Theil; nebenher machte sich aber der ungünstige Einfluß des Klimas in der heiligen Stadt und ihrer Umgebung auf die Gesundheit des gefeierten Mannes in immer bedenklicherer Weise geltend. Wiederholt riethen ihm seine Aerzte den dauernden Kurgebrauch der Heilquellen von San Giuliano, deren Wirkung sich als wohlthätig erwiesen, in Folge dessen sich Markó daselbst und in dem nahen Pisa, vereint mit seiner Familie, dauernd aufhielt und mehrere glückliche Jahre verlebte, die auch in künstlerisch-produktiver Hinsicht die Glanzperiode seines Lebens bilden. Gekrönte Häupter und andre fürstliche Badegäste unterließen es da selten, sein Atelier aufzusuchen. So genoß er besonders die Freundschaft des Großherzogs Leopold II. von Toskana, welcher ihn bewog, seinen Wohnort nach Florenz zu verlegen, wo er auch mittlerweile zum Ehrenprofessor der Kunstakademie erwählt worden war. Der Großherzog stellte ihm Wohnung und Atelier zur freien Wahl in irgend einem Regierungspalast zur Verfügung. Markó zauderte, und unter dem Vorwande, daß er dennoch die Absicht, nach Rom zurückzukehren, nicht aufgeben könne, versäumte er es, zur rechten Zeit die bestimmte Erklärung darüber abzugeben, ob er den freundlichen Antrag des Fürsten anzunehmen gesonnen sei. Trotzdem währte sein Aufenthalt in Florenz mehrere Jahre; aber der Großherzog, der im Benehmen Markó's ein absichtliches Verkennen seiner wohlwollenden Gesinnung vermuthete, entzog dem Künstler seine Freundschaft. Und doch waren es nur die Anzeichen des heranrückenden Alters, welche den ohnehin zur Hypochondrie hinneigenden Gemüthszustand Markó's verdüsterten. Die Sehkraft seiner Augen verminderte sich, der gesellschaftliche Zwang ward ihm zur Last, und immer häufiger äußerte er den Wunsch, sich ganz in ländliche Abgeschlossenheit zurückzuziehen, wo er im Anblick einer ruhig stimmenden Natur, im zeitweiligen Kontakte mit wenigen bewährten Freunden sich der zum Schaffen nöthigen Ruhe völlig unabhängig und ungestört hingeben könne. Dieser wiederholt geäußerte Wunsch veranlaßte einen seiner größten Verehrer, den Grafen Gherardesca, ihm sein altes, noch von den Mediceern erbautes Kastell, die in der Nähe des toskanischen Städtchens Antella malerisch auf einem Hügel gelegene und seither durch Markó bekannter gewordene Villa Apeggi als Wohnort anzubieten, wo dann der alternde und kränkliche Meister die letzten 12 Jahre seines arbeitsamen Lebens wenigstens in äußerlicher Ruhe und Bequemlichkeit verlebte.

Es liegt außerhalb des Rahmens dieser flüchtigen Lebensskizze, all' der Auszeichnungen Erwähnung zu thun, die ihm während der letzten 20 Jahre von so vielen Seiten zu Theil wurden, und aus der unglaublich großen Zahl seiner Schöpfungen einzelne der hervorragendsten Leistungen herauszuheben, die den Ruf seiner Meisterschaft selbst in die entferntesten Länder beider Kontinente getragen haben. Außer der Akademie der bildenden Künste von Florenz wurde er auch seitens derjenigen von Wien, Venedig, Arezzo und Rio Janeiro durch Uebersendung des Ehrenprofessorendiploms geehrt. Im Jahre 1840 erwählte ihn auch die ungarische Akademie der Wissenschaften zu ihrem korrespondirenden Mitgliede, und letztere Auszeichnung mag ihn um so angenehmer berührt haben, als er bis zum letztem Athemzuge sich als anhänglicher treuer Sohn seines Vaterlandes bewährt hat, obwohl seit seiner Entfernung aus der Heimath in allen seinen Werken und Schöpfungen kein Zug ungarischen Wesens, kein Anklang ungarischer Natur und Landeseigenthümlichkeit mehr zu erkennen war.

Einen ergreifenden Beweis seiner Anhänglichkeit an den heimatlichen Boden gab er im Jahre 1853 gelegentlich seines letzten Besuches in Ungarn. Der betagte Künstler hatte sich auf Apeggi bereits zur Ruhe gesetzt, er schien die ersehnte Rast gefunden zu haben,

als ihn plötzlich an seinem abgelegenen Wohnorte, in der Stille der umgebenden Natur, die vom rauschenden Erfolg längst in den Hintergrund gedrängten Jugenderinnerungen und mit diesen eine unstillbare Sehnsucht zur Heimat so mächtig überkam, daß er sich entschloß, nach dreißigjähriger Abwesenheit die Stätte seiner Jugendträume und Kämpfe noch einmal aufzusuchen. Wohl mag er geahnt haben, daß dieses Wiedersehen ein peinliches sein werde: denn als es ihn von der heimatlichen Erde unwiderstehlich fortzog, da brannte nur unter seinen Füßen der Boden, die große Masse seiner Landsleute aber schwelgten in dem glücklichen Traume einer neuanbrechenden Friedensära von ewiger Dauer. Mittlerweile aber waren die Stürme des Bürgerkrieges über das Land hinweggebraust, und die gewaltsamen Ereignisse von 1848/49 ließen blutige Spuren und eine trostlose Stille zurück.

In Wien wurde Marló von einer Deputation österreichischer Künstler als Landsmann begrüßt; Marló lehnte aber diese ehrende Auszeichnung höflich und gelassen ab und berief sich dem verlegenen Redner gegenüber auf seine ungarische Herkunft. Aus dieser Zeit stammt die Marmorbüste des Künstlers, von dem Bildhauer Hans Gasser modellirt, deren Abbildung von der Hand des inzwischen verstorbenen Fr. Kriehuber unserem Aufsatz voransteht und deren Original, als Geschenk des Kaisers, im Pester Nationmuseum aufbewahrt wird.

In Pest drängten sich alle in seinen Kreis, die es zu würdigen verstanden, wie ehrenvoll sein Ruhm auch auf das Land zurückstrahlte, das ihn gebar, und das gerade auf dem Gebiete der bildenden Künste bis dahin nur sehr wenige hervorragende Erscheinungen aufzuweisen hatte. Künstler, Literaten und Kunstfreunde aus den höheren Gesellschaftskreisen veranstalteten ihm zu Ehren ein glänzendes Banquet in der Hauptstadt, und Viele erinnern sich noch sowohl der ergreifenden und gehaltvollen Rede, mit welcher Marló die begeisterten Ansprachen und Trinksprüche der Freunde erwiederte, als auch der naiv gemüthvollen Hingebung, mit welcher bei dieser Gelegenheit Patikarus, eine Notabilität der ungarischen Zigeunermusik, dem gefeierten Gaste die schönsten ungarischen Nationalweisen und Volkslieder vorspielte, und wie es ihm gelang, durch die uralten, bald feurigen, bald melancholischen, für Marló längst verklungenen Weisen den alten Herrn bis zu Thränen zu rühren.

Allerdings hatten diese polizeilich überwachten Festlichkeiten einen tieftraurig politischen Hintergrund. Der Begrüßungsjubel, mit dem man den ruhmvoll heimgekehrten Sohn des Landes empfangen zu müssen dachte, war nur, das fühlte Jeder, ein aufzuckendes Wetterleuchten der Freude am dunkeln Nachthimmel der Resignation, der Hoffnungslosigkeit. Marló litt es nicht länger als drei Tage in Pest; nur noch seinem langjährigen Freund und Wohlthäter, dem Grafen Stephan Károlyi, stattete er seinen Besuch auf dessen Besitzung in der Nähe der Hauptstadt ab, und dann eilte er, ohne auch nur seine eigentliche Vaterstadt wiedergesehen zu haben, mit von Dank, aber auch von Schmerz bis zum Ueberströmen vollem Herzen zurück in seine italienische Einsamkeit, auf Villa Apeggi. Von dort aus sprach er in mehreren, an seine ungarischen Freunde gerichteten Schreiben wiederholt das Versprechen aus, in ihren Kreis zurückzukehren und dann auf heimatlichem Boden sich bleibend niederzulassen, sobald nur — fügte er hinzu — der Druck des strammen Regimentes und die politische Misère daheim einigermaßen freundlicheren Zuständen Raum geben würden.

Er wartete, prüfenden Blickes den Anzeichen eines Wiedererwachens seiner Nation mit Ungeduld entgegensehend, volle sieben Jahre. Doch sollte er den heißersehnten Umschwung der Dinge nicht mehr erleben. In der Nacht des 20. November 1860 löschte auf Villa Apeggi ein Herzkrampf das edle Leben aus. —

Im Vorhergehenden ist kaum nur der Rahmen der reichhaltigen Lebensgeschichte Marló's gegeben, und es paßt auch nur der flüchtige Abriß seines Geistes und Charakters hinein. Allerdings läßt sich der Mensch nie vom Künstler trennen; denn die Seele des

Künstlers spiegelt sich doch am getreuesten in seinen Werken, und die Angaben über seinen äußeren Lebenslauf können nur insofern auf Interesse Anspruch machen, als dieselben Aufschluß zu geben im Stande sind über die Art und Weise, wie der Künstler über seine Kunst gedacht und wie er die Eindrücke der Natur in sich aufnahm und in seinen Schöpfungen wieder anklingen ließ. Es dürften schwerlich viele Beispiele in der Kunstgeschichte zu finden sein, bei denen der Urquell der Schöpfung mit dem fertigen Werke, der Baum mit der Frucht eine solche Uebereinstimmung zur Schau trüge, wie die Künstlerindividualität Markó's sie erkennen läßt.

Die Natur hatte ihn mit einem tief fühlenden, weichen Gemüthe bedacht; es wäre gewagt zu sagen: gesegnet; denn dieses empfindsame Gemüth wurde für ihn, namentlich in der ersten Hälfte seines Lebens, zur Quelle so vieler Leiden und herben Enttäuschungen aller Art, daß er diese verwundbarste Seite seines Ichs gegen die unzarten Berührungen der Außenwelt durch die doppelt unnahbaren Schranken mistrauischer Zurückhaltung und stolzen Selbstgefühls abzuschließen fortwährend bemüht war; nur wenigen Auserwählten lieh er den Schlüssel zu seinem Inneren, in welchem die reine Liebe zur Familie, zur Heimath, zur Menschheit nie erlosch.

Trotzdem schmollte er lange mit der Welt und vermochte sich mit ihr nie völlig auszusöhnen, denn er konnte es nicht verwinden, daß ihn diese Welt während der schöneren und längeren Hälfte seines Lebens zu nutzloser Vergeudung seiner Kraft und Begabung verurtheilt hatte; er vergaß dabei, daß er sich ja eben so lange der wahren Natur seiner Fähigkeit unbewußt geblieben. Markó schmollte ungefähr wie Michelangelo, als ihn die Mediciäer in beleidigendem Uebermuth aufforderten, zu ihrem Zeitvertreib aus frischem Schnee Statuen zu modeln.

Doch diese rauhe Außenseite täuschte nur diejenigen, denen der intimere Verkehr mit ihm verschlossen blieb. Weilte er irgendwo längere Zeit, so ward auch alsbald sein mitleidsvolles Wesen, seine ungemeine Herzensgüte und Wohlthätigkeit bekannt. Jedermann wußte es, daß die Hilfsbedürftigkeit in irgend welcher Form der beste Empfehlungsbrief an Markó sei. Seine Theilnahme, ja seine Zuneigung wuchs in dem Verhältniß, in welchem Jemand in höherem oder geringerem Maße seine Unterstützung in Anspruch nahm. Arme, verwaiste Kinder nahm er gerne in sein Haus oder ließ ihnen außer Hause Pflege und Erziehung angedeihen; manche arme Burschen kaufte er von der Wehrpflicht los, öffentliche Wohlthätigkeitsanstalten beschenkte er oft und reichlich; als Schüler nahm er jeden freundlich an, doch wehe dem, der ihm vom Lehrgelde sprach, der hatte von vorn herein seine Güte verwirkt. Armen Schülern hingegen gab er Kost und versah sie aus dem eigenen Vorrathe mit den nöthigen Materialien; nicht blos einem wurden die Schulden vom Meister bezahlt; einen Schüler aus Ungarn, der in seinem Hause erkrankt war, pflegte er über Jahr und Tag bis zu dessen Hinscheiden und ließ ihn dann auf eigene Kosten anständig bestatten. Er ging in seiner Güte hie und da so weit, daß er einmal mehrere ihm entwendete werthvolle Bilder und Antiquitäten, die er in einem Kunstladen zu Florenz wiederfand, stillschweigend zurückkaufte, ohne den ihm bekannten Hausdieb gerichtlich zu belangen.

Die Werke der Liebe und der Wohlthätigkeit übte er instinktmäßig mit natürlicher, völlig anspruchsloser Einfalt. Selbstsucht kannte er nicht, den Werth des Geldes schätzte er gering, in Geschäftsangelegenheiten war er unbeholfen wie ein Kind. Er haßte alles Geschäftliche und suchte sich dasselbe so lange vom Leibe zu halten, wie es nur anging; und so kam er denn auch oft zu schwerem Schaden. Drängte es ihn, irgend jemandem beizuspringen und waren die Mittel dazu nicht eben vorhanden, was in seinem Hause zum öfteren der Fall war, so wälzte er mit fast sündhaft leichtem Sinn schwere Schuldenlasten auf seine Schultern,

die er dann allerdings mit peinlicher Gewissenhaftigkeit abzutragen beflissen war. Doch untergrub diese Freigebigkeit, trotz seiner zeitweise sehr erheblichen Einkünfte, langsam den Wohlstand des Hauses und gefährdete schließlich die Zukunft seiner Familie.

Den aufopferungsvollen Zartsinn für seine Freunde hat er in einem Falle glänzend bewiesen. Baron Rothschild in Wien ließ seiner Zeit bei Markó in Florenz zwei Bilder bestellen und erklärte sich einverstanden mit dem dafür angeblich bedungenen Preis von zwanzigtausend Gulden, während Markó nur zwanzigtausend Lire, weniger als die Hälfte obiger Summe, als Honorar beansprucht hatte. Als Markó den Irrthum gewahr wurde, unterließ er augenblicklich die Ausführung des Auftrages, um seinen Freund, der in Wien Vermittler des Auftrages und zugleich Urheber des Mißverständnisses war, von dem Verdachte der Unredlichkeit zu reinigen.

Die Bilder blieben ungemalt, und die einem Rothschild gegenüber an den Tag gelegte Selbstverläugnung des Künstlers sollte diesem ein kleines Vermögen kosten. Bei alledem war er ein zärtlicher Vater seiner Kinder, wie er auch jedem seine Zuneigung schenkte, der ihm offen und mit heiterer Miene entgegentrat und den er der Selbstüberhebung und der Intriguen nicht fähig hielt. Schwarzseherei und Mißtrauen stellte sich aber leider nur zu bald und in dem Maße häufiger und anhaltender bei ihm ein, wie die Schwäche seiner Augen, sonstige körperliche Gebrechen und das Sinnen und Grübeln über diese Leiden in seinem nunmehr arg getrübten Geiste und Gemüthe mehr und mehr überhand nahmen.

Doch verweilen wir nicht länger bei diesem kummervollen Abschnitt seines Lebens. Werfen wir lieber einen Blick zurück auf die noch jugendlich produktive Spannkraft seines Mannesalters und auf die reifenden Früchte, die sich aus den erwähnten Prämissen, aus einer solchen Gemüthsart zu jener Zeit unter den gegebenen Verhältnissen heraus mehr oder minder folgerichtig entwickeln und zeitigen konnten.

(Schluß folgt.)

Skizze für ein deutsches Parlamentshaus von Hubert Stier.

Als es mir vor einem halben Jahre gestattet war, in dieser Zeitschrift die Konkurrenz-Entwürfe zum deutschen Parlamentsgebäude einer kritischen Revue zu unterziehen, lag es in der Natur einer Besprechung von mehr als hundert Plänen, daß über Einzelnes, mochte es an sich bedeutend und beachtenswerth sein, kurz hinweggegangen werden mußte. Um so freudiger begrüße ich es, daß mir durch die in der Ueberschrift genannte Broschüre*) noch einmal Gelegenheit gegeben wird, auf jene Besprechung zurückzukommen und eines meiner Urtheile etwas gründlicher zu motiviren.

Auf den ersten Theil der Stier'schen Schrift, worin er den beigegebenen Grundriß seines Planes erörtert, genauer einzugehen, liegt keine Veranlassung vor. So verständig und wohl überlegt derselbe auch ist — vielleicht mit Ausnahme der Verlegung des Sitzungssaales an die Hinterfront — so theilt er doch diese Vorzüge mit einer ganzen Reihe anderer Entwürfe; auf keinen Fall übertrifft er hier die beiden Architekten, denen mein ästhetisches Gewissen, nach reiflicher Ueberlegung und Abwägung aller in Betracht kommenden Umstände, die ersten Plätze in der Rangordnung zuzuerkennen gezwungen war.

Bei weitem wichtiger, als diese, ist offenbar die Stilfrage. Es ist von hohem Interesse zu sehen, wie der begabte und denkende Künstler den von ihm aus gothischen Elementen und modernen Ideen kombinirten Baustil rechtfertigt; und so wenig ich auch von meiner neulich geäußerten Ansicht über den hier anzuwendenden Stil auch nur um ein Haar breit zurückweichen kann, so lohnt es doch der Mühe, auf das nach dieser Richtung von Stier Geäußerte einzugehen. Er sagt:

„Von entscheidender Wichtigkeit für den Charakter eines Bauwerkes ist in's Besondere die Form der Ueberdeckung der Stützenöffnungen, der sich naturgemäß diejenige der äußeren Fenster anschließen muß. Ich habe dafür den Spitzbogen gewählt und damit der Kunstform meines Parlamentsgebäudes einen Stilcharakter gegeben, der wohl als gothischer bezeichnet werden kann, insofern jene für diese Stilauffassung charakteristische Ueberdeckungsform darin Anwendung gefunden hat."

Weiterhin sagt der Verfasser: „Die Gestaltung des Aeußern im Einzelnen anlangend, so wird das Hauptmotiv der Vorderfront durch die große Halle gebildet, deren Mitte, den Haupteingang enthaltend, besonders ausgezeichnet und kenntlich gemacht ist durch ein dreibogiges Thor mit offenen Loggien darüber." — Diese Halle wird von Pfeilern mit seitwärts hervorspringenden Halbsäulen gestützt, über welche sehr breite, dem Rundbogen sich nähernde Spitzbogen gespannt sind. Dieselben schließen dann mit einem durchaus der Renaissance gemäß gebildeten Gesims ab, das nur in der Mitte durch die schon erwähnten Loggien über dem Portal unterbrochen wird. Die Eckrisalite, um ein Stockwerk höher, haben ebenfalls größere Fenster mit durchaus gothischem Charakter, aber nach oben zu einen wagrechten Abschluß.

Die Seiten- und Hinterfront ist einfacher gehalten, mehr den ebenfalls im Bau liegenden Charakter des Geschäftshauses repräsentirend. Die den Sitzungssaal bedeckende Kuppel ist für die Ansicht von der Hinterfront berechnet. „Sie erhebt sich über vier kreuzförmig vortretende Baumassen. Der Tambour erhält die (ebenfalls gothische) Fensterreihe für die Saalbeleuchtung, darüber ein leichtes Triforium, dann folgt der wesentlich als Flachkuppel gezeichnete Helm." —

*) Berlin, Druck von W. Pormetter. 1872. 20 S. 8°.

Wir haben hier also einen Stil vor uns, der sich aus der Anwendung zweier schon vorhandener Stilarten komponirt hat. Die tragenden Elemente des Baues sind im Allgemeinen den Formen der italienischen Renaissance entsprechend; die getragenen dagegen sind gothisch; die Grundform sowie der Abschluß nach oben zu sind wieder der Bauweise der Renaissance entnommen. Der Künstler ist sich dieser Vermischung beider Stile wohlbewußt; sie ist die Arbeit seiner Reflexion. „Das vorliegende Monument ist ein Denkmal der deutschen Nation, mit dessen Errichtung eine gewaltige, ereignißreiche Epoche abschließt, eine neue beginnt. Wir wollen auch dieses Monument als einen prägnanten Ausdruck unserer modernen Anschauungsweise erbauen, und doch würde es kaum in unsrer Empfindung seine volle Bedeutung erhalten, wenn wir an ihm jede Reminiscenz einer glorreichen Vergangenheit vermißten. Auf der Schwelle zweier Zeiten errichtet, darf der Bau wohl vom Charakter beider etwas an sich tragen."

Wer wollte leugnen, daß Kombinationen verschiedener Stile unter Umständen sich als fruchtbar erweisen und lebensfähige Neugeburten produciren können? Daß dieser Fall jedoch in dem vorliegendem Projekt eingetreten sei, glaube ich in Abrede stellen zu müssen. Zwei so verschiedene Bauweisen wie Gothik und Renaissance lassen sich nicht ohne Weiteres, rein mechanisch vereinigt, zu etwas Neuem zusammenfügen. Der Künstler hat offenbar kein Recht, sein Projekt „gothisch," wenn auch in modernem Sinne gothisch, zu nennen; sein Bau gehört durchaus der Renaissance an, die er absichtlich gemieden zu haben meint. Betrachtet man die Grundform und den Eindruck des Gesammtbaues, so wird man nimmermehr an die gothische Bauweise denken. Es liegt in diesem Versuche etwas Gewaltsames; der Kopf hat auskalkulirt, was in dem vorliegenden Falle nöthig sei, aber das Herz hat geschwiegen. Auf so bewußtem und absichtlichem Wege entstehen aber nicht die großen Kunstschöpfungen; gewiß setzen auch diese eingehende Studien voraus, aber auf Grund derselben erwachsen sie dann unbewußt. Es ist hier denn auch ohne offenbare Unschönheiten nicht abgegangen; dazu muß ich die Kuppel mit gothischen langen Fenstern und Strebepfeilern, gekrönt von einem flachen Helm, rechnen; dann auch die über dem Portal angebrachten Loggien. Ja diese Verquickung so divergirender architektonischer Elemente hat, weit davon entfernt, modern und vaterländisch zu sein, vielmehr auf mich einen ganz entschieden fremdartigen Eindruck gemacht; die dem Rundbogen sich nähernden Spitzbogen, der sich über denselben erhebende horizontale Dachabschluß mit reichen dekorativen Bestandtheilen, die an den Ecken mit thurmähnlichen Aufsätzen versehenen Seitenrisalite scheinen mir entschieden orientalische Anklänge zu haben: eine Ansicht die mir von verschiedenen Seiten (auch Künstlern) bestätigt worden ist. Ich erinnere u. A. an Theile der Façade der großen Moschee zu Delhi.

Der Künstler kämpft heftig gegen die Anwendung der antiken Architektur auf moderne Verhältnisse. Geschieht diese Nachahmung in geist- und gedankenloser Weise, so hat er in seinem Widerwillen sehr Recht; aber bekanntlich hat uns ja dieses Jahrhundert geniale Architekten gebracht, denen wir die Lehre verdanken, daß die Baukunst von Rom und Hellas auch unter nordischem Himmel einer lebendigen Weiterentwickelung fähig ist.

Der Verfasser hält die antike Bauweise für unvolksthümlich und der Gesammtanschauungsweise unzugänglich, er hat deßhalb geglaubt, in das deutsche Alterthum zurückgreifen zu sollen, und meint dies auch aus dem Grunde thun zu müssen, weil die künstlerische Ausstattung des fraglichen Baues die Heranziehung der Geschichte unserer Vergangenheit erfordert, diese aber nicht „schlechtweg in den Rahmen moderner Renaissance passe". „Gehört, sagt Stier im Anschluß an diesen Gedanken, die Figur Friedrichs des Rothbarts in die Kolonnade des Louvre oder vor ein Mansardedach?" — Ich glaube im Interesse des Verfassers zu handeln, wenn ich eine solche Aeußerung nur scherzhaft auffasse und ihm nicht erwiedere, daß der Begriff der Renaissance mit der Louvre- und Mansardenarchitektur doch noch nicht ganz erschöpft ist.

Wenn endlich Hubert Stier den Kompromiß, den er zwischen Gothik und Renaissance geschlossen hat, und auf Grund dessen er eine Weiterentwickelung der modernen Architektur erwartet, mit der Stellung Goethe's zwischen antiker und moderner Kunstanschauung vergleicht, so scheint diese Vergleichung nicht sehr glücklich gewählt, vielmehr ganz geeignet, dem Stier'schen Stil das Urtheil zu sprechen. Wohl hat Goethe eine Iphigenie geschrieben und zugleich mitten aus dem deutschen Leben

heraus Stoffe zu unvergleichlichen Gedichten geschöpft; aber es ist ihm nie eingefallen, einen griechischen Sagenstoff zu einem altdeutschen Mysterienspiel zu verarbeiten oder aus der deutschen Geschichte sich einen Stoff zu einer nach antiker Weise gestalteten Tragödie zu wählen. Dieses weitaus gewaltigste Genie unserer Literatur, in welchem sich das deutsche Kulturleben in seiner Gesammtheit verkörpert wie in keinem zweiten, hat allerdings eine Vereinigung antiken und modernen Geistes zunächst in sich, dann in vielen andern vollzogen, aber nicht in der Weise eines äußerlichen mechanischen Kompromisses, sondern völlig organisch und innerlich. Er war ein Grieche, wiedergeboren im achtzehnten Jahrhundert unter einem nordischen Himmel, und verstand es, sich den veränderten Zeit- und Ortsverhältnissen anzupassen.

Ein solcher Goethe in der Baukunst kann Hubert Stier schon deßhalb nicht werden, weil jener Herzenskündiger auch in der Architektur schon längst unter uns erschienen ist. Wo überhaupt ließe sich denn in der Kulturgeschichte eine überraschendere Parallele finden, als die ist, welche zwischen dem Dichter von „Hermann und Dorothea" und der „Iphigenie" und dem Erbauer der Berliner Bauakademie und des Schauspielhauses besteht? Schinkel hat die griechische Architektur für unsere Bedürfnisse lebendig gemacht und ihre Formen, die für uns nun keine „Hieroglyphensprache" mehr sind, hoffentlich für immer uns zu eigen gegeben.

Winckelmann, Schinkel, Goethe sind die edlen Horatier, die jeder in seiner Art als Forscher, Künstler, Dichter uns die Freiheit echt hellenischer Denk- und Bildungsweise wiedererkämpft haben, soweit ihr Besitz uns frommen kann. Im Anschluß an diese Heroen aber und in dem Dienst ihrer Ideen, zu denen wir uns getreulich und redlich bekennen, muß es uns auch stets gestattet sein, alle ihnen feindlichen Elemente abzuweisen und zu bekämpfen. Es kommt eben, wie neuerdings ein geistvoller Mann sagte, darauf an, daß man die Griechen im Geist und in der Wahrheit anbetet und das von ihnen verkündigte Evangelium sich im Glauben aneiguet. Wohl dem, der's kann! Für die Weiterentwickelung der Architektur sehe ich zunächst in keinem Anderen Heil als im Hellenismus.

Phil. Silvanus.

Die akademische Ausstellung in Berlin.

Von Bruno Meyer.

II.

(Fortsetzung.)

Die verunglückte Medizin, Oelgemälde von Adolf Lüben (Bruchstück).

Die antike Mythe hat dem von der vorigen Kunstausstellung Mühler'schen Andenkens wohl bekannten Hermann Schlöffer in Rom ein Motiv dargeboten: er hat in lebensgroßen Figuren, ohne sich durch seinen Unstern von dem Kultus des Nackten abschrecken zu lassen, „Thetis von Peleus übereascht" gemalt. Aber sein Bild ist trocken, konventionell, manieristisch und langweilig. Die schmalen Hüften und die sehr langgestreckten Verhältnisse der weiblichen Figuren werden bei ihm vollkommen typisch, dadurch aber doch nicht schön, und der Ausdruck der Thetis, welche sich der Mythe nach nicht gerade willig vom Peleus überwinden ließ, ist so total verfehlt, daß es der Mühe werth wäre, zu erfahren, wie sich der Künstler das Gesicht eines Frauenzimmers vorstellt, welches in ähnlicher Situation sich nicht unwillig finden ließe. Im Ganzen kann man sagen, daß derartige Stoffe in den verrufensten, am meisten von oben herunter beurtheilten Zeiten des Manierismus und des Kunstverfalles, bei den Nachfolgern der Eklektiker u. s. w., niemals schlechter behandelt worden sind. Man würde den Maler der „Anadyomene" in diesem Bilde kaum wiedererkennen, wenn er sich nicht dazu bekennte. Es könnte ihm passiren, daß man ganz vergäße, von ihm zu reden, wenn ihm nicht der glücklich verflossene Kultusminister eine so nachwirksame Reklame gemacht hätte.

Noch mehr ist dies leider mit seinem Leidensgefährten von damals, Ferdinand Schauß, der Fall. Ueber dessen Kallisto befand ich mich vor zwei Jahren in einer mir wahrscheinlich für immer unverständlich zu bleiben bestimmten Urtheilsverschiedenheit sowohl mit den Berliner Künstlern wie mit der Wiener Kritik. Heute habe ich das — ich wiederhole: leider — nicht zu befürchten.

Sein kleiner St. Johannes sieht etwa wie ein von Stübbe restaurirter Murillo aus. Seine „Versuchung" zeigt ein sitzendes bis zur Hüfte nacktes Mädchen, mit röthlichem Haar und einer mattgraublauen Draperie; Amor, gegen ihr Knie gelehnt, scheint ihr gut zuzureden, was man „Versuchung" nennt, und sie blickt seitwärts zur Erde, ohne jeden Ausdruck als den sehr allgemeinen, der in der Bewegung liegt; ein recht flaues Bild, das aber wenigstens eine gewisse technische Sicherheit und Rundung, den Besitzer einer geübten Hand bekundet. Das ist aber durchaus nicht bei dem Portrait zweier Kinder in lebensgroßen und ganzen Figuren der Fall, die vielmehr zu dem Untergeordnetsten von demjenigen gehören, was man im Portraitfach gerade noch mit ansehen kann.

Was machen aber die Römer überhaupt für Zeug! Ich will von Emil Löwenthal's, „Tod Karl's II. von England" nicht reden, weil ich beim besten Willen nicht weiß, was man zu so etwas sagen kann, es sei denn der Willkommengruß der ehrsamen Druckerzunft: Gott schütze die Kunst! Ich hülle auch all die anderen verwandten Wunderlichkeiten in ein beredtes, aber immerhin schonendes Schweigen ein. Nur von einem Bilde muß ich Spaßes halber reden: es ist von H. C. Krohn und nennt sich: „Vorsündfluthlich". Ja, wahrhaft vorsündfluthlich ist es, so etwas als schön oder reizend oder interessant oder irgend etwas dergleichen zu malen. „Es rauscht in den Schachtelhalmen", denn ein gewaltiger Ur dringt durch das sumpfige Dickicht, gerade auf den Beschauer los; auf seinem Rücken aber liegt oder ruht ein ganz nacktes halbreifes Mädchen, das den Beschauer mit riesigen schwarzen, ausdruckslosen Augen und einem unförmlichen Welsmaul von einem Ohr zum andern angrinst. Eine Hekatombe dem Erfinder der „Sündfluth", wenn er ein solches Geschlecht von menschenartigen Geschöpfen auf diesem radicalen Wege zu beseitigen vorhatte: da hatte er unbedingt Geschmack, und es kann mit jenem Geschlechte nichts Erhaltenswerthes zu Grunde gegangen sein. Wie aber muß es um die Kunst in Rom stehen, wenn ein geschmackvoller Kenner daselbst in seinem Heißhunger nach irgend einem goutirbaren Stücke mit Begeisterung genießend über ein solches Machwerk herfällt?! (Vergl. „Deutsche Warte" Bd. III, Heft 4.) Bei dem Schattenspiel „In den Bädern des Tiberius auf Capri" — von demselben „Kunstmaler" — hört vollends Alles auf, selbst die realistische gesunde Derbheit der Erscheinung.

Zwei hübsche dekorative Rundbilder „Tag" und „Nacht" waren von Norbert Schrödl ausgestellt. Es ist in denselben ein feines Schönheitsgefühl anzuerkennen, namentlich in der weiblichen Gestalt, welche den Tag versinnbildlicht. Aber der Künstler hebt einen großen Theil der glücklich gewonnenen idealen Wirkung dadurch wieder auf, daß er Theile seines Bildes über das Rund des gemalten Goldrahmens hinüberreichen läßt, sodaß das Ganze wie ein lebendes Bild auf dem Rahmen zu sitzen scheint, während es der Idee nach doch durch denselben wie ein begränztes Stück einer besonderen Welt geschaut werden soll. Es ist das nicht zu verwechseln mit ähnlichen, namentlich in der dekorativen Plastik versuchten Dingen während der Zopfzeit, wo es eine gewisse Berechtigung hatte; hier aber stört es und beeinträchtigt das sehr anerkennenswerthe Gute im Bilde.

Zwischen dem historischen Genre und dem gewöhnlichen in der Mitte stehen die Arbeiten von Lourens Alma Tadema, für die ich gestehe von jeher eine große Vorliebe gehabt zu haben. Diesmal hatte er eine ägyptische Scene zur Darstellung gewählt, die er den „Tod des Erstgeborenen" nennt, und die das merkwürdige Schicksal gehabt hat, gänzlich mißverstanden, für eine einfache Ceremonie des Todtenkultes gehalten und nicht im Entferntesten als biblisch-historischer Moment erkannt zu werden. Ich habe ehestens Gelegenheit, auf das Bild zurückzukommen, sehe daher für jetzt von einem näheren Eingehen auf dasselbe ab. Neben dem Richter'schen Bilde aus Aegypten nimmt sich das von Tadema eigenthümlich genug aus: wo jener von dem Lebendigen und Natürlichen, ich möchte sagen, allgemein Menschlichen in der Bewegung ausgeht, fußt Tadema in dem streng Archäologischen. Während er aber daraus sonst wirkliche Bilder zu gestalten weiß, ist er diesmal in der reinen Illustration stecken geblieben; auch in der Farbe ist das Bild weder so klar, noch so kräftig, wie sonst, sondern mehr stumpf und eintönig. Aber es ist ungemein stilvoll, und im Stil durchgeführt bis auf den meisterhaft erfundenen Rahmen. Vielleicht, daß eine Ausstellung ein sehr ungünstiger Boden für ein derartiges Bild ist, und es sich allein vortheilhafter ausnimmt, wie man denn auch bei längerer Betrachtung sehr interessante, wiewohl wenig anziehende Details auf demselben findet.

Allerersten Ranges in jeder Beziehung ist dagegen ein zweites größeres Bild des Künstlers: „Der Festtag der Weinlese im alten Rom". Es ist ein Zug der Tempeldienerschaft, welche mit Weinamphoren, wahrscheinlich dem ersten Erzeugnisse der Ernte, durch den Tempel zieht, um die heiligen Gebräuche des Festes zu begehen. Hier ist neben dem ganz erstaunlichen Wissen des archäologischen Details eine solche liebenswürdige Unbefangenheit und Natürlichkeit der Bewegung und der Handlung, es tritt einem dieses Stück antiken Lebens mit einer Unmittelbarkeit und Frische, wie nur irgend die lebendige Anschauung der Gegenwart, etwa des Lebens in einem entfernten Lande von fremden Sitten, entgegen, und das Ganze hat eine so eminente malerische Wirkung, ist nach der Seite der Formen, der Bewegungen, der Komposition und der Farben so vollendet und glänzend, daß man immer auf's Neue sich angezogen fühlt und ein reizvolles Detail, eine bewundernswerthe Einzelheit nach der anderen auffindet, um immer mit gesteigerter Bewunderung wieder zu dem Ganzen zurückzukehren. Nicht ganz neu, aber als Seltenheit anziehend war mir an diesem Bilde die sehr helle, in's weißlich-graue spielende Haltung der Farbe, während sonst Alma Tadema in düstereren und gesättigteren Tönen sich zu bewegen pflegt. Aber man sieht, daß seine Meisterschaft nicht blos einen Ton beherrscht, sondern sich je nach der Veranlassung und der Sachlage in den verschiedenartigsten mit gleichem Geschicke zu bewegen versteht. Die Einheit des Tones, die Zusammenfassung und Beherrschung der verschiedensten und energischesten Farbentöne trifft mit allem Besten, was ich von ihm gesehen, gänzlich überein.

Als einen weiteren Anhang zu der historischen Kunst auf der Ausstellung werden wir das wenige Religiöse zu beachten haben. Es sind nur zwei Werke vorhanden, welche vom Standpunkte der modernen Kunst als wirkliche Bereicherungen unserer Anschauung und als Dokumente unseres gegenwärtigen Empfindens einen Werth beanspruchen können: das sind zwei bereits bekannte Bilder. Das Eine — der Kampf des Erzengels Michael mit dem Satan um die Leiche des Moses von Bernhard Plockhorst — der Kölner städtischen Galerie gehörig und in der Zeitschrift bereits im Jahre 1868 in einer Radirung von William Unger publicirt und damals schon eingehend gewürdigt; das zweite aber das neulich ausführlich von mir an dieser Stelle besprochene „Abendmahl" von Eduard von Gebhardt.

Die übrigen bewegen sich in konventionellen Geleisen. Am bedeutendsten unter ihnen ist wohl C. G. Pfannschmidt, der den Karton zu dem Altarbilde für die Kirche des Diakonissenhauses Bethanien ausgestellt hat: „Christus, vom Kreuze genommen, wird zur Bestattung in Leinen gehüllt". Obgleich diese Zeichnung durch die gute Gruppirung, den Adel der Bewegung und die Innigkeit des Ausdruckes unter den Hervorbringungen dieser Art sich erfreulich auszeichnet, scheint mir doch jener kleine Cyklus von drei Zeichnungen, welchen er „Weckstimmen" betitelt, bedeutender zu sein. Dieser enthält in einem Bilde den anklopfenden Erlöser, und darauf in zwei Bildern die Historie vom reichen Manne und dem armen Lazarus. Diese mehr oder minder umfangreichen cyklischen Darstellungen von biblischen Gleichnissen eignen sich, wie mir scheint, grade zu solchen mehr illustrativen Bearbeitungen im kleinen Maßstabe ganz vorzüglich, und Pfannschmidt hat ganz das Zeug dazu, um Alles daraus zu machen. Von einer gewissen Peinlichkeit und Glätte der Formen abgesehen, wüßte ich kaum, worin er sich wesentlich in diesem Punkte von Führich unterschiede.

Entschieden schwach dagegen habe ich von jeher die „Kreuztragung Christi" vom verstorbenen Gustav Jäger in Leipzig gefunden und finde sie noch so. Ich halte es für eine unrettbare Geschmacklosigkeit, den Zug der Gestalten in der Weise uns vor Augen zu führen, daß sie bei dem Vorwärtsschreiten sämmtlich nach einer Richtung schräg vorgebeugt liegen, wie der Windbruch eines Waldes. Auch in der Charakteristik der einzelnen Gestalten wüßte ich nichts Bemerkenswerthes zu entdecken.

Von ganz gewöhnlichem Schlage, aber diesmal gegen früher merkwürdig gut gemalt, ist ein „Christus mit der Dornenkrone", Halbfigur, von Paul Händler; sehr trübe dagegen, sowohl in dem Geistigen, wie in der Farbe ein in nicht großem Maßstabe gehaltener „Christus am Kreuze und Magdalena" von Louis des Coudres in Karlsruhe, der außerdem ein sehr überflüssiger Weise lebensgroßes Genrebild in Halbfiguren unter dem Namen: „Das Geheimniß" ausgestellt hat.

Endlich erwähne ich noch eine ausgeführte Farbenskizze zu einem größeren Gemälde von G.

Stever in Düsseldorf: „Adam und Eva an der Leiche Abels", einmal weil sie den Künstler, der sich sonst meist durch Kostümbilder bekannt gemacht hat, in einem anderen Genre kennen lehrt, sodann weil sie es in einer nicht unvortheilhaften Weise thut. Es ist auf moderne Realistik und auf Farbenwirkung hingezielt, wiewohl Beides noch nicht in ganz befriedigender Weise mit der Natur des Stoffes in Uebereinstimmung gebracht worden ist.

Wie immer und bei der heutigen Richtung der Kunst selbstverständlich, nahm die Genremalerei auf der Ausstellung wieder einen sehr breiten Raum ein, doch wird sich mit einer nicht zu großen Anzahl von Namen das Wesentlichste, was in dieser Richtung geleistet ist, erschöpfen lassen. Wir wollen von jenen zahllosen Versuchen, in allen möglichen Manieren Kapital aus der nationalen Bewegung der letzten Jahre zu schlagen, von jenen rührseligen Lazareth-, Quartier- und Wiedersehensscenen Umgang nehmen. Was in dieser Beziehung hervortritt, ist künstlerisch zu unbedeutend, um eine ernste Erwähnung zu fordern. Da malt Karl Hertel in Düsseldorf, allerdings nicht ohne gute malerische Momente, namentlich in hübschem Ton, einen biederen Soldaten, der als Reconvalescent seine Geige hervorholt, oder Karl Hübner, wie immer in tendenziöser Richtung und mit Nebenbeziehungen seine Kompositionen interessant zu machen beflissen, eine Mutter, die ihren mit dem eisernen Kreuze geschmückten Sohn freudig erzählen hört, oder F. Beinke in Düsseldorf ein von einzelnen guten, aber durchweg conventionellen Figuren dargebrachtes Friedensgebet, oder Rudolph von Deutsch „Das theuerste Opfer", in den geschmacklosesten lebensgroßen Halbfiguren eine Frau mit einem glotzäugigen Kinde im Arme über die Leiche ihres braven Gatten gebeugt, und dergleichen mehr, — Sachen, die schwächere Gemüther, auf die sie berechnet sind, vielleicht des Stoffes wegen interessiren mögen, von denen man aber bei einer Revue der Berliner Ausstellung nichts Wesentliches zu sagen weiß.

Wenden wir uns lieber gleich zu den Spitzen. Daß diese ein für allemal in Düsseldorf zu suchen sind, steht seit lange allerdings fest, und mehr als es in den letzten Ausstellungen vielleicht der Fall gewesen, bot die diesmalige den Beleg dafür dar. Ludwig Knaus hat entweder seit langer Zeit oder noch nie mit einem Male so viele absolute Treffer ausgespielt, wie auf dieser Ausstellung. Jedenfalls eines der bedeutendsten Genrebilder, die jemals gemalt worden sind, ist sein „Ländliches Begräbniß bei Winterzeit", dessen an dieser Stelle bereits von einer anderen Seite lobende Erwähnung gethan ist; nichts destoweniger darf es hier nicht übergangen werden. Eine solche Lebenswahrheit, eine solche Tiefe der Empfindung, eine solche Schärfe der Charakteristik, ein solcher Humor in den Einzelheiten, welcher den Ernst der gesammten Darstellung im mindesten nicht durchbricht, sondern ihn nur würzt, eine solche Virtuosität der malerischen Behandlung, kurz, eine so absolute Meisterschaft nach allen Richtungen hin darf selbst bei Knaus als etwas Außerordentliches begrüßt werden. Kaum ein einziges seiner früheren Gemälde kann sich nach allen Richtungen hin ebenbürtig neben das diesjährige stellen. Ein Typus, wie der alte, gramgebeugte Mann, welcher vor dem Kindersarge die Treppe hinuntersteigt, wie der Schulmeister, welcher den Trauerchor von seinen Rangen singen läßt, und mehreres dergleichen, überragt Alles, was Knaus selbst bisher hervorgebracht hat. Was namentlich nach den Leistungen, welche die vorige Ausstellung von ihm gesehen, erfreut, das ist die Naivetät und wirkliche Kindlichkeit seiner zahlreichen Kindergestalten; da ist nichts von jener Künstlichkeit und Unnatur, welche seinem für die Nationalgalerie gemalten Bilde anhaftet, sondern überall die reine Gesundheit und Unmittelbarkeit des Gebahrens und des Empfindens, der Erscheinung und der Bewegung.

Diese erfreuliche Thatsache, daß einem Knaus nicht etwa die reine Empfindung für Kindercharaktere abhanden gekommen, bekräftigt ein ganz unvergleichlich schönes Bild, eine Portraitgruppe zweier Kinder: ein kleiner Knabe und ein etwas größeres Mädchen, welche beide in einen Lehnstuhl geschmiegt zur reizendsten Gruppe vereinigt sind. Das kleine Mädchen hat den linken Arm um den Hals des Knaben geschlungen und hält in der Hand eine Stickerei, welche sie mit der Befangenheit ihres Alters in der Ausführung fördert, während der kleine Bruder oder Schützling mit angespannter kindlicher Aufmerksamkeit folgt. Das ist mit einer Grazie, einer Naivetät, einem Humor, einer Geschicklichkeit des Arrangements, und sodann mit einer Virtuosität des Pinsels gemalt, daß die kleinen Bedenken, welche zimperliche Künstler gegen die etwas nonchalant behandelten Kleider der Kinder

(wodurch die Figuren nicht klar zum Vorschein gekommen,) zu erheben für gut befunden, in nichts zerfallen. Die malerische Erscheinung, mögen die einzelnen Gewandfalten und verschiedenen Stoffe auch vielleicht nicht ganz genau nachzurechnen sein, ist von einer so außerordentlichen Vollendung, das Ganze von einem so liebenswürdigen Totaleffekt und ohne jede Störung des Eindruckes, wie etwas Vollendeteres selten unter dem Pinsel eines Malers hervorgegangen.

Neben diesen Schöpfungen des großen Meisters unserer Genrekunst steht fast ebenbürtig ein drittes Bild, welches ein etwa zwölfjähriges Mädchen zeigt, beschäftigt, den Gänsen ihr Vesperbrod — wie der Titel des Bildes besagt — darzureichen. Hier ist von großen psychologischen Effekten, von einer besonderen Kunst, den Kindercharakter aufzufassen, keine Rede, es wirkt lediglich die ungemeine Naturwahrheit der Handlung, des Gebahrens und der malerische Totaleffekt. In der letzteren aber steht das Bild unbedingt auf der vollen, undefinirbaren Höhe absolutester Vollendung, wie jenes früher gemalte kleine Mädchen, welches mitten im hohen Riedgrase Blumen pflückend dargestellt ist und nur im Originale, nicht aber in dem jetzt vielverbreiteten Stiche in seiner ganzen Vorzüglichkeit gewürdigt werden kann. Die Aussicht auf das im Hintergrunde liegende Dorf, über Felder hinweg, ist übertrieben breit und keck, mit souverainer Verachtung aller Kleinigkeiten gemalt, aber mit einer Kenntniß, einer Geschicklichkeit behandelt, die Hauptgruppe des Vordergrundes mit einer Meisterschaft dagegen abgesetzt, die Bewegungen derselben, sowohl bei dem Mädchen wie bei den Thieren, mit einem feinen Blicke der Natur abgelauscht, daß nichts Vollendeteres in dieser Richtung gedacht werden kann, als es Knaus hier hingestellt hat. Es kommt dazu, daß der Typus dieser Schönheit vom Lande überaus glücklich und anmuthig gewählt, und das rein malerische Ensemble der Töne und der Haltung von einem wahrhaft zauberischen Reize in dem Bilde ist.

Wenn Knaus in dieser Weise auftritt, so ist es Jedem, und selbst Benjamin Vautier, schwer gemacht, dagegen aufzukommen. Dieser ist nur mit einem einzigen Bilde vertreten, welches von dem Standorte der Musikanten her einen Tanzsaal in einem schwäbischen Dorfe darstellt. Es genügt zu sagen, daß keine der bekannten Qualitäten Vautier's in diesem Bilde irgend vermißt wird, daß es in der Charakteristik, in der Bewegung und der Gruppirung in jedem einzelnen Momente reizvoll, fein und geschickt ist, und daß die geringste Einzelheit den Meister ersten Ranges verkündigt. Auch die Malerei steht vollkommen dem gleich, was man von Vautier gesehen hat und dessen bewährte Gewohnheit ist; aber der Gegenstand hat nicht die packende Gewalt, welche ihm in vielen früheren Leistungen einen durchschlagenden Erfolg sicherte, und die namentlich diesmal nothwendig gewesen wäre, wenn er Knaus vollkommen ebenbürtig hätte gegenübertreten wollen.

Glücklicher ist Karl Hoff gewesen. Er hat sich seine ganz hervorragende Stellung unter den modernen Genremalern sehr schnell erobert und zwar durch Gemälde, in welchen die Empfindung auf der ernsten Scala nicht sehr tief ging und mehr die reizvolle und malerische Erscheinung für den Gegenstand und für die Darstellung interessirte. So müssen die beiden Bilder, mit denen er diesmal aufgetreten ist, als eine Neuerung und Erweiterung seines Kunstgebietes betrachtet werden, und selbst wenn man ihnen objektiv nicht so viel Lob spenden könnte, wie sie in der That verdienen, würde diese Erweiterung an sich schon ein ungewöhnliches Interesse bei einem so hervorragend begabten Künstler in Anspruch nehmen. In der That sind aber diese Leistungen auch von einer ganz außerordentlichen Bedeutsamkeit, selbst jene Darstellung der Tischscene aus dem Tartüffe. Es wird allerdings möglich sein, sich jenen Typus des Heuchlers schärfer charakterisirt vorzustellen, als es bei Hoff geschehen; man wird ein so sehr jugendliches Weibchen von der fast kindlichen Offenheit und Harmlosigkeit der hier auftretenden Erscheinung des Scharfblickes und der intriguanten Feinheit einer Elmire nicht für fähig halten, — kurz, wer seinen Molière gründlich im Kopfe hat, wird etwas von jenen ewigen und prägnanten Typen, die der Dichter geschaffen, in der künstlerischen Darstellung vermissen. Davon aber abgesehen, sobald man die in dieser Richtung zu begründenden Ansprüche ein wenig herabstimmt und den malerischen Vorzügen ein klein wenig das Recht einräumt, ergänzend einzutreten, steht die Darstellung ungewöhnlich hoch; denn was vorgeht, ist mit einer Leichtigkeit, Eleganz und Schönheit verkörpert, daß das Bild selbst den flüchtigen Beschauer, welchem die Bedeutung der dargestellten Scene entgeht oder nicht beifällt, fesseln muß.

Ungleich bedeutender aber ist das zweite kleinere Bild von Karl Hoff, welches er „Stiller Be-

such" benennt. Ohne uns über diese Benennung den Kopf zu zerbrechen und unsere Auffassung dadurch irritiren zu lassen, finden wir in diesem Bilde eine ältere Frau nebst ihrer erwachsenen Tochter und einem Knaben vor dem Bette stehend, auf welchem eine mit Gewinden geschmückte und von einer Ampel beleuchtete Leiche, die man nicht sieht, vorausgesetzt werden muß. Man gewinnt den Eindruck, die Gattin und die zwei Kinder des verstorbenen Mannes vor sich zu sehen, wie sie mit schmerzlichster Empfindung von dem Verstorbenen Abschied nehmen. Nach dem, was Hoff bis jetzt gemalt hat, überrascht es, ihn in solche Tiefe der psychischen Erregung sich versenken zu sehen, und um so erfreulicher ist es, zu erfahren, mit welcher Wucht und Vollendung er es zu thun im Stande gewesen ist. Nichts übertrifft die Feinheit, mit welcher der Ausdruck und die Empfindung in den drei Köpfen, ja sogar in der Haltung der drei Figuren charakterisirt worden ist: der tief greifende Gram, in welchem die Frau sich verzehrt, der Kummer der Jungfrau, dem zur rechten Tiefe noch die reife Lebenserfahrung fehlt, und der mehr einen naiven Anstrich hat, und jene mit Scheu und Furcht gemischte Neugierde, welche sich in dem Knaben ausspricht. Das Ganze ist in der Beleuchtung und in der Farbe von einer solchen Feinheit, mit einer so großen Zartheit empfunden und so elegant durchgeführt, mit solcher Schönheit übergossen, daß man immer auf's Neue zu dem Reize dieser Darstellung sich hingezogen fühlt. Ich gehöre gewiß zu den Bewunderern von Karl Hoff, und so wird es einigen Werth haben, wenn ich es ausspreche, daß ich ihm etwas derartiges nicht zugetraut hätte.

Von den übrigen Düsseldorfern ist noch einiges Hübsche, aber nichts Bedeutendes mehr zu erwähnen. Von Rudolph Jordan's „Schiffbrüchigen in einer Strandkneipe" läßt sich wenig mehr sagen, als daß die Figuren recht sprechend sind. Dagegen hat sein „Zwölf Uhr ist die Stunde", ein Nachtwächter bei einer Strandbevölkerung, den Stimmungston für sich, mehr noch die „Dämmerstunde", in dem wundertichen, aber romantisch angehauchten Heim einer alten Dorfhexe.

Karl Lasch hatte ein Bild ausgestellt, dessen Gegenstand er „Eine Verhaftung" nennt. Es spielt in der Werkstatt eines Dorfschmiedes, leidet aber an derselben Farblosigkeit in der Charakteristik des Vorganges, welche schon in der Benennung liegt. Um ein wirkliches Interesse hervorzurufen, müßte die Situation schärfer gekennzeichnet sein, man müßte in die vorangegangenen Momente mit größerer Klarheit hineinblicken können, als es hier der Fall ist. Ob man es mit einem Verbrecher oder einem politischen Flüchtlinge zu thun hat, welcher Art die Ansprüche der Gerechtigkeit an ihn in dem einen oder anderen Falle sind, läßt sich auch nicht im Entferntesten ahnen, und so bleiben viele der Gesten trotz der großen Lebhaftigkeit derselben unverständlich und uninteressant. Die Malerei ist solide, aber nicht glänzend, die Zeichnung korrekt, aber nicht lebendig. Besonders fällt wegen seiner eigenthümlichen Steifheit ein großer Hund auf, der einen der Gensdarmen anbellt, und der, um naturwahr zu sein, entweder sehr viel ruhiger oder sehr viel lebhafter sein müßte.

Hubert Salentin hat einen „Sonntagmorgen im Schwarzwalde" gemalt, ein Bild, welches an eine frühere Leistung anklingt und wieder die verschiedenen Stimmungen der zur Andacht Zusammenströmenden recht hübsch veranschaulicht, auch ziemlich bildmäßig geworden ist.

Der vor zwei Jahren mit großem Erfolge hier zum ersten Male aufgetretene Karl Böker hatte ein sehr liebenswürdiges kleines Genrebild ausgestellt, das ich „Erste Bekanntschaft" nennen möchte: ein kleines Mädchen, welches in einer Kunstsammlung sich sehr neugierig und angelegentlich die Statue eines Amor ansieht. Der Gegenstand ist so schelmisch und dabei so prätentionslos behandelt, zugleich auch malerisch so hübsch ausgeführt, daß das kleine Bild mit Recht vom Publikum bevorzugt wird.

Karl Schlesinger hat wieder ein Bild in seiner bekannten Richtung gemalt, eine ziemlich weiträumige Landschaft, in welcher sich eine genrebildliche Staffage sehr bedeutsam hervordrängt. Es ist ein Heimgang aus der ländtichen Kirche durch Getreidefelder hin, reich an malerischen Schönheiten und von großem Geschick in der Bewältigung der weit zerstreuten Massen. — In ähnlicher Richtung, doch mit geringerer Vollendung bewegt sich H. Pohle in seiner „Landschaft mit Hochzeitszug".

Die Bilder des verstorbenen H. Leinweber erwähne ich, hauptsächlich weil es wahrscheinlich die letzte Gelegenheit sein wird, dem Künstler für das, was er leistete, Anerkennung zu Theil werden zu lassen. Sein „Erzähler aus dem Kriege" und sein Bildchen „Gute Pflege" bewegen sich in

jener durch den Krieg angeregten, oft kultivirten Gedankenreihe, aber mit einem nicht allzu häufig angetroffenen Geschick und mit dem Bestreben, in der Durchbildung des Einzelnen eine ernste künstlerische Kraft zu bethätigen.

H. Oehmichen's „Reconvalescent", ein sehr schwer leidender, junger Krieger, wird uns bei seinem ersten Gange in die Dorfkirche seiner Heimat vorgeführt. Das Bild erfreut durch feine gesunde Empfindung und die gute Charakteristik. Auch an specifisch malerischen Wirkungsmomenten ist es nicht arm.

August Siegert, der von der vorigen Ausstellung im besten Andenken ist, hat sich diesmal nicht auf derselben Höhe erhalten können. Sein Gemälde „Beim Goldschmied" entbehrt gerade jener genialen letzten Vollendung, welche seinen „Liebesdienst" hervorragend machte.

H. Ewers malte zwei Kinder, Knabe und Mädchen vor dem „Pfarrhause", die dem Herren Pfarrer seinen Decem bringen wollen, ein sehr hübsches Bildchen. — H. Plathner hat in einer „Partie Damenbrett" einen glücklichen Griff gethan: das kleine Mädchen hat den Großpapa in die Enge getrieben, und während er über den kleinen Schlaukopf sich im Herzensgrunde freuend schmählt, legt das Mädel sich schelmisch lachend auf ihrem Stuhle zurück. Das ist reizend, frisch und anmuthig gemacht. — E. Strecker ist von der Bildhauerei zur Malerei übergegangen und stellte einen „Renommisten" aus, einen zweiten Diridaradatumdaridas, der in mächtigen Stulpenstiefeln zwei, wie es scheint, nicht allzu leichtgläubigen, aber doch gern unterhaltenen Mädchen mit seinen Aufschneidereien zusetzt. Das Bild ist im Ausdrucke der Gestalten, aber auch im Tone gut; vortheilhaft aber würde es jedenfalls sein, wenn eine gewisse Neigung zur Verschwommenheit bekämpft würde.

Von den Berlinern abgesehen, waren in der Genrekunst als Schule am vollzähligsten die Weimaraner vertreten. Karl Gussow, der auf der vorigen Ausstellung durch seine Vielseitigkeit interessirte, hatte diesmal nur ein „Nähendes Mädchen" ausgestellt, welches durch die eigenthümliche und sehr geschickt behandelte Beleuchtung und den munteren Ausdruck des Gesichtes anzieht. Das entschiedene Lächeln des Kopfes, welches ganz frei von jeder Gezwungenheit und dem allmählich leicht in die Widerwärtigkeit umschlagenden Eindrucke ist, verdient ganz besonders anerkennend hervorgehoben zu werden.

Otto Günther, der in dem Bilde eines Spielers, den seine Frau, nachdem er, wie es scheint, Alles verloren, aus der verhängnißvollen Kneipe abholt, den unkünstlerischen, moralisirenden Tendenzen verfallen ist, und der in der „lustigen Konversation", d. h. in dem Gespräche eines Dachdeckers und eines Mädchens, das aus einer Fensterluke heraussieht, einen der beliebten, aber eigentlich nicht sehr anerkennenswerthen gemalten Witze produzirt hat, muß mit großem Nachdrucke wegen der ganz vorzüglichen psychologischen Schilderung in dem Bilde: „Der Auswanderin letzte Umschau" genannt werden. In den leeren vier Wänden, in denen sie ihr Leben zugebracht, sitzt die alte Frau auf den letzten Kisten und Kasten und wirft einen trüben Blick auf die zurückgelassenen werthlosen Ueberbleibsel, die am Boden liegen. Ein kleines Mädchen mit einem Blumentöpfchen im Arme steht sinnend, aber doch ohne eine Ahnung von den tieferen Empfindungen des Alters zu haben, neben ihr und schlingt den einen Arm um ihren Nacken. Ganz gleichgiltig, kindlich trotzig, sitzt ein kleiner Bube auf der Ofenbank, während sich die Hauskatze an ihm entlang drängt. Das Bild ist nicht hervorragend, aber ausreichend gut gemalt, in der Charakteristik der Gestalten und Stimmungen aber geradezu unübertrefflich und so ergreifend, wie selten etwas gemalt wird.

Wenn hier in psychologischen Problemen so zu sagen geschwelgt ist, so hat ein anderer ganz junger Künstler der Schule, Max Liebermann, dagegen die äußerste Freiheit von derartigen Vorurtheilen der alten idealistischen Richtung producirt in seinen „Gänserupferinnen". Das Bild zeigt, daß der Künstler auf dem Pfade Munkacsy's wandelt, und für das erste größere Werk zeigt es eine höchst anerkennenswerthe Fertigkeit in allen Richtungen der Technik. Es ist von einer erstaunlichen Lebenswahrheit in allen Figuren, von einer vorwurfsfreien Richtigkeit in allen Bewegungen, von einem glücklich abgewogenen Lichteffekte und von einer unbedingt harmonisch zu nennenden Farbe, die freilich an dem Munkacsy'schen Beinschwarz als Grundton krankt und daher nachgerade anfängt, manieristisch aufzufalten, ehe selbst der Urheber dieser Richtung, Munkacsy selber, in dieser Weise

allgemeinen Beifall erregt hat. Wenn man aber nun von diesem technischen Verdienste des Bildes absieht, bleibt allerdings — und das erklärt die grundsätzliche und fast entrüstete Ablehnung, welche das Bild in sämmtlichen Berliner Künstlerkreisen gefunden hat, — die absolute Leerheit zurück. Der Gegenstand, das Ausrupfen der Federn von lebendigen Gänsen, so sehr er auch der Wirklichkeit entnommen ist, hat an sich etwas Brutales, und in denjenigen Geschöpfen, welche sich mit dieser angenehmen Arbeit beschäftigen, ist so das absolute Ideal der Unschönheit, der Gewöhnlichkeit und der Stumpfheit verkörpert, daß einem fast vor der Gesellschaft grauen kann, so sehr man auch anerkennen muß, daß die einzelnen Typen mit großem Geschick beobachtet und dargestellt sind.

Franz Kops überrascht durch sehr erfreuliche Fortschritte. Die kleinen, unbedeutenden und in der Technik sehr mäßigen Bilder, die man bisher von ihm gesehen, hätten es kaum glaublich erscheinen lassen, daß die diesmalige Ausstellung ein ziemlich großes, figurenreiches, wohl komponirtes und gut gemaltes Genrestück: „Ein neuer Klosterschüler" von ihm aufzuweisen haben würde. Der junge Mensch, welcher da für die Klosterschule gewonnen ist, wird vor die Versammlung der geistlichen Herren geführt, denen er sehr befangen gegenübertritt, und die ihn mit den verschiedensten, sehr wohl aus dem Charakter, dem Alter, der Situation heraus motivirten Stimmungen betrachten.

Noch ist ein Gemälde von Berthold Woltze zu erwähnen, welches, um Mißverständnisse zu vermeiden, im Kataloge den Doppeltitel: „Der Meineid oder die Prozeßentscheidung" führt, dessen aber wirklich gar nicht bedurft hätte, da die Situation aus dem Bilde vollkommen klar wird. Damit scheint mir dem auch gut gemalten Bilde ein nicht unerhebliches Lob ertheilt zu sein.

Adolph Boehm's „Zwei Freunde", Mann und Hund, sprechen namentlich durch den tiefen und schönen Ton an.

Demnächst treten die Münchner recht bedeutend auf, wiewohl der Zahl nach nur wenige. Zwei Gierymski, Alexander und Max, sind hier vertreten; der erstere durch ein sehr gemüthliches, aber doch als Gemälde etwas wunderliches Bildchen: „Lectüre", — zwei Studiosen in ihrer Junggesellenwirthschaft des Abends bei der Lampe und der Tasse Thee der Lectüre beflissen. Der Lichteffekt der künstlichen Beleuchtung, sowie das Arrangement, die Bewegungen der Figuren sind sehr lebenswahr und gut gemacht, aber als Bildgegenstand kann man sich doch nicht recht damit befreunden.

Bedeutender ist als Maler der zweite, der ein sehr düsteres, kaum erkennbares Bild unter dem Titel: „Unangenehme Ueberraschung", sodann ein hübsch komponirtes und leicht gezeichnetes, hoch elegantes Bild: „Ein Spazierritt im Walde", und endlich ein größeres: „Landstraße in Polen" ausgestellt hat. Namentlich dieses letztere zeigt ihn des Stimmungstones Meister. Es ist eine winterliche Abendlandschaft, der halb geschmolzene Schnee ruht auf den Dächern und auf dem Wege, und vor einer an der Heerstraße stehenden Wirthschaft rastet ein Postwagen und einige andere Gefährte.

Einige Verwandtschaft mit dem Bilde zeigt F. Quaglio's Poststation in Russisch-Polen; doch steht sie in malerischer Wirkung weit nach.

Ludwig von Hagn ist wie gewöhnlich durch eine Rococoscene: „Zur Jagd" — diesmal aber nur gut, nicht wie gewöhnlich hervorragend — vertreten.

Dagegen gehört zu den ausgezeichnetsten Spitzen der Ausstellung das, was Eduard Grützner, wohl mit Defregger der bedeutendste Schüler Piloty's, geliefert hat: drei Bildchen, zwischen denen es sehr schwer ist, eine Rangfolge der Vortrefflichkeit aufzustellen. Das eine „Im Klosterbräustübchen" zeigt eine Partie Kartenspiel zwischen einem Klosterbruder und einem Forstmanne, welcher Erstere in die Enge getrieben von einem anwesenden Gaste und dem Küfer berathen wird, während der Forstmann in unübertrefflicher Nonchalance der Haltung und fast als vibrirend dargestellter Bewegung der Hand, welche verdeckt auf dem Tische die demnächst auszuspielende Karte hält, sich seines unausbleiblichen Sieges in Voraus freut. Ebenso geschickt wie der Gegenstand ausgesucht ist, ebenso meisterhaft ist er sowohl in der Gestaltung der Charaktertypen, wie in der momentanen Bewegung der Körper und im Ausdruck der Gesichtszüge dargestellt, in jener unverbrüchlich richtigen und doch nie gekünstelten Zeichnung, die Grützner's Werken eigen ist, und in jener innerhalb der Pilotyschule fast einzig dastehenden sehr soliden Impastirung und jenem gesunden Kolorit, welches gegen die Verblasenheit der meisten Münchener auf das vortheilhafteste absticht.

Grützner's zweites Bild stellt die bekannte Scene aus den lustigen Weibern von Windsor dar,

wo der dicke Sir John in den Korb mit der schmutzigen Wäsche gepackt wird. Mit einem ausgelassenen, überaus glücklichen Humor und einem sicheren Treffen jedes einzelnen Zuges ist die Scene dargestellt und ebenso meisterlich gemalt wie erfunden. Falstaff selber, der Page im Hintergrunde, die beiden Frauen, — Eins ist immer schöner als das Andere, Eins greift in das Andere und stimmt mit dem Andern sowohl in der Komposition wie in der Farbe.

Ein ganz originelles Bildchen endlich ist das dritte: „Mephisto hinter den Coulissen". Ein Schauspieler mit geistvoll feinen Zügen als Mephisto schäkert hinter den Coulissen nachlässig auf einen Sessel hingelehnt mit einer kleinen Balleteuse, die halb verschämt ob der Ehre die Augen niederschlägt und in einer so niedlichen Weise die Verlegenheit in dem Spiele ihrer Finger dokumentirt, daß man nur wünschen möchte, das Köpfchen ein klein wenig feiner und schöner zu haben, dann wäre das Bild eine exquisite Perle. Namentlich die Malerei in dem rothen seidenen Gewande des Mephisto, welches höchst geschickt mit einem auf dem Stuhle liegenden grünen Zeugstücke kontrastirt wird, ist von der äußersten Vollendung der Mache.

Ein interessanter Sprößling der Piloty-Schule ist Joseph Flüggen, und zwar als Vertreter einer Etappe auf der Bahn zum reinen sensitiven Farbendusel, wie er uns mit allem Raffinement und mit dem kräftigsten haut-goût in Makart entgegentritt. Ich kenne einige unverständliche und unbegreifliche Farbenphantasieen von Flüggen, und so hatte sein Bild: „Der Wirthin Töchterlein" (die drei Bursche mit der Mutter an der Bahre des Mädchens) bei mir ein begreifliches Vorurtheil zu überwinden; aber es hat wirklich überwunden. Die Darstellung ist — wie der Gegenstand — von einer weichlichen Romantik nicht freizusprechen, aber die in der Bewegung gut gezeichneten und in der Masse — namentlich unter dem Gesichtspunkte des Farbengleichgewichtes — wirksam gruppirten Figuren fesseln doch nachgerade. Man muß auf unverblümte phrasenlose Bestimmtheit jeder Form und jedes Zuges keinen Anspruch machen; aber in den allgemeinen Umrissen und in der koloristischen Stimmung ist viel wahre und warme Empfindung ausgesprochen. Die Malerei nun gar zeigt besonders in dem Timbre der Hauptfarbenflecke und in der Zusammenarbeitung des Ganzen eine erstaunliche Sicherheit und wirkungsvolle Feinheit. Das Bild ist eine Elegie in Farben, sehr klangreich, sehr weich, sehr unbestimmt, im Ganzen einschmeichelnd, freundlich, innig. — Der Rahmen ist — wie bei Makart gewöhnlich — höchst geschickt und geschmackvoll in den Bereich der Wirkungsmittel mit hinein gezogen.

Aehnlich bei einem Bilde von Wilhelm Marc, „Decamerone", welches auch seines gefälligen Arrangements und der schönen Farbe wegen, nicht minder um seinen frischen Zug rühmende Erwähnung verdient.

Als ein abschreckendes Muster von Farbenkrankheit, augenscheinlich Vergiftung durch Munkaczy's vorerwähnten schwärzlichen Grundton, muß Rudolph Hirth's „Armenspeisung in einem Kloster" notirt werden.

Ein paar gewandte humoristische Darstellungen ohne ungeziemende Ansprüche geben W. Schaumann in seinem „Künstlerneid", Scene in dem Stall einer mit einem Affentheater verbundenen Kunstreitergesellschaft, Zank zwischen den vierbeinigen Künstlern um einen Kranz, — und F. Schlesinger in seinem „Frugalen Mahl" und mehr noch in seiner „Barbierstube", während Paul Martin sich bei seinem „Glücklichen Fischer" so stark im Maßstabe vergriffen hat, daß zumal bei seiner marklosen Behandlung von Wirkung kaum die Rede sein kann: er stellt ein paar Jungen, die in einem Wässerchen krebsen, und von denen einer einen kleinen Fisch ergriffen hat und triumphirend in die Höhe hält, in Lebensgröße dar!

Von München wenden wir uns nach Karlsruhe, von wo allerdings nur ein nennenswerthes Bild, aber auch eine Meisterschöpfung allererster Größe hierher gekommen ist: „Der Leichenzug vor dem Pantheon zu Rom", von Wilhelm Riefstahl. Ueber die Piazza della Rotonda bewegt sich aus der Vorhalle des Pantheon im Hintergrunde der Zug der Mönche mit dem Sarge in der Mitte, während an der Häuserreihe entlang und namentlich um die zur Linken sich erhebende Acqua Vergine bunte Volksmengen gelagert sind, die mit den verschiedensten Beschäftigungen und nur zum Theil der Feierlichkeit ihre Aufmerksamkeit zuwendend die Scene beleben. Dem Bilde ist durch eine Beschreibung nicht gerecht zu werden; so weit es geschehen kann, ist es an dieser Stelle bereits in

einer Korrespondenz aus Karlsruhe geschehen, und so genügt es, hier zu sagen, daß die Zusammenstimmung der Töne, die Diskretion, mit welcher ohne Haschen nach gewaltiger und leichter Wirkung die Figurengruppen gegen den mächtig schweren, düster gehaltenen Hintergrund abgesetzt sind, und mit der selbst das auf der Fontaine ruhende Licht in ganz gedämpftem Glanze gehalten ist, von einer wunderbaren Meisterschaft und einer ganz gewaltig ergreifenden Wirkung ist. Die malerischen Motive und Schönheiten des Vorwurfes sind ohne alles gesuchte Wesen in der vollendetsten Weise ausgebeutet, und über das Ganze ein Stimmungston verbreitet, daß man dem Werke nur mit dem Prädikate großartig oder erhaben würdig beikommen kann. Es ist eine der außerordentlichsten Hervorbringungen der modernen Genrekunst und geht über Alles, was Riefstahl bisher gemalt hat, weit hinaus. Das will viel sagen, meine ich; und das soll es auch.

Von Riefstahl, der ja eigentlich zu den Berlinern gehört, wenden wir uns nunmehr den Berliner Künstlern zu. Unseren Genremalern fehlt es diesmal an ganz durchschlagenden Hervorbringungen ersten Ranges, wiewohl dieses Urtheil zum Theil darin begründet sein mag, daß wir von mancher Seite enorm verwöhnt sind. Das bedeutendste, wenigstens das in die Augen fallendste ist das ziemlich umfangreiche Gemälde Karl Becker's: „Albrecht Dürer in Venedig" unter seinen Kunstgenossen, die seine Arbeiten mustern, während der Wirth ihm Wein kredenzt. Mag man auch in diesem Bilde wieder etwas von konventioneller Behandlung, namentlich der Gewandmassen, finden und auch in manchen Köpfen, besonders in der weiblichen Figur zur Linken, eine tiefere Charakteristik vermissen, so ist doch das Werk in seltenem Grade mit den vortrefflichen Eigenschaften der Becker'schen Kunst ausgerüstet, mit einer gewissen Lebensfreudigkeit, die einen unmittelbar in die Scene selber versetzt. Mit sichtlicher Liebe ist der allerdings überaus anziehende, schöne Kopf des deutschen Meisters behandelt, und in den Farbenmomenten, welche die venetianische Tracht dem Künstler bei dieser Gelegenheit willig darbot, mit Meisterschaft geschwelgt. In der einfachen Weise, wie sich das Bild giebt, lediglich als Genrestück, ist es eine liebenswürdige und erfreuliche Hervorbringung und ein Zeugniß davon, auf welche Höhe die Technik Becker's selbst über das, womit er vor Jahren sich seinen Ruf begründete, hinaus sich entwickelt hat.

Neben diesem Bilde hat er noch eine Karnevalscene von zwei Figuren in Lebensgröße bis zum Knie ausgestellt, die namentlich der reizvollen weiblichen Figur wegen anziehend ist. Schwer hält es dagegen, sich mit einer Familiengruppe zu vertragen, augenscheinlich einer Gründerfamilie, in der man wenigstens von der flüchtigen Bekanntschaft, die diese Ausstellung ermöglicht, sich schwer heimisch fühlen kann; — womit der Geschicklichkeit des Meisters, die sich in allen Einzelheiten kundgiebt, in keiner Weise zu nahe getreten werden soll.

Paul Meyerheim hat eine sehr große, äußerst kühn und wirkungsvoll gemalte Speisesaaldekoration: „Nach der Jagd" ausgestellt, und außerdem zwei Oelbilder und drei Aquarelle, sämmtlich mehr oder weniger dem Thiergenre zugehörend. Namentlich interessiren die Aquarelle durch die Kraft ihrer Färbung und durch die Feinheit der psychologischen Beobachtung des Thierlebens. Das Löwenbild und die Tigerin mit Jungen sind im höchsten Maße meisterhaft; in dem Oelgemälde „Die Schafschur" soll der feine, geistreiche Humor nicht verkannt und in keiner Weise den malerischen Schönheiten zu nahe getreten werden, aber einen durchschlagenden Erfolg, wie frühere Bilder von Meyerheim, hat dieses nicht. Höher steht das von ihm „Buhkühlen" genannte Bild, welches eine Frau mit einem Kindchen bei einer Kuh auf der Wiese darstellt und — etwa als passendes Pendant — an ein Bild erinnert, das vor vier Jahren von ihm gesehen wurde: „Die kleinen Savoyarden auf der Weide".

Sehr hübsch in seinem elegantesten Genre ist diesmal wieder Fritz Kraus mit zwei Bildern vertreten. Das elegante Impromptu: „Im Boudoir" schildert eine Dame, welche bei der Toilette begriffen, in der Eile noch einen kleinen Schaden reparirt, und ist von der größten Schönheit in der eleganten Vortragsweise und in dem duftigen Tone. — Sein größeres Bild: „Die Wochenstube" kommt leider deswegen nicht zur rechten Geltung, weil es zum großen Theil eingeschlagen ist und daher als Ganzes nicht recht beurtheilt werden kann. Diese sehr eleganten, doch etwas wenig naturwahren Darstellungen solcher Scenen scheinen mir indessen keine sehr empfehlenswerthen Gegenstände zu sein; sie führen zu einer Tonart, welche, bis zu einem gewissen Grade fortgesetzt, zu Bildern

führt, wie das von Fritz Paulsen: „Der Besuch in der Kinderstube“, welches man geradezu als ein abschreckendes Specimen unserer modernen Kultur bezeichnen kann, und das ich benennen möchte: „Wie man in gewissen Kreisen Mutter spielt“. Diese unnatürlichen, gekünstelten, nichts weniger als zu billigenden Verhältnisse, unter welchen die Kindererziehung, Kinderpflege u. s. w. bei unseren gesellschaftlichen Verhältnissen in den vornehmeren Kreisen vor sich geht, sind doch zu wenig schön und zu wenig empfehlenswerth, um aus ihnen noch expresse Bildstoffe zu machen. Man sieht die Dame in dem feinen weißen Negligéekleidchen, mit der höchst kleidsamen weißen Coiffüre schon im Geiste zum Abend als die ausgesucht feinste Balldame sich entpuppen, die alsdann die Pflege ihres Kindes in der Wiege der Amme oder Kinderfrau getrost überläßt, nachdem sie den Tag über die Cour der bekannten Damen gnädigst und mit großer Huld in Empfang genommen hat. —

Es ist merkwürdig, welcher Verschiedenartigkeit und welcher verschiedenen Auffassung doch dieselben Gegenstände fähig sind. Gustav Richter als Maler egyptischer Gegenstände und Alma Tadema, und zwischen beiden noch die Auffassung von Wilhelm Gentz, wieder eigenthümlich, wieder wahr, wieder künstlerisch, wieder meisterhaft. Er hat drei Bilder auf der Ausstellung; „Ein Todtenfest bei Kairo“ — „Eine Dorfschule in Oberägypten“ — und „Eine Schlangenbeschwörer-Vorstellung“. Alle drei stehen auf der Höhe seiner derartigen Darstellungen, das Vollendetste aber im Licht, in der Komposition, in der Charakterisirung der einzelnen Gestalten, in der Färbung ist die „Dorfschule“, im Besitze des Herrn John Meyer in Dresden. Am wenigsten als Komposition zur Einheitlichkeit hindurchgeführt ist das „Todtenfest“, das dagegen ungemein reich an interessanten Einzelheiten ist.

Entführt Gentz uns weit im Raume, so veranlaßt uns August von Heyden, uns in der Zeit weit zurückzuversetzen. „Glückliche Zeit“ nennt er ein sehr liebenswürdiges Bildchen, welches ein junges Paar in höchst vertraulichem Gespräche darstellt, während zwei junge Mädchen es belauschen. Heyden hat das in hohem Maße, was den Nachfolgern Munkaczy's fehlt, — das feine Schönheitsgefühl und den Sinn für Zartheit, Anmuth und tiefe Empfindung. Alles das zeigt auch dieses Bild, welches von einer außerordentlich schönen, klaren und doch gesättigten und überaus harmonischer Färbung ist. Das Kostüm, das bei einer derartigen Darstellung ja gleichgiltig ist, da diese „glückliche Zeit“ zu allen Zeiten gewesen ist, konnte nach ganz freier Wahl nur unter dem Gesichtspunkte der malerischen Erscheinung bestimmt werden, und so hat Heyden seine Scene in das Kostüm des zur Neige gehenden 15. Jahrhunderts gehüllt. Eine gewisse Süßlichkeit und Unreife in dem jungen Manne bringt das Bild um einen Theil seiner sonst gewiß durchschlagenden Wirkung. — Ein zweites Bild von ihm „Der Angler“ ist eine Phantasie auf märchenhafter Grundlage, zart und sinnig, aber noch nicht zu der künstlerischen Einheit und Abrundung gefördert, die nothwendig wäre, um den für das Publikum jedenfalls etwas fremdartigen Stoff eingehend zu machen.

Ich glaube, ich habe früher schon Gelegenheit gehabt, darauf hinzuweisen, daß Otto Braufewetter eine eigenthümliche Vorliebe für Düsteres und Unheimliches hat, zugleich aber weiß er solchen Stoffen die malerische Seite abzugewinnen und dieser vollauf gerecht zu werden. Auch diesmal bewegt er sich wieder in einem ähnlichen Kreise; er nennt sein Bild: „Nach langer Trennung“. In einem etwas verwilderten Rococoparke, in dessen Hintergrunde ein festlich erleuchtetes Schloß sichtbar ist, ruht eine junge Dame, welche durch die im Mittelgrunde sichtbare weibliche Person bei ihrem Abenteuer unterstützt worden zu sein scheint, in leidenschaftlicher Hingebung in den Armen eines jungen Mannes im Reiseanzuge, und man erhält das Gefühl, daß in dieser Bewegung etwas Gefahrdrohendes für Gegenwart oder Zukunft ist. In manchen Einzelheiten möchte man vielleicht eine größere Durchführung wünschen, ohne sich zu verhehlen, daß das möglicherweise den Zauber der Stimmung, der im eminenten Grade erreicht ist, beeinträchtigen könnte.

Adalbert Begas hat ebenso, wie der gleich mit ihm zu nennende Gustav Müller aus Koburg (in Rom), sein Bestes in der Studie einer weiblichen Figur geleistet; er nennt sie „Das Volkslied“, wohl in Fortführung einer Gedankenreihe, deren erstes Glied in dem vor einigen Jahren gemalten Bilde „Das deutsche Lied“ anzutreffen ist. Mir scheint, daß etwas von der gesunden Sinnlichkeit jenes Bildes hier vermißt wird; das „Volkslied“ ist kein Aschenbrödel, es ist nicht ärmlich und mitleidsbedürftig, es ist schlicht, aber tief und reich, und wenn man den Namen des Bildes gelten lassen

will, ist man berechtigt, den Mangel dieser Charakteristik zu beklagen. Davon aber abgesehen, ist das Bild höchst reizvoll, der Kopf sinnig und anmuthig, die Haltung ausdrucksvoll und natürlich, die Anordnung geschmackvoll und ungesucht.

Das „Mädchen aus Procida" von Gustav Müller beansprucht dagegen nichts, als eine schöne und eine malerische Erscheinung zu sein, und ist beides im höchsten Maße, denn koloristisch ist das Bild so fein und so geistreich, wie weniges Andere. Die einfachsten Kleinigkeiten sind von der bedeutsamsten Wirkung und entziehen sich doch der Wahrnehmung als wirkende, mit großer Bewußtheit geschaffene Ursachen; man wird sich nicht der Mittel, sondern nur der Wirkung selber bewußt, und es entsteht ein unsagbarer, undefinirbarer Reiz, welcher nur noch dadurch übertroffen werden könnte, daß es dem Künstler gelungen wäre, der Gestalt etwas geistiges Leben einzuhauchen. Es ist wie bei einem Bilde vor zwei Jahren, welches ein Portrait sein sollte, und wie das Abbild eines gemalten Gegenstandes aussah.

Mehr lebendigen Ausdruck verräth sein zweites Bild, welches „Erinnerungen der Villa Borghese" benannt ist. Ein noch sehr jugendlicher Geistlicher in scharlachrothem Ornate, von großer Feinheit, selbst Schönheit des Kopfes und der Hände, sitzt im Park auf einer Steinbank; er hat Liguori's theologia moralis studirt, aber das Buch ist ihm entfallen und liegt zu seinen Füßen; sein Blick aber und seine Gedanken folgen in leicht zu deutendem Sinne einem glücklichen jungen Paare, welches in zärtlicher Umarmung sich unter dem schönen Himmel ergeht. Schade, daß der Künstler ein paar so abscheulich indifferente und folglich uninteressante Mode-passe-partouts in dem liebenden Pärchen vorgeführt hat. Denn in allem Uebrigen ist das Gemälde von großem Reiz und anmuthiger, tief erfaßter und erfassender Stimmung; und wie leicht hätte gerade Italien anziehendere Menschen zu diesem künstlerischen Zwecke dargeboten!

Das Mädchen aus Procida erinnert mich an ein Blumenmädchen aus Teiesi, von J. Portaels in Brüssel, welches ihm der Idee und der Absicht nach sehr verwandt ist, auch in lichter und etwas kühler Haltung nicht übel gemalt ist und ein hübsches Köpfchen mit schelmischem und verlockendem Ausdrucke hat, aber sich mit Müller's Gemälde nicht messen kann. Portaels hat daneben noch zwei Bilder, gleichfalls lebensgroße weibliche Kniefiguren ausgestellt, die er als „Die Emigrantin" (sie sitzt auf dem Deck eines Seeschiffes) und „Die Eifersüchtige" (sie lüftet leise eine Gardine, hinter der es in die freie Luft zu gehen scheint,) bezeichnet, in denen ich aber beim besten Willen — bei der auffälligen Benutzung desselben Modelles und der schlagenden Wahrheit des Gesichtsausdruckes — nichts Anderes zu sehen im Stande bin, als eine Apotheose der Seekrankheit in Lebensgröße und die Verherrlichung der Wiedergenesung beim Betreten des festen Bodens. Möglich, daß andere sich williger haben durch die Intentionen des Künstlers leiten lassen; um so besser für ihn. Mir war es leider nicht möglich.

Die italienischen Vorwürfe des Müller'schen Bildes führen auf die Betrachtung der Aquarelle von Ludwig Passini und so nach einer kleinen Abschweifung zu den Berlinern zurück. Der Künstler hat uns so unglaublich verwöhnt, daß man dreist sagen kann, er hat uns diesmal enttäuscht und doch Außerordentliches geleistet. So packend, so hinreißend wie seine früheren Sachen ist der „Vorleser in Chioggia" nicht, und doch, welche Fülle der ausgesuchtesten und wahrsten Charakterköpfe in fast unübersehbarer Menge! Und wieder jene enorme Meisterschaft in der Behandlung des leichten Materials und jene fast für unmöglich gehaltene Wirkung der einfachen Aquarellfarben! Vielleicht mangelt diesem Bilde — gegenüber den früheren — eine gewisse Ruhe in der Färbung, eine dunkle Tonmasse, auf deren Basis sich die Harmonie der helleren Töne zusammenfaßte. Ganz auf der Höhe früherer Bilder dagegen ist jene „Chioggiotin", welche in Andacht ein in der Mauer angebrachtes Marienbild küßt.

Von hier muß ein etwas gewaltsamer Sprung in den krassen Realismus des Gegenstandes und der Behandlung gemacht werden, um zu den Bildern von Lüben und Skarbina zu gelangen. Adolph Lüben hat sich schon auf früheren Ausstellungen durch gemalte Humoresken einen Namen gemacht und seine eigenthümliche Begabung für dergleichen Darstellungen diesmal wieder auf das Glücklichste bewährt. Er hat vor Allem ein Bild unter dem Namen: „Entwischt" ausgestellt, einen Gefängnißwärter, welcher mit der Nahrung des Inhaftirten in die Zelle getreten ist und verblüfft,

versteinert, mit dem Arm in der Seite und offnem Munde stehen geblieben ist, da er wahrnimmt, daß der Gefangene aus dem erbrochenen Fenster entschlüpft ist. Das ist kein Gefangenenwärter, der dort einen Schreck bekommt, sondern das ist der ganze Gefangenenwärterstand, wie er über die Insubordination und die Frechheit eines Gefangenen entsetzt ist, der auf eigenmächtige Weise seine Freiheit wiederzugewinnen versucht. Ebenso komisch, aber malerisch nicht ganz so geglückt, ist ein zweites Bild: „Die verunglückte Medizin", wo ein Bauer, sich von der Bierbank erhebend, plötzlich inne wird, daß er die in der Hintertasche seines Rockes aufbewahrte Medicinflasche zerbrochen hat und nun den doppelten Schaden des vergeudeten Stoffes und des befleckten Rockes mit dummem Entsetzen gewahr wird und untersucht. Wunderbar komisch geht der dabeisitzende Hund in die Humoristik der Situation und der Stimmung ein. (Vergl. die Abbildung S. 114).

(Schluß folgt.)

Kunstgeschichtliche Miscellen aus deutschen Historikern.

I.

Bei meinen Forschungen über die deutschen Historiker des sechzehnten Jahrhunderts fand ich in deren Werken öfters auch kunstgeschichtliche Notizen. Da jene alten Geschichtsschreiber fast nur den Fachgenossen bekannt und durchaus nicht hinreichend ausgenutzt sind, so glaube ich nichts Ueberflüssiges zu thun, wenn ich das die Kunstgeschichte Betreffende, von dem Einiges wohl hie und da in neueren Werken citirt ist, ab und zu in dieser Zeitschrift mittheile.

Um 1505 erschien als erster Versuch einer deutschen Geschichte das Werk des Schlettstädter Jakob Wimpfeling*) bei Johann Prüs in Straßburg. Es ist entschieden ein epochemachendes Werk. Nicht wegen der historischen Kritik oder Beweisführung, die mitunter sehr schwach ist, und wohl auch nicht wegen der häufig überschwenglichen patriotischen Tendenz, sondern deßhalb, weil seine Auffassung einen tiefen Bruch mit der mittelalterlichen Weltanschauung anbahnt. Denn während das Mittelalter neben den Weltgeschichten nur Provinzial- und Ortshistorien kannte, ist hier das erste Mal eine Geschichte der Deutschen gegeben, die es unternimmt, auf die Tüchtigkeit des deutschen Volkes in Vergangenheit und Gegenwart hinzuweisen und die Einheit und Kraft der Nation durch die historische Erkenntniß ihrer Entwickelung zu befestigen. Bei der Aufzählung der großen Leistungen unseres Volkes gedenkt Wimpfeling auch der Kunst, der Architektur sowohl wie der Malerei und Plastik. In der Architektur, sagt er, sind die Deutschen die hervorragendsten; schon Enea Silvio hat sie, wenn auch nicht anempfohlen, so doch angestaunt. „Nach meinem Dafürhalten, schreibt Enea, sind die Deutschen bewunderungswürdige Mathematiker, in der Architektur übertreffen sie alle Völker." So urtheilte der Italiener über die Deutschen und sagte damit die Wahrheit. Denn dies beweisen, um von den vielen in ganz Deutschland herrlich errichteten Bauwerken zu schweigen, Kirche und Thurm von Straßburg zu Genüge. Ich möchte behaupten, daß es in der ganzen Welt nichts Kostbareres und Ausgezeichneteres giebt, als dieses Gebäude. Wer kann den Straßburger Thurm, der mit seinen Statuen, seinen Bildern und mannigfachen Dingen alle Gebäude Europa's leicht übertrifft, dessen Höhe über 515 Fuß beträgt, nicht bewundern oder loben? Ein Wunder ist es, daß man eine solche Masse in solche Höhe erheben konnte. Wenn jene von berühmten Geschichtsschreibern gelobten Künstler wieder lebendig würden: die Skopas, Phidias, Ktesiphon (?), Archimedes — sie würden es öffentlich bekennen, daß sie in der Architektur von unseren Landsleuten in Wahrheit besiegt worden seien. Ja, sie würden den Straßburger Münster dem Dianatempel zu Ephesus, den ägyptischen Pyramiden und alledem, was zu den sieben Wundern gezählt wurde, weit vorziehen (cap. 67). Die Erfahrung lehrt, daß unsere Landsleute aber auch die vorzüglichsten Maler unter Allen sind. Die Bilder des Israel

*) Epithoma rerum Germanicarum usque ad nostra tempora. Vgl. darüber: meine „Nationale Geschichtsbeschreibung im 16. Jahrhunderte" in v. Sybel's Historischer Zeitschrift von 1871, 1. Heft.

Aleman*) werden in ganz Europa begehrt und von den Malern auf's höchste geschätzt. Was soll ich von Martin Schon**) aus Colmar sagen, der in dieser Kunst so ausgezeichnet war, daß seine Gemälde nach Italien, nach Spanien, Frankreich, England und anderen Theilen der Erde ausgeführt wurden? In Colmar in der Martinskirche und in der des h. Franziscus befinden sich Bilder desselben, zu denen von allen Seiten die Maler herbeiströmen, um sie zu kopiren. Wenn man guten Künstlern und Malern Glauben schenken darf, so giebt es nichts Zierlicheres und Lieblicheres, als diese Muster. Schön's Schüler, Albertus Türer, auch ein Deutscher, ist zu unserer Zeit der Ausgezeichnetste und malt zu Nürnberg vollkommene Bilder, die von den Kaufleuten nach Italien verführt werden. Auch dort werden sie von den bewährtesten Malern nicht minder geschätzt, als die Bilder des Parrhasios und Apelles. Johannes Hirtz aus Straßburg ist ebenfalls nicht zu übersehen. So lange er lebte, war er bei allen Malern in hohen Ehren, seine Kunst aber zeigen die so sehr berühmten und ansehnlichen Bilder in seiner Geburtsstadt Straßburg und an anderen Orten. In der Plastik sind die Deutschen vortrefflich, dies beweisen die thönernen Vasen und verschiedene Gattungen irdener Geschirre. Auch hier giebt es Geräthschaften, die selbst der Athener Carebus, der Erfinder der Töpferkunst, bewundern und beloben könnte (cap. 68).

Ueber Martin Schön giebt uns auch ein anderer Elsässer Nachricht, nämlich Beatus Rhenanus (geboren 1485), der Freund Wimpfeling's und wie dieser aus Schlettstadt. Rhenan ist freilich unendlich bedeutender, er ist geradezu einer der ausgezeichnetsten Geschichtsforscher, den nicht bloß das Elsaß, sondern Deutschland im sechzehnten Jahrhunderte hervorgebracht. Dieser Mann, der in seinem Hauptwerke, der um 1531 zu Basel (bei Froben) unter dem Titel: Rerum Germanicarum Libri Tres erschienenen ersten kritischen deutschen Geschichte seinen lebhaften Sinn für Kulturhistorisches zeigt, liefert über Schön (S. 147) folgende Notiz: „(Colmar) hatte auch seinen Apelles, jenen Martinus, der wegen seiner beispiellosen Malerkunst den Beinamen Schön (Bellus) verdiente und dessen zwei Brüder Paulus und Georg vorzügliche Goldschmiede." Um 1530 befand sich Rhenanus bei seinem Freunde, dem bekannten Patrizier Konrad Peutinger***) zu Augsburg auf Besuch. Durch Ph. Puchaimer, den Arzt des Bischofs von Mainz und Marcus Wirsung wurde Rhenan damals auch bei Fugger eingeführt. Voll Bewunderung beschrieb er nun in seiner plastischen Weise (S. 192) ihre Häuser. Seine Schilderung versetzt uns mitten in das damalige Augsburg. Da steht es vor uns, das glanzvolle Haus Anton Fugger's, meist gewölbt und auf Marmor-Säulen ruhend, deren Bindebalken (epistilia) nach antiken Mustern gesarmt sind. Aber auch das Innere entspricht dem äußeren Glanze, geräumige und geschmückte Zimmer mit schönen Heizvorrichtungen †) und Galerien zeigen sich dem Besucher, vor Allem aber fesselt die prächtige Herrenstube mit ihren vergoldeten Decken, wie die große Eleganz des Schlafzimmers seinen Blick. Die Kapelle des h. Sebastian fällt durch die aus kostbarem Staff kunstvoll gearbeiteten Bänke auf. Ueberall eine Fülle von ausgezeichneten Gemälden; trotzalledem aber keine Ueberladung, überall bürgerliche Sauberkeit.

Freilich mehr Sehenswerthes bietet das Haus Raimund Fugger's. Von ihm schweift der

*) Unter dem Namen dieses Israel des Deutschen ist wohl der früher „Israel von Meckenen" genannte Meister der Lyversberg'schen Passion zu suchen.

**) Natürlich Niemand Anderer als M. Schön oder Schongauer.

***) Vergl. Theodor Herberger, Konr. Peutinger in seinem Verhältnisse zum Kaiser Maximilian I. Augsburg 1851, und neuerdings W. Lübke, Geschichte der deutschen Renaissance, S. 24. Die ersten Nachweise über die archäologischen Studien und Sammlungen des 16. Jahrhunderts in Deutschland gab K. B. Stark in seiner Recension von O. Müller's Handbuch, 3. Aufl., in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft, 1852, zu § 36, I, 2.

†) Das hier gebrauchte Wort hypocaustum bezeichnet eigentlich einen gewölbten Ort, der unterwärts durch einen Heerd geheizt wird, besonders in Bädern vorkommend (agl. Vitrua, V, 10); aber es ist auch ein unter einem Gemach angebrachter Ofen (Ulpian), oder auch eine sog. Meißner'sche Heizung, denn bei Vitruv wird hypocaustum auch für einen Ofen gebraucht, aus dem durch Röhren, die unter dem Boden, auch wohl in den Wänden herum liefen, die Wärme in ein oberhalb gelegenes Zimmer gebracht wurde. Erasmus von Rotterdam hatte eine große Antipathie gegen die hypocausta; vgl. Beithlotter, de vita C. Pontinger. S. 199.

Blick des Besuchers in schöne Gärten, in welchen exotische Pflanzen, aus Italien hierhergebracht, Lauben und Brunnen mit ehernen Statuen auffallen. Dies, wie das Bad, die Gartenzierden, kurz das Ganze machte auf Rhenanus einen großen Eindruck; er findet diese Gärten noch bei weitem schöner als die Gärten des Königs von Frankreich, die er in Tours und Blois gesehen. Auch im Hause Raimund's finden sich sehenswerthe Wärmstuben, geräumige Höfe, geschmückte Schlafzimmer, was aber vor allem interessant ist: reiche Kunstsammlungen. Da waren ausgezeichnete Gemälde zu sehen, die Fugger aus Italien hatte kommen lassen, viel Bilder auch von der Hand Lucas Kronburger's glücklich ausgeführt. Doch gehen wir in den oberen Speisesaal! Zahlreich sind hier die Denkmale des Alterthums; „in Italien selbst, meint Rhenanus etwas naiv, wird es wohl kaum einen geben, bei dem so viele Kunstgegenstände an einem Orte gefunden werden können. Denn da gab es eherne Gußwerke, z. B. Jupiter mit dem Blitze, Mercurius mit seinem Reisehut und dem Geldbeutel, Neptun mit dem Dreizack, Pallas mit der Aegis. Viele Gegenstände waren freilich des Alters wegen kaum mehr zu kennen. Von Steinbildern war nur eins vorhanden, die Circe darstellend, wie sie nackt daliegt, auf den rechten Arm gestützt; am Rande des Marmorbildes waren viele Thiere angebracht, man sah, wie Circe mit ihrer Zauberruthe einen Mann in ein Thier wandelte. Doch man sah von dem Manne nur die Hälfte. In einem anderen Schreine waren nur steinerne Statuen: Die Diana mit Mond und Köcher, Apoll, Minerva, Venus mit Cupido, und ein Stier, der ein nacktes Mädchen trägt, das mit ausgebreiteten Armen um Hülfe fleht, und der Gott selbst: „obscoenum illum deum pudenda sui parte prorsus impudentem, cui astabant effigies mulierum plenos phullis calathos gestantium." Rhenanus wundert sich, daß alle diese Dinge so viele Jahrhunderte hindurch so unversehrt bewahrt wurden, er besieht die fast unzählbaren Fragmente von Statuen; das Haupt des Gottes Somnus mit seinen geschlossenen Augen und dem Mohnkranze gefällt ihm besonders gut. An einigen Figuren, deren Köpfe er mit Weinreben und Trauben bekränzt sah, erkennt er sofort das Bachische; die kolossale Körpergröße einiger Gestalten fällt ihm auf. Im Gespräche erfährt Rhenan, daß diese Denkmale des Alterthums beinahe aus der ganzen Welt zusammengebracht worden seien, hauptsächlich aber aus Griechenland und Sicilien, denn Raimund Fugger scheute keine Kosten aus Liebe zum Alterthume.

Was Rhenanus von Fugger erzählt, läßt sich auch von Konrad Peutinger in Augsburg sagen, der wohl den Sammeleifer Fugger's angespornt haben mag. Denn auch Peutinger, in Deutschland der erste Herausgeber römischer Inschriften (um 1505), besaß bekanntlich werthvolle archäologische Sammlungen.

Noch einmal findet sich bei Beatus Rhenanus eine Aeußerung über Kunst und Künstler, und zwar an einer Stelle, an der man derartiges kaum suchen würde, in den 1526 zu Basel bei Froben erschienenen Emendationen zu des Plinius Naturalis Historia, S. 29. Als er nämlich von alten Malern gesprochen, fügt er die Bemerkung hinzu: Solche giebt es heutzutage auch bei den Deutschen; unter die berühmtesten gehören Albert Dürer in Nürnberg, Johannes Baldung in Straßburg, Lucas Cranach (Cronachius) in Sachsen, Johannes Holbein — in Augsburg geboren, aber schon lange Bürger von Basel — der unsern Erasmus im vergangenen Jahre zweimal auf's treffendste (felicissime) malte, Bilder die später nach England geschickt wurden. Wenn bei unseren Landsleuten ein gleiche Werthschätzung der Malerei sein würde, wie einst bei den Griechen und Römern, so zweifle ich nicht, daß sie in Hoffnung auf Lob und Vortheil durch eifrige Uebung zur Vollkommenheit der Kunstleistung leicht gelangen könnten. Denn sehr wahr ist der Ausspruch: Die Ehre nährt die Künste.

Wien. A. Horawitz.

Die Sammlung des Sir Richard Wallace
im
Bethnal Green Museum zu London.

I.

Die Kunstchronik von England hat im Jahre 1872 zwei bedeutsame Ereignisse auf dem Gebiete der bildenden Künste zu verzeichnen: die Errichtung des Denkmals für den verstorbenen Prinz-Gemahl Albert, und die Eröffnung des Bethnal Green Museums mit der kostbaren Richard-Wallace-Galerie. Wir behalten uns vor, den Lesern später eine Skizze und Beschreibung des interessanten Denkmals im Hydepark vorzuführen und wollen heute in erster Reihe über das neue Museum und den äußerst werthvollen Zuwachs berichten, welchen Londons Kunstbesitz durch die erwähnte Galerie erhalten hat.

Ueber die Gründung und den Zweck des Bethnal Green Museums nur wenige Worte. Als zur geeigneten Verwendung des Geldüberschusses aus der Weltausstellung im Jahre 1851 und zahlreicher zurückgebliebener, von den Ausstellern nicht reclamirter Gegenstände die Gründung eines Industrie-Museums beschlossen wurde, aus welchem sich später das South Kensington Museum gestaltete, wurde im Jahre 1855 ein großes provisorisches Gebäude aus Eisen und Holz errichtet, um die angesammelten Kunst- und Industriegegenstände bis zur Errichtung eines definitiven Baues aufzunehmen; nach Vollendung des letzteren beschloß man, das Eisen- und Holzgebäude in drei Theile zu theilen und den nördlichen, südlichen und östlichen Distrikten von London zur Errichtung von permanenten Distrikts-Museen für eine mäßige Summe anzutragen. Nur eine Offerte langte auf den betreffenden Aufruf ein und zwar von einem Komité, welches sich im Ost-Ende, dem bisher am meisten vernachlässigten und von nahezu einer Million von Arbeitern bewohnten

Theile von London gebildet und einen zur Errichtung des Museums geeigneten Platz in Bethnal Green erworben hatte. In Folge des geringen Wetteifers von Seiten der anderen Distrikte beschloß das Kunst- und Wissenschafts-Departement des Unterrichts-Rathes, zu dessen Wirkungskreis die Verwaltung der Museen gehört, das ganze Eisengerüst Bethnal Green zur Verfügung zu stellen, und es wurde dort vermittelst desselben und durch Ersetzung der früheren Holzfüllung durch Ziegelwände ein solides, geräumiges und architektonisch sich leidlich präsentirendes Gebäude errichtet, welches, außer reichlichem Raum im Erdgeschoß und in den Galerieen für Ausstellungszwecke, noch Administrations-, Schul-, Bibliothek- und Restaurations-Lokalitäten besitzt. Das solchergestalt geschaffene Bethnal Green Museum steht unter Oberaufsicht des South Kensington Museums, wird in der Regel von dem Ueberflusse des letzteren mit Ausstellungsgegenständen versorgt werden und somit eine Zweiganstalt jenes großartigen Institutes bilden.

Um nun dem neugegründeten Museum gleich mit dem Beginne seiner Wirksamkeit eine Beachtung in weitesten Kreisen, einen Ruf über London hinaus zu verschaffen, war das Kunst- und Wissenschafts-Departement bemüht, außer den von der Mutteranstalt für das erste Jahr zur Verfügung zu stellenden Collektionen eine Ausstellung von außergewöhnlichem Interesse zu veranstalten. Es gelang dem Lord-Präsidenten des Unterrichts-Rathes, Earl Granville, den Baronet Richard Wallace zur leihweisen Ueberlassung der vor kurzem sein Eigenthum gewordenen reichen Kunstsammlung zu bewegen, und letzterer gab nicht nur seine Zustimmung dazu, daß seine Sammlung ein volles Jahr hindurch in Bethnal Green ausgestellt bleibe, sondern ließ den größten Theil seiner Gemälde und Kunstgegenstände zu diesem Zwecke auf eigene Kosten von Paris nach London kommen. Ende Juni 1872 wurde das Museum in feierlicher Weise in Anwesenheit des Prinzen und der Prinzessin von Wales eröffnet, und seitdem bildet dasselbe fortwährend einen mächtigen Anziehungspunkt für Einheimische und Fremde, so daß Ende Dezember 1872 die Zählmaschine schon über eine Million Besucher zeigte.

Die Wallace-Galerie, welcher dieser Erfolg allein zu verdanken ist, ist aber auch im höchsten Grade geeignet, die Aufmerksamkeit des gebildeten Publikums von Nah und Fern auf sich zu ziehen. Diese kostbare und exquisite Sammlung wurde in einem Zeitraume von mehr als dreißig Jahren von dem kunstsinnigen Marquis von Hertford zum größten Theil in Frankreich gesammelt und ging nach dem Tode desselben im Jahre 1871 an den jetzigen Besitzer, den Universal-Erben des Marquis, Sir Richard Wallace Baronet, über. Die Gemälde und Kunstgegenstände waren bis jetzt auf den Schlössern und Besitzungen des Marquis zerstreut und deren Anzahl und hoher Werth daher nur Wenigen bekannt; England bekam nur einmal eine größere Anzahl der Gemälde zu sehen und zwar bei Gelegenheit der Manchester-Ausstellung im Jahre 1857, zu welcher der Marquis 44 seiner Bilder — allerdings die Perlen der Sammlung — sendete.*) Nun, da diese Kunstschätze zum ersten Male vereinigt sind (bis auf eine geringe Anzahl von Bildern und Gegenständen,

*) Waagen schreibt in seinen „Kunstschätzen Englands" über die Sammlung des Marquis of Hertford Folgendes: „Dieß ist unzweifelhaft die bedeutendste aller Kollektionen, welche seit meinem ersten Besuche in England im Jahre 1835 geschaffen wurde; eine Serie von Meisterwerken der größten Maler des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, welche früher die Kollektionen des Mr. Wells, des Marquis Aguado, des Cardinal Fesch, des Herzog von Buckingham, des Mr. Hope, des Grafen Morny, des Königs von Holland, des Lord Ashburnham, Mr. Saceghem of Ghent ꝛc. ꝛc. zierten, wurde zu Preisen angekauft, welche selten von einem Staate, noch seltener von Privaten für Kunstwerke gespendet werden." Der Wunsch, diese Sammlung zu sehen, war eines der Hauptmotive für Waagen, London wieder zu besuchen; es glückte ihm erst im Jahre 1857, eine größere Anzahl der Bilder des Marquis zu sehen, und er beschreibt circa 70 derselben. Seitdem hat aber die Sammlung durch das Hinzukommen in Frankreich gesammelter Werke und durch namhafte Ankäufe bei den letzten großen Auktionen eine außerordentliche Vergrößerung erhalten.

welche der Besitzer zurückbehielt, um seine Säle und Wohngemächer nicht ganz allen Schmuckes zu berauben), bilden sie eine der reichsten Privat-Kunstsammlungen der Welt sowohl in Bezug auf die Anzahl wie der Auserlesenheit der Werke.

Damit sich der Leser gleich hier einen Begriff von dem Sammelfleiße des Marquis Hertford und der Bedeutung der Sammlung machen könne, sei erwähnt, daß unter den dem Bethnal Green Museum zur Ausstellung überlassenen Gegenständen sich 736 Oel- und Aquarellgemälde, 227 Miniaturen, 134 Majoliken, Fayencen u. dgl., 250 Figuren, Gruppen und Gefäße aus Porzellan, 443 Bronzen und dekorative Möbelstücke, 200 Tabacksdosen und kostbare Schmuckstücke sich befinden, und daß der Gesammtwerth dieser Werke der Kunst und Kunstindustrie auf $1^1/_2$ bis 2 Millionen Pfund Sterling geschätzt wird.

Das Hauptinteresse nimmt, wie leicht begreiflich, die Gemäldegallerie in Anspruch, und diese giebt auch vor Allem Zeugniß davon, daß sich bei dem Sammler mit der Liebe für die Kunst wahres Verständniß und guter Geschmack auf's glücklichste vereinigten. Es dürfte wenig Bildersammlungen geben, in welchen bei einer so großen Anzahl von Gemälden so äußerst wenige Werke von geringerem Interesse sich finden, als in dieser, deren beneidenswerther Besitzer nun R. Wallace ist; die nachfolgende Besprechung der Bilder wird zeigen, daß mit Ausnahme einiger weniger Namen, die man an den Fingern abzählen kann, nur Künstler vertreten sind, deren Namen in den Blättern der Kunstgeschichte in erster oder doch hervorragender Reihe stehen oder stehen werden. Einen großen Werth verleiht der Galerie auch der Umstand, daß die besten Meister fast nur durch vorzügliche, wohlerhaltene, ihre Eigenthümlichkeit und Malweise bezeichnende Werke vertreten sind. Man braucht bei diesen Bildern um den Beglaubigungsschein nicht zu fragen, sie tragen den Stempel der Echtheit an der Stirne; überdieß erfreuen sich gar manche von ihnen eines durch die Kunstforschung anerkannten Ruhmes, wie Rubens' „Regenbogenlandschaft" und „Heilige Familie", Rembrandt's „Unbarmherziger Diener", Reynolds' chef d'oeuvre: das Portrait der Miß Nelly O'Brien, Poussin's „Danse des Saisons" und viele andere, namentlich aus der französischen Schule. Die letztere ist überhaupt am vollständigsten vertreten, was sich aus der Entstehung der Sammlung leicht erklärt; von Poussin und Claude angefangen fehlt fast kein hervorragender Maler dieser Schule, und mit Werken von Watteau, Pater, Lancret, Greuze, Decamp, Couture, Bellangé, Paul Delaroche und Horace Vernet ist keine andere Galerie so reichlich versehen. Nächst den Franzosen sind die Niederländer am zahlreichsten vertreten; die englische Schule ist durch ihre besten Namen repräsentirt. Italiener und Spanier, zwar geringer an Zahl, stehen an Werth durchaus nicht zurück; nur die deutsche Kunst ist sehr schwach vertreten, die altdeutsche Schule fehlt gänzlich.

Noch sei erwähnt, daß die Aufstellung der Gemälde wie der übrigen Kunstwerke in den Galerien des Bethnal Green Museums eine recht verständige und übersichtliche ist, daß das durch die Glasbedeckung des Gebäudes an nicht allzu nebligen Tagen reichlich einfallende Licht die Gemälde und Gegenstände gleichmäßig und günstig beleuchtet, daß dagegen der Katalog für die Kunstsammlung, der freilich nur als ein provisorischer betrachtet werden kann, an Korrektheit und Ausführlichkeit Vieles zu wünschen übrig läßt. Doch nun zu den Werken selbst.

II.

Die italienische Schule, mit der wir die Schilderung der Gemälde beginnen wollen, ist nur durch 46 Nummern vertreten, und von diesen stammt mehr als die Hälfte aus dem 18. Jahrhundert. Es ist eben heutzutage keine leichte Sache, eine Serie von Italienern aus der Glanzepoche zusammenzubringen, selbst wenn man für Bilder so große Summen opfern kann, wie Marquis Hertford es sich erlauben konnte. Die Ehre der Alterspräsident-

schaft unter den Malern, welche durch Gemälde in der Galerie repräsentirt sind, käme dem Lionardo zu, welchem eine „Madonna mit dem Kinde" zugeschrieben wird, ein reizendes Werk und vortrefflich erhalten. Mariens wundervoll gezeichnetes, schmales, brünettes Gesicht mit äußerst sympathischem, etwas sentimentalem Ausdruck kann kaum einen anderen Schöpfer haben als den großen Lionardo. Eines der lieblichsten unter allen je gemalten Christuskindern steht vor der Mutter auf einem Tische, mit kindlicher Freude auf einen Blumenzweig blickend, welchen Maria in der Rechten hält, und nach demselben langend; der Körper des Kindes, nur zum Theil mit einem durchsichtigen gelben Schleier bedeckt, hebt sich plastisch und trotz des etwas tiefen Fleischtones leuchtend vom schwarzgrünen Hintergrunde und von den dunkeln grünen und rothen Gewändern der Madonna ab. Der Katalog ist zu diskret, als daß man von ihm erfahren könnte, woher das Gemälde stamme. Waagen erwähnt es bei seiner Besprechung der Hertford Collection in den „Treasures" nicht; es findet sich jedoch in Waagen's Werk an anderer Stelle eine „Madonna, das Kind haltend, welches vor ihr steht" erwähnt, welche Waagen mit warmen Worten für Lionardo reklamirt, obwohl sie dem Domenico Ghirlandajo zugeschrieben war. Diese Madonna befand sich in der Collection des Earl of Northwick im Thirlestain House, welche im Jahre 1859 nach dem Tode des Besitzers versteigert wurde; ich glaube deshalb annehmen zu können, daß dieser ehemalige Ghirlandajo des Earl of Northwick der jetzige, durch Waagen avancirte Lionardo des Sir Richard Wallace ist, umsomehr, als auch eine „Katharina von Alexandria" von Cima da Conegliano in Bethnal Green sich findet, welche von Waagen in der Northwick Collection beschrieben ist. Die Katharina ist etwas streng zwischen zwei Säulen postirt, stammt aber jedenfalls aus des Künstlers letzter Zeit; das Kolorit ist harmonisch und die Gewandung höchst sorgfältig behandelt, den Hintergrund bildet eine Landschaft. Das Piedestal, auf welchem die Heilige steht, trägt die Inschrift: IOĀNIS BABTISTE CONEGLANĒSIS. Einen Raffael seiner Galerie einzuverleiben, ist dem Marquis nicht geglückt; dagegen finden wir ein treffliches männliches Portrait (Kniestück) als Schule des Raffael bezeichnet. Es ist ein junger Nobile in schwarzer Kleidung, mit ungezwungener Haltung, die Linke auf den Degenknopf stützend, in der Rechten seine Handschuhe haltend; der jugendlich schöne Kopf, mit dunkler Gesichtsfarbe, höchst individuellem Ausdrucke und zweigetheiltem, herabhängendem Barte ist mit schwarzer Mütze bedeckt. Ein prächtiger Bernardino Luini stammt aus der weltberühmten Sammlung des Kardinals Fesch; es ist die Madonna mit dem Kinde in einer Felshöhle sitzend, welche, rechts offen, die Aussicht auf blaue Gewässer und Berge frei läßt. Maria blickt sorglich auf das Kind, welches sie auf dem Schooße hält; letzteres lächelt fröhlich aus dem Bilde heraus und spielt mit dem Aermel der Mutter. Das Motiv ist mit rührender Natürlichkeit aufgefaßt und mit großer Liebe ausgeführt. Eine kleine „Heilige Familie" trägt auf dem Rahmen die Unterschrift: Giulio Romano. Ich hätte auf einen Descendenten der Bolognefer Schule gerathen; gleichwohl ist das Bild recht sorgfältig und empfindungsvoll ausgeführt: Maria, das Kind auf dem Schooße, liest in einem Gebetbuche, welches sie in der Hand hält, und in welches auch der hinter der Maria stehende Josef blickt. Bronzino ist durch ein in wunderbarer Frische erhaltenes Portrait, das Brustbild eines italienischen Mädchens in prächtiger Kleidung und von leuchtendem Kolorit, vertreten; die Hände der sanften Schönen sind kleine Wunderwerke an Modellirung und Zartheit des Teints. Ein Hauptbild ist die Madonna mit Christus und einigen Gespielen desselben von Andrea del Sarto; das Bild ist auf Holz gemalt, die Figuren nicht ganz lebensgroß. Maria, auf der Erde sitzend, hält das aufrecht stehende, nackte, schon ziemlich entwickelte Kind; ihr gegenüber im Helldunkel drei Knaben (Johannes und zwei Engel). Den Hintergrund dieses, des linken Theiles des Bildes bildet

ein dunkles Felsstück, rechts eine offene Gegend, ferne in den Wolken schwebt ein Engel, die Violine spielend, worüber ein Mönch unter ihm, auf einer Wiese, in Ekstase zu gerathen scheint. Dieses Bild, bekannt unter dem Namen „La Madonna di Padua" war im Jahre 1857 in der Manchester Ausstellung und ist von W. Bürger, Waagen und Anderen beschrieben. Waagen sagt: „Mit der dem Meister (del Sarto) eigenen Lieblichkeit der Köpfe und Grazie der Bewegung vereinigt dieses Bild eine an Fra Bartolomeo erinnernde Wärme und Kraft des Tones und zugleich eine wunderbare Gleichheit der Ausführung." Das Werk stammt aus der ehemaligen Galerie Aldobrandini in Rom und wurde vom Marquis Hertford bei der Auktion der Galerie des Königs von Holland im Jahre 1850 um 1200 Guineas (8400 Thlr.) erworben, ein ziemlich mäßiger Preis in Vergleich zu den Summen, welche der Marquis für manche andere Bilder, namentlich der französischen Schule bezahlte.

Von Titian besitzt Richard Wallace zwei kleine reizende Bilder: „Danae im Goldregen", eine ziemlich ausgeführte Skizze des berühmten Bildes im Museum zu Neapel; die Modellirung des wundervoll hingelagerten Körpers der Danae, die Wirkung des warmen Fleisches auf den weißen Kissen und im Gegensatze zu dem tiefen Helldunkel des Hintergrundes kann nicht köstlicher gedacht werden. Nicht minder bewunderungswürdig ist die zweite Skizze, „Der Raub der Europa": ein weißer Stier durchschwimmt die Gewässer, Europa, welche sich graziös in ihr Schicksal ergibt, auf dem Rücken tragend und begleitet von schwimmenden und fliegenden Amoretten; links am Ufer, hinter welchem sich eine bergige Landschaft erhebt, stehen Gestalten, flüchtig und in undeutlichen Umrissen hingeworfen. *) Das nach diesem Entwurfe ausgeführte große Gemälde bildet die Perle der Collection des Earl of Darnley in Cobham Hall und ist von Waagen beschrieben. Letzterer erwähnt bei seiner Besprechung der Hertford Galerie die beiden hier genannten Skizzen nicht; er verzeichnet jedoch einen anderen Tizian: „Tarquin und Lucretia" aus der Kollektion von Karl I., später im Besitz von Josef Bonaparte in Spanien, angekauft bei der Auktion von Mr. Conlingham's Bildern um 520 Guineas." Ich vermag dieses Bild in Bethnal Green nicht aufzufinden, wohl aber finde ich ein Bildchen „Tarquin und Lucretia" auf Kupfer gemalt und möglicherweise seinerzeit Tizian, jetzt aber Guido Cagnacci zugeschrieben. Sollte der so gewissenhafte und scharfblickende Kunstforscher, der so manchen Bilderbesitzern durch seine mitleidslosen Entlarvungen bittere Enttäuschung bereitet hat, dieses Bildchen gläubig für einen Tizian hingenommen haben? Man sollte es kaum vermuthen, denn die bloße Nebeneinanderstellung dieser Lucretia mit der vorerwähnten Danae oder Europa zeigt, daß der ersteren die Kraft und Wärme, die gesunde Sinnlichkeit des Meisters vollkommen fehlt. An sich jedoch ist das Bildchen höchst reizend; die nackt auf ihrem Bette liegende Lucretia, wie der mit gezücktem Dolche an ihrer Seite stehende Tarquin sind sehr delicat gezeichnet und das Kolorit von harmonischer Wirkung.

Tizian's Farbenglut finden wir in einem Gemälde seines Rivalen Giorgione, „Venus, Amor entwaffnend", nahezu erreicht. In einer interessanten Landschaft mit Bergen und Gebäuden sitzt Venus an einen Baum gelehnt und mit einem rothen Gewande angethan, aus welchem die etwas verzeichneten nackten Füße hervorlugen; die liebenswürdige Göttin hält den kleinen nackten Cupido bei beiden Händchen und hindert ihn dadurch, seinen Pfeil, den er im rechten Fäustchen hält, abzuschießen; der Bogen ist dem armen Schelm schon entfallen. Der Venus fast madonnenhaft sanftes Gesicht ist aber nicht im Stande, dem Kleinen Furcht einzuflößen; dieser lacht sie deshalb auch an wie ein Kind, welches weiß,

*) Eine vollkommen gleiche Skizze, jedoch viel weniger gut erhalten, befindet sich in der Dulwich Gallery.

daß man ihm nur zum Spaße etwas wegnimmt. Der Ausdruck der beiden Köpfe ist ganz einzig, das Kolorit, wie gesagt, von Tizianischer Gluth.

Paolo Veronese ist im Bethnal Green Museum nicht vertreten, obwohl Marquis Hertford ein großes und treffliches Bild dieses Meisters, „Perseus und Andromeda" darstellend besaß; es dürfte sich dieses Gemälde unter den von Sir Richard zurückbehaltenen Werken befinden.

Unter den Bildern aus der Bolognefer Schule macht sich vor Allem das Brustbild eines Mädchens in orientalischem Kostüm von Domenichino bemerkbar. Der schöne Kopf trägt einen Turban, welchen eine prächtige Agraffe aus Gold und Perlen schmückt; kostbare Seidenstoffe umschlingen Arme und Busen, die unvergleichlich schön geformten Hände sind über ein aufgestelltes Buch zusammen gehalten. Das Mädchen hat in Kostüm und Haltung einige Aehnlichkeit mit der „Cumaeischen Sibylle" desselben Malers in der Tribuna in Florenz. Waagen bemerkt zu diesem Bilde: „Die feinen Züge sind einem von dem Meister oft benützten Modelle entnommen; geistiger Ausdruck und ungewöhnliche Kraft und Wärme des Kolorites vereinigen sich mit sorgfältiger Zeichnung und solider Ausführung und machen dieses gut erhaltene Bild höchst anziehend." Das Gemälde stammt aus der Stowe Collection. Ich kann nicht umhin, auch des prachtvollen Rahmens zu gedenken, in welchen diese „Sibylle" eingefügt ist; ornamentale Blätter und Blumen wachsen in mächtiger Ausladung aus diesem Rahmen heraus, Genien klettern in diesen Blättern herum, und einer der geflügelten Knaben hält ein von einer Krone überragtes Wappen über dem Bilde. Es ist ein Meisterwerk der Holzschnitzkunst in Komposition und Ausführung und stammt jedenfalls noch aus dem 17. Jahrhundert. „Venus und Cupido" von Albano ist ein allerliebstes Oval-Bildchen: Venus ruht auf einem lichten Wollenlager, hält Cupido umschlungen und küßt ihn; ein flatterndes, violettes Tuch wölbt sich über beide. In der Linken hält Venus eine Fackel, an welcher sich kleine Genien ihre Fackeln anzünden, um das Licht der Liebe weiter zu verbreiten. Es ist dies in Komposition, Zeichnung und Farbe eines der reizendsten Bilder dieses Künstlers, der sich so gerne in den fröhlichen Regionen der heidnischen Göttinnen bewegte. Das Bild stammt aus der Sammlung des Marquis von Montcalm. Guido Reni ist durch ein kleines, gut erhaltenes Bildchen, Maria, Jesus und Johannes darstellend, repräsentirt. Von Sassoferrato hat Richard Wallace eine „Verlobung der Katharina von Alexandrien", aus der Sammlung des Lord Orford stammend. Die Figuren sind lebensgroß, Maria und Kind schweben auf Wolken zu der am Boden knieenden Katharina herab; das Kind faßt mit beiden Händen die Rechte der Märtyrin, neben welcher ein Schwert und ein Radstück liegen, zwei Engel schweben über Katharina. Das Bild besitzt jene Klarheit und jenen blendenden, etwas gelblichen Gesammtton, welcher die Werke dieses Meisters charakterisirt, und ist äußerst gewissenhaft gezeichnet und ausgeführt; Waagen nennt es eines der wunderbarsten Bilder Sassoferrato's. Zwei andere Bilder desselben Künstlers sind Wiederholungen der oft reproducirten Madonna mit dem schlafenden Kinde; das kleinere dieser Bilder ist in Medaillonform, das größere trägt Spuren von Uebermalung. Charakteristisch ist auch Carlo Dolce vertreten; das Bild ist „Heilige Studien" benannt; es stellt ein Mädchen (lebensgroß, halbe Figur) dar, welches in einem großen Buche liest und eine Krone vor sich liegen hat. Der Kopf hebt sich leuchtend vom Helldunkel des Hintergrundes ab; im Ganzen trägt das Bild in der äußerst sorgfältigen Ausführung, in der schillernden Farbe und in der seichten Empfindung, welche in den Frauenkopf gelegt ist, zugleich die Vorzüge und die Mängel des Malers an sich.

Das Werk eines wirklichen, kräftigen und ursprünglichen Talents finden wir wieder in einer großen Landschaft von Salvator Rosa. Es ist dies ein Meisterwerk des roman-

tischen Neapolitaners: eine kühn und poetisch gedachte Gegend, rechts und links Felsentrümmer von zerzausten Bäumen bewachsen, zwischendurch hat sich ein reißendes Gewässer seinen Weg gebahnt, vorne auf einem Steinvorsprung stehen abenteuerliche Gestalten, unter welchen sich namentlich zwei Hauptfiguren bemerklich machen, welche Apoll mit der Sibylle vorstellen sollen; das Ganze in jener düsteren Abendstimmung, welche Salvator Rosa mit seiner satten schwarzgrünen Farbe der Wälder, den tiefen Thalschatten und der noch mit dem Lichte ringenden Luft so treffend darzustellen verstand. Die Landschaft ging von M. Julienne an Lord-Ashburnham über und wurde von Marquis Hertford bei der Versteigerung der Bilder des Lords um 1700 Guineas (11,900 Thaler) angekauft.

Wir kommen nun zum 18. Jahrhundert, zu Canaletto, der sich, da die große Kunst in Italien zu Grabe getragen war, ein eigenes neues Kunstgenre schuf und darin Unübertroffenes leistete. Von Canaletto prangen im Bethnal Green Museum nicht weniger als siebenzehn und von seinem Schüler und Nachahmer Guardi zehn Bilder. Es wäre ermüdend für mich wie für den Leser, alle diese mannichfaltigen Ansichten von Venedig hier einzeln durchzugehen. Man weiß, daß Canaletto sich immer ziemlich gleich blieb und daß er, obgleich er die Malerei fabrikmäßig betrieben haben muß, doch um die Unmasse der Bilder zu schaffen, die von ihm existiren, jedes seiner Werke mit größter Gewissenhaftigkeit und Accuratesse, mit feinster Beobachtung der Perspektive und des Lichttons in Luft und Wasser ausgeführt hat. Die Canale's der Wallace Galerie zeichnen sich durchgehends durch diese Sorgfalt in der Ausführung der Architekturen und durch klaren, angenehmen Gesammteffekt aus; zwei Bilder verdienen dennoch ihrer großen Auffassung und der besonders trefflichen Effekte wegen, namentlich hervorgehoben zu werden. Es sind dies eine panoramaartige Ansicht Venedig's von der Giudecca aus und ein Bild dieser Stadt, in welchem die prächtige Kirche San Giorgio Maggiore den Mittelpunkt bildet; beide Kapitalbilder messen 4½ Fuß in der Höhe und 6 Fuß in der Breite. Interessant ist es, in dieser Gallerie die Werke Canaletto's mit den oft mit diesem verwechselten Bildern Guardi's zu vergleichen und die Eigenthümlichkeiten dieser beiden Maler zu studiren. Man findet bei diesem Vergleiche, daß die außerordentliche Aehnlichkeit zwischen den Beiden hauptsächlich in der Wahl ganz gleicher Motive und Ausführung derselben in gleichen Distanz- und Verhältnißscalen, häufig auch in der Erzielung des gleichen Gesammttones liegt. Die Malweise Guardi's weicht jedoch von der Canaletto's meist sehr wesentlich ab. Ersterer besitzt bei weitem nicht die Accuratesse seines Lehrers und arbeitet dafür mehr auf koloristischen Effekt hin, er hebt Licht und Schatten mehr hervor und wirkt dadurch plastischer und frischer; aber seine Paläste stehen nicht so fest und solid wie jene Canaletto's. Es sind hier zwei vollkommen von gleicher Stelle aufgenommene Ansichten der Rialto-Brücke; in Canaletto's Bild sind Brücke und Paläste wirkliche Architektur, stolz und monumental, in Guardi's Ansicht scheinen sie bedenklich baufällig. Dann ist Guardi's Wasser weicher, ich möchte sagen öliger, seine Figuren sind flüchtiger gezeichnet, aber lebendiger in der Bewegung. Isabey und Ziem haben in ihren weniger bunten Bildern manchmal Aehnlichkeit mit Guardi, niemals aber mit Canaletto. Drei kleinere Bilder Guardi's, in welchen sich derselbe auf Darstellung von Hallen und Bogengängen mit einigen Figuren beschränkt, sind als gelungene Helldunkelstudien von Interesse.

G. Guttenberg.

(Fortsetzung folgt.)

Skizzen eines italienischen Malers

vom Ausgange des dreizehnten Jahrhunderts in einem Codex der Bibliothek zu Wolfenbüttel.

Mit Abbildungen.

Bei der außerordentlichen Seltenheit von Skizzenbüchern alter Künstler schien es mir gerechtfertigt, die Aufmerksamkeit der Kenner auf die Ueberreste eines solchen Skizzenbuches

Fig. 1.

von der Hand eines alten italienischen Meisters zu lenken, welche sich in einem handschriftlichen Codex der durch eine Reihe von Manuscripten mit vortrefflichen Miniaturen der ver-

schiedensten Zeiten ausgezeichneten, leider zu wenig bekannten Bibliothek zu Wolfenbüttel befinden. Daß der Schatz, welchen die Bibliothek an jenen Zeichnungen besitzt, bisher wenigstens nicht ganz unbekannt, daß er namentlich dem verstorbenen Bibliothekar Dr. Bethmann nicht verborgen war, geht aus dessen handschriftlichen Notizen zu dem Kataloge der Bibliothek hervor. Dieselben geben die Beschreibung und Beurtheilung jener Skizzen so schlicht und klar und stammen aus einer so kompetenten Feder, daß ich sie hier wörtlich

Fig. 2.

folgen lasse, zugleich als einen Beweis für das feine Verständniß von Kunstwerken und die umfassenden Kenntnisse dieses leider zu früh verstorbenen Mannes:

„Codex man. Nr. 61. kl. 8° hat auf dem Hinterblatte von einer Hand des fünfzehnten Jahrhunderts die Inschrift „liber valiis S. Marie," gehörte also damals dem Kloster Marienthal bei Helmstedt. In demselben enthalten die Blätter 75—94 grammatikalische Werke von einer ganz kleinen Hand aus dem dreizehnten Jahrhundert, welche eine Anzahl Seiten leer ließ. Auf diesen Seiten nun, nämlich auf 78 a und b und 89 bis 98 a hat

noch am Ende des dreizehnten Jahrhunderts oder Anfangs des vierzehnten ein Maler allerlei Figuren mit der Feder gezeichnet und die Schatten mit (grünlich grauer) Tusche etwas ausgeführt; sie sind durcheinander, ohne Zusammenhang — so sehr, daß auf derselben Seite einzelne Figuren auf dem Kopfe stehen. Das Ganze sind also nur Skizzen, aber in einem so eigenthümlichen, schwungvollen edlen byzantinisch-italienischen Stile, mit so freiem Ausdruck in den Köpfen, namentlich den männlichen, von so viel Natur, Leben und Kraft in den Stellungen (und Bewegungen), daß man sich einer ganz anderen Art der Malerei gegenüber befindet als in den Handschriften, selbst den schönsten. Es sind Studien und Skizzen nicht eines Illuminators, sondern eines Historienmalers, der an große Kompositionen

Fig. 3.

gewöhnt war. Ein Engel, der (Blatt 93 a) auf dem abgewälzten Grabstein sitzt, sollte fast ein antikes Vorbild vermuthen lassen. — Leider hat eine andere Hand aus dem Ende des dreizehnten oder Beginne des vierzehnten Jahrhunderts auf den leeren Raum um diese Blätter oder sogar zuweilen in sie hinein oder über sie hinüber etwas Theologisches geschrieben, indem sie die Schatten (meist) unberührt läßt, den weißen Raum in den Zeichnungen aber benutzt. So entstellend dies ist, bietet es doch einen Anhalt für die Bestimmung der Entstehungszeit der Zeichnungen. Denn da diese Schrift keineswegs jünger ist, als aus dem Beginn des vierzehnten Jahrhunderts, so müssen die Zeichnungen also früher entstanden sein, nach Waagen wegen der Typen der Köpfe entschieden noch aus dem dreizehnten Jahrhundert. Sie sind wohl gezeichnet, erst nachdem jene erste Hand die grammatischen Sachen geschrieben hatte; wenigstens ist an der Zeichnung auf Blatt 92 a der Fußschemel und

Thron nicht ganz ausgezeichnet, sondern gerade da abgebrochen wo die Falz durch das Binden hinfiel; denn das damit zusammenhängende Blatt 77 ist von jener grammatischen Hand beschrieben und war es also schon, als der Maler das Bild aufzeichnete. Dagegen sind die zusammenhängenden Blätter 78 und 91 erst eingefalzt, nachdem sie bezeichnet waren; denn die Zeichnung (eines Kopfes) geht durch die Falz. Es ist daher sehr möglich, daß auch die erste Schrift des Grammatikers erst nach den Zeichnungen auf die leeren Blätter gesetzt ist. Jedenfalls gehört die Handschrift für die Geschichte der Malerei zu den allerwichtigsten. Es scheint kein Zweifel, daß sie aus Italien stammt; wie sie jedoch nach Marienthal gekommen, ist unbekannt."

Das, was Bethmann hier am Schluß vermuthungsweise und entgegen seiner ersten Annahme ausspricht, daß nämlich möglicherweise die Zeichnungen schon vor der ersten Schrift entstanden seien, scheint mir so gut wie gewiß. Denn abgesehen davon, daß jener eine Kopf sich jetzt ganz im Falz befindet, sind auch die übrigen Zeichnungen so unregelmäßig in ihren Stellungen zu dem Schnitt der Blätter, daß dieselben in dieser Weise nicht gefalzt sein konnten, als die Zeichnungen entstanden, während doch selbst schon die erste Schrift sich genau an das Format und den Schnitt des Buches hält. Auch erscheint es wahrscheinlicher, daß ein Gelehrter die offenen Blätter in dem Skizzenbuche eines Malers, welches ihn interessirte, benutzte, als daß ein Künstler seine Studien und Kompositionen in den engen Raum hineinzwängte, welche ihm der Schreiber eines für ihn mindestens gleichgültigen, wenn nicht gar unverständlichen Stoffes übrig gelassen hatte.

Einige Worte noch über Gegenstand und Behandlung der Zeichnungen. Größere Kompositionen sind folgende: Christus und der Pharisäer; Joseph von Arimathia und Nikodemus, um den Leichnam des Herrn beschäftigt; zwei Mal sehen wir Christus in der Mitte von seinen Jüngern — Scenen, die ich nicht näher zu bestimmen weiß, ebensowenig wie eine Versammlung gekrönter Häupter, welche sich in lebhafter Unterhaltung fortbewegen. Auf zwei Blättern finden wir Skizzen zu einem Christus in Tempel; auf verschiedenen Seiten zerstreut Studien von schlafenden Aposteln zu einem Christus im Oelgarten. Von besonderer Schönheit ist eine Darstellung Christi in der Vorhölle, welche hier in Facsimile wiedergegeben ist (Fig. 1). Noch ergreifender ist eine gleichfalls reproducirte Komposition auf dem letzten Blatte, welche sich wohl nur als Christus, der den Satan abweist, deuten läßt (Fig. 2). Die ebenso ungewöhnliche wie gewaltige Erscheinung dieser dämonischen Gestalt, welche wie die Vorahnung von Michel Angelo's Moses erscheint, hat in dem Holzschnitt leider weder die Größe des Ausdrucks und der Bewegung noch die Leichtigkeit der Behandlung des Originals. Wie hier zwischen den Gestalten Christi und des Satan, so zeigt sich fast in sämmtlichen Zeichnungen eine mehr oder weniger auffallende Verschiedenheit im Werthe der Erfindung wie der Durchführung. Gerade in den Figuren der Apostel und Evangelisten, meist auch in der Gestalt Christi fällt das Festhalten an dem konventionellen byzantinischen Typus und in der Regel oberflächliche und laxe Zeichnung unangenehm auf. In den Darstellungen seltenerer Stoffe dagegen, wo der Phantasie des Meisters ein freierer Spielraum gelassen war, sehen wir ihn selbständig erfinden und mit Liebe arbeiten. So namentlich außer den beiden hier wiedergegebenen Kompositionen in der großen Gestalt eines Engels auf dem Grabe und in der gleichfalls facsimilirten Figur eines Betenden (Fig. 3), welche durch Größe und Freiheit wie eine antike Schöpfung erscheint. Daß wir es hier mit den Entwürfen eines italienischen Meisters zu thun haben, ergiebt Erfindung, Stil und selbst die Zeit der Entstehung. Die Angabe eines bestimmten Künstlers scheint mir jedoch eine äußerst schwierige; jedenfalls liegt sie außerhalb des Bereiches meiner bisherigen Studien und Beobachtungen.

W. Bode.

Karl Markó der Aeltere.

(Schluß.)

Es ist bereits betont worden, daß die Subjektivität eines Künstlers nicht leicht so scharf ausgesprochen zu Tage tritt wie in Markó's Werken, und daß die Ursprünglichkeit und Eigenart dieses Meisters ein ganz entschieden ideales Gepräge aufweist.

Gleich wie das von seiner Umgebung erdrückte Bäumchen seinen schwanken Schaft jenem Auswege zu reckt und streckt, wo es Licht und Luft verspürt, so nimmt auch Markó's Künstlergenie, von nicht sehr umfangreicher doch klassischer Lektüre genährt und durch häufige Konflikte mit dem äußeren Leben auf sich selbst angewiesen und zur Entfaltung der inneren Thätigkeit gedrängt, den Aufschwung zu idealen Höhen, die ihm die Welt und die Natur in reinerem verklärtem Spiegelbilde zeigen.

Gelingt uns ja doch auch in der Kunst nur das, was wir mit Liebe und Leidenschaft bilden und schaffen. Die unfruchtbaren Versuche Markó's im Gebiete der Historienmalerei beweisen das zur Genüge. Für diesen Kunstzweig konnte er die rechte Begeisterung weder aus dem künstlerischen Geiste des Zeitalters noch aus den Vorbildern seiner Umgebung schöpfen, am allerwenigsten aber aus dem eigenen nach Friede und Freude lechzendem Gemüthe, das sich sowohl von dem leeren Ceremoniell der prunkenden Hofsfeste als auch von dem blutigen Gewirr der Schlachten gleicherweise angewidert fühlte; und anderweitigen Inhalt hatte die Historienmalerei seiner Jugendzeit wohl nicht aufzuweisen. Markó kehrte somit endlich nach jahrelangem Hangen und Bangen zurück in jenen Kreis, welcher ihm längst durch seinen poetischen Sinn, sein idyllisch empfindsames Gemüth und die unverwischbaren Eindrücke der frühesten Jugend vorgezeichnet war: zur Landschaftsmalerei.

Das neue Feld der Thätigkeit war nun abgesteckt, und auch die Richtung derselben ließ ihn der Drang der befreiten Seele alsbald finden.

Die nüchternen Gegenden unter dem nordischen Himmelsstrich der eigenen Heimath konnten ihm die Vorbilder seiner künstlerischen Visionen nicht liefern. Die geträumten Wunder seiner regen Phantasie sollten sich erst unter Italiens mildem Himmel seinem trunkenen Auge enthüllen, und als er endlich die ihm konzeniale Natur gefunden, ließ er sich durch dieselbe allsogleich und in dem Maße fesseln, daß er gar nicht mehr daran denken mochte, die Möglichkeit einer höheren Befriedigung in noch weiteren Kreisen aufzuspüren.

So kam es, daß Markó, der in seinem Denken und Fühlen der treue Sohn seines Landes blieb, in Ausübung seiner Kunst für dasselbe gänzlich zum Fremdling wurde.

Und so kam es auch, daß derselbe Mann, den die Berufsgenossen bis zum 40. Lebensjahre als einen mit sich und der Welt zerfallenen, für alle freundlicheren Beziehungen unempfänglichen düsteren Gesellen erachteten, in Landschaftsbildern voll Glanz und Gluth mit einem Mal als berufener Dichter der heiter-idealen, ruhig-erhabenen Natur in prunkendem Feierkleide sich entpuppte.

Der Schlüssel zu diesem Räthsel ist bald gefunden. Markó's reiche Gemüthswelt, sein ganzes Sinnen und Verlangen suchte und fand fast ausschließlich in der Kunst die ihm

nothwendige innerste Offenbarung; sein scharfes Gedächtniß, sein durchdringender Verstand, der ganze Schatz seiner Kenntnisse und eine weithin schweifende Phantasie, sie standen sämmtlich und fast ausschließlich im Dienste seiner Kunst. Mit einem Wort, sein äußeres Leben, über dessen Krisen und Exigenzen er mit immer zerstreuterem Blick hinwegzugleiten suchte, glich einem Traum, und nur in der Verkörperung seiner Phantasiegebilde und künstlerischen Träume, nur im Fieber des Schaffens, nur in der schöpferischen Thätigkeit wußte und konnte er wahrhaft leben und genießen.

Er arbeitete und schuf fast instinktiv, mit ungemeiner Leichtigkeit und Sicherheit, ohne Zweifel und Reue, gewöhnlich vollendete er parthienweise Stück für Stück; und hatte er das letzte Fleckchen Leinwand zugedeckt, so war das Bild fertig, und Harmonie und Einheit waren trotzdem erreicht. Die lag vollendet mit dem inneren Bild in seiner Seele. Doch hat er es nie versucht, seine Schöpfungsart in ein System zu bringen, in Regeln zu fassen. Ueber den geistig-chemischen Prozeß seiner Produktionsweise wußte er keinen Aufschluß zu geben, und somit war auch das Lehren nicht seine stärkste Seite. Einige äußerliche Kunstgriffe, hie und da ein paar Finessen über Farbenbehandlung und Pinselführung sekundärer Art konnten sie ihm ablauschen, aber von dem Wesen der Dinge nur so viel, als die Schüler auf Grund der eigenen Begabung durch längere Beobachtung seines Schaffens sich anzueignen vermochten.

Die Manier seiner Darstellungsart läßt sich nachahmen und seine Arbeiten wurden häufig genug kopirt, aber in seinem Geiste Werke von gleichem Werth zu schaffen, ist auch seinen besten Schülern nicht gelungen.

Denn jede seiner zahlreichen Schöpfungen ist eine Art Offenbarung, worin er uns die Natur in idyllisch ruhiger Feierlichkeit vor Augen führt, und worin die träumerische Poesie mitunter bis zur epischen Höhe sich emporschwingt. Eine durchweg heitere poetische Grundstimmung klingt, trotz des unerschöpflichen und wechselvollen Reichthums an Formen, mit merkwürdiger Konsequenz durch die größte Mehrzahl seiner Bilder, und als ob ihm nur ein Uebermaß von Licht und Glanz genügt hätte, so malt er oft mit kühnem Griff selbst die strahlende Sonnenscheibe an's Firmament.

Der Sonnenschein ist eben sein Lebenselement. Nur selten malt er melancholische Mondscheinbilder. An winterliche Motive, Schneelandschaften hat er sich — mit Ausnahme einiger ganz unreifer Versuche aus seiner Jugendzeit — nie gewagt.

Auch das südliche Gewitter malt er nur auf dem Rückzug begriffen, bei siegreich hervorbrechendem Sonnenschein, oder so, daß der Frieden und Versöhnung verheißende Regenbogen in schillernder Farbenpracht sich hinüberwölbt über die von Regen erquickte, neubelebte Flur.

Seine immer nur nach Licht dürstende Phantasie scheut die domartig düstere Waldestiefe, jenes feuchtkühle Halbdunkel unter dem Laubdach, welches der römische Dichter mit dem „frigus opacum“ so treffend bezeichnet; der erschütternden Großartigkeit der Natur geht er überall aus dem Wege; mit der Unendlichkeit des Raumes will er keinen Wettkampf eingehen; die leidenschaftlich erregten Kräfte der Natur, die furchtbar herrlichen Erscheinungen zwischen Himmel und Erde finden auf seiner Palette keinen Reflexion, in seiner Werkstätte keinen Wiederhall.

Er malt den Sturm nicht, nur kosende Lüfte; auch die tosende Brandung nicht, nur glitzernd spielende Wellen; nicht den imposanten Urwald, nur Haine und Fluren; nicht die Einsamkeit der Wüste, sondern nur blumige Auen; überhaupt schildert er uns nie die wuchtige Gewalt, sondern nur das heitere Spiel der Elemente, mit Treue und Wahrheit; und auch dies nicht in kühnen breiten Zügen, sondern mit einer in's Einzelne gehenden, im Einzelnen schwelgenden Vorliebe für den Mikrokosmus der Natur, für den er eine ganz eigene Dar-

stellungsart erfindet, die jedem Detail gerecht wird und doch dem einheitlichen Gesammteindruck nur selten Abbruch thut.

Diese paradiesisch empfundenen und erfundenen Landschaftsgebilde staffirt er nicht selten mit überraschend reichen figürlichen Gruppen, die er am liebsten der biblischen Legende oder der griechischen Heroen- und Göttersage entnimmt, und diese mythologische Staffage besiegelte schließlich den idealen, fast möchte man sagen überirdischen Charakter seiner Landschaften.

Die vorzüglichsten Bilder dieser Gattung sind wohl nicht in den Galerien von Nord- und Mitteldeutschland anzutreffen, viel mehr davon ist im Privatbesitz einzelner vermögender Kunstfreunde in Italien, namentlich in Livorno, Pisa, Rom, Florenz, dann in England, Mexico, wo er auch die Leitung der Kunstschule übernehmen sollte, schließlich aber einen seiner Schüler, den Römer Landesio, bewog, die Stelle statt seiner anzunehmen, endlich in verschiedenen Städten Nordamerikas. Eines seiner trefflichsten, figurenreichsten, mit außerordentlichem Fleiß und Liebe durchgeführten größern Gemälde, der Besuch der heiligen Familie bei Anna darstellend, befindet sich im Besitz des Großherzogs von Toscana; ein anderes, die idealisirte Variation über das weltbekannte Thema der Gegend um Tivoli, im Besitze seines langjährigen Freundes und Protektors, des Grafen Stephan Károlyi in Ungarn, mehreres höchst Schätzenswerthe von seinen Arbeiten aus der letzten Zeit in der Sammlung des ehemaligen österreichischen Gesandten in Rom, Grafen v. Lützow, endlich mehrere Bilder, darunter auch das Original der dem Anfange unseres Aufsatzes beigegebenen Radirung im Belvedere zu Wien. Ebendaselbst hatte die vor Kurzem versteigerte Sammlung des weiland Hofrathes v. Kotzian von Markó's Werken einige köstliche Perlen aufzuweisen, die auch zum größten Theil von Kunstfreunden in der Residenz, zum Theil von Privaten und vom ungarischen Nationalmuseum zu Pest erstanden wurden, welches letztere gegenwärtig 23 Oelgemälde, außerdem noch die bereits erwähnten Jugendarbeiten, ferner eine Kreuzabnahme und aus dem Nachlaß des Künstlers mehrere unvollendete Tempera- und Oelgemälde, im Ganzen über 30 Werke Markó's bewahrt; wovon jedoch kaum ein Drittheil aus der besten Zeit des Künstlers, das ist aus den Jahren zwischen 1830—50, herrührt. In diese Kategorie zählen die herrlichen Bilder: „Abraham bewirthet die Engel," „Der blinde Tobias", „Diana mit ihren Nymphen nach der Jagd," eine baumreiche „Parthie aus der Campagna" mit ländlicher Staffage und noch einige durch den Schmelz der Farbe, durch überaus reizende Motive und eine rührend liebevolle Durchführung ausgezeichnete Schöpfungen. Ebenso das wunderschöne Bildchen: „Die Taufe Christi im Jordan", worin die ganze hinreißende Liebenswürdigkeit, die ideale, poetisch-religiöse Empfindung, mit einem Wort die künstlerische Subjektivität Markó's voll ausklingen.

Viele haben den Meister mit Claude Lorrain verglichen, und weil es schon ohne Vergleich nicht abgehen kann, haben ihn Andre sogar den Fra Angelico der Landschafter genannt. Mag sein. Fra Angelico, der Mönch von Fiesole, hat ja die unübertrefflich schönen reinen Engelchöre gemalt, die uns auch heute noch Liebe und Bewunderung abnöthigen, obwohl zwischen seinem Idealismus und dem unsrigen die Jahrhunderte eine tiefe Kluft gerissen, die wir mit allen Tantalusqualen der Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies nicht mehr zu überbrücken vermögen.

Markó's ideale Kunstart steht der heutigen Auffassung allerdings näher, doch in unserer eiligen Zeit, wo die Decennien mit Jahrhunderten um die Wette laufen, hat die Strömung der Gegenwart auch Markó's idyllisch poetische Subjektivität bereits dem modernen Geschmack entgegengestellt und ist in Widerspruch gerathen mit der heutigen Weltanschauung.

Der Markókultus war ja in gewisser Beziehung schon zur Zeit seiner Entstehung ein

Anachronismus und wurde es noch mehr zur Zeit seiner Glanzperiode in den vierziger und fünfziger Jahren und läßt sich nur durch die selbstbewußte und selbstgenügende Abgeschlossenheit und Exklusivität Markó's, theilweise auch durch die zu jener Zeit noch immer mangelhaften Berührungspunkte der Länder und Völker, namentlich auf künstlerischem Gebiete, erklären.

Heute nun bildet Markó's Kunstweise bereits eine Insel in der Fluth der künstlerischen und vor allem der landschaftlichen Tagesströmung, welche Arm in Arm unaufhaltsam fortschreitet mit der realistischen Weltanschauung.

Nicht jenen Realismus meinen wir, der dem Naturalismus nahe verwandt, mit der prosaischen Wahrheit des photographischen Abklatsches konkurrirt, sondern jenen immerhin gesünderen Realismus, welcher die in der ungekünstelt schönen Natur latente Poesie höher stellt als die Emanationen menschlicher, nur zu oft schematisch dichterischer Subjektivität; jenen Realismus, der von dem Künstler eine gewisse wohlbewußte Objektivität, streng eingehende Beobachtung und ernste Studien fordert und nicht sowohl in Gefühlen schwelgende Gemüthsinnerlichkeit als poetische Empfänglichkeit bei dem Künstler voraussetzt.

Die Thatsache ist hundertmal konstatirt worden, das Urtheil über die Berechtigung dieser Strömung bleibe jenen überlassen, die als Zeitgenossen endgiltig darüber zu entscheiden sich befugt und berufen fühlen!

Markó hat ohne Zweifel die Natur mit Hingebung, mit „Demuth" und unermüdlicher Beharrlichkeit studirt; aber es läßt sich nicht läugnen, daß das wohlthuende Gleichgewicht zwischen dem Einathmen und Ausströmen der Natureindrücke selbst in seinen vorzüglicheren Werken mitunter gestört erscheint; daß seine Subjektivität auf Kosten der Realität sich vielfach allzusehr geltend macht; daß der Symbolismus seiner Gefühle und Stimmungen den ungeschminkten Reizen der freiwaltenden Natur mitunter Gewalt anthut, und daß das ewige Halleluja, welches er in seinen idealen Landschaften anstimmt, bei häufiger Betrachtung ermüdend wirkt, gleich der im 18. Jahrhundert so beliebten Hirtenpoesie.

Ueber diese künstliche Steigerung der landschaftlich poetischen Reize der Natur hat nun wohl der heutige Realismus unerbittlich den Stab gebrochen; er entbindet die beschauende, genießende Welt von der angeblichen Pflicht, solche Bestrebungen im Gebiete der Kunst zu bewundern, welche sich vermessen die Aufgabe stellen, die erhabenen Schönheiten der jungfräulichen Natur mit unserer staubgebornen und an den Staub gebundenen Phantasie bereichern, berichtigen zu wollen.

Die Realisten gehen dabei möglicherweise von dem Gesichtspunkte aus: es gebe in der Natur und darum auch in der Kunst keinen Einklang ohne Dissonanzen; in dieser nothwendigen Beimischung von Mißtönen bestände das attische Salz moderner Kunst und die Garantie dafür, daß den hervorragenden Werken der Gegenwart ihr Werth und die Genießbarkeit auf die Dauer von Jahrhunderten sicher gestellt bleibt.

Es ließe sich dagegen anführen, daß wir eben so wenig im Stande seien, der Kunstempfindung der Zukunft Gesetze vorzuschreiben, wie wir die veralteten Regeln einer überwundenen Geschmacksperiode noch heute für uns als bindende anerkennen wollen.

Einen Punkt aus dem Glaubensbekenntniß der Realisten sind wir übrigens bereit jederzeit zu unterschreiben; jenen Punkt nämlich, in welchem mit dem Anspruche auf Unfehlbarkeit verkündet wird, daß der Same des Schönen und des Poetischen nicht nur auf dem Gebiet des Idealen, sondern auch in der Realität, in allem was ist und lebt, überall dicht ausgestreut liegt; und als unbestreitbar wollen wir anerkennen — denn er enthält eine tröstliche Verheißung — den Satz, daß die Gesellschaft, in der wir leben, an Ideen und Empfindungen, an Formen und Farben, eben so reich sei wie irgend eine Gesellschaft der verflossenen Jahrhunderte, und daß die Empfänglichkeit dieser Gesellschaft dem wahren

W. Finger sculpt.

Verdienste den Erfolg und die Anerkennung nicht versagen wird, und läge die Scholle auch im vergessensten Winkel der Erde, dem die Zauberblume der neuen Poesie entsprießen mag.

Alle Pfade der künstlerischen Ueberlieferung sind längst ausgetreten; und heute so gut wie ehemals wird derjenige aus der eigenen Brust und aus der Natur Neues und Bedeutsames schöpfen müssen, der, die Menge mit einer Kopflänge überragend, sich hervorzuthun und durch Kampf zum Sieg zu gelangen fest entschlossen ist.

Die Bedingung des Erfolges bleibt immerdar dieselbe: die Ursprünglichkeit des gebornen Dichters. Und deshalb wäre es kaum gerechtfertigt, dem Bedauern darüber allzu lebhaften Ausdruck zu verleihen, daß Markó keine Schule gegründet hat.

Sein talentvollster Schüler, zugleich einer der vorzüglichsten ungarischen Landschaftsmaler, der in Pest ansässige Anton Ligeti, dem der alte Meister seine Liebe und sein Vertrauen bis in's Grab bewahrt und der hinwieder dem Meister die pietätvollste dankbare Erinnerung weiht, geht andere Pfade in seiner Kunst und hat kaum Ursache, es zu bereuen.

Immerhin bleibt der Künstlerindividualität Markó's die treue Bewunderung gleichgestimmter Seelen gesichert.

Hochgesinnte, im Kultus des Schönen ergraute Freunde der Kunst schöpften und schöpfen heute noch den innigsten Genuß aus seinen, von der Flamme des reinsten Idealismus durchglühten Landschaftsbildern; und mag dem Künstlerrufe Markó's und seinen Werken im Laufe der wechselnden Herrschaft des Zeitgeschmackes welch ein Schicksal immer bevorstehen: die Erben seines glänzenden Namens, die Familie, und die Theilhaber an seinem Ruhme, die ihm so theure Nation, mag mit Befriedigung der Worte des Dichters gedenken: daß, wer den Besten seiner Zeit genug gethan, gelebt habe für alle Zeiten. **G. Keleti.**

Digitized by Google

A. Hayer sculp.

Meisterwerke der Kasseler Galerie,

in Radirungen von W. Unger.

XVII. Landschaft von Rembrandt.

Auf Holz, 2' 9" hoch und 3' 4" breit.

Wie die Kasseler Sammlung in einzelnen Stücken mit dem Besten wetteifert, was irgendwo anderwärts von Geschichts-, Porträt- und Genrebildern Rembrandt's vorhanden ist, so besitzt sie auch eine seiner vorzüglichsten Landschaften, ja man kann diese wohl mit Waagen für die schönste seines Pinsels halten. Es ist eine Perle, zu der sich kein ebenbürtiges Gegenstück findet. Schon in der Komposition an und für sich zeigt sich der Meister von der großartigen Seite — in der Fixirung eines prägnanten höchst ausdrucksvollen Moments, wo Beleuchtung, Färbung und Lineament sich zu einem harmonischen Dreiklang vereinigen. Es läßt sich nicht unterscheiden, ob das eine oder das andere dieser Elemente vorzugsweise zur Darstellung gereizt haben. Nur die Gewalt der schwungvollsten Stimmung macht sich sofort geltend, und wie derb realistisch auch die Behandlung ist, so wird doch das Ganze durch einen tiefpoetischen Gedanken verklärt.

Wer in glücklicher Stunde einmal seinen Blick an den Ruinen des römischen Palatins über die Campagna hinweg nach den feingezogenen Contouren der Albanerberge hat schweifen lassen, der wird sich vor diesem Bilde einer solchen Reminiscenz nicht erwehren können. Die Sonne leuchtet mit derselben Energie, ihre Strahlen zittern in dem bewegten Aether, dessen Widerschein die ernsten Schatten umduftet und Gegenstand von Gegenstand scheidet, indem er zugleich jede Härte mildert. Zwar beruht auch hier das Geheimniß der großen Wirkung auf den Gegensätzen von breiten Licht- und Schattenmassen, allein nirgends macht sich die Absicht bemerkbar; der im Genusse schwelgende Betrachter kommt erst spät dazu, sich nach dem Apparate des Zauberers umzusehen. Da wird er dann gewahr, daß neben der tiefsten Empfindung sich auch die staunenswertheste Technik findet. Alles, was Rembrandt in dieser Beziehung zu Gebote stand, hat er gewissermaßen auf diesem kleinen Raume resumirt. Markiges Impasto im Lichte, feinfühliges Helldunkel, Tiefe und Klarheit der Schatten und eine Leichtigkeit der Pinselführung, die alle Sprödigkeit des Materials vergessen läßt. Zu diesen Vorzügen gesellt sich noch ein anderer. Auf den ersten Blick erscheint das Motiv des Bildes ungemein einfach und beinahe ärmlich an Detail; nach und nach tauchen aber überall reizende Einzelheiten auf, und der Eindruck steigert sich zuletzt bis zu dem einer reichbelebten Scenerie; eine ganze Welt thut sich auf. Das ist überhaupt der Höhepunkt des Rembrandt'schen Verfahrens, und diese Landschaft zeigt es in einer Weise, daß man sie füglich als den mustergiltigen Kanon für die gesammte Landschaftsmalerei bezeichnen kann. Selbst unsere heutigen Sommitäten dieses Faches werden ihr gegenüber das Nämliche eingestehen müssen. Der treffliche, früh dahingeschiedene Wilhelm Schirmer hat es einst unumwunden gethan.

Wer das Original nicht gesehen, wird aus der ebenso geistvollen wie treuen Unger'schen Radirung allein schon die hohe Bedeutsamkeit des Werkes erkennen und vielleicht mit uns die Frage aufwerfen, wie Rembrandt zu einer so klassischen Formgebung gekommen, da doch die von ihm gekannte Landschaftsnatur ihm kein ähnliches Motiv bieten konnte. Sollten dabei nicht die Schätze seiner Sammlung von fremden Handzeichnungen ausgeholfen haben?

Unter den übrigen vier Landschaften der Kasseler Galerie, welche Rembrandt zugeschrieben werden, ist nur die Authenticität eines kleinen halbfußgroßen Winterbildes anzuerkennen, dessen gelungene Nachbildung von Unger's Meisterhand gelegentlich ebenfalls dieser Zeitschrift wird einverleibt werden.

Fr. Müller.

Ornament
vom Bruststück der Rüstung
Christians II.
S. S. 151.

Winckelmann*).

I.

Das achtzehnte Jahrhundert ist ein Zeitalter der Widersprüche. Mitten in der zopfigsten Verkünstelung des Lebens und der Kunst regt sich plötzlich ein unwiderstehlicher Drang nach Einfalt und Natürlichkeit. Während die Einen mitten in der gepuderten Gesellschaft plötzlich die Kleider von sich warfen und Lust bezeigten, in den paradiesischen Urzustand des Waldes zurückzukehren, trieb es die Andern sehnsüchtig an die Stätten, wo sich die Reste einer vergangenen vollkommenen Kultur mitten unter den Schnörkeln der Gegenwart erhalten hatten. An der Brust der Natur oder an jener der Alten, die selbst wieder Natur waren, suchten Rousseau und Diderot, Lessing und Winckelmann Erquickung. Ein magischer Zug lockte die Einen in die Schweiz, wo sie unverfälschte Natur, die Anderen nach Italien, wo sie die reine Antike zu finden hofften. Der Typus der letzteren, denen das Land jenseits der Alpen als der Nachhall des verlorenen Menschheitsparadieses galt, war Winckelmann.

Der erste Band der Lebensbeschreibung desselben von Justi, der ersten, der wir ein würdiges Gesammtbild seines Dichtens und Trachtens verdanken, schildert „Winckelmann in Deutschland", der zweite umfangreichere, dessen zweite und letzte Abtheilung soeben erschienen ist, enthält sein Leben in Rom. Jene erste Periode ist gleichsam der Schlagschatten in dem Gemälde, zu dem sich seine römische Existenz als Lichtseite verhält. Welcher Abstand von dem gedrückten Privatschreiber der Bünau'schen Bibliothek im Dorfe Nöthnitz bei Dresden zu dem päpstlichen Scriptor der Vaticana, dem Hausfreund eines glänzenden Kardinals und Raffael's Nachfolger als Präsident der Alterthümer in Rom! Die Aufgabe des Biographen wurde hier in demselben Grade schwieriger, als sein Verdienst bei der Abfassung des ersten Bandes größer war. Winckelmann's römische Zeit ist durch Erzählungen der Größten unter seinen Zeitgenossen bekannt genug, und es bedurfte nicht geringer Sorgfalt und Anstrengung, um sich nicht von dem Inhalt des ersten Bandes, der dessen fast gänzlich in Dunkel gehüllte deutsche Epoche aufdeckte, an Neuheit und Fülle des Stoffs übertreffen zu lassen. So aber ist dieser gleichsam zum Fußgestell geworden, auf welchem das Bild des römischen Winckelmann wie eine heitere Statue aus weißem auf einem dunkelu Piedestal von schwarzem Marmor sich erhebt.

Winckelmann's römische Zeit umfaßt die Jahre von 1755 bis zu seinem Tode durch Mörderhand (1768), die sein Biograph mit dem Jahre 1763 in zwei Perioden, Lehrjahre und Meisterjahre, zerfallen läßt. Mit seinem Uebergange über die Alpen versinkt seine deutsche Vergangenheit hinter ihm in Nacht; treffend bemerkt der Biograph, seine Romfahrt scheine wie die Berichtigung eines Versehens, welches das Schicksal bei seiner Geburt begangen habe. Wie nach ihm Goethe, fühlt er sich in Italien wie ein früh geraubtes Kind, das aus dem eisigen Norden in's Vaterhaus zurückkehrt. Sogar körperlich scheint er mehr für den Süden als für seine altmärkische Heimat organisirt; der daheim kränkliche, melancholische Mann lebt in Italien zu kernfester Gesundheit und sprudelnder Heiterkeit auf, die ihn ebenso zum rastlosen Arbeiter wie zum unentbehrlichen Gesellschafter unterhaltungsbedürftiger Prälaten tauglich macht. Wie Carl Philipp Moritz nach seiner Rückkehr aus Rom im Wintermantel am wohlgeheizten Ofen zu sitzen pflegte, weil ihn „nach Italien fror", so wurde Winckelmann, als er auf seiner letzten Reise in die Berge Tirols einfuhr, beengt, verdrießlich,

*) Winckelmann. Sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen. Von Carl Justi. Zweiter Band. Erste und zweite Abtheilung. Leipzig, F. C. W. Vogel. 1872. 8. Mit Cardinal Albani's Porträt.

von einem unerträglichen Angstgefühl ergriffen, gab alle weiteren Reisepläne auf und eilte von Augsburg über Wien und Triest nach seinem theuren Rom zurück, das er nicht mehr betreten sollte, das er, wie er meinte, besser niemals hätte verlassen sollen.

Es wäre Unrecht, dieses Heimatsgefühl, das Winckelmann, wie später Goethe, in Rom empfand, bloß auf Rechnung der Eindrücke des Alterthums zu setzen. Das moderne Rom hatte so gut wie das antike sein Theil daran, wenn Geister, die aus den Nebeln des Nordens zu der ewigen Stadt herabstiegen, mit erleichterter Brust darin aufathmeten. Mit der beschränkten Atmosphäre der deutschen Hof- und reichs- und kleinstädtischen Bürgerluft verglichen, wehte ein Hauch freier und geistreicher Geselligkeit durch die Paläste und Villen Roms; die Zurückdrängung der bürgerlichen und materiellen Interessen durch das Kirchenregiment schuf den gelehrten und künstlerischen Raum. Das Abbatenkleid, das so wenig geistliche Verpflichtungen auferlegte, daß sogar verheirathete Gelehrte, wie der Vater Visconti's es trugen, und der Künstlerschurz waren Kostüme, die mit dem Kardinalpurpur und dem Prinripemantel umgangsfähig machten, zur Zeit als in Deutschland der bürgerliche Rock durch den Haffrack verbannt war. Das Bild einer dem antiken Lebensideal verwandten, von banausischen Geschäften entbundenen, durch edeln geistigen Zeitvertreib ausgefüllten Muße fand sich in Roms geistlichen und weltlichen Privathäusern häufiger und in großartigerer Weise verwirklicht, als es jenseits der Berge bei regierenden Fürsten der Fall war.

Gegen den einen Karl August, der doch nicht zu hindern vermochte, daß Goethe in Weimar sein Rom nicht verschmerzen konnte, haben wir Lessing's und Schiller's Landesherrn, die mit ihren einheimischen Genies nichts anzufangen wußten. Winckelmann war kaum wenige Monate in Rom, als er in dem Kardinal Passionnei einen Gönner fand, der mit ihm ohne alles Ceremoniell auf die freieste Weise verkehrte, so daß er wünschte, seine altmärkischen Superintendenten möchten Zeugen davon sein. Zwei Jahre darauf zog er zu dem Kardinal Archinto, dem spätern ersten Minister Benedikt's XIV., in's Haus; im Jahre 1758 schloß er mit dem Kardinal Albani einen Bund für's Leben. Wenn die deutschen Höflinge sich darüber entsetzten, daß der Herzog von Weimar mit dem bürgerlichen Dichter im Wertherfrack ging und mit der Hetzpeitsche knallte, so hätten sie nicht weniger Grund gehabt, zu erstaunen, daß der Präfekt der Vatieana mit dem Nöthnitzer Bibliothekar im Schlafrock und Pantoffeln („und wenn ich es mache, wie er es haben will, schreibt Winckelmann, auch im Hemde") bei Tafel saß, und die gelehrte Konversation mit beißenden Scherzen und parodistischen Versen gewürzt wurde. Die „unvergleichliche" Freiheit, deren man in Rom genoß, war der Gemüthsstimmung günstig, die zum Genuß reiner Schönheit empfänglich macht. Was in der ganzen übrigen Welt höchstens als Luxusartikel, als Prunkmittel der Höfe betrachtet zu werden schien, Gelehrsamkeit und Kunst, das bildete hier gleichsam den Mittelpunkt und eigentlichen Lebenszweck. Staat und Kirche, ja die Stadt selbst schienen nur als Bühne da zu sein, um dem eigentlichen Drama, der Erforschung und dem Genusse des Alterthumes zum Schauplatz zu dienen. Das antiquarische Studium galt für die edelste, von den Gelehrten und Gebildeten Italiens in jedem Stande mit einer Art patriotischer Leidenschaft getriebene Beschäftigung. Selbst der im Uebrigen ganz rohe und bildungslose König Karl von Neapel, der sonst für nichts als das ausschweifendste Jagdvergnügen Sinn zeigte, fand in den herkulanischen und pompejanischen Alterthümerausgrabungen seinen Stolz, unterstützte deren Herausgabe mit Freigebigkeit und bewachte sie mit Eifersucht. Das Alterthum, das in Deutschland vor die Schulbänke gehörte, war in Italien eine Macht, die seine Kenner mit einer Art mystischen Ansehens ausrüstete.

II.

Zweierlei brachte Winckelmann von Deutschland mit, das Italien nicht lehren konnte: die Kenntniß des Griechischen und die philosophische Anlage, die den Deutschen auszeichnet. Beides zusammen gab ihm eine Ueberlegenheit über seine italienischen Fachgenossen, die seine verfängliche Neulingsschaft den Denkmälern gegenüber, die er in Rom zuerst mit Augen sah, ihren Blicken verbarg. Ihn selbst aber lehrte der Anblick der Denkmäler, dieselben nicht blos als Objekt einer todten antiquarischen Büchergelehrsamkeit, sondern als den versteinerten Niederschlag des lebendigen Schönheitsquells anzusehen, der in der Kunst des Alterthums sprudelte. Für die Gelehrten seiner

Zeit war die Antike ein Gegenstand gelehrter Untersuchung; Winckelmann suchte dieselbe zum Muster der Kunst für die Zukunft zu erheben. Die beschränkte Detailforschung der italienischen Antiquare, von denen einer, Marocelli, zwei dicke Quartanten über ein angebliches „Tintenfaß" aus Terlizzo schrieb, widerte ihn ebenso an, wie die trockene, der Pflanzenbestimmung nach Griffel-Staubfäden und Blüthenzahl ähnliche Beschreibung der Denkmäler ohne Spur des ästhetischen Eindrucks. Diese sollte auf eine Höhe gebracht werden, auf welcher sie mit dem unmittelbaren Effekt der Denkmale selbst zu wetteifern vermöchte; die historische Erforschung einzelner Reste des Alterthums erweiterte sich vor seinem Geist zur allgemeinen Geschichte, von dem lebendigen Genuß einzelner mustergiltiger Werke erhob er sich in lyrischem Gedankenaufflug zu einer Philosophie des Schönen und der Kunst. Darin war er ein echter Deutscher, daß er, den Gegenstand seiner Forschung nicht bloß mit dem Kopfe, sondern mit dem Herzen umfassend, über die Kunst redend selbst künstlerisch zu reden sich vorsetzte. In dem von Justi zuerst entdeckten Manuscripte, welches die Biblioteca Colombaria zu Florenz bewahrt, finden sich wenige Wochen nach Winckelmann's Eintreffen in Rom bereits die Keime zweier dithyrambischen Beschreibungen der Statuen des Belvedere, welche nachher der Kunstgeschichte eingeschaltet worden sind. Das Fortschreiten der letzteren verfolgt Justi's Werk von den unscheinbaren Anfängen jener noch unter dem Einfluß seines anfänglichen Mentors Mengs verfaßten „Compagniearbeit" an zu dem ersten in die Jahre 1756—59 fallenden Entwurf und der zweiten im Jahre 1761 abgeschlossenen Bearbeitung, welcher fast ehe sie noch erschienen ist, schon die „Anmerkungen" oder Nachträge und Nachklänge auf dem Fuße folgen, und deren neue Ausgabe, erst 1775 nach seinem Tode in entstellter Form erschienen, ihn bis zu seinem Tode beschäftigte. Bezeichnend für den Ort, an dem Winckelmann lebte, ist es, daß nicht dieses Werk, das ihm in Deutschland unsterblichen Ruhm eintrug, sondern die ganz antiquarisch gehaltenen und in italienischer Sprache verfaßten Monumenti inediti es sind, durch welche er selbst sein Ansehen in Italien als Alterthumsforscher für festbegründet hält. Dennoch hat er es sich nicht zu versagen vermocht, den wesentlichen Inhalt seines Hauptwerkes als Trattatto preliminare letzterem Werke voranzustellen. So abweisend er, dessen philosophische Bildung aus dem Hörsale des Wolffianers Baumgarten stammte, sich gegen die Philosophie zu äußern liebte, die philosophische Ader stak ihm wie jedem Deutschen einmal im Geblüt, und er konnte es so wenig lassen, über das Wesen der Schönheit in ziemlich mystisch klingenden Worten sich auszulassen, als das ihm selbst unerschöpflich dünkende Gebiet historischer Kunsterscheinungen in das apriorisch gestrickte Netz fertiger Stilperioden einzufangen. Nicht nur sein bekanntes Axiom, daß es die politische Freiheit gewesen, welche die Kunst emporgebracht habe, ist mehr aus seinen persönlichen Wünschen als aus der Erfahrung der Kunstgeschichte geschöpft. Auch seine Eintheilung in vier Zeitperioden, die von Goethe deshalb gelobt wurde, weil durch sie die ganze Kunst als ein Lebendiges (ζῶον) angesehn und ihr dieselbe Stufenfolge wie jedem „organischen" Wesen, unmerklicher Ursprung, langsames Wachsthum, glänzende aber kurze Blüthe und allmähliche Abnahme beigelegt werde, scheint der wirklichen Entwickelung der griechischen Plastik mehr von Seiten des Geschichtsschreibers auferlegt, als aus deren Betrachtung entsprungen. Wenigstens wäre gerade die Aehnlichkeit mit der Entwicklungsgeschichte organischer Wesen für einen heutigen Kunsthistoriker kaum eine Empfehlung. Sowohl in der Lobpreisung der politischen Freiheit, wie in der Vergleichung des Entwicklungsganges der Kunst mit jenem der Natur zeigt sich der Sohn seiner Zeit, die beide desto mehr pries, je minder sie dieselben kannte. Winckelmann's republikanische Begeisterung ließ ihn sogar in den engherzigen Verfassungen der damaligen Schweizerkantone Ideale von Freistaaten erblicken, ohne zu bedenken, daß gerade diese durchaus der Kunst fremdgebliebenen Republiken seinem obigen Axiom nichts weniger als günstige Zeugen darboten. Auch hinderte sein gelegentlich ausbrechender „Tyrannenhaß", der mit dem Durst der Stolberge und ihres Bardenkreises nach „Tyrannenblut" eine bedenkliche Verwandtschaft zeigt, ihn durchaus nicht, sein Lebenlang von verschiedenen geistlichen und weltlichen Fürstlichkeiten Pensionen zu beziehen, deutschen Fürsten und Prinzen als Cicerone zu dienen, ja wohl gar im Uebermaß loyaler Devotion einem derselben einmal beide Hände zu küssen. Sein Entwurf der vier Stilperioden entsprang seinem ästhetischen Bedürfniß, das Kunstwerk als ein Ganzes und folglich auch die Geschichte der Kunst als ein Kunstwerk aufzufassen. Wie seine

Beschreibungen der Werke der Kunst sollte auch seine Darstellung der Entwickelung der Kunst einen künstlerischen Eindruck hervorbringen. Es sollte über das Schöne nicht nur schön geredet, sondern die Genesis des Schönen selbst als Schönes erkannt werden. Wie die politische Poesie der Stürmer und Dränger ein verhaltenes Helden- so war Winckelmann's Kunstgeschichtsschreibung ein verhaltenes Künstlerthum. Man wird kaum irregehen, wenn man in dieser künstlerischen Auffassung der Kunstgeschichte das geistige Band findet, das ihn mit Goethe's und Schelling's künstlerischer Auffassung der Naturgeschichte verknüpfte. Ersterer hat dieser inneren Verwandtschaft durch seine gesammte Stellung zur bildenden Kunst, letzterer in seiner berühmten Rede über das Verhältniß dieser zur Natur offenen Ausdruck geliehen. Auf diesem Wege hat Winckelmann, der nichts von Philosophie hören mochte, einen Einfluß auf die deutsche Philosophie seit Schelling geübt, welcher durch diesen und Hegel weit über die Grenze der Kunstgeschichtsschreibung hinaus sich erstreckt hat. Die Gewohnheit, das Entstehen lebloser wie lebendiger Dinge unter den künstlerischen Gesichtspunkt eines sich aus sich entwickelnden organischen Ganzen zu bringen, hat die Natur- wie die Geisteshistorik verrückt und an die Stelle kühler besonnener Empirie der künstlerischen verwandte Intuition gesetzt, deren vorgebliche Genialität nur zu oft ihre Willkür verhüllen sollte. An Winckelmann muß man es anerkennen, daß er der Armut der ihm zu Gebot stehenden Thatsachen ungeachtet die Charakteristik der Hauptepochen griechischer Kunstentwickelung wie durch Ahnung in der Hauptsache richtig und mit späteren Funden ziemlich übereinstimmend gegeben hat. Die Prärogative des höchsten Grades wissenschaftlicher Befähigung, wie sein Biograph treffend sagt, die Entdeckung allgemeinster Gesetze, war die seinige. Auch die Wahrnehmung, daß Winckelmann in einzelnen Fällen der Beurtheilung des Ursprungs und Werthes von Kunstwerken in arge Irrthümer verfiel, darf jene rühmliche Anerkennung nicht schmälern. Der Ganymed, den er in seiner Kunstgeschichte als Beweis anführte, daß die Alten auch in der Malerei das Höchste geleistet, war ein Werk von Mengs, einige andere von ihm gleichfalls für echt gehaltene antike Gemälde von der Hand Casanova's. Bei der erstgenannten Täuschung, die er kurz nach der Publikation seines Werkes erfuhr, kränkte ihn fast noch mehr als die empfindliche Wunde, die seinem Ehrgefühl geschlagen ward, daß dieselbe von seinem besten Freunde ausging. Winckelmann war auch darin ein Sohn seines Jahrhunderts, daß er im Verhältniß zu Andern einer fast krankhaften Sentimentalität verfallen konnte, nur daß die Gegenstände seiner enthusiastischen Hingebung nicht Personen des anderen, sondern seines eigenen Geschlechts waren, und seine Schwärmerei deshalb nur Freundschaft heißen durfte. Nur ein einziges Mal scheint er flüchtig eine Neigung zum Weibe gefühlt zu haben, und zwar zu der schönen Frau seines Freundes Mengs, dessen Benehmen bei diesem Anlaß ein rechtes Zeichen der Zeit liefert. Mit dieser bei seinem allerwärts sichtbaren Schönheitsenthusiasmus schwer vereinbarlichen Gleichgiltigkeit gegen das andere Geschlecht scheint der ausdrückliche Vorzug, den er der männlichen Körperform vor der weiblichen gibt, sowie seine wunderliche Vorliebe für die geschlechtslose Schönheit der Hermaphrodite im Zusammenhang zu stehen. Letztere ist zugleich die natürliche äußerste Konsequenz einer Philosophie, welche das Schöne platonisirend in das Allgemeine verlegt und von allen Besonderheiten des Alters, Geschlechts, der Nationalität und der Kulturstufe abzulösen sucht, wie man auch daraus sieht, daß selbst Wilhelm von Humboldt dieselbe Folgerung gezogen hat. Durch diese „Verwässerung" der Schönheit, wie durch seine aus derselben Vorliebe für die Darstellung des „Allgemeinen" stammenden Neigung zur Allegorie hat Winckelmann nachtheilig auf die Kunst nach ihm gewirkt. Dagegen hat seine mächtige Hinweisung auf die Antike der in Eklekticismus und Weichlichkeit erschlafften Kunst einen neu belebenden Geist eingehaucht, deren Früchte allerdings erst geraume Zeit nach seinem Hinscheiden in Männern wie Carstens und Thorwaldsen zum Vorschein kamen.

Rob. Zimmermann.

Heinrich Knopf; ein Plattner?

Von Hermann Hettner.

(Mit Abbildung auf S. 146.)

Die vortrefflichen Photographien Hanfstängl's von den hervorragendsten Kunstwerken des königl. historischen Museums zu Dresden werden viel dazu beitragen, die in ihrer Art unvergleichliche Sammlung zu gebührenden Ehren zu bringen.

Keiner wird diese Sammlung besucht haben, ohne daß ihm die Prachtrüstung Kurfürst Christian's II. in lebendigster Erinnerung geblieben ist. Gleich ausgezeichnet durch Meisterschaft der technischen Behandlung wie durch Reichthum und Schönheit der Ornamentation, ist diese Rüstung eines der vollendetsten Werke jener höchsten Glanzzeit der Waffenschmiedekunst, welche, wie Semper sich einmal ausdrückt, das ernste Waffenkleid des Reiters und Rosses zum prachtvollen Schaustück ausgesuchter Goldschmiedearbeit machte.

Hanfstängl hat die verschiedenen Theile in zehn Blättern photographirt, Bl. 71—80.

Der Grund ist durchweg vergoldet. Auf diesem Goldgrunde die unerschöpflichste Fülle geätzter und getriebener Arabeskenbildungen: Laub- und Fruchtgehänge, Rahmen- und Riemenwerk, Waffenstücke, phantastische Masken, Genien, Sphinxe, Delphine, Seeungethüme, Tritonen, Vögel, Schlangen; in ihren reizvollen Wechselbeziehungen und Gegenüberstellungen und in der genialen Keckheit und Leichtigkeit der Zeichnung anmuthigste Gebilde sprudelnder Laune und Sinnenfreude. Und aus dem schimmernden Goldgrunde heraus erheben sich in geschmackvoll umrahmten Medaillons reiche Reliefbildnereien, in Stahl getrieben und fein eiselirt; nicht frei von jener malerischen Derbheit und Ueberfülle, welche durch die Michelangelesken in die Plastik der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gekommen war, aber in der liebevollen Durchbildung der Einzelgestalten und in der vollendeten Kunst des Treibens treffliche Meisterwerke. Die figürlichen Darstellungen der Mannesrüstung sind dem Sagenkreise des Argonauten- und Troerzuges entlehnt, die figürlichen Darstellungen der Pferderüstung der Heraklessage.

In der ruhigen Klarheit der Anordnung, in dem rhythmischen Wechsel des Flachen und Erhabenen, in dem feinberechneten Gegensatz des Goldgrundes und des hellen Stahls liegt eine so feine Empfindung für belebte und doch streng einheitliche Gesammtwirkung, eine so umsichtige und stilvolle Conception edler und gediegener Pracht, wie sie nur einem sehr begabten und erfahrenen Meister eigen ist.

Wer aber war dieser Meister?

Keyßler's Reisen (Th. 2, S. 1082) und Paul von Stetten's Augsburger Kunst- und Gewerbsgeschichte (1779, S. 492) nennen den großen Augsburger Plattner Desiderius Kollmann. Und diese Bezeichnung ist in alle kunstgeschichtlichen Handbücher übergegangen.

Von anderer Seite hat man an einen jener Münchener Meister gedacht, deren Zeichnungen wir der Entdeckung und der Herausgabe Hefner-Alteneck's verdanken. Ja, es ist sogar an Thomas Rucker gedacht worden, an den Meister jenes berühmten eisernen Armstuhls, welcher 1574 von der Stadt Augsburg dem Kaiser Rudolf II. geschenkt wurde, später nach England (Longford Castle Wilts) kam und, seitdem er wieder allgemeiner zugänglich geworden, von Allen als ein Höchstes vollendeter Kunst und Technik anerkannt ist. Besonders die Form der Rüstung, meint man, weise entschieden auf die Entstehungszeit um das Jahr 1555, oder doch auf die Jahre von 1545 bis 1570.

Allein für keine dieser Bezeichnungen geben die schriftlichen Urkunden, welche sich in dem königl. sächs. Hauptstaatsarchiv über den Ankauf erhalten haben, irgend einen Anhalt. Diese Urkunden nennen vielmehr einen Namen, welcher bisher in der Kunstgeschichte völlig unbekannt war.

In den „Kammersachen Anno 1606 (Anderer Theil, Bl. 176)" besagt eine Verordnung Christian's II. vom 26. October 1606, daß der Kurfürst unlängsten zu Schleusingen von Heinrich Knopfen aus Nürnberg einen ganzen Küraß auf Mann und Roß mit seiner Zubehörung erkauft und mit 8800 Fl. bezahlt habe. Der Kaufpreis beträgt, der Florin zu 42 Sgr. gerechnet, nach unserer Währung 13,320 Thaler.

Am 17. April 1607 wurde die Rüstung abgeliefert. Heinrich Knopf erhielt bei der Uebergabe noch weitere 55 Fl. 15 Gr. als Auslösung. Später wurde der Kaufpreis noch erheblich gesteigert, da der Kurfürst, welcher wegen seiner maßlosen Verschwendung in unaufhörlichen Geldbedrängnissen lebte, die festgestellten Fristen nicht einhalten konnte und mehrere Jahre hindurch Zins auf Zins, sechs vom Hundert, bezahlen mußte.

Je überraschender es ist, bei einem so bedeutenden Werke auf einen Namen zu stoßen, der im Laufe der Zeit gänzlich verschollen ist, um so mehr drängt sich die Frage auf, ob wir Heinrich Knopf als den Künstler oder nur als einen kaufmännischen Unterhändler zu betrachten haben.

Trotz emsigster Nachforschung ist es mir nicht gelungen, genügende Auskunft zu gewinnen.

Auf der Rüstung selbst findet sich keine Spur eines Plattnerzeichens; freilich fehlen die Federhülse des Helmkammes und der Roßstirn, sowie die Knöpfe der Visirschraube. Auch in den Urkunden des Dresdener Archivs wird Heinrich Knopf nur noch ein einziges Mal erwähnt. Die „Wochenzettel 1603 — 1605" melden auf Bl. 385 unter dem 22. October 1604 von einer Auszahlung von 828 Fl. 12 Gr. = 725 Fl. G. an „Heinrich Knopf von Münster in Westfahlen vor einen getriebenen vergüldeten Küraß sammt einem Sattel, so der Churfürst zu Sachsen für Sr. Churfürstl. Gnaden geliebten Bruder Herzog Johann Georgens Leib erkaufen lassen." Diese Nachricht ist zwar insofern wichtig, als es sich darin ebenfalls wieder um eine Plattnerarbeit handelt, und als aus ihr zugleich hervorgeht, daß Heinrich Knopf im Jahr 1604 in Münster wohnte und erst zwischen 1604 und 1606 nach Nürnberg übergesiedelt ist; aber für die Entscheidung der eigentlichen Frage, ob Heinrich Knopf Künstler oder Kunsthändler war, ist sie ohne Beweiskraft. Und zwar um so mehr, da leider diese Rüstung Johann Georgs verschwunden ist; der Vergleich wäre sehr lehrreich.

Wenn wir aber auch auf volle Gewißheit verzichten müssen, so bleibt doch immerhin eine sehr hohe Wahrscheinlichkeit, daß Heinrich Knopf der Meister dieses Meisterwerkes ist. Wäre Heinrich Knopf nicht der Plattner selbst, sondern nur ein Händler mit Plattnerwerken gewesen, sicher würde man nicht verabsäumt haben, den Namen des Meisters ausdrücklich zu nennen, zumal wenn derselbe, wie hier vorauszusetzen ist, einen berühmten Klang hatte! Im Inventar der Rüstkammer von 1614 (Archiv der königl. Sammlungen XIIIa. 10) wird diese Rüstung als „neue Rüstung" bezeichnet; sollte diese Bezeichnung nur im Sinne von „neu angekauft" zu deuten sein? Schwerlich ist dem Beginn des 17. Jahrhunderts die Möglichkeit so trefflicher Leistung abzusprechen. Auch der herrliche Prunkharnisch des Kaisers Rudolf II. in der Sammlung des österreichischen Kaiserhauses in Wien (vgl. Leitner, Taf. 49—51), welchen Hefner-Alteneck als ein Werk von Christoph Schwarz († 1597) erwiesen hat, ist nur um wenige Jahre älter. Im Dresdener Museum selbst stammt eine andere höchst ausgezeichnete, in der Zeichnung sogar noch reinere Prachtrüstung Christian's II., welche Hanfstängl's Photographien auf Bl. 31 geben, inschriftlich aus dem Jahr 1599.

Die Nürnberger Archive enthalten nichts über Heinrich Knopf. Auch in den dortigen Todtenbüchern wird zwar 1612 von einem Zirkelschmied Melchior Knopf und 1616 von einem Zirkelschmied Hanns Knopf berichtet, aber nirgends von einem Heinrich Knopf. Jedenfalls also ist Heinrich Knopf nicht in Nürnberg gestorben. Und in dieser Beziehung ist es für unsere Frage immerhin beachtenswerth, daß die noch jetzt in Nürnberg blühende Familie Knopf, deren Traditionen nicht bis in diese Zeit zurückreichen, ihre Abstammung von Wiener Goldschmieden herleitet. Sollte wohl die endgiltige Entscheidung, ob Heinrich Knopf Plattner oder Händler war, in Münster oder Wien zu finden sein?

Die akademische Ausstellung in Berlin.

Von Bruno Meyer.

II.

(Schluß.)

Ohne diesen scharf hervortretenden humoristischen Zug, einfache Bilder der Wirklichkeit sind die Gemälde von Franz Skarbina. „Vor dem Hôtel" stellt einen Portier vor, welcher für das Paar von Fremden, die im Flure stehen, durch Pfeifen eine Droschke herbeiholt. Anziehender in jeder Weise ist ein zweites Bild: „Strategische Studien", welches allerdings eine Art von sittenbildlichem Werth erhält, da es wirklich ein getreues Bild von dem giebt, was man während der Kriegszeit in Berlin oft genug beobachten konnte. Zwei verwundete Soldaten stehen an dem Schaufenster einer Buchhandlung, um sich auf der ausgehängten Kriegskarte von Frankreich über die Lage des Punktes aufzuklären, der gerade durch eine neue That des Heeres ein Interesse erlangt hat. Dahinter sieht man einen Jungen mit der Feldmütze eines Franzosen eine neue telegraphische Depesche ausbieten, welche von vorübergehenden und aus den Häusern tretenden Personen begierig gekauft wird. Die Stadt ist bereits beflaggt. Das ist so außerordentlich gut beobachtet, daß einem ist, als hätte man genau diese Scene seiner Zeit an der oder der Ecke einmal selber gesehen. Daneben ist das Bild zugleich malerisch recht abgerundet und verzichtet selbst nicht auf koloristische Haltung, obgleich eigentlicher Ton nirgend aufgewendet ist.

O. Becker, der gleichfalls durch seinen Naturalismus bekannt ist, hat drei hübsche, aber in keiner Weise hervorragende Bilder ganz in seinem bekannten Genre gemalt.

Noch einmal muß in diesem Zusammenhange des jungen Adolph Treidler gedacht werden. „Die Abfassung" könnte man sein Bild nennen. Ein sehr junger, bildhübscher Mönch hat ein Buch erwischt, welches augenscheinlich kein Kompendium der Moraltheologie ist, und sich mit demselben in einen unbelauschten Winkel zurückgezogen: er ist mit großem Vergnügen in die Lektüre vertieft. Da kommt der dicke Bruder Kellermeister des Weges, ein alter würdiger Herr, der zu leben versteht und leben läßt, der sich doch aber den Anblick der Verlegenheit gönnen mag, in die der junge „Bruder" bei der Ueberraschung gerathen wird. Ihm über die Schulter lugend hat er sich leicht von der Richtigkeit seiner Vermuthung überzeugt: es ist das jedem lustigen Klosterbruder wohlbekannte nichts weniger als geistliche Bändchen, das er auch manch liebes Mal gelesen und durchblättert hat; und nun wird er ihn „abfassen". Schon ist die Hand erhoben, um dem über die Schnur der frommen Büßertugend Schlagenden leise mit dem Finger auf die Schulter zu klopfen; es wird eine köstliche Scene geben! Das Alles ist so geistreich fein pointirt, so rund und keck vorgetragen und so glänzend und wirksam gemalt, daß man das Bild wohl unbedenklich zu den besten Produktionen der Genrekunst auf der Ausstellung zählen muß.

Rudolph Schick hat u. A. ein ziemlich umfangreiches Bild „Aus den Marmorbrüchen von Carrara", Transport eines kolossalen Blockes, gemalt, das recht lebendig komponirt und recht wacker in einem lustig frischen, doch harmonischen Kolorit gemalt ist.

Einige als specimina interessante Arbeiten hatte Karl Reinhold Wigand ausgestellt. Er ist einer unserer tüchtigsten Photographen, und in seinen photographischen Leistungen so künstlerisch wie wenige seiner hiesigen Kollegen. Zur Revanche zeigt er hier nun einmal seinen früheren Kollegen, den Künstlern, wie er in der Kunst als Photograph arbeitet. „Der Oberst Graf S(chmettow) schildert seine persönlichen Erlebnisse des letzten Krieges bei der Attaque des Halberstädter Kürassier-

regimentes" (dem bekannten Wunderstückchen des Muthes und der Tapferkeit aus der Schlacht bei Mars la Tour, welches zu Feiligrath's wundervoller Dichtung „Die Trompete von Vianville" die Veranlassung gegeben hat). Der Oberst sitzt am Tische zwei ältlichen Damen gegenüber und demonstrirt ihnen mit einer sehr vulgären Handbewegung seine Heldenthat vor. Etwas nach vorn zur Linken steht eine jüngere Dame in bewundernden Anblick des „seltsamen Geräths in ihrer Hand", nämlich des historischen, von Kugeln durchlöcherten Helmes des Obersten, versunken. Das ist so nüchtern prosaisch in Ausdruck und Bewegung, so unkünstlerisch zufällig im Arrangement und der Gruppirung, daß man darauf schwören möchte, die ganze Geschichte beruhe auf einem photographischen Momentbilde. Die Malerei an sich verdient übrigens Lob. Sie ist sehr solide und sauber, dabei in der Haltung nicht ohne eine gewisse satte Harmonie. — In einem andeeen Bilde „Großstädter am Chiemsee" (sich die sichtbar riesenhafte Langeweile durch Angeln vertreibend) hat er nicht ohne Erfolg einen humoristischen Ton angeschlagen, ist aber malerisch unter jenem Bilde geblieben. Nach einige andere Gemälde hatte er ausgestellt, zum Theil in Aquarell, welche die Versuchung zu der Annahme, daß ihnen photagraphische Aufnahmen zu Grunde liegen, noch näher führen. Doch haben sie in der feinen und geschickten Behandlung alle etwas Anziehendes.

Demnach wären von den Berliner Genrekünstlern nur noch zwei Damen zu erwähnen. Ulrike Laar zunächst hat besonders ein recht hübsches Bild gemalt, unter dem Namen: „Neue Heimat". Ein etwa zehnjähriges Mädchen in Trauer wird von einem Herrn in eine Familie eingeführt, in der es wahrscheinlich die im Titel genannte „neue Heimat" nach dem Verluste des eigenen älterlichen Hauses finden soll. Einzelnes in dem Bilde ist etwas gemacht, und Manches steht vereinzelt, aber im Ganzen ist es von angenehmer Wirkung und zeugt von einem bedeutenden Fortschritte der Künstlerin über das hinaus, was sie früher hervorgebracht hat; namentlich hat sie es jetzt gelernt, die Figuren in den Raum hineinzukomponiren.

Bei der zweiten Dame dagegen muß leider von rapiden Rückschritten berichtet werden. Emma von Schoultz hat auf den letzten Kunstausstellungen durch einige Bilder, in denen die gute Leitung und zum Theil die geschickte Hand von Fritz Kraus unverkennbar war, schnell eine gewisse Berühmtheit und durch geschickt mit Beziehung auf die Zeitströmungen gewählte Vorwürfe selbst in weiteren Kreisen eine große Beliebtheit errungen. Jene „Kondolenzvisite" in der vorigen Ausstellung, welche auf dem Hintergrunde der Zeitereignisse allerdings eine durchschlagende Wirkung machen mußte, ist noch in guter Erinnerung. Sie ist bei diesem Genre mit Ausschließlichkeit geblieben, aber weit von der Höhe dieses Bildes, wenn man so sagen darf, herabgekommen. Zunächst hat sie ein Pendant der Kondolenzvisite sowohl der Größe wie dem Gedanken nach ausgestellt: einen jungen Artillerie-Officier im Kreise seiner Familie, mit Zuhülfenahme von Karten den Seinigen seine Abenteuer und Thaten erzählend. Die Komposition in diesem Bilde, die der Figurenzahl wegen wohl etwas über die Fähigkeiten der Künstlerin hinauslag, hat etwas von dem künstlich Zurechtgemachten und an das Unnatürliche Streifenden des für die Photographie gestellten lebenden Bildes, und die Beziehungen zu einer deutlich erkennbaren Räumlichkeit sind hier noch fragwürdiger, als sie in der Kondolenzvisite waren. Noch viel weniger befriedigend jedoch sind zwei andere Bilder, die sie ausgestellt hatte. „Im Atelier" zeigt zwei Herren prüfend vor dem auf der Staffelei stehenden Porträt, während die Künstlerin seitwärts steht. Dem Bilde mangelt die Grundeigenschaft der Bildmäßigkeit; es ist uninteressant, während ein ähnliches früheres Bild der Künstlerin unbedingt interessant war; es ist nicht im Entferntesten so vorzüglich im Ganzen und namentlich in Einzelheiten gemacht, wie jenes frühere. Noch viel schlimmer aber und geradezu unbegreiflich ist das Bild: „Einquartierung auf dem Rückmarsche", wo ein preußischer General auf dem polirtesten Parquet, das man sich denken kann, von dem geziertesten jungen Mädchen, das man sich denken kann, mit dem unmöglichsten Kranze, den man sich denken kann, beim Einrücken begrüßt wird. Das ist eine künstliche und unwahre Situation, zugleich so uninteressant, da sie an keine Persönlichkeit und keine individuellen Gedanken und Empfindungen anknüpft, daß sie nur durch eine meisterhafte Darstellung hätte annehmbar gemacht werden können. An dieser aber gebricht es vollständig, das Bild ist überall konventionell in der Anlage und im höchsten Grade dilettantisch in der Ausführung. Die ganze Gesellschaft scheint zu pfeifen, so „in die Pinte gezogen" sind die

sämmtlichen Münder; der junge Officier in der Ecke scheint aus der Thüre hinausfallen zu wollen und nur — will's Gott — noch durch den Widerstand des Thürpfostens aufgehalten werden zu können, u. s. w.

Auch eines deutschen Künstlers in Rom mag hier noch gedacht sein: Wilhelm Wider schildert Tombolaspieler in Trastevere. Allerlei Volk hat sich vor einer Budike niedergelassen, um eifrig im Zahlenlotto zu setzen, während eine Alte die Nummern ausruft. In dem Bilde ist manches Gute; aber es leidet künstlerisch vollständig Schiffbruch an dem durchgängigen Zuge einer kalligraphischen Glätte, die in der schildermalermäßigen Korrektheit in der Wiedergabe einer großen Anzahl von Maueranschlägen unmittelbar neben der Warnung: È proibita l'affissione! nicht einmal ihren Höhepunkt findet, sondern nur ein Symptom hat. Kein neu gemachtes Kleidungsstück, frisch gebürstet und gebügelt, sieht so untadelhaft aus wie Wider's Kostüme, keine lackirte Maske so geleckt und gezirkelt, wie seine Gesichter. Es ist unglaublich, wie Jemand, der doch manches Werthvolle kann, so vollständig vom gesunden Sinne und vom schlichten Naturgefühle verlassen sein kann, um sich in solche Widerwärtigkeiten hineinzustudiren.

Demnächst bleibt von Genrekünstlern nur noch Einer zu erwähnen übrig, der uns Jahre lang entfernt geblieben ist, nachdem er einige Zeit ein ungewöhnliches Interesse erregt hatte: W. Strybowsky aus Danzig. Er hat wieder Israeliten und zwar im Gebete zur Zeit des Neumondes dargestellt und hier wieder jene charakteristischen Figuren vorgeführt, die ihrer malerischen Erscheinung wegen ihm früher wohlverdientes Lob eingetragen haben. Daneben waren zwei Bilder von ihm ausgestellt als Pendants, welche er benennt: „Rendezvous und Rencontre auf Danzigs Dächern". Das erstere stellt einen Schornsteinfeger dar, welcher vom Gevatter Dachdecker eine Prise dankend in Empfang nimmt; das zweite einen Schornsteinfeger, der vom Schlote herab Maurerjungen, die sich am hellen Tage zum Schlafen hingelegt haben, mit seinem Besen aufstöbert. Neben dem Humor, der in dem Stoffe liegt, sieht man, hat den Künstler vor Allem die alte Architektur und manches pikante Detail in derselben interessirt, und es ist nur zu bedauern, daß der Maßstab ein wenig zu groß ausgefallen, und daß es den Bildern an Ton fehlt, daß sie etwas trocken und in heller Klangfarbe stumpf gehalten sind. Ein „Gänsemädchen am Ostseestrande bei Hela" endlich von demselben Maler ist ein Bild, zu dem man kein rechtes Verhältniß finden kann. Es ist für Natur zu schwächlich und beinahe phantastisch, und für einen phantastischen Gegenstand zu realistisch und gewöhnlich, in der malerischen Behandlung ohne jede Anziehung. Immerhin aber war es interessant, den vielseitigen und sehr begabten Künstler einmal wieder auf der hiesigen Arena erscheinen zu sehen.

Kunstliteratur.

Deutsche Jugend. Illustrirte Monatshefte, herausgegeben von Julius Lohmeyer. Unter künstlerischer Leitung von Oskar Pletsch. I. Band, Heft 1 — 4. Leipzig, Alphons Dürr. 1872 — 73. 4°.

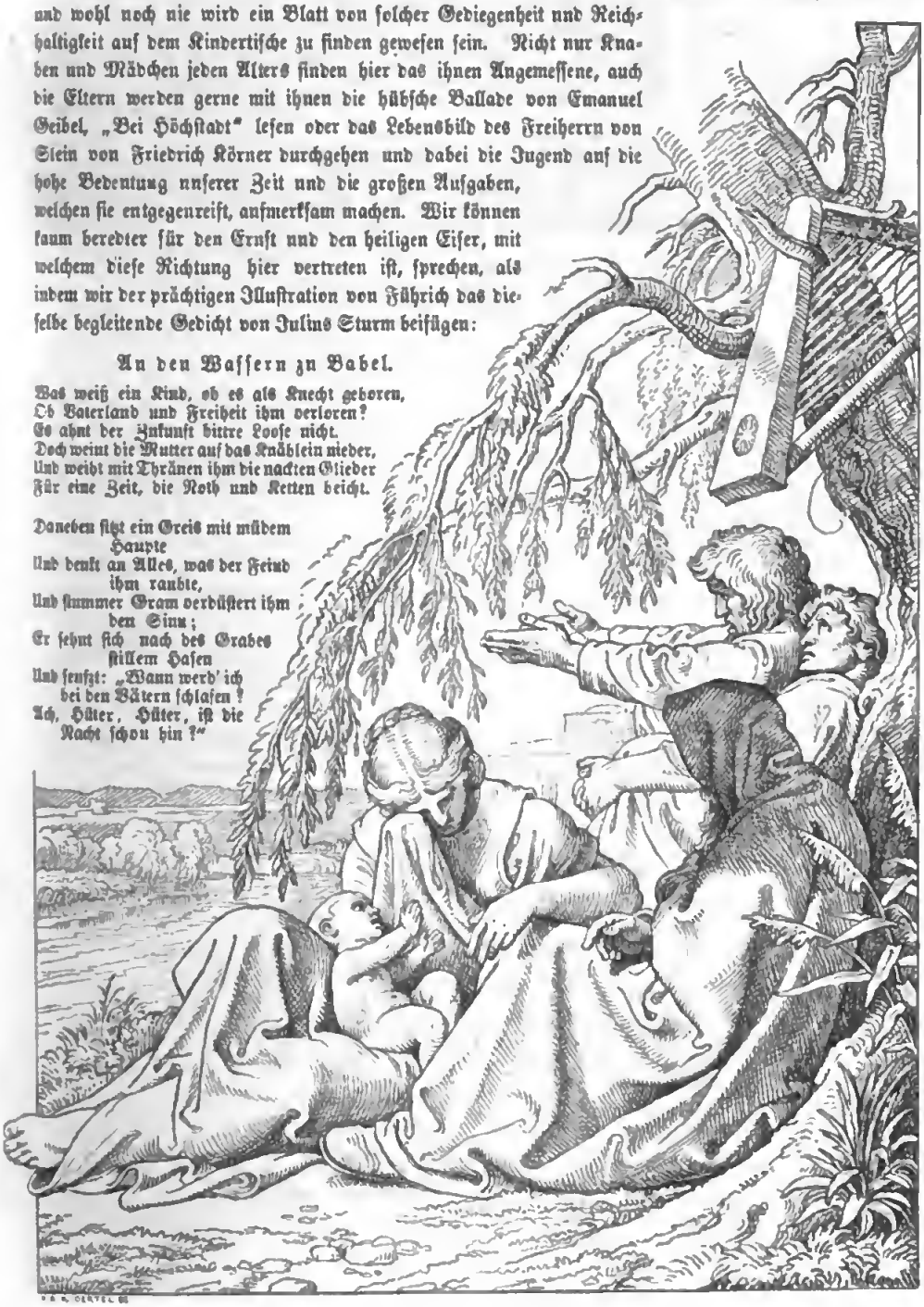
Schon öfter ist an dieser Stelle auf den erfreulichen Aufschwung hingedeutet worden, den die Kinder- und Jugendliteratur in letzter Zeit erfahren hat. Besonders auf dem Felde der Illustration lag die Kinderstube sehr im Argen; was man da fand, schwankte meist zwischen der Fratze und der allertiefsten Unbedeutendheit. Das Vermächtniß des vorigen Jahrhunderts auf diesem Gebiete, die werthvollen Chodowiecki'schen Kupferstiche mit Text von Basedow fristeten auf dem Kindertisch nur noch ein seltenes Dasein, denn der Geschmack und der Geist jener Zeit ist für unsere kleine Welt ein allzufremder. Ein gleiches Schicksal erlebte Bertuch's Bilderbuch, das mit seiner vorwiegend naturhistorischen Richtung immerhin eine höchst verdienstvolle Erscheinung, aber zu einseitig war, um das reiche Gemüths- und erwachende Verstandesleben der Kleinen auszufüllen. Auch das Pfennig-Magazin und andere ähnliche Unternehmungen konnten sich kein dauerndes Interesse sichern, weil eben die damalige Zeit noch nicht zu der Einsicht gelangt war, daß um Ersprießliches in der Kinderliteratur zu leisten, es nicht gelte, in allzu tiefe Regionen hinabzusteigen, noch das Kind in demselben noch fremde Höhen hinaufzuziehen, sondern in's volle Kinderleben hineinzugreifen, dem Kinde die es umgebende Welt im schönsten Wort und schönsten Bild zu verklären und unbemerkt die Bedeutsamkeit und Tiefe der ihm vorgeführten Gegenstände und Ereignisse beizubringen. Unserer Zeit war es vorbehalten, auch auf diesem Gebiete das Gesetz der Individualitätsberechtigung geltend zu machen und dem Kinde zu geben, was des Kindes ist. Ludwig Richter und Moriz von Schwind gebührt vor Allen das Verdienst, dieser neuen, nun so erfolgreich gewordenen Richtung Bahn gebrochen, die vorübergehende Struwelpeter Periode unschädlich gemacht zu haben und mit dem Motto: „Für unsere Kinder ist das Beste gut genug" an's Werk gegangen zu sein. Und in klarer Erkenntniß dessen, daß in unserer, von materiellen Interessen so sehr in Anspruch genommenen Zeit es doppelt gelte, der Jugend in Bild und Wort ein Führer zu schöner Idealität zu sein, haben sich den beiden Meistern beinahe alle großen Namen, die Deutschlands Kunst und Literatur beherrschen, angeschlossen, um im edlen Wetteifer zur Heranbildung einer starken und wahrhaft gebildeten Generation beizutragen. So entstand z. B. Georg Scherer's „Deutsches Kinderbuch" mit Illustrationen von P. v. Cornelius, W. v. Kaulbach u. A., das neben all dem Vortrefflichen, das unsern Kindern heute geboten ist, immer einen der ersten Plätze behalten wird.

Freudig begrüßen wir auch heute wieder die ersten Schritte eines Unternehmens, das einzig in seiner Art dasteht. In dem berühmten Verlage von Alphons Düer in Leipzig erscheint seit Oktober v. J. die Monatsschrift: „Deutsche Jugend", herausgegeben von Julius Lohmeyer, der illustrirte Theil unter künstlerischer Leitung von Oskar Pletsch. Noch nie hat eine derartige Zeitschrift über Namen zu verfügen gehabt, wie wir sie auf dem Umschlage dieses Blattes als Mitwirkende aufgezählt finden, und wohl noch nie wird ein Blatt von solcher Gediegenheit und Reichhaltigkeit auf dem Kindertische zu finden gewesen sein. Nicht nur Knaben und Mädchen jeden Alters finden hier das ihnen Angemessene, auch die Eltern werden gerne mit ihnen die hübsche Ballade von Emanuel Geibel, „Bei Höchstadt" lesen oder das Lebensbild des Freiherrn von Stein von Friedrich Körner durchgehen und dabei die Jugend auf die hohe Bedeutung unserer Zeit und die großen Aufgaben, welchen sie entgegenreift, aufmerksam machen. Wir können kaum beredter für den Ernst und den heiligen Eifer, mit welchem diese Richtung hier vertreten ist, sprechen, als indem wir der prächtigen Illustration von Führich das dieselbe begleitende Gedicht von Julius Sturm beifügen:

An den Wassern zu Babel.

Was weiß ein Kind, ob es als Knecht geboren,
Ob Vaterland und Freiheit ihm verloren?
Es ahnt der Zukunft bittre Loose nicht.
Doch weint die Mutter auf das Knäblein nieder,
Und weiht mit Thränen ihm die nackten Glieder
Für eine Zeit, die Noth und Ketten beicht.

Daneben sitzt ein Greis mit müdem Haupte
Und denkt an Alles, was der Feind ihm raubte,
Und stummer Gram verdüstert ihm den Sinn;
Er sehnt sich nach des Grabes stillem Hafen
Und seufzt: „Wann werd' ich bei den Vätern schlafen!
Ach, Hüter, Hüter, ist die Nacht schon hin?"



Doch vor dem Jünglingliegt das Leben offen,
Jehova lebt, auf Hülfe darf er hoffen,
Gott ist getreu und offen steht sein Ohr;
Und wie er fest um's Knie die Hände faltet,
Schickt er zu dem, der über Allem waltet,
Sein schmerzerfülltes heißes Flehn empor.

Was aber ist dem reifen Mann geblieben?
Weit in die Ferne wird sein Herz getrieben;
Er streckt die Arme voll Verlangen aus!
Nur einmal noch möcht' er die Heimath sehen,
Jerusalem, auf deinen Trümmern stehen
Und knien im Staub vor seines Gottes Haus.

Die treue Harfe hing er an die Weide;
Dem Sänger starb das Lied im bittern Leide,
Wie möcht' er singen in des Feindes Land?
Er ist zu stolz, um seinen Schmerz zu klagen;
So mag für ihn der Wind die Harfe schlagen,
Bis seinem Volke sich ein Retter fand. —

Du aber, deutsche Jugend, nimm zu Herzen
Dieß Bild und fühle nach die tiefen Schmerzen
Des Volkes, das um seine Freiheit klagt;
Und werde du ein starker treuer Hüter
Der dir von Gott beschied'nen heil'gen Güter,
Daß an das Reich fortan kein Feind sich wagt.

Unerschöpfliche Freude erblüht den Kleinen und, gestehen wir's nur, auch den Alten, aus dem gemüthlichen und naiven Theil der Monatshefte. Da finden wir neben dem Altmeister Ludwig Richter H. Bürkner und Fr. Werkmeister, ihm würdig zur Seite stehend, dann Fedor Flinzer mit unübertroffenen Thiergeschichtchen: Peterlein in der Fremde, die Selbstbiographie eines Spatzen, die kranke Miez und Miez im Schuh und das Liedchen von der Nase, und endlich den Liebling aller Kleinen, denen beim bloßen Nennen seines Namens schon das Herz aufgeht, Oskar Pletsch. Von all den reizenden Bildchen eines bloß zu nennen, wäre zu schwer; da müßte „Der erste Geburtstag" am Ende übergangen werden, oder die „Brieskasten-Vignette", oder „Stiefmütterchen", oder „Heimkehr aus dem Walde" und das wäre eine Sünde, die wir ohnehin schon so vielem anderen Vortrefflichem gegenüber, das die Blätter bringen, auf uns nehmen müssen. Also zum Schluß mit unserer wärmsten Empfehlung des hochverdienstlichen, schönen Unternehmens nur noch eine kleine Probe von Oskar Pletsch's Muse: eine Vignette, die das Abschiedsgedicht begleitete, welches der Meister im vergangenen Jahre, als er in sein neues Heim bei Dresden übersiedelte, den Freunden sandte, und die er hier zum Ergötzen von Groß und Klein noch einmal hat abdrucken lassen.

S. v. L.

Ueber die römischen Triumphalreliefe und ihre Stellung in der Kunstgeschichte von Adolf Philippi. Mit drei Tafeln. (Aus dem sechsten Bande der Abhandlungen der philologisch-historischen Classe der Königl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften). Leipzig, S. Hirzel 1872. 8.

Hierzu eine lithographische Tafel von J. G. Bach.

Durch diese Abhandlung, welche mit der bekannten Opulenz der Publikationen der Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften ausgestattet ist, führt sich ein junger Archäologe bei der kunstgelehrten Welt ein, der unlängst unter glücklichen Auspizien das Lehramt der klassischen Alterthumswissenschaft an der Leipziger Universität angetreten hat, und von dem wir, nach der ersten Probe zu schließen, auch für die literarische Förderung dieser Studien das Beste zu erwarten haben.

Der Verfasser stellte sich, wie der Titel der Schrift andeutet, zwei im Grunde genommen verschiedene Aufgaben: eine rein historische und eine kritisch-ästhetische. Die erste handelt von der Entstehung jener specifisch römischen Reliefdarstellungen, welche einen Theil des plastischen Schmuckes der Triumphbögen der Kaiserzeit bilden. Die zweite hat es mit der stilistischen Würdigung der künstlerischen Eigenthümlichkeiten dieser Reliefs und der römischen Reliefbildwerke überhaupt zu thun. Wir wissen, daß diese nach vorwiegend malerischen Gesichtspunkten komponirt zu sein pflegen und sich dadurch in entschiedenen Gegensatz zum griechischen Relief stellen, welches dem Charakter der plastischen Flächenbekleidung treu und jeder perspektivischen Anordnung im malerischen Sinne fern bleibt. Wir sind auch gewohnt, deßhalb das römische Relief als eine Zwittergattung herabgesetzt und das griechische als das einzig reine Vorbild seiner Art gepriesen zu sehen. Philippi bemüht sich, aus der Entstehungsgeschichte des römischen Reliefs, und zwar speziell des historischen Reliefs an den Triumphbögen ein anderes Urtheil zu schöpfen, indem er den Ursprung des Reliefs aus der Malerei darzuthun sucht. Die Triumphalreliefs der Kaiserzeit, sagt er, sind deßhalb so malerisch komponirt, weil sie ursprünglich Gemälde waren, Gemälde auf Holz oder auf Leinen, deren Darstellungen die Thaten der Triumphatoren verherrlichten, und die, nachdem sie früher bei den Triumphen selbst als Gelegenheitsbilder figurirt hatten, dann an den bleibenden Denkmälern der Triumphe, den Triumphbögen, gleichsam in Stein übersetzt wurden.

Zur Erhärtung dieser Thesis ist ein ziemlich umständlicher Beweisapparat beigebracht, auf dessen einzelne Punkte wir hier natürlich nicht näher eingehen können. Nur dem Gange der Untersuchung im Großen wollen wir folgen und da und dort einem aufsteigenden Bedenken Raum geben.

Philippi geht von dem ersten bedeutenderen in Rom erhaltenen Denkmal der Triumphalsculptur aus, von den Reliefs im Innern des Titusbogens. Die vorzüglichen Abbildungen, die er von diesen Werken beibringt, berichtigen die Vorstellungen, die man aus den gangbaren, auf Bartoli's Kupfer zurückzuführenden Reproduktionen über den Stil der Titusbogenreliefs zu schöpfen pflegte, in manchen wesentlichen Punkten. Mit dankenswerther Bereitwilligkeit hat die Gesellschaft der Wissenschaften es gestattet, daß das berühmteste von den beiden Stücken, der Zug mit dem siebenarmigen Leuchter aus dem Tempel in Jerusalem, diesem Berichte beigegeben wurde. Es ist in der That ein dekoratives Prachtstück ersten Ranges, nicht nur reich an trefflichen Details, ausdrucksvollen Charakterköpfen, würdigen, kräftigen Männergestalten von vorzüglicher Bewegung und Gewandung, sondern vor Allem ein Bild wirklichen Lebens, frisch und keck der Natur abgewonnen, wie nur irgend ein Werk hellenischer Kunst.

Und doch, wie grundverschieden von dieser! Verschieden besonders durch die Vertiefung der Bildfläche, wodurch die Anwendung verschiedener Reliefschichten, vom völligen Hochrelief bis zur ganz flachen Zeichnung auf dem Hintergrunde, möglich ward. Dies namentlich, sagt Philippi, haben die römischen Bildhauer nicht etwa nur malerisch in ihr Werk hineingefühlt, sondern aus der Malerei in die Plastik hinübergenommen. Obschon, setzt er hinzu, schwerlich bestimmte Gemälde für die Reliefs als „Vorlagen" gedient haben, so sind sie doch auf die „Art der Darstellung" von Einfluß gewesen. Seit dem Ende des vierten Jahrhunderts v. Chr. ist uns die Ausübung der Wandmalerei durch römische Künstler, wenn auch nicht positiv die der Malerei historischen Stils und Inhalts, zur Genüge bezeugt. An den gemalten Schmuck der Tempel und Hallen reihte sich die leichtere Dekorationsmalerei der Privathäuser und die von Hellas herüber-

gekommene Sitte, „Tafelbilder in die Wände einzulassen und mit dekorativer Bemalung der letzteren zu verbinden", welche zur Zeit des Plautus († 184 v. Chr.) „in Rom bereits allgemein war." Durch diese Ausbreitung der Malerei und die damit Hand in Hand gehende Aufnahme der farbigen Marmorincrustation wurde die Sculptur als dekorative Kunst bei Seite geschoben und zugleich dem malerischen Stil des Reliefs vorgearbeitet.

Spuren dieses malerischen Stiles will der Verfasser schon in den Reliefs eines Claudiusbogens (in Villa Borghese) erkennen, von denen die erste Tafel seiner Abhandlung eine Probe giebt*). Die Arbeit ist jedenfalls die eines höchst unbehilflichen Künstlers. Vollkommen durchgebildet zeigt sich der malerische Stil in den Reliefs des Titusbogens. Hier bietet die Vertiefung des Bildgrundes nicht nur der breitesten Entfaltung des historischen Vorgangs Raum, sondern es konnte nun auch ein Stück Architektur mit in die Darstellung aufgenommen werden, „der zur Hälfte sichtbare Bogen, durch welchen der Zug mit der Tempelbeute zieht." In dieser Verbindung der Figuren mit der Umgebung, in der zunehmenden Bedeutung der letzteren, welche verwandten Darstellungen ganz den Charakter von „Architekturbildern mit Staffage" verleiht, erkennt Philippi mit vollem Recht einen der Hauptunterschiede der römischen von der griechischen Reliefbildnerei. Ob dagegen der äußere Anlaß zur Ausbildung der römischen Reliefsculptur erst mit den Triumphbögen des kaiserlichen Rom's gegeben worden sei, und ob „vorzugsweise" diesen das malerische Relief angehört habe, wie der Verfasser meint, das halten wir noch für eine offene Frage. Es läßt sich sehr wohl denken, daß mit der reicheren Entwickelung und massenhafteren Gestaltung der Außenarchitektur überhaupt, welche in immer kräftigeren Gliederungen, Ausladungen und Verkröpfungen sich erging, die alte, ausschließlich in der Fläche operirende Incrustation und Malerei sich als unzureichend erwies und dem energischer wirkenden Relief das Wort abtreten mußte. Dieses bemächtigte sich des ihm von der Malerei überlassenen Platzes, behielt aber den von jener geschaffenen Stil bei. Es durfte dies um so eher thun, als ja auch in die Architektur und ihre Massengliederung bei den Römern ein malerisches Prinzip hineingekommen war, welches die einzelnen Theile nicht so straff der einheitlichen Hauptform unterordnete, wie dies der hellenische Stil verlangt, sondern ihnen eine freie Gruppirung und mannigfaltig wechselnde Verbindung gestattete. Diese Befreiung und Verselbständigung sehen wir also auch mit dem Relief vor sich gehen. Es löst sich von der Fläche, die es ziert, künstlerisch los; es wird Bild und will zunächst als solches, nicht nur als dekoratives Glied eines Ganzen, gewürdigt werden.

Wenngleich wir demnach die „Einführung des malerisch behandelten Reliefs in die Kunstgeschichte" mit dem Verfasser nicht als ein „Verdienst" der Römer bezeichnen möchten, so ist mit dem Obigen doch die Erscheinung selbst historisch erklärt und als eine Konsequenz der künstlerischen Gesammtentwickelung Roms nachgewiesen. Die kritische Würdigung des römischen Reliefstils, zu welcher der Autor auf diesem Wege gelangt, können wir uns nur völlig zu eigen machen. Er sagt am Schluß: „Was nach den Gesetzen des strengen Systems und innerhalb der Grenzen einer Epoche ein Fehler ist, kann im Zusammenhange der historischen Entwickelung als ein Fortschreiten zu neuen Richtungen aufgefaßt werden. Das malerisch behandelte Relief ist bekanntlich eine Glanzseite der italienischen Renaissance des 15. Jahrhunderts." — „Seine Anfänge liegen in Rom. Durch das Medium der römischen Welt hat die moderne Welt das Erbtheil der griechischen Kultur überkommen." — „So knüpfte auch die moderne Reliefbildnerei an die römische Kunst an", — „und der vollendeten Thatsache gegenüber kann kein Zweifel darüber sein, daß die Belebung des Flächenreliefs im Sinne der griechischen Kunst heute nur noch auf künstlichem Wege erfolgen kann, sobald man über das bloße Ornament hinausgeht und das Gebiet figürlicher Darstellung betritt." *

*) Vergl. übrigens A. Bonze, Oesterr. Gymn. Zeitschr. 1872 S. 856, der auf das nach Ritschl bedeutend ältere Grabmal von St. Remy und seine ebenfalls schon malerisch behandelten Reliefs hinweist.

Anselm Feuerbach.

Von Fr. Pecht.

Mit Illustrationen.

Die Berufung dieses begabtesten jüngeren Vertreters des großen Stils in der Malerei an die Akademie in Wien kann nur als ein in jedem Sinne erfreuliches Ereigniß begrüßt werden, denn sie schließt wohl zugleich die Berufung zu ausgedehnter Thätigkeit für monumentale Zwecke ein, für die gerade Feuerbach wie nicht leicht ein Anderer geeignet erscheint. Dadurch kann sie zu einem so entscheidenden Wendepunkte in diesem Künstlerleben werden, daß eine genauere Betrachtung des bisher von ihm zurückgelegten Weges eben jetzt am Platze erscheinen dürfte.

Und zwar um so mehr, als wir in Feuerbach nicht nur eine mehr oder weniger talentvolle Persönlichkeit zu betrachten haben, sondern vor allem den unbeugsamen Repräsentanten eines Prinzips. Dieses ist enthalten in der Frage, ob es überhaupt möglich sei, den modernen deutschen Geist und die Formen der klassischen Kunst, wie sie Hellenen und Römer und zuletzt noch das Cinquecento ausgebildet, eine organische Verbindung und Durchdringung, eine Ehe eingehen zu lassen, der das wirklich lebensfähige Kind einer wahrhaft neuen klassischen Kunst entsprießen könnte, oder ob wir es im besten Falle nur zu etwas bringen, das mit der niederländischen oder spanischen Schule weit mehr Verwandtschaft hätte, als mit der italienischen. Es mag Manchem anmaßlich erscheinen, die obige Frage nach Cornelius und Overbeck, nach Kaulbach, Genelli, Rahl immer wieder aufzuwerfen; indeß wenn es wir nicht thun, braucht man blos zu sehen, wie sich das jüngere Geschlecht zu jenen Männern stellt,

— und die Nachwelt behält leider immer Recht — um sich zu resigniren und sich lieber gleich offen zu der Ansicht zu bekennen, daß jene Meister, wie bedeutend auch immer, dieses Problem nicht zu lösen vermocht, daß sie es nicht bis zu Werken von der künstlerischen Vollendung und Lebenskraft, vor allem aber von jener tiefsten Wiedergabe des nationalen Wesens und seiner Eigenthümlichkeit gebracht haben, wie wir sie in der Iphigenie, Hermann und Dorothea, Faust, in der Braut von Messina, Tell oder Wallenstein bewundern, und wie sie allein den Kunstwerken den Anspruch verleihen, klassisch genannt zu werden.

Wenn es auch begreiflicherweise einer späteren Zeit vorbehalten bleiben muß, festzustellen, ob das, was Cornelius und Kaulbach nicht vermocht, Feuerbach besser gelungen sei, so läßt sich doch vielleicht der Nachweis führen, daß er zu der Zahl der Wenigen gehört, welche an jenen Männern vorüber die deutsche Kunst der Lösung jener Frage der Erzeugung eines zugleich lebendigen, modernen und doch hohen Stils um einen großen Schritt näher gebracht haben, daß sie ihm also einen wirklichen Fortschritt verdankt. Sehen wir an der Hand seiner Werke und seines Lebensganges zu, ob und wie er dazu gekommen.

Anselm Feuerbach wurde den 12. September 1829 zu Speyer als der Sohn des dortigen Lycealprofessors und berühmten Archäologen und als Enkel des Criminalisten Feuerbach geboren.

Nachdem der Vater 1836 an die Universität Freiburg berufen worden war, erhielt der Sohn dort seine Erziehung und besuchte Schule und Lyceum bis 1846, in welchem Jahre er bei früherwachter Neigung zur Kunst an die Düsseldorfer Akademie ging und unter Schadow's spezieller Leitung die ersten Studien machte. Die pietistisch gefärbte Leitung sowohl als auch der ganze Geist der damaligen Düsseldorfer Schule paßten für sein Naturell zu wenig, als daß er sich nicht bald davon weggesehnt hätte, und so vertauschte er schon 1848 Düsseldorf mit München und den pedantischen Schadow mit dem so geistvollen und anregenden Rahl, der gerade dort weilte.

Mit dem einnehmendsten Aeußern ausgestattet, voll Genie und Feuer, wie er war, hat sich das Andenken seiner glänzenden Persönlichkeit dort bis heute erhalten, wie er seinerseits von Rahl und der ganzen übrigen Münchener Schule offenbar starke Impulse empfing, der erstere ihm zuerst den Sinn für die klassische Kunst großen Stils in der Weise aufgeschlossen zu haben scheint, wie sie für sein ganzes späteres Leben nachwirkte. Indeß war davon zunächst noch wenig zu spüren. Hören wir doch in der Jugend gar manches, was wir erst später bei größerer Ruhe verstehen, und das dann auch erst seine Wirkung thut; denn alle fruchtbaren Wahrheiten muß man ja erleben, mit dem Hören ist noch sehr wenig gethan. Zunächst ging Feuerbach 1850 nach Antwerpen und 1851 nach Paris. In demselben Jahre starb sein Vater, und es blieb ihm jetzt Niemand als seine geistvolle Stiefmutter, die ihm aber mit einer wahrhaft unermüdlichen, selbstlosen Aufopferung jede wirkliche Mutter mehr als ersetzte. Diese edle Frau spielt im Leben des Künstlers dieselbe Rolle, wie sie so viele groß angelegte Mütter im Leben berühmter Söhne gespielt haben; er verdankt ihr jede Art gemüthlicher und geistiger wie materieller Förderung. Da sie selbst kinderlos war, wurde das Glück des Stiefsohns von da an ihre einzige und in den schwierigsten Verhältnissen meisterhaft gelöste Aufgabe. In Paris besuchte Anselm zuerst das Atelier des gerade auf der Höhe seines Erfolgs stehenden Couture, das er indeß bald verließ, um fortan selbständig zu arbeiten. Jedenfalls verdankt er der französischen Schule jene Tendenz zu feinster Durchbildung der Form, besonders auch der plastischen Modellirung, die bald in seinen Arbeiten hervortrat. Die erste derselben ist „Hafis in der Schenke" (1852), die man auch in der trefflichen photographischen Ausgabe seiner Werke findet, welche sein treuer Freund, der Photograph Allgeyer in Karlsruhe bei Velten publizirte, und von welcher bis

jetzt drei Hefte mit achtzehn, fast alle bedeutenderen Arbeiten des Künstlers enthaltenden Blättern erschienen sind.

Nachdem Feuerbach 1853 von Paris nach Karlsruhe zurückgekehrt war, erschien, bald nach „Hafis", der ihm in der Richtung verwandte „Tod des Pietro Aretino", welcher bei seiner Ausstellung in Deutschland bereits allgemeines Aufsehen erregte. Sind auch Anklänge an die „Fête romaine" Couture's wahrzunehmen, so tritt doch bei beiden Bildern der Einfluß des Paul Veronese viel auffallender als irgend ein anderer hervor. Nicht minder aber vor Allem das hohe malerische Talent, die Eigenthümlichkeit und Größe der Auffassung und Behandlung des gegebenen Stoffes, die fast noch zu dekorative Kühnheit und Fertigkeit der malerischen Handschrift. Der dreiundzwanzigjährige junge Mann kann hier schon mehr, bewältigt das Handwerk mit größerer Sicherheit, als die alte klassizistische Schule dies jemals vermocht. Bei dieser Leichtigkeit der Produktion glaubt man viel eher für die Zukunft einen Manieristen erwarten zu müssen, als das, was Feuerbach nachher geworden. Daran erinnert höchstens die schon damals hervortretende Vorliebe für eine kühle graue, ja bisweilen selbst grünliche Färbung, eine Neigung, die er im Ganzen, wenn auch mit einzelnen Ausnahmen, festgehalten hat. Man findet sie auch in einer geistreichen Kopie der „Assunta" des Tizian, die der 1854 mit einem Stipendium der badischen Regierung nach Venedig gegangene junge Künstler von dort einschickte, zugleich mit der selbständigen Komposition einer Figur der Poesie, welche höchst edel gedacht, schon einen mächtigen Fortschritt zum Großen und stilvoll Erhabenen darstellt. Allein noch ward ihm der Anstoß dazu durch die Großartigkeit der Tizian'schen Schöpfungen gegeben, ohne daß sich dieß indeß in dem weit eher plastisch als koloristisch gedachten Bilde direkt nachweisen läßt. Unglaublich genug hatte man in Karlsruhe so wenig Verständniß für diese Bestrebungen, daß man den Künstler durch Entziehung des Stipendiums für das Verbrechen strafte, sich an Tizian ein Beispiel genommen zu haben, sein Bild selber aber in eine Rumpelkammer der Galerie stellte, wo es lange Jahre blieb.

Obgleich durch diese unvorhergesehene Ungnade fast aller Mittel baar, ließ sich der Künstler im Vollgefühl seiner Kraft und seines Berufes doch nicht abschrecken und wanderte mit hundert Franken in der Tasche nach Rom. Hätte er wie so viele Andere, anstatt seinem künstlerischen Gewissen zu folgen und nach dem Höchsten und Edelsten zu streben, nach jener Einfachheit, Größe und Strenge, die in der Kunst so schwer zu erreichen sind, nach jener vornehmen Gebundenheit des Stils, für die der Mitwelt so lange die Empfänglichkeit abging, weil sie ihr nie mit voller Lebenswahrheit vereint geboten wurde, — hätte er, sagen wir, statt dessen den realistischen Neigungen des Tages gehuldigt, wozu er, wie wir gesehen, so gut befähigt war wie irgend einer: kein Zweifel, das Martyrium, das nun für ihn begann, wäre ihm erspart geblieben.

Er hatte aber den Muth, lieber die Dornenkrone langjähriger Mißhandlung auf sich zu nehmen, als seine künstlerischen Ueberzeugungen zu verläugnen. Dieser leider immer seltener werdende Muth ist es, der ihm der Vater des Ruhmes ward.

Nach zwei Jahren war 1857 sein „Dante mit edlen Frauen in Ravenna" als erste größere Frucht seines Umgangs mit Raffael und Michel Angelo gereift. Während diese für die meisten nach Rom pilgernden deutschen Künstler nur da zu sein scheinen, um den Beweis zu liefern, daß man selbst für ihre erhabene bildende Kraft vollkommen unzugänglich sein kann, hatten sie dieselbe an dem jungen Adepten vollkommen bewährt.

Es wäre schwer möglich, das Problem, welches sich Feuerbach bewußt oder unbewußt für seine künstlerische Wirksamkeit gestellt hatte, und dessen formeller Theil eben als die Wiederbelebung der klassischen Stilformen durch das feinste Naturstudium bezeichnet wurde, klarer

und bestimmter zu formuliren und glücklicher zu lösen, als es hier geschieht. Die Konzeption ist überaus großartig, besonders die Silhouette der Gruppe von erhabenem Ernste und majestätischer Ruhe, Dante selber von so gehaltener und grandios edler stiller Trauer, wie man es nur für den Dichter des Inferno wünschen mag. Die Frauen haben jene süße Holdseligkeit, vereint mit stolzer Würde und südlicher Ueppigkeit der Form, wie sie uns an den venetianischen Bildern, vorab an Palma entzücken, die durchweg harmonische Färbung ist von einer gediegenen Fülle und Einfachheit des Tons, die durchaus für den Gegenstand paßt, das Ganze mit seinen bei sehr tiefem Horizont sich dunkel von der Luft abhebenden mächtigen Figurenmassen macht einen ebenso imponirenden wie durchaus originellen Eindruck und hatte heuer, wo ich es seit dreizehn Jahren zum erstenmale wiedersah, für mich nichts von seiner Macht verloren.

Zu Karlsruhe, wo es in die Galerie kommen sollte, hatte man für den hohen Werth dieses Kunstwerks wie für das Verdienstliche der ganzen Tendenz, die ihm zu Grunde lag, wiederum so absolut kein Verständniß, daß sich der Direktor derselben sogar zu einem Protest gegen seine Aufnahme in die ihm unterstehende Sammlung hinreißen ließ. Der Großherzog, der es in richtiger Würdigung des großen Talents seines Unterthans bestellt, behielt das Bild für seine Privatsammlung, und hier blieb es, bis die neueste Zeit und der trotz systematischer Anfeindung von dort beständig steigende Ruf des Künstlers endlich seine Aufnahme in die Galerie erzwang, die ihm doch unter ihren sämmtlichen modernen Bildern nur so wenig von gleicher einfacher Größe an die Seite zu setzen hat.

So von seiner Heimat weggedrängt, die alle Ursache gehabt hätte, auf ihn stolz zu sein, statt ihn von prätentiöser Mittelmäßigkeit und ihren literarischen Handlangern anfeinden zu lassen, galt es jetzt für Feuerbach, lange peinvolle Jahre zu überwinden. Er würde vielleicht, stolz, unbeugsam, abgeschlossen, verletzbar und feinfühlig, wie er war, dabei zu Grunde gegangen sein, ohne die Aufopferung seiner Stiefmutter und die Protektion des edlen Frhrn. von Schack, der Jahre lang fast all seine Werke für die berühmte Sammlung erwarb, zu deren werthvollsten Schätzen sie neben denen Genelli's heute noch gehören.

Sie beweisen, daß sein Mißgeschick mit dem „Dante" keineswegs ganz ohne Einfluß gewesen, der aber theils nachtheiliger, theils vortheilhafter Art war. Da sie die mittlere Periode des Künstlers, das Suchen, bezeichnen, so sind sie auch gemeinsam zu charakterisiren. Fehlt ihnen auch mit wenig Ausnahmen das Siegesgewisse, Sichere, die stolze ungebrochene Kühnheit, der geniale Wurf des „Dante", so zeigen sie dagegen ein unablässiges Ringen, das beharrlichste Studium der Form und eine unbestreitbare allmähliche Vertiefung des Talents, das nach und nach den Rest von koketter Aeußerlichkeit, der ihm noch anklebte, abstreift, immer seelenvoller wird, zuletzt in einer Anzahl von Kinderbildern sogar naive Naturlaute bringt, die dem bewußten Wesen des Künstlers ursprünglich ferner lagen.

Das grandioseste von denen, die der ersten Dante'schen Richtung angehören, ist das 1862 entstandene Bild „Pietà", mit lebensgroßen Figuren und herrlich ernster koloristischer Stimmung, wie er ihr erst in neuerer Zeit wieder vollständig Meister geworden. Dagegen sind die sehr graziösen Frauen nicht ohne eine gewisse Koketterie und gehen in dem tragischen Moment nicht auf. Die Abbildung, von der Hand des Professors Raab radirt, überhebt uns jeder weiteren Beschreibung. Diese vortreffliche Radirung giebt den Charakter strenger Größe und tiefen Ernstes, der besonders die koloristische Stimmung des Bildes auszeichnet, ebenso gelungen wieder wie die Feuerbach eigenthümliche Flächenbehandlung. — Ferner „Ariost, mit schönen Frauen im Park von Ferrara scherzend", ein wenig bunt und kalt, aber von herrlicher Charakteristik, besonders des Dichters selber. Es folgt dann „Petrarca, der Laura zum ersten Male in der Kirche sieht", ein Bild, in dem sich der Künstler mit

A. Feuerbach gmx.

PIETÀ

Das Original in der Galerie des Freiherrn von Schack

[illegible] ist [illegible] eken [illegible]
[illegible] Darstellung [illegible]
[illegible] drama [illegible]
[illegible] hat [illegible]
[illegible] Werke geb[illegible]
[illegible] müssen [illegible]
[illegible] belauscht, [illegible]
[illegible] um 1865 gem[illegible]
[illegible] lebensgrossen [illegible]
[illegible] Wirklichkeit bekannt, die [illegible]
[illegible] unsere Wahrheit [illegible] echten [illegible]
[illegible] den besten Arbeiten der [illegible]
[illegible] gehört.

[illegible] dazwischen, auch [illegible]
[illegible] nicht den Stempel [illegible]
[illegible] Geschehe, wie das, was [illegible]
[illegible] wirkliche Anschauung zu [illegible]
[illegible] unmittelbar gelehrt hat, [illegible]
[illegible] und weniger beeinträchtigen [illegible]
[illegible] hemmte ihn freilich [illegible]
[illegible] nennen ihn sein best[illegible]
[illegible] vollständige Abschliessung [illegible] der [illegible]
[illegible] durch die Ateliers [illegible] es erm[illegible]
[illegible] aber jung und mit allen Eigenschaften [illegible]
[illegible] um in dieser [illegible]

großer Feinheit in den Charakter der Zeit hineinlebte, und dessen kühles Kolorit eine merkwürdige Leuchtkraft zeigt.

Man sieht, das Ideal des Künstlers in dieser Periode ist ein genialer Mann, der seine Anziehungskraft auf schöne Frauen ausübt, ein Thema, dessen geistvolle Variationen alle diese Bilder sind. Läßt sich überhaupt in sämmtlichen Werken Feuerbach's eine andere Religion nicht erkennen, als der Kultus der Schönheit, so machte ihn eben diese Eigenschaft auch geschickt zu der Lösung seiner Hauptaufgabe in der heutigen Kunst, zur Vermählung dieses ganz modernen Geistes mit der klassischen Form, die ja zu Raffael's wie der Hellenen Zeit aus ganz ähnlicher geistiger Verfassung herauswuchs. Gerade weil ihnen die unbefangene Freude an der Schönheit der Natur und der Kunst abgeht, waren unsere modernen Klassizisten von Cornelius bis Kaulbach unvermögend, diese Aufgabe zu lösen, nur Genelli und Rahl gehen wenigstens einen Schritt weiter, während für Schwind das geistreiche Erzählen immer Hauptsache ist, das bei Feuerbach eigentlich gar keine Rolle spielt.

Von den beiden Erstgenannten unterscheidet er sich aber außer durch die feinere Durchbildung der Form, die größere Beherrschung der Technik auch vor allem dadurch, daß er das, um was er an Reichthum der Erfindung hinter ihnen vielleicht zurück bleibt, durch die größere Intensität ersetzt, daß er nicht nur die körperliche Schönheit zu schildern, sondern auch die Seelenschönheit mit ihr zu verbinden weiß, und das oft mit großer Tiefe und seltenem Zauber. Zu den vorzüglich dadurch glänzenden Schack'schen Bildern gehört vor allem die „Francesca von Rimini," ein Bild voll unaussprechlicher Anmuth und Süßigkeit, die etwa gleichzeitig, im Jahre 1861 entstandene erste „Iphigenie", verschiedene andere Frauenbilder, selbst in modernem Kostüm. Auch darin unterscheidet sich Feuerbach durchaus von seinen deutschen Vorgängern, daß es sich ihm, wie man schon an der bloßen Aufzählung seiner Bilder sieht, weit mehr um Darstellung eines schönen Seins als um die eines Geschehens handelt, daß er kein vorzugsweise dramatischer Maler ist, wie fast alle die, welche sich um Cornelius gruppiren. Deßhalb hat er auch so viel Sinn für die Kindernatur, und die in dieses Genre zählenden Werke gehören unstreitig zu seinen reizendsten Schöpfungen, wie wir sie in verschiedenen Gruppen musizirender Kinder finden — darunter eine der schönsten zwei Knaben von einer Dryade belauscht, bei Schack, eine andere ein singender Knabe und ein Mädchen ebenso belauscht, etwa um 1865 gemalt, jetzt in Basel. Letzteres Werk ist vielleicht das anmuthvollste von allen; die lebensgroßen Figuren sind mit einer dicht an die Venetianer hinstreifenden Tiefe und Klarheit kolorirt, die Form ist so groß, einfach und verstanden, der Ausdruck von einer naiven Wahrheit und ächten Natur, die Landschaft von einem Zauber, daß es nicht nur zu den besten Arbeiten des Künstlers, sondern auch zu den reinsten Kunstwerken unserer Zeit gehört.

Kommen dazwischen, auch bei Schack, wieder flüchtigere Arbeiten, so doch gewiß keine einzige, die nicht den Stempel einer hohen Eigenthümlichkeit trüge, nicht mindestens in jeder Galerie aussähe, wie das, was man das Werk eines „guten Meisters" nennt, weil ihr immer eine wirkliche Anschauung zu Grunde liegt, und weil die strenge Zucht großen Stils den Künstler allmählich gelehrt hat, erbarmungslos jeden kleinen Reiz, der die Größe und Einfachheit des Ganzen beeinträchtigen könnte, unter den Tisch zu werfen.

Dieß konnte ihn freilich nur der fortwährende Umgang mit den Meistern des Alterthums lehren, mit denen ihn sein beständiger Aufenthalt in Rom in Contakt erhielt. Ebenso konnte nur seine vollständige Abschließung von der modernen frivolen Welt, die sich gleichgiltig und neugierig dort durch die Ateliers drängt, es ermöglichen, ihrer Verflachung zu entgehen. Wenn man aber jung und mit allen Eigenschaften des Geistes und Körpers in glänzendster Weise ausgerüstet ist, um in dieser Welt zu gefallen, so gehört gewiß keine kleine Entsagung

und Charakterfestigkeit dazu, sie stolz zu verschmähen. Wenn er sich dabei für die Einbuße der Zärtlichkeiten von überbildeten Berliner Jüdinnen durch den Umgang mit einer schönen Römerin entschädigte, deren prächtige junonische Gestalt sich in so mancherlei Metamorphosen durch seine Bilder aus diesen Jahren zieht, der wir bald als Bianca Capello und bald als Pallas oder Medea begegnen, so hatte dieser Umgang wenigstens das Naturwüchsige, die herrliche antike Tradition für sich, die heute noch in den stolzen Enkelinnen der Wölfin lebendig ist. Damit, wie mit den Kinderbildern, war der allmähliche Uebergang vom vorherrschend mittelalterlichen, römischen Stoffkreise zum antik hellenischen von selbst gegeben, wie er endlich nach verschiedenen Vorläufern, wie Lesbia, Iphigenie u. a. m., in dem berühmt gewordenen Symposion auf der Münchener Ausstellung von 1869 fertig zu Tage trat.

Und zwar zunächst zu so allgemeinem Entsetzen — auch dem meinigen — daß ich noch heute nicht ohne Lachen daran denken kann. Der Künstler hatte nämlich in der Absicht, das Morgengrauen anzudeuten und wohl auch um den Ernst des Ganzen zu erhöhen, vom Grau unglücklicher Weise etwas zu verschwenderisch Gebrauch gemacht, so daß das kolossale Bild in seiner anfänglichen Umgebung von lauter stark naturalistisch gewürzten Meisterstücken der Piloty'schen und anderer moderner Münchener Schulen aussah, wie ein Stück Eismeer, das sich ungebeten in einen Parfümerieladen drängt. Erst als nach ein paar Wochen dieser Mißgriff der Hängekommission beseitigt und das Gastmahl unter die Kartons placirt war, kam man endlich sehr langsam zu der Einsicht, daß man hier vor einem epochemachenden Kunstwerke hohen Ranges stehe, dem die sämmtliche Historienmalerei großen Stils auf der ganzen Ausstellung kaum viel von gleichem Werthe an die Seite zu stellen habe, ja daß unserer Malerei noch nie die Verlebendigung einer so entfernt liegenden Kulturperiode mit ihren Hauptvertretern in ihrem eigensten Charakter geistvoller und überzeugender gelungen sei, und zugleich eine Uebersetzung des in der Antike lebendigen Geistes aus der Plastik in die Malerei, ein Problem, an dem sich von David bis Ingres oder von Carstens bis Genelli und Rahl so viele abgemüht, ohne daß sie jemals vollständigen Erfolg gehabt hätten. Denn was an deren Werken uns anzieht, das ist die bedeutende Subjektivität ihrer Schöpfer, aber ganz und gar nicht ihre Schilderung des Griechenthums. Natürlich kann dergleichen überhaupt schon darum nur annähernd gelingen, weil jede Zeit in ihrer Vorstellung von jenen Perioden ein gut Theil der eigenen hineinträgt. In diesem Sinne hat nun Feuerbach dieselbe dem heutigen Geschlecht um vieles näher gebracht. Bei ihm muß man sich sagen, daß wenn die Antike nicht log, wenn dem panathenäischen Festzug, den Figuren der Phidias'schen Schule und ihrem stolzen ruhigen Sich-Genügen irgend eine Wahrheit zu Grunde lag, dieser Agathon, Aristophanes, Sokrates und wie sie alle heißen, ächte Hellenen nicht nur, sondern auch höchst charakteristische Repräsentanten ihrer historischen Persönlichkeiten seien. Nur bei dem von Tänzerinnen gestützten Allibiades vermißt man die geniale Frivolität und jenes Verführerische der Schönheit, wodurch er in einen so lebhaften Gegensatz zu den übrigen tritt. Aber nicht nur die Charaktere, auch die Meisterhaftigkeit der ganzen Umgebung zeugt von tiefem Studium der hellenischen Welt, wie der schöne Rhythmus der Linien von der Congenialität des Malers mit ihrem Charakter. Man brauchte sich nur antike Szenen eines Alma Tadema oder Gérome im nächsten Saal anzusehen, um alsbald im Klaren darüber zu sein, wer die Griechen besser verstanden und mehr von der perikleischen Zeit in ein modernes Kunstwerk herüberzutragen gewußt habe.

Dem Gastmahl folgten rasch „Orpheus und Eurydike" und „Medea" 1870. Letztere ist bei aller Hoheit der Medea selber, so wie der neben ihr sitzenden Figur, doch zu sehr ein grandioses Stimmungsbild, um nicht viel mehr romantisch als klassisch zu erscheinen. Aber

Iphigenia von A. Feuerbach.

Das Original befindet sich in der Stuttgarter Galerie.

Zeitschr. f. bild. Kunst. VIII. Jahrg. Verlag von E. A. Seemann.

Druck von E. Grumbach in Leipzig.

sicher ist selten das Tyrrhener Meer in seiner düstersten und unheimlichsten Aufregung glänzender durch Figuren und Landschaft dargestellt worden als hier.

Zur sonnigsten antiken Heiterkeit zurückgekehrt erblicken wir den Künstler bald darauf beim „Urtheil des Paris", dieser in ihrem Ensemble so reizenden, bei ihrer Wanderung durch Deutschland nicht genug gewürdigten Komposition. Und doch gewinnt sie dem so schwierigen, so oft behandelten Gegenstande eine ebenso neue wie geistvolle Seite ab. Auch das reiche Talent des Künstlers zeigt sie uns in neuer Beleuchtung, durch den Humor, besonders in dem neckischen Spiel der Amorinen, in der Auffassung des Paris, im Verhältniß der Göttinen zu einander, und dabei vor Allem eine Meisterschaft in der Behandlung des Nackten, verbunden mit jener edlen antiken Unbefangenheit, die das direkteste Gegentheil von moderner Lüsternheit bildet. Dabei hat die Landschaft eine Schönheit der Komposition, die unmittelbar an Raffael erinnert an dessen Auffassung solcher Stoffe das Bild überhaupt sich so glücklich anlehnt, wie es wohl sehr selten in der modernen Zeit gelang. Man braucht die Komposition nur mit andern desselben Sujets zu vergleichen, um sich alsbald ihres Werthes voll bewußt zu werden.

Dies braucht die zweite „Iphigenie" nicht einmal, welche jetzt die Stuttgarter Galerie ziert, um voll und rein und unbedingt zu entzücken. Schwerlich ist wohl die Sehnsucht je mit rührenderer, seelenvollerer Schönheit dargestellt, die antike Form glücklicher mit dem modernen Geiste vermählt worden als in diesem Bilde, der Krone aller Leistungen des Künstlers. Unsere Abbildung zeigt, daß wir es hier mit einem jener Werke zu thun haben, die jeder Zeit und Schule ebenso zur Ehre gereichen, wie sie der unsern so selten gelingen. Der Blick wird gleich gefesselt von der so ganz jungfräulichen Hoheit, dem unsäglichen Liebreiz der wunderbar den Zauber der Antike in's Malerische übertragenden Gestalt, wie durch die Tiefe und Schönheit des Ausdrucks.

Wer vor dieser Iphigenie unserer Nation und ihrer Kunst eine große Zukunft abspricht, der wäre noch mehr zu bedauern als die, welche so lange kein Auge dafür hatten, daß wir in Feuerbach denn doch einen ihrer begabtesten Träger zu suchen haben.

Es bleibt nur noch übrig, zwei Momente bei unserem Meister zu berühren, um seine Charakteristik zu vervollständigen: die Technik und das nationale Element in seiner Produktion. Beide hängen auf's Genaueste zusammen, da die erstere bei jedem bedeutenderen Künstler, der es zu einer selbständigen Ausdrucksweise gebracht, eben so gut ein Ausfluß seines innersten Wesens ist wie das zweite. Beruhen ja beide in letzter Instanz auf dem Naturell, dem Pulsschlag, könnte man sogar sagen.

Dieser erscheint bei Feuerbach im Ganzen kühl, wie der Ton seines Kolorits, wie das Gemessene, Schlanke seiner Form; mehr als bei irgend einem andern modernen deutschen Künstler könnte man bei ihm von „den kalten Flammen der Begeisterung" sprechen. Das kühle Wesen ist aber ja nicht mit Kälte zu verwechseln, sondern es hängt mit der Höhe des Standpunktes zusammen; auch die Antike ist kühl, beide aber erfrischen eben deßhalb nur um so mehr. Die Gluth in der Kunst ist eine durchaus moderne Erfindung, sie gehört dem Christenthum an, mit der systematischen Benutzung der Wirkungen des Helldunkels tritt sie in dem byzantinischen, wie überhaupt dem orientalischen Stil zuerst auf, dem wir deshalb auch die koloristische Entwicklung überhaupt verdanken, von der das Alterthum noch keine Ahnung hatte.

So macht denn Feuerbach vom Helldunkel, dieser Mutter der Farbe, nur einen sehr mäßigen Gebrauch, sein Kolorit hat eher etwas Mageres, weil er sehr viel Prima malt, obwohl er den Reiz des Halbtons sehr wohl zu benützen weiß. Deßhalb ist er aber dennoch fast immer harmonisch und sieht, wenn auch, wie gesagt, weit entfernt von der tiefen Gluth, der reichen Pracht eines Rahl, doch im Ganzen eben der Bescheidenheit der Mittel

halber eher noch vornehmer aus. Nicht minder deutet er auch den Reiz der Lichtwirkungen nur sehr maßvoll aus, ohne doch jemals hart oder grell zu werden, da er fast immer Ton, und oft sogar einen sehr feinen und schönen, zeigt.

Ist in alle dem eine gewisse Verwandtschaft mit Ingres nicht zu verkennen, so sind beide doch im Uebrigen durch eine wahre Welt von einander getrennt. Zunächst zeigt unser Meister selbst bei dem bescheidenen Gebrauch, den er von den koloristischen Mitteln macht, immer Stimmung, die Ingres nie hat, ja er weiß diese Stimmung nicht nur an sich so ergreifend zu machen, wie nur wenige unserer Historienmaler, sondern auch mit der rhythmischen Durchbildung der Form, dem strengsten Stil in einer, man kann wohl sagen, ganz neuen Weise zu vereinigen. Denn gerade dadurch unterscheidet er sich von allen seinen Vorgängern, daß er durchaus modern und ein Kind seiner Zeit ist, wenn auch im besten Sinne. Seine Kunst hat nicht die Spur von jenem aufgewärmten Wesen an sich, das die deutsche stilisirende Historienmalerei von Carstens bis Rahl und Kaulbach nie vollständig verlor.

Damit hängt denn auch zusammen, daß während man bei sämmtlichen Figuren, die Ingres geschaffen, auch nicht eine einzige trifft, die das gespreizte, absichtliche Wesen los geworden, die ganz unbefangen wäre, gar nicht Komödie spielte, man deren bei Feuerbach sehr viele findet, die vollkommen in dem aufgehen, was sie thun, durchaus naiv erscheinen. Und selbst bei denen, wo dies nicht der Fall, scheinen sie weit eher elementarisch traumartig bewegt, als posirend, wie die des Franzosen. Ja dies nachtwandlerische Wesen verleiht ihnen sogar oft, wie in jenen Frühlingsbildern mit modernen Frauen, eine eigenthümliche Anziehungskraft. Theatralisch vollends kann man wohl keine einzige nennen, wenn auch seine schönen Frauen der Koketterie nicht immer ermangeln. Daß er aber die Frauenschönheit besser wiedergiebt als irgend einer seiner Vorgänger, das ist wohl einer seiner Hauptvorzüge. Dicht dabei liegt gerade das, was unsern Meister in so hohem Grade national macht: er sieht seine Menschen, auch wenn er in ihnen die ächtesten Hellenen oder Italiener wiedergiebt, immer mit der Empfindung des Deutschen, und daß diese Empfindung nicht nur schlechtweg national, daß sie durchweg edel, groß, vornehm und wenn nicht gewaltig oder auch nur je pathetisch, doch tief und ergreifend fein kann, daß mit einem Worte der geistige Reiz seiner Bilder allmählich den bloß formellen überwiegt, ohne daß dieser darunter gelitten hätte: das giebt dem Künstler den Anspruch, zu den besten seiner Zeit gezählt zu werden.

Die Sammlung des Sir Richard Wallace
im
Bethnal Green Museum zu London.

(Fortsetzung.)

III.

Die alte spanische Schule ist in der Wallace-Galerie durch einundzwanzig Bilder vertreten, in welche sich hauptsächlich die beiden Großmeister dieser Schule, Velazquez und Murillo theilen; es sind dieß fast nur Bilder ersten Ranges, welche schon vorher zu den Zierden der auserlesensten Sammlungen gehörten. Von den acht Velazquez muß ich vor Allem die superbe „Dame mit dem Fächer" nennen. Es ist dieß unzweifelhaft eines der excellentesten Porträts dieses genialen Meisters; so lebendigen Ausdruck, so warmes Kolorit dürfte man in wenig andern Bildnissen desselben wiederfinden, wie er denn auch auf wenige Bilder eine so sorgfältige Ausführung verwendet hat. Es ist eine ächte Spanierin, die da lebensgroß (Kniestück) aus dem Bilde heraussieht: dunkle, schwarzbraune Haare, ebenso dunkle, feurige Augen und ein warmbrauner Teint, welchen man bis zu dem durch das ausgeschnittene Kleid nur halbverhüllten Busen verfolgen kann und unter welchem man die raschen Pulse klopfen zu hören glaubt. Ein Granaten-Collier um den prächtig geformten Hals leuchtet mit den Augen um die Wette; die übliche schwarze Seidenmantille bedeckt Kopf und Schultern, und die Hände stecken in grauen Handschuhen mit langen Manschetten; die rechte Hand hält einen schwarzen Fächer, am linken Arme hängt ein Rosenkranz aus weißen Perlen mit blauer Schleife. Ein zu den braunen und schwarzen Contouren der Gestalt vortrefflich harmonirendes Grau bildet den Hintergrund. Das Bild gehörte einst zu den chefs d'œuvre in der Aguado-Galerie und wurde von Marquis Hertfort 1857 zur Manchester-Ausstellung gesandt; es ist in den Werken von Waagen, Bürger, Stirling u. A. gebührend hervorgehoben. Der von Velazquez so oft konterfeite kleine Don Balthasar, Infant von Spanien und Sohn Philipp's IV. ist hier in drei Exemplaren vorhanden, einmal als etwa dreijähriges Kind in silbergesticktem steifen Röckchen, über der Brust eine violette Schärpe, die Linke auf dem kleinen Degen, die Rechte auf eine Art Generals-Stab gestützt; auf einem Kissen neben ihm liegt sein Federhut, den Hintergrund bilden rothe Draperien mit Goldfransen. Auf einem zweiten Bilde ist er etwa zu fünf Jahren herangewachsen und steht schon etwas sicherer und selbstbewußter in schwarzem goldgesticktem Wammse da, mit der linken Hand wieder den Degen haltend, die Rechte auf eine Brüstung lehnend; rothe Teppiche bilden wieder den Hintergrund. Dies stammt aus der Kollektion des Mr. Wells. Auf beiden Bildern ist Balthasar lebensgroß, und beide sind ziemlich stark nachgedunkelt, lassen aber dennoch in allen Theilen eine sehr fleißige Ausführung erkennen. Auf dem dritten Bilde sitzt der kleine Balthasar höchst kühn auf einem gedrungenen Rappen und hält augenscheinlich eben seine Reitübung, denn hinter ihm ist eine umzäunte Manege sichtbar, und verschiedene, sehr oberflächlich hinskizzirte Personen scheinen dem kleinen Reiter zuzusehen. Marquis Hertfort kaufte dieses prächtige Bild bei der Versteigerung der Rogers-Kollektion um 1210 Guineas; ein ganz gleiches Reiterbild, nur mit einigen Aenderungen

der Nebenfiguren, befindet sich in der Grosvenor-Galerie. Ein kleine spanische Prinzeß in weißem gestickten Kleidchen steht in der gespreizten, kindlichen Grandezza da, in welcher wir gewöhnlich die Infantin Marguerita Maria von Velazquez dargestellt sehen. Auch dies Bild ist lebensgroß, und dürfte aus der Galerie des Königs von Holland stammen. Selbstverständlich fehlt ein Bildniß Philipp des Vierten nicht; er ist hier auf einem kleinen Bilde, geharnischt, mit einem schwarzen Federhute, einer rothen Schleife über der Brust und weißen Strümpfen, auf einem etwas plumpen Pferde, welches den konventionellen Aufsprung mit den beiden Vorderfüßen macht, dargestellt. Ein Pendant zu diesem bildet ein ebenfalls kleines Reiterbild des Caspar Guzman, Herzog von Olivarez; letzterer ist ebenfalls in Rüstung, trägt jedoch einen grauen Hut und hohe Lederstiefel. Beide Reiter halten einen kurzen Stab in der Rechten und sitzen nahezu auf dem Halse ihrer Pferde, was jedoch ihrer Grandezza keinen Abbruch thut; den Hintergrund bildet bei beiden Gemälden eine warmgestimmte blaugrüne Landschaft. Das Reiterbild des Ministers Olivarez ist eine Wiederholung im kleinen Maßstabe des lebensgroßen Bildes in der königlichen Galerie zu Madrid. Der achte Velazquez ist ein Landschaftsbild, reich mit kleinen Figuren besät; am Saume dunkler, waldiger Anhöhen dehnt sich ein weiter freier Wiesenplatz aus, von welchem der größte Theil rund mit einem Zelttuche umspannt oder eingezäunt ist. Innerhalb dieser Arena halten Jäger zu Pferde und zu Fuße Jagd auf Wildschweine. Im Vordergrunde, außerhalb des Jagdgebiets ist eine Gesellschaft in nobelsten Kostümen, theils stehend, theils lagernd, versammelt. Es ist dieß eine prächtige und höchst interessante Skizze der zehn Fuß langen und sechs Fuß hohen Eberjagd in der Londoner National-Galerie; Skizze wie Bild sind höchst fein im Gesammttone, die Landschaft ist von sehr glücklicher Stimmung, die Figuren größtentheils reizend gezeichnet und voll Leben und Bewegung, doch dürfte die Perspektive nicht ganz Stich halten.

Von Murillo besitzt Sir Richard elf Bilder, darunter mehrere ersten Ranges. Zunächst eine „Anbetung der Hirten", die Figuren etwa dreiviertel Lebensgröße; neben dem in einer strohgefüllten Holzkrippe liegenden Kindlein kniet Maria, die Linnen des improvisirten Bettchens zurechtlegend, hinter ihr beugt sich Joseph hervor, während auf der andern Seite drei Hirten und zwei Mädchen sich ehrerbietig und neugierig eingefunden haben und ein Lamm und ein paar Tauben als Opfergaben bringen. Ueber der Gruppe fliegen zwei lichtumflossene Engel; Ochs und Esel sind nicht vergessen. Der größte Theil der Gruppe befindet sich in ziemlich tiefem, aber meisterhaft behandeltem Helldunkel; helles Licht fällt nur auf das in der Mitte des Bildes liegende Kind und auf das anmuthige Antlitz Mariens. Die Köpfe der Männer sind lebendig, das Fleisch von warmem, transparentem Tone. Komposition wie Ausführung deuten auf die beste Zeit des Meisters hin. Das Gegenstück: „Joseph wird von seinen Brüdern in den Brunnen geworfen" ist heller im Gesammteffekte; die Figuren des bis auf's Hemde entkleideten Joseph und seiner um ihn gruppirten zehn Brüder sind trefflich komponirt und voll Ausdruck, Leben und Wahrheit; eine kühn und kräftig hingemalte Gewitterlandschaft bildet den Hintergrund. Ein drittes figurenreiches und großes Bild ist: „Die Mildthätigkeit des heil. Thomas von Villanueva". Der heil. Thomas als Priester kommt mit andern Geistlichen aus der Kirche und reicht einem halbnackten, gebeugten, alten Manne ein Almosen; andere Männer, Weiber und Kinder harren ebenfalls der Betheilung. Auch dieses Bild zeichnet sich wie die beiden früheren durch eine sichere und bis in die kleinsten Details treffliche Ausführung, durch einen höchst harmonischen Gesammtton und durch eine wunderbare Charakteristik der Physiognomien aus; die andächtigen Hirten vor dem Christuskinde, die rauhen Gesellen um den flehenden Joseph, wie die armen Teufel von Bettlern und Krüppeln sind alle in ihrer Art wahr und trefflich vergegenwärtigt.

Diese drei Bilder dürften so ziemlich zugleich entstanden sein, sie waren seinerzeit mit drei anderen nicht minder werthvollen Murillo's (eine „Flucht nach Aegypten", eine „Magdalena in der Wüste" und eine „Maria in den Wolken") im Kapuzinerkloster in Genua; alle sechs Bilder wurden im Jahre 1805 von Mr. Irvine für Rechnung der Mrssrs. Buchanan, Champernowne und Holwell Carr, welche zu dieser Zeit eine förmliche Bilder-Importgesellschaft in England bildeten, angekauft. Die guten Franziskaner dürften kaum 2500 Pf. St. für alle sechs Bilder erhalten haben, während obengenannte Herren dieselben für 4700 Pf. St. verwertheten*). Der heil. Thomas von Villanueva wurde von Mr. Wells um 1000 Pf. St. angekauft und bei der Auktion der Sammlung des letzteren von Marquis Hertfort für 3000 Guineas (21,000 Thaler) erstanden; die „Anbetung der Hirten" wurde von Mr. Champernowne auf 800 Pf. St. bewerthet und für seine Privat-Kollektion behalten; das Bild ging später in die Saltmar'sche Kollektion über und wurde bei der Versteigerung derselben um 3018 Pf. St. und 5 Schillinge (10,120 Thlr.) von Marquis Hertfort gekauft. „Joseph und seine Brüder" gelangte in den Besitz eines Mr. John Cave in Bristol; bei welcher Gelegenheit und für welche Summe der Marquis dieses Bild an sich brachte, konnte ich nicht herausfinden. Interessant genug, wie diese drei Bilder, nachdem sie vielleicht ein Jahrhundert lang friedlich in der Kirche der Kapuziner in Genua beisammenhingen, dann plötzlich nach verschiedenen Richtungen zerstreut wurden, sich nun wieder zusammengefunden haben, hoffentlich um wieder eine recht lange Nachbarschaft zu halten. „Die Verkündigung Mariä" ist wieder ein Kapitalbild. Maria kniet mit aufgelöstem Haare an einem Betstuhl, Gabriel kommt auf Wolken zu ihr herab, eine Lilie in der Linken haltend und mit der Rechten gen Himmel zeigend, über ihm eine weiße Taube und kleine Engelköpfe; Licht und Wolken füllen das Gemach. Das Bild ist von ungewöhnlicher Klarheit und Kraft der Farbe und ausgezeichnet erhalten; es stammt aus der Aguado-Kollektion, aus welcher es um 2000 Pf. St. angekauft wurde und ist von Lefevre gestochen. „Maria's Vermählung" ist eine kleine, aber reizend ausgeführte Komposition von zwölf Figuren. In der Mitte steht Maria in weißem Kleide; sie reicht Joseph die Rechte, ein Priester segnet sie; links stehen vier Frauen, rechts fünf Männer. Waagen nennt das Bild bei weitem das bedeutendste der wenigen Kabinet-Bilder, welche Murillo gemalt. Eine „Heilige Familie" ist wieder ein großes Bild mit fast lebensgroßen Figuren und höchst anziehender Komposition: Maria, eine anmuthige Gestalt mit einem Gesichtchen, in welchem eine rührende Empfindung ruht, kniet am Boden und lächelt den beiden reizenden Knaben Christus und Johannes zu, welche ihr die Papierrolle mit dem „Ecce Agnus Dei" entgegenhalten; rechts rückwärts von dieser Gruppe steht Joseph mit einem Buche in der Hand und blickt den Kindern zu; den Hintergrund bilden Bäume, ein leicht hinskizzirter Hügel und wolkiger Himmel. Der Hauptfleiß in der Ausführung ist auf die wirklich liebenswürdigen Figuren der Maria und der Kinder verwandt; Joseph und einige Beiwerke sind etwas oberflächlich behandelt; das Bild stammt aus der Kollektion des Herrn Casimir Perrier. Aus derselben Kollektion ist auch eine „Maria mit dem Kinde", lebensgroß, bis zu den Knien und in ein Oval eingeschlossen; von der Unzahl von Bildern Murillos, welche den gleichen Vorwurf behandeln, ist dieß unstreitig eines der schönsten. Die Gesichter von Mutter und Kind sind von liebenswürdigster Natürlichkeit und Frische, die Fleischtöne von leuchtender Transparenz und die Behandlung der Gewänder Maria's und der Draperien von ganz besonderer Sorgfalt; das Bild ist auch trefflich erhalten. Es ist noch eine zweite und eine dritte Madonna mit dem Kinde da, beide ebenfalls lebensgroß und gut, doch dem erstgenannten in Vollendung und Empfindung nach-

*) Buchanan's Memoirs of painting. Vol. II, Seite 171.

stehend, auch nicht so vorzüglich erhalten. Die eine Madonna, aus der Kollektion des Colonel Hugh Baillie stammend, scheint einer ziemlich ausgiebigen Restauration unterzogen; Maria hält das auf ihrem Schooße stehende Kind Wange an Wange an sich, die Gesichter haben einen gelblichen Ton, überhaupt scheint das ganze Bild von einem bräunlichen Lack überzogen. Auch die dritte Madonna hält das Kind stehend auf ihrem Schooße; das letztere sieht mit großen Augen und etwas weinerlich aus dem Bilde heraus; hier ist wieder echtes, leuchtendes Fleisch von Murillo. Eine Eigenthümlichkeit des Meisters, welche mir schon wiederholt aufgefallen war, habe ich bei den drei Madonnen und der heil. Familie in Bethnal Green wiedergefunden, nämlich daß Murillo, so oft er Maria mit dem nackten Kinde malt, es nie unterläßt, der Mutter ein Stück Linnen in die Hand zu geben, augenscheinlich in der doppelten Absicht, einen wirksamen Farbenkontrast zwischen dem kalten Weiß des Tuches und dem warmen Fleischtone des Körpers des Kindes zu erzielen und zugleich mannichfaltig eine Region zu verdecken, welche die Italiener ungenirt bloß ließen. Wie man manche Madonnen Raffael's, Dürer's u. A. mit dem Beinamen: Madonna mit der Nelke, mit dem Apfel, mit dem Affen ꝛc. bezeichnet, müßte man fast alle Marien Murillo's „Madonna mit dem Schnupftuche" benennen. Schließlich habe ich noch zweier kleiner Bilder zu erwähnen, welche augenscheinlich Skizzen für große Altarbilder sind: eine „Himmelfahrt Maria's" und eine „Maria in der Glorie". Letzteres Bild stammt aus der Aguado-Kollektion; Maria schwebt, das Kind im Arme, in Wolken, von Engeln getragen und umgeben, unter ihr steht Johannes mit dem Kreuzstabe, ein Mönch und zwei heilige Frauen mit Palmzweigen; vor diesen Frauen stehen Teller und Töpfe. Auf dem Assumtions-Bilde wird Maria, in weißem Kleide und langem blauem Mantel, mit gefalteten Händen, von Engeln in den Himmel emporgetragen, von welchem helles Licht auf die wunderbar komponirte Gestalt herabströmt; unten stehen rechts und links Männer und Frauen, im Ganzen fünfzehn Gestalten, verwundert zur entschwebenden Jungfrau hinaufblickend. In der Mitte zwischen diesen beiden Menschengruppen ein steinerner Tisch mit einem blumenbestreuten, weißen Tuche bedeckt. Dieses Bildchen ist von wunderbarem Reize, sowohl in der Komposition als auch im Farbeneffekt, und stammt aus der Slowe-Kollektion; ich glaube, daß dieß die Skizze für das berühmte Bild in der Kathedrale zu Sevilla ist*).

Von dem Studiengenossen des Velazquez, dem vielseitigen Meister Alonso Cano ist ein guterhaltenes Bild „Die Vision des heiligen Johannes" da; „St. John" in weißem Rocke und rothem Ueberwurfe kniet auf der Erde und reicht seine Hand einem ziemlich hochgeschossenen Engel; hoch am Himmel in gelbem Scheine ist eine Festung sichtbar. Die Farbeneffekte sind ziemlich grell; die Figuren beiläufig ein drittel Lebensgröße. Noch ist ein ziemlich wenig bekannter Künstler aus dem 18. Jahrhundert Paret d'Alcazar durch eine mit eleganten Kutschen und kostümirtem Publikum reichbevölkerte spanische Stadt von etwas zweifelhafter Perspektive vertreten. **G. Guttenberg.**

(Fortsetzung folgt.)

*) Fast alle oben beschriebenen Bilder der beiden spanischen Hauptmeister sind im letzten Bande von Stirling's „Annals of artists in Spain" aufgeführt.

Quellenschriften für Kunstgeschichte.

1. Das Buch von der Kunst von Cennino Cennini, übersetzt, mit Einleitung, Noten und Register versehen von Albert Ilg. Wien 1871.

2. Aretino oder Dialog über Malerei von Lodovico Dolce, übersetzt von Caj. Cerri, mit Einleitung und Noten versehen von R. Eitelberger. Wien 1871.

3. Dürer's Briefe, Tagebücher und Reime, übersetzt und mit Einleitung, Anmerkungen u. s. w. versehen von Moritz Thausing. Wien 1872.

4. Heraclius, von den Farben und Künsten der Römer, Text, Uebersetzung, Noten und Excurse von Albert Ilg. Wien 1873*).

5. Ueber den kunsthistorischen Werth der Hypnerotomachia Poliphili von Albert Ilg. Wien 1872.

6. Dialogo di pittura di Messer Paolo Pino. (Neuer Abdruck besorgt durch Max Jordan.) Leipzig 1872.

Eine Reihe von Schriften liegt vor mir, ganz darnach angethan, Freude über den stetigen Fortschritt der kunsthistorischen Wissenschaft zu erregen. Sie bereichern dieselbe nicht allein, sondern beweisen auch ihre zunehmende Vertiefung. Daß in der Kunstgeschichte eine Zeit lang jene Richtung vorherrschte, welche sich wesentlich mit der Sammlung und Ordnung der Denkmäler beschäftigte, soll durchaus nicht getadelt werden. Es bedurfte zunächst eines klaren und vollständigen Ueberblickes der Kunstwelt, um ihren Reichthum und ihre Bedeutung zu erkennen. Die bloße Monumentenkunde allein macht aber die Kunstgeschichte noch nicht aus. Wir müssen uns auch über die Künstler selbst, ihr Leben und ihre persönliche Natur unterrichten, der Erzählung, was sie waren, die Erörterung, wie sie wurden, zur Seite stellen; wir möchten gern über ihre Umgebung Näheres erfahren: welche Kenntnisse, welche Meinungen ihre Zeitgenossen besaßen, über welche technischen Mittel sie geboten, welchen ästhetischen Anschauungen sie huldigten. Denn das Alles erklärt uns die Natur des Künstlers und bestimmt auch unser Urtheil über seine Werke. Zunächst dürfen wir nämlich den Künstler nur mit dem Maßstabe der Leistungsfähigkeit seiner Zeit messen, was er für seine Zeit bedeutete, erwägen. Nicht, daß wir verlangten, was einem bestimmten, vielleicht fernen Menschenalter genügte, müsse auch uns gefallen; es soll aber umgekehrt nicht die Höhe des Beifalles, welchen ein Werk noch gegenwärtig uns abgewinnt, ausschließlich zur Richtschnur für seine Werthbestimmung dienen. Die ästhetischen Kriterien werden dabei freilich stark in den Hintergrund geschoben werden. Ist es denn aber ein Unglück, wenn sich die Kunstgeschichte noch mehr, als es schon jetzt der Fall ist, aus den Umstrickungen der Aesthetik windet und die Abhängigkeit von einer Disciplin aufgiebt, welcher es ebensosehr an einem festen Grunde, wie an einem klaren Ziele gebricht? Ihr Einfluß war ähnlicher Art, wie der von zufällig herrschenden Verfassungstheorien auf die Staatengeschichte. Diese wurde ein vortreffliches Mittel, um politische Tendenzen einzubürgern, verlor aber darüber den Werth wahrheitsgetreuer Schilderung. Gerade so hat auch die Kunstgeschichte sich mit dem Vorwurfe unbilliger und einseitiger Beurtheilung belastet, so lange sie sich von der Rücksicht auf bestimmte ästhetische Lehrmeinungen leiten ließ. Was ist richtiger, bei der Schilderung der frühromanischen Plastik und Malerei den Nachdruck ausschließlich auf die Häßlichkeit und Form-

*) Die Schriften 1—4 bilden die vier ersten Hefte einer größeren Sammlung, welche Eitelberger unter dem Titel: Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance herausgiebt.

widrigkeit ihrer Gestalten zu legen, als ob jene Zeit sich zu einem wahrhaftigen Teufelskultus bekannt hätte, oder zu betonen, wie die Wiederauffindung verlorener technischer Weisen den Sinn der Künstler völlig gefangen nahm, und diese darauf ihre beste Kraft verwendeten, wie die Zeitgenossen begeistert das Gelingen in jedem einzelnen Falle priesen und in Inschriften verewigten, so daß darüber das Studium der künstlerischen Formen nothwendig zurücktrat? Schiebt man alle fremdartigen Anschauungen und Vorurtheile zur Seite, prüft man die frühromanische Kunst immer auf Grund gleichzeitiger Zeugnisse nach dem Maßstabe zeitgenössischer Kultur, so wird man zwar nicht das Häßliche schön finden und das Formwidrige formrichtig nennen; man wird aber einen positiven Gehalt entdecken, der unbedingt Anerkennung verdient und es uns möglich macht, der künstlerischen Betriebsamkeit jener Zeit trotz der Armuth und Rohheit der Kunstformen einen wirklichen Werth und eine Bedeutung für die weitere Kunstentwickelung zuzusprechen.

Das frühromanische Zeitalter (10. und 11. Jahrhundert) könnte man als die Zeit der technischen Renaissance bezeichnen, in welcher auch die Erinnerungen an die Antike, die man allmählich sammelt, sich meistens auf die Technik beziehen, in welcher dem einzelnen Kunst-Materiale eine geheime Zauberkraft beigemessen wird und Kunstrecepte die Rolle ästhetischer Traktate vertreten. Zur Schulung der Hand gesellt sich bald die Ausbildung des Auges; das Ornament, den figürlichen Darstellungen in seiner Entwickelung stets eine geraume Strecke voraus, belebt sich und gewinnt mannigfachen Linien- und Farbenreiz, bis zuletzt auch das Verständniß für die Wiedergabe organischer Gestalten aufgeht. Da die Zeitgenossen unter demselben Banne lebten, wie die Künstler, und für das unter ihren Augen sichtlich wachsende Maß des technischen Könnens sich besonders begeisterten, so merkten sie nicht die sonstigen Mängel der Kunstwerke. Für sie macht es den unmittelbaren ästhetischen Werth aus und weckt unbedingtes Gefallen, was für uns nur eine historische Bedeutung besitzt. Aehnliches gilt von anderen Zeitaltern. Eben aus diesem Grunde ist uns jede Kunde über den unmittelbaren Eindruck, den ein Kunstwerk ausübt, jede Nachricht, wie sich die Zeitgenossen zu den Künstlern und zur Kunst überhaupt stellten, erwünscht; denn unser Urtheil wird durch diese Kenntniß wesentlich ergänzt. Freudig begrüßen wir daher Eitelberger's Entschluß, die wichtigsten Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance weiteren Kreisen zugänglich zu machen.

Es ist nicht das erste Mal, daß in Wien der Plan zu größeren gemeinsamen künstlerischen Unternehmungen zur Reife gelangt und mit Muth und Ausdauer durchgeführt wird. In den fünfziger Jahren, in einer sonst gar trüben und schalen Zeit haben Heider, Eitelberger, Camesina u. A. ihre volle frische Kraft für die künstlerischen Interessen eingesetzt und durch die Jahrbücher und Mittheilungen der Centralkommission zur Belebung der kunstgeschichtlichen Studien wesentlich beigetragen. Von dem Erfolge ihres Wirkens legt die neuere Literatur ein vollgiltiges Zeugniß ab; daß ihr Streben auch für Wien fruchtbringend war, daß es ihnen namentlich gelungen ist, einen tüchtigen reichen Nachwuchs heranzubilden, beweist die Ausgabe der Quellenschriften. Sie ist sachgemäß geleitet, die Einzelarbeiten sind guten Kräften zugewiesen, die Publikationen folgen rasch aufeinander, so daß nichts zu wünschen übrig bleibt, als ein ansehnlicher Leserkreis.

Die Bearbeitung der Quellenschriften für die mittelalterliche Kunsttechnik ist nach dem Programm vorzugsweise in die Hände Albert Ilg's gelegt, der sich durch umfassende Literaturkenntniß und ein richtiges Verständniß der technischen Praxis für diese Aufgabe vortrefflich befähigt erweist. In die Kunsttechnik des frühesten Mittelalters führt uns die Mittheilung des sogenannten Heraclius: de coloribus et artibus Romanorum ein. Dem Texte ist die Uebersetzung gegenüber gestellt, dieser sind zahlreiche Anmerkungen und Exkurse angefügt.

Kein Geringerer als Lessing hat auf den alten Heraclius zuerst unsere Aufmerksamkeit gelenkt. In seiner berühmten Abhandlung über das Alter der Oelmalerei (1774) macht er (Lachmann'sche Ausg. IX. 463) auf einen Pariser Codex aufmerksam, welcher außer dem Theophil und anderen Kunstrecepten auch Heraclii libri tres de coloribus et artibus Romanorum enthält. „Es könnte leicht kommen, schreibt Lessing, daß ein Forscher dieses Stück eben so wichtig und interessant fände, als ich den Theophilus gefunden habe. Mir scheint wenigstens der Titel ich weiß nicht was zu versprechen: de artibus Romanorum.“ Die Veröffentlichung des Heraclius ließ nicht lange auf

sich warten. Der sonst übel berüchtigte Raspe gab ihn nach einer Cambridger Handschrift 1781 heraus, nach dem Pariser Codex publicirte ihn eine englische Dame, Mrs. Merrifield, im Jahre 1849. Bis jetzt sind nur drei Handschriften, die Cambridger, jetzt im British Museum bewahrt, die Pariser und eine in der Bibliothek zu Valenciennes bekannt. Genauere Forschungen, namentlich in italienischen Bibliotheken, dürften die Zahl derselben namhaft vermehren. Uebrigens ist der Inhalt des Traktats vielfach in spätere Receptenbücher übergegangen. Wer war nun dieser Heraclius? Darüber giebt Ilg in der Einleitung gute Auskunft. Mit Recht scheidet er die zwei ersten metrischen Bücher von dem dritten in Prosa geschriebenen, welches einer späteren Zeit angehört und sich als eine Kompilation nach mannigfachen Vorlagen darstellt. Was die Zeit der Abfassung der beiden ersten Bücher betrifft, so schließt sich Ilg der Meinung an, welche dieselbe in das zehnte Jahrhundert versetzt. Entscheidend für diese Annahme ist mehr noch als die Sprache, die historische Anschauung und die Bildungsstufe, die aus den beiden Büchern spricht. Das Maß künstlerischer Fertigkeit ist tief gesunken, die Betriebsamkeit erscheint auf wenige Kunstzweige eingeschränkt, die Erinnerungen an das klassische Alterthum sind bereits in nebelhaftes Dunkel gehüllt, und besitzen, wie die Erwähnung Kaiser Aurelian's (I. 7) unter den ersten römischen Königen zeigt, eine mythische Färbung. Auf der anderen Seite fühlt sich der Verfasser durch diese Erinnerungen gehoben, er blickt mit Stolz auf die römischen Vorfahren zurück und knüpft wenigstens in der Theorie gern an antike Traditionen an. Das Alles paßt auf das zehnte Jahrhundert, auf die Ottonische Zeit, in welcher die romanische Kunst am tiefsten stand, aber auch schon eine Anlehnung an antike Ueberlieferungen in der künstlerischen Anschauung sich bemerkbar macht. Hätte der Verfasser in früheren Jahrhunderten, etwa im siebenten, wie auch angenommen wurde, gelebt, so hätte er vom altrömischen Wesen mehr wissen müssen, und auch das vollständige Uebergehen der Mosaikmalerei wäre schwer zu erklären; ihn aber in eine spätere Zeit zu versetzen, hindert die Kunstarmuth, welche seine Recepte offenbaren. Die Summe des künstlerischen Betriebes im elften Jahrhundert zieht erst Theophil, aus welchem eine viel reichere und mannigfaltigere Thätigkeit spricht.

Eine sinnige und ich meine ganz zutreffende Erklärung des Namens Heraclius oder Eraclius, der an der Spitze des Traktates steht, giebt Ilg in seiner Einleitung. Er ist nach Ilg's Ansicht erst von einem späteren Abschreiber hinzugefügt worden, der keinen würdigeren Namen wußte, dem diese Kunstweisheit zugeschrieben werden konnte, als dem Wundermann Heraclius, der die echten Edelsteine von den unechten zu unterscheiden im Stande war und der selbst die Personifikation des Prüfsteins, des heraclius, bildet. Es erscheint diese Zurückführung künstlerischen Verstandes auf den Heraclius nicht unwahrscheinlicher, als die Ableitung wundersamer Kunstwerke, namentlich in Erz, von dem Zauberer Vergilius.

Heraclius' technische Vorschriften sind selbstverständlich von keinem praktischen Werthe mehr, sie geben aber einen guten Wegweiser ab, uns in der Kunst seiner Zeit zu orientiren. Wir sehen, daß die Miniaturmalerei eifrig getrieben wurde, außer der Goldfarbe auch ein aus Epheu gewonnenes Roth im Gebrauche war, daß sich aus dem Alterthum die Kenntniß der Glasur der Thongefäße gerettet hatte, daß das Glas in hohem Ansehen stand und Glasschalen mit eingeschlossenen Goldblättchen, gleichfalls nach Römerart, für eine kostbare Sache galten; Goldschmuck auf Elfenbein, geschnittene Steine und als ihr Ersatz farbige Glasflüsse besitzen ebenfalls einen hohen Werth. Figürliche Darstellungen werden ein einziges Mal erwähnt. Auf die Goldblättchen, welche zwischen zwei Gläser geschlossen werden, ritzt der Künstler Vögel, Menschen- und Löwenbilder ein. In den beiden Büchern des Heraclius ist eigentlich nur vom Kunsthandwerke die Rede, welches mühselig die Reste antiker Kunstbildung und mit ihr auch manchen römischen Aberglauben sammelte und festhielt; spezifisch mittelalterlich ist der auf die Kostbarkeit, den Glanz und den Reichthum des Stoffes gelegte Nachdruck, von welcher Vorliebe auch die Kunstwerke der frühromanischen Periode Zeugniß ablegen. Unter den Exkursen, die Ilg der Uebersetzung angehängt hat, ist jener über die historische Entwickelung der Oelmalerei der wichtigste. Mit dem größten Fleiße hat Ilg die Nachrichten, welche die Verwendung des Oeles als Binde- und Trockenmittel vor Eyck zeigen, zusammengestellt, mit richtiger Einsicht, wie die angebliche Erfindung der Oelmalerei durch Hubert van Eck aufzufassen sei, erörtert. Nur wäre hier und dort eine präcisere und klarere Fassung des Ausdruckes zu wünschen

und die Invective gegen die Oelmalerei als „geschniegelte und geleckte Kunst für Weiber" auf das rechte Maß zurückzuführen.

In ein helleres Zeitalter versetzt uns der libro dell' arte o trattato della pittura di Cennini da Collo di Valdelsa, welchen Ilg gleichfalls verdeutscht und erläutert hat. Ein später Ausläufer der Giotto'schen Schule, ein braver, etwas altfränkischer Meister, erzählt hier ausführlich Alles, was er von seiner Kunst weiß. Von den Neuerungen freilich, welche dieselbe noch zu seinen Zeiten (er starb erst im fünfzehnten Jahrhundert) getroffen hatten, besitzt er keine Kunde, er gehört der alten Richtung an, hat sich selbstzufrieden in diese eingelebt und findet sie durchaus für die Zwecke und Ziele der Kunst genügend. Das spricht nicht für die Größe seiner künstlerischen Anlage und die Energie seines Geistes, dem Buche selbst thut es keinen Eintrag. Wir empfangen in Cennini's, wahrscheinlich in Padua (Kap. 180) verfaßtem, Traktate einen durchaus ehrlichen und genauen Bericht über die Kunsttechnik des vierzehnten Jahrhunderts, wie ihn Cennini so ehrlich und so genau nicht hätte niederschreiben können, wenn er bereits in neuen Anschauungen wäre befangen gewesen. Ob seine Recepte noch heutigen Tages einen praktischen Werth besitzen, dieses zu entscheiden, muß ausübenden Künstlern überlassen bleiben; sagt doch der alte Cennini selbst, daß es nichts tauge, sein Buch selbst Tag und Nacht zu studiren, wenn man keine Praxis damit verbindet. Wir halten uns nur an den hellen Wiederschein, den die Schrift auf die italienischen Kunstzustände des vierzehnten Jahrhunderts wirft.

Auf zwölf Jahre berechnet er die nothwendige Lehrzeit des Künstlers, die er auch selbst bei Agnolo Gaddi zugebracht. „Für's erste wird es zum geringsten ein Jahr dauern, das Zeichnen auf den Täfelchen einzuüben, dann mit dem Meister in der Werkstatt zu stehen, bis du alle die Zweige gelernt, welche unserer Kunst angehören; dann mit der Bereitung der Farben anzufangen, das Kochen des Leimes zu lernen, Gyps zu malen, das Verfahren mit Gyps grundiren zu lernen, ihn erhaben zu machen und zu schaben, zu vergolden, gut zu können — durch sechs Jahre hindurch. Und dann zum praktischen Versuchen im Malen, ornamentiren mittelst Beizen, Goldgewänder machen, in der Wandmalerei sich zu üben, andere sechs Jahre, immer zu zeichnen und weder an Fest- noch an Werktagen nachzulassen." Die lange Dauer der Lehrzeit bedingt natürlich einen frühen Eintritt, der Lehrplan selbst zeigt, welches Gewicht auf die vollkommene Erwerbung des Handwerkes gelegt wurde; dieselbe war aber auch bei der engen Verbindung des Handwerkes mit der Kunst unbedingt nothwendig. Wer die eigentliche Künstlerschaft, die gleichsam als die feinste Blüthe aus dem Handwerkerthum emporsprießt, nicht erreicht, hat sich wenigstens zum tüchtigen Handwerker ausgebildet. Aber auch der Künstler war häufig auf Werke des Handwerkers angewiesen; Baldachine, Standarten, Pferdedecken, Helmzierden, Koffer u. s. w. zu malen gehörte, wie Cennini schildert, auch zu seinen Aufgaben, sogar die Anfertigung von Schminke verlangt von ihm die Putzsucht Florentiner Damen. Doch wird über dieser Seite des künstlerischen Betriebes von Cennini keineswegs die höhere und wahre Kunstthätigkeit vernachlässigt. Auch über diese giebt er die eingehendsten Vorschriften und erklärt genau, wie man sich bei der Temperamalerei, der Oelmalerei, die er bereits, wenn auch in beschränkter Anwendung, kennt, und namentlich bei der Frescomalerei zu verhalten hat. Schade, daß seine Auseinandersetzungen in Bezug auf die letztere nicht so klar sind, als sie sich durch Ausführlichkeit auszeichnen. Die Hauptsache aber, die Kenntniß des Fresco schon in der Schule Giotto's und die Gewohnheit seiner Anwendung wird dadurch keineswegs berührt. Gegenüber den gangbaren Behauptungen, als wäre die Frescotechnik eine Erfindung neuerer Zeiten, muß man vielmehr, gestützt auf Cennini's Zeugniß, annehmen, daß dieselbe schon im Mittelalter geübt wurde, ja wahrscheinlich sich in Italien gerade so wie in Byzanz seit dem klassischen Alterthum erhalten habe. Es ist nicht Cennini's Art, von seinem Gegenstande abzuschweifen, sich in ästhetische Betrachtungen zu verlieren. Ab und zu stoßen wir aber doch auf Bemerkungen, welche das rein technische Gebiet überschreiten. In der Tafelmalerei z. B. entdeckt er die „zierlichste und lieblichste Gattung" der Kunst, welche er deßhalb erst, nachdem man die Frescotechnik vollständig bemeistert hat, zu lernen empfiehlt; das Studium älterer Bilder in Kirchen und Kapellen wird dem Kunstjünger dringend angerathen; noch höher steht aber das Studium der Natur, welche als das beste Steuer, die vollkommenste Führerin sich bewährt. Das Kapitel über Land-

schaftsmalerei deutet zwar auf keinen hoch entwickelten Natursinn. Ein doppeltes Grün reicht für die Darstellung des Blattwerkes aus. „Mache immer weniger Blätter, je mehr du zum Gipfel kommst, dann tupfe die helleren Punkte per Wipfel hellgelb und du wirst die Bäume und das Grün in ihrer Gestalt erblicken. Aber zuerst, nachdem du die Bäume mit Schwarz am Fuße ausgeführt hast, und auch einige der Aeste, lasse dort oben die Blätter treiben und gib dann die Früchte dazu. Und auf das Grün setze verstreut auch einige Blumen und Vöglein." Man wird aber, wenn man diese und ähnliche Stellen liest, auf die Schwierigkeiten Rücksicht nehmen, welche der Entwickelung der Landschaftsmalerei in Italien entgegenstanden, man wird überhaupt gut thun, den Natursinn nicht zu eng auf das Erfassen der landschaftlichen Schönheit zu beschränken. In Italien zeigt sich sein Erwachen zunächst in der Betonung der Proportionalität des Körpers, von der auch Cennini (Kap. 70) spricht, nur daß er sie merkwürdiger Weise ausschließlich vom männlichen Körper behauptet. „Die Frau hat kein Ebenmaß." Aehnlich wie die unvernünftigen Thiere ihm keine rechten Verhältnisse zu besitzen scheinen.

„Folle fratesche" würde der rechte Renaissancekünstler gar manche der technischen Weisen nennen, welche Cennini mit so großer Liebe beschreibt, denn viele der niederen Kunstzweige, die Malerei auf Glas, Leder, Papier u. s. w. wurden später vorzugsweise in Klöstern gemalt, hier auch die Anfertigung der Farbstoffe in ausgedehntem Maße betrieben. Die letztere Thatsache erwähnt auch Cennini: „Zinnober kannst du durch die Güte der Brüder erhalten." Ilg kommentirt diese Stelle so: „Lange nachdem die eigentliche Kunst und Kunstübung aus den Klöstern in städtische, bürgerliche Ateliers übergegangen war, blieb in der Farbenbereitung ein Rest jener Thätigkeit fortbestehen." Ich glaube nicht, daß zwischen den Gesuati in Florenz, deren Ultramarinfabrik Vasari lobt, den Klosterapothekern, den Intarsiakünstlern des Dominikanerordens und den kunstübenden Klosterbrüdern des tieferen Mittelalters ein Zusammenhang besteht, sowenig wie zwischen den Benediktinerabteien der alten Zeit und den städtischen Klöstern, die seit dem dreizehnten Jahrhundert aufkamen. Die städtischen Mönche, ohne ausgiebiges Grundeigenthum, mußten darauf bedacht sein, ähnlich wie die übrigen Stadtbewohner, zur gewerblichen Thätigkeit zu greifen, sie eigneten sich technische Fertigkeiten, die bereits in bürgerlichen Kreisen geübt wurden, an, nahmen im Handwerk und in der Kunst ausgebildete junge Männer gern in ihre Mitte auf und verschafften sich so eine passende und gewinnreiche Beschäftigung. Die Klosterkunst des späteren Mittelalters und bis in das sechzehnte Jahrhundert hinein, ist kein Ausklang der alten Klosterkunst der karolingischen und romanischen Periode, soweit von dieser überhaupt gesprochen werden kann, sondern ein Rester der gleichzeitigen zünftigen, bürgerlichen Betriebsamkeit.

Es bedarf keiner besonderen Auseinandersetzung, den Unterschied zwischen den Kunstbüchern des Mittelalters und denen der Renaissanceperiode zu erklären. Die Kunst ist vornehm geworden, der Künstler hat das Bewußtsein seiner schöpferischen Kraft und seiner geistigen Bedeutung. Dem Dichter stellt er sich zur Seite, auf seine hohen Ahnen im klassischen Alterthum blickt er mit Stolz zurück. Die Erörterungen über die Kunst nehmen einen luftigeren Flug, die Erinnerungen an die Antike gewinnen einen breiten Raum, die Erzählungen des jüngeren Plinius, die Lehren Vitruv's erfreuen sich des höchsten Ansehens. Welchen Ursprung die Kunst genommen, wie ihre wahre Natur beschaffen sei, in welchem Verhältniß die einzelnen Künste zu einander stehen, dieses zu erwägen, fesselt vorzugsweise die Aufmerksamkeit der Schriftsteller. Die Kunstbücher tragen das Gepräge ästhetischer Abhandlungen, streifen ab und zu an philosophische Untersuchungen. Mag auch manche Vorstellung, die sie ausdrücken, veraltet, manches Urtheil flüchtig erscheinen, so ist doch ihre Kenntniß uns unentbehrlich, da sich in ihnen die öffentliche Meinung des bestimmten Zeitalters ausspricht. Früher wenig beachtet, sind sie in den letzten Jahren, wie eine Reihe uns vorliegender Publikationen zeigt, gleich den mittelalterlichen Receptbüchern wieder mehr in den Vordergrund gerückt worden. Ilg hat über den künstlerischen Werth der Hypnerotomachia Poliphili geschrieben, Eitelberger Dolce's Dialog über Malerei übersetzen lassen und selbst erläutert, Max Jordan den selten gewordenen dialogo di pittura die Messer Paolo Pino neu herausgegeben und eingehende Untersuchungen über Lionardo's berühmtes Malerbuch zu veröffentlichen begonnen.

Seit Fiorillo (Kleine Schriften artistischen Inhalts IV. Band) hat sich Niemand bei uns mit

der Hypnerotomachia eingehend beschäftigt. Das Interesse beschränkte sich auf die Untersuchung, welcher venetianisch-paduanische Künstler wohl die zahlreichen Holzschnitte gezeichnet habe, welcher Namen sich hinter dem zweimal vorkommenden Monogramm b verberge. Auf Benedetto Montagna riethen die meisten Forscher, u. A. auch R. Weigel, der in seinen „Holzschnitten berühmter Meister" zwei Proben der Illustrationen mittheilt. Das Buch besitzt aber, wie Ilg mit kundiger Hand darlegt, eine große Bedeutung; es nimmt unter den „Fundgruben für die Kenntniß der Frührenaissance eine der ersten Stellen ein." In der Hypnerotomachia (pugna d'amore in sogno), wo gezeigt wird, daß alles Irdische ein Traum sei, ist der Autor, der 1527 verstorbene Dominikaner Francesco Colonna, bestrebt, im Rahmen eines ziemlich schwülstigen allegorischen Romanes die Kunst der Renaissance in ihren verschiedenen Zweigen zu schildern, die mannigfachsten Kunstwerke und Kunstgeräthe zu beschreiben, nicht wie sie ihm das Auge wirklich darbot, sondern wie sie sich der von antiken Anschauungen erfüllten Phantasie des Renaissancekünstlers vorstellen. Der Held des Romans, Poliphil, erblickt auf seiner Wanderung Tempel, Pyramiden, Obelisken, Trümmer, Sarkophage, Grabmonumente, die er, ebenso wie Triumphwagen und das mannigfachste Prunkgeräthe, Tafelaufsätze, Dreifüße, auf das genaueste beschreibt, und die uns auch in reizenden Zeichnungen vorgeführt werden. So gestaltet sich die Hypnerotomachia zu einem förmlichen Musterbuche für Renaissancekomposition, und wenn wir es auch, um Burckhardt's Ausdruck zu gebrauchen, zunächst mit einer „baulichen Phantasie" zu thun haben, so ist doch auch diese für die Erkenntniß, wessen die Renaissancekunst fähig war, welche Aufgaben sie sich zutraute, wichtig und darf in dem Kapitel einer Kunstgeschichte, die von der Kompositionslehre der Renaissance handelt, nicht fehlen. Uebrigens schließt die bauliche Phantastik die Ausführbarkeit nicht aus. Teirich's so sehr verdienstliche Blätter für Kunstgewerbe (Wien bei Waldheim) haben kürzlich eine Reihe von Facsimiles gebracht, in der lobenswerthen Absicht, diese Zeichnungen als Vorlagen den Kunsthandwerkern zu empfehlen.

Hat uns Poliphil die Zeit der ersten Begeisterung für die Antike nahe gebracht und wie die Phantasie der älteren Renaissancemänner in Erfindungen schwelgte, versinnlicht, so enthüllen uns die venetianischen Dialoge die Wendung, welche nach Raffael's Tode in der italienischen Kunstanschauung eintrat. Die großen Meister hatten bereits ihre reichste Wirksamkeit entfaltet, eine gewisse Abspannung der schöpferischen Kraft war naturgemäß schon fühlbar, dagegen konnte sich, durch die vorhandenen Meisterwerke angeregt, die Reflexion in bequemster Breite ergehen, man verglich, man stritt, man kritisirte; welche Eigenschaften den Künstler zum Meister seines Faches erhoben, welche Natur die Kunst an sich trug, ob dieser oder jener Kunstgattung den Vorzug, dieser oder jener Künstler die Palme verdiene: das war es, was die Kunstgebildeten besonders beschäftigte, was entsprechend auch den Hauptinhalt der uns vorliegenden Dialoge Pino's und Dolce's bildet. Pino, von dessen Leben wir Weniges wissen — er war ein Schüler des Girolamo aus Brescia — ist entschieden der begabtere Schriftsteller. Er hält den Charakter des leicht fließenden Dialoges mit großer Geschicklichkeit fest, läßt Rede und Gegenrede in rascher Wendung schlagfertig auf einander folgen und ist vortrefflich geschult im Tone der heiteren freien Konversation, wie sie im sechzehnten Jahrhundert in Venedig herrschte. Selbst die kleinen eingestreuten Leichtfertigkeiten möchten wir nicht missen. Sie lassen uns sofort in dem Kreise der geistreichen Lebemänner Venedigs heimisch werden. Dolce dagegen sieht man die Mühe an, die es ihn kostete, seinen Gegenstand in die Gesprächsform zu pressen, er fällt fortwährend aus dem naiven Tone heraus und gibt uns eine ästhetische Abhandlung unter der Maske des Dialoges. Schon im Original liest er sich weniger bequem als Pino; nun kommt aber hinzu, daß die Uebersetzung Cerri's weit entfernt von Vortrefflichkeit ist und störende Druckfehler in dem dünnen Hefte häufiger vorkommen, als es dem Auge behagt. Ueberhaupt möchte die Frage gestattet sein, ob nicht die Ausgabe des Originaltextes, mit Erläuterungen versehen, die gleichen Dienste geleistet hätte, wie jede, auch die sorgsamste Uebersetzung. Die Receptbücher Cennini's, Theophil's zu übersetzen, wird durch den Gebrauch, den auch Kunstpraktiker von denselben machen, gerechtfertigt. Ob aber außer den besonderen Freunden der neueren Kunstgeschichte, bei welchen die Kenntniß des Italienischen wohl vorausgesetzt werden darf, noch weitere Kreise Dolce in die Hand nehmen werden, bleibt zweifelhaft.

Abgesehen von den literarischen Mängeln bietet Dolce's Dialog viel Lehrreiches. Auffallend

sind die zahlreichen Parallelstellen, auf welche man bei Dolce und Pino stößt. Nicht allein erzählen beide dieselben historischen Anekdoten von Apelles und Zeuxis u. s. w., auch die Proportionslehre ist da und dort die gleiche. Die Eintheilung des Körpers in zehn Kopflängen, des Kopfes in drei Theile, den Hinweis, daß die Kopflänge in der Handlänge wiederkehrt und Anderes treffen wir bei beiden Schriftstellern an. Beide lassen die Kunst der Malerei aus der Zeichnung, Erfindung und Farbe bestehen und geben in Bezug auf diese Bestandtheile dieselben Lehren, Beide endlich lassen den Maler geboren werden und haben über die Würde der Malerei die gleichen Ansichten. Pino's Buch erschien zuerst 1548, die Widmung Dolce's an Loredano ist vom Jahre 1557 datirt. Doch ist dieser schwerlich ein Kopist Pino's, vielmehr die Erklärung wahrscheinlicher, daß Beide aus den gleichen Quellen schöpften, daß überhaupt zu jener Zeit eine Summe von Kunstvorstellungen, zu welchen Plinius, Vitruv, Alberti den Einschlag lieferten, so sehr Gemeingut geworden war, daß Jeder über dieselben mit gleichem Rechte verfügen konnte. Aehnliches kann ja auch in Bezug auf gewisse philosophische Anschauungen von den Humanisten des fünfzehnten Jahrhunderts nachgewiesen werden.

Kunstgeschichtliche werthvolle Angaben und Bemerkungen enthalten, wie bekannt, beide Dialoge in großer Zahl, nicht allein über die Meister der Venetianer Schule, deren Werke den Verfassern vor Augen waren, sondern auch über mittelitalienische Künstler, namentlich Raffael. Dolce erwähnt zahlreiche Einzelbilder desselben, die Galatea, Cäcilia, Roxane, Transfiguration, die Porträte Julius' II. und Leo's X., er hebt die Fülle der Skizzen hervor, die Raffael, durch den wunderbaren Reichthum seiner Phantasie angetrieben, zu jedem seiner Werke macht, und stellt ihn weit über Michelangelo, der Lastträger malte, während Raffael Edelleute zu Modellen nahm. Auch die Einförmigkeit der Gestalten Michelangelo's und seine die Ehrbarkeit oft verletzende Vorliebe für das Nackte wird scharf getadelt. Unbefangen sind diese Urtheile nicht, aber für die in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts aufkommende kirchliche Richtung in hohem Grade bezeichnend. Pino scheint unparteiischer. In dem Katalog der Künstler, die zu seiner Zeit blühten, hebt er Michelangelo und Tizian als die einzigen wahrhaften Helden hervor, aber er wünscht doch auch, Tizian und Michelangelo ließen sich verschmelzen, die Zeichnung des Einen mit der Farbe des Andern vereinigen; dann wäre erst das höchste Künstlerideal erreicht.

Das dritte Heft der Wiener Ausgabe der Quellenschriften ist Dürer gewidmet. Thausing hat Dürer's Briefe, Tagebücher, Reime, die Zuschriften an ihn und für ihn geordnet, übersetzt und erläutert. Wenn Thausing über Dürer spricht, hören wir ihm stets gern und mit gespannter Aufmerksamkeit zu. Er ist für uns Alle in Bezug auf Dürer eine gewichtige Autorität. Nur in dem einen Punkte hat er mich nicht überzeugt, daß es nöthig sei, Dürer's Briefe und Tagebücher in das Neuhochdeutsche zu übersetzen, um sie weiteren Kreisen zugänglich zu machen. Die Originale zu lesen, macht in den meisten Fällen keine große Noth; wo sich aber wirklich Schwierigkeiten einstellen, theils wegen der diffusen Schreibart Dürer's, theils wegen der zahlreichen uns nicht mehr verständlichen Anspielungen, werden sie durch die Uebersetzung nicht gelöst. Es ist nicht so sehr der sprachliche Ausdruck, als der versteckte Sinn, der das Verständniß hindert. So z. B. in der berüchtigten Stelle im siebenten Venediger Briefe, wo von der „Stube", die gegrüßt werden soll, die Rede ist. Ob „sthuben" oder „Stube" geschrieben wird, ist gleichgiltig, erst durch eine Erläuterung kann das Wort einen rechten Sinn erhalten. Thausing setzt Stube gleichbedeutend mit Kopf oder Hirnkasten und hat allerdings den Sprachgebrauch für sich. Nur wird dann der folgende Satz: „Sagt, sie sei ein Unflath, ich habe ihr Oelbaumholz fahren lassen, von Venedig nach Augsburg; da lasse ich's liegen, wohl 10 Zentner schwer", noch viel dunkler. In dem letzten Satze, der gewöhnlich scherzhaft genommen wird, würde Dürer wohl Pirkheimer's (moralisch?) stinkende Stube durch wohlriechendes Holz ausräuchern, es ist dann aber die Beziehung auf Augsburg unverständlich. Warum bleibt das Holz gerade in Augsburg liegen? Es wird überhaupt kaum gelingen, die unklaren Stellen in Dürer's Briefen sämmtlich zu beseitigen, es müßten denn Pirkheimer's Briefe noch irgendwo aufgefunden werden. Dagegen dürfen wir wohl sagen, daß Dürer's Niederländisches Tagebuch durch Thausing in allen Einzelheiten so genau und so richtig kommentirt wird, daß keine weitere Arbeit nöthig erscheint. Alle Namen sind festgestellt, alle Werke, auf welche im Tagebuche Bezug genommen

wird, ausführlich erklärt, auch die Reiserouten Dürer's durch eine beigefügte Karte erläutert, kurz Alles ist geschehen, was man von einem so ausgezeichneten Dürerforscher wie Thausing erwarten konnte. Fast jede Anmerkung zeigt den sicheren Blick des Verfassers und seine vollkommene Beherrschung der einschlägigen Literatur. Nur gegen die Richtigkeit einer einzigen Bemerkung, S. 217 zu 95, 17 erhebt sich ein leiser Zweifel. Thausing meint, wo er von Thomas Vincidor spricht, Raffael's Tapeten wären um das Jahr 1527 fertig geworden. Wie verhält es sich dann mit der Nachricht (Gaye II, 222), laut welcher für den Transport der Arazzi schon im April 1518 eine bestimmte Summe in Lyon angewiesen wurde?

Der Ueberblick der besprochenen Schriften bestätigt die Wahrheit der im Eingange des Aufsatzes ausgesprochenen Behauptung, daß durch dieselben die Wissenschaft der Kunstgeschichte eine wesentliche Bereicherung empfangen hat. Namentlich dem unter Eitelberger's Leitung stehenden Unternehmen ist der beste Erfolg zu wünschen. Dem Wunsche schließt sich die Hoffnung an, daß mit dem steigenden Erfolg auch der Plan endlich zur Ausführung kommt, welcher längst alle ernsten Forscher beschäftigt, aber von keinem einzelnen Mann unternommen werden kann: die Herausgabe von Regesten für die Kunst des Mittelalters. Durch die Sammlung und Ordnung aller urkundlichen Nachrichten, an welchen es in unseren historischen Quellenwerken nicht fehlt, würde allein schon die Summe unseres Wissens eine eben so große Vermehrung wie in vielen Fällen die wünschenswerthe Verbesserung erfahren.

Anton Springer.

Die akademische Ausstellung in Berlin.

Von Bruno Meyer.

III.

Die höchste Vollendung im landschaftlichen Fache zeigte sich diesmal wohl bei den Gebrüdern Achenbach. Andreas hatte drei Bilder ausgestellt: „Das alte Ostende" hat im Charakter sehr viel Aehnlichkeit mit dem vor einigen Jahren ausgestellten Bilde des gleichen Gegenstandes in der Nationalgalerie und erinnert ebenso wie die „Marine bei Scheveningen" in dem charakteristischen Tone an den Delft'schen von der Meer. In der Großartigkeit und Kraft der Naturauffassung und in der Wiedergabe jenes eigenthümlichen malerischen Reizes kommt ihm keiner in Darstellungen ähnlichen Gegenstandes gleich; an geistiger Bedeutung stehen seine Landschaften ebenbürtig neben den hervorragendsten Schöpfungen der figürlichen Malerei. Seinem „Wasserfall in Norwegen" kann man nicht ganz dieselbe Bedeutung einräumen; es scheint, wie wenn er in der langen Zeit, seitdem er sich von diesen Gegenständen abgewendet, aus der nordischen Natur etwas herausgewachsen wäre, und auch das Binnenwasser ihm nicht mehr in der Weise gelänge, wie früher. Jedenfalls stehen ihm in dieser Gattung Andere mit gleicher Berechtigung zur Seite.

Zu diesen würde z. B. Eduard Pape gehören, dessen Chiemsee eine hochfeine Leistung dieses vielbeliebten Genres ist. Doch verdient wohl durch Originalität und Bedeutsamkeit im Charakter sein „Im Walde" mit der Klausnerzelle, der specifischen Staffage und der klaren und doch geheimnißvollen Stimmung den Vorzug.

Oswald Achenbach hat auf das Erfreulichste dadurch überrascht, daß er gezeigt hat, wie die Manier und die Schablone ihn noch nicht im mindesten unterjocht hat. Sein Bild: „Um Ave-Maria-Zeit, mit einem Motive von Torre dell' Annunziata" ist so vollkommen originell und in der Gesammtanordnung so fein abgewogen, im Ton so stimmungsvoll, fein und tief, und auch in der Staffage so charakteristisch und geschickt, daß man es nur als eine ganz vollendete landschaftliche Darstellung bezeichnen kann. Bei weitem aber wird es durch ein zweites Bild übertroffen: „In der unteren Galerie bei Albana". Der letzte Blick der Sonne fällt seitwärts auf den staubigen Weg unter den uralten Bäumen und vergoldet in zauberischer Weise alle Gegenstände, welche er trifft. In der Darstellung dieser Lichtwirkungen, in der Leuchtkraft der hier aufgebotenen Farben, in der Naturwahrheit dieses ganzen Effektes und in der Bildmäßigkeit des Motives dürfte das Bild kaum zu übertreffen sein. Und wenn man sich erinnert, welcher Unfug seiner Zeit viel mit falschen Beleuchtungseffekten getrieben ist, welcher unsinnige Beifall falschen virtuosenhaften Stückchen ohne Werth und künstlerisches Verständniß gezollt wurde, — so gewinnt das Bild gewissermaßen als demonstratio ad hominem noch eine besondere Bedeutung.

Nicht minder hervorragend zeigte sich Andreas Achenbach's Schüler, Theodor Hagen, der vor einiger Zeit als Professor der Landschaftsmalerei nach Weimar berufen wurde: „Eine Schweizer Landschaft, mit einem Motive von der St. Gotthardstraße". Die Wirkung von Gebirgsthälern und den neben ihnen himmelhoch ansteigenden Bergen ist wohl selten so meisterhaft in ihrer Schönheit und ihrer Großartigkeit erfaßt worden, wie gerade von Hagen. Das Bild hat ziemlich großes Format, aber daß es eine solche majestätische Wirkung ausübt, das liegt doch viel mehr in der Auffassung und Darstellung, als in den räumlichen Dimensionen. Die Conture der Bodenformationen, die Vegetation, die mäßige Staffage — Alles geht zur einheitlichen Wirkung zusammen und wird von

einer meisterhaften Darstellung unterstützt. Daneben treten alle diejenigen, die sonst das Hochgebirge zu kultiviren pflegen, mehr oder weniger stark zurück.

Auch Albert Flamm verleugnete in zwei Bildern weder die gute Schule, aus der er hervorgegangen, noch die mit Recht wohlberufene Trefflichkeit, die er in den Darstellungen seines beständigen Thema's, der Campagna di Roma in glühender Abendbeleuchtung, zu bewähren pflegt.

Hagen's Vorgänger im Amte, Max Schmidt, der jetzt nach Königsberg gegangen ist, hatte sich diesmal auf seine eigenste Domaine beschränkt und nur eine „Trift am Weiher" gemalt, in welcher es ihm, wie früher in ähnlichen Bildern, auf das Vortrefflichste gelungen ist, Baumpartien, Wasserspiegelungen und Staffage zu einem Ganzen zusammenzuarbeiten.

Hagen's guter Einfluß auf die jüngeren weimaraner Künstler ist auffallend schnell erkennbar gewesen: ich habe früher schon, vor etwa einem halben Jahre, hier Gelegenheit gehabt, eine Anzahl von Landschaften seiner Schule zu sehen, die ohne Manier sichtlich und mit Glück seinen Spuren folgten. Ich glaube, daß man berechtigt ist, E. Weichberger, der namentlich durch eine großartig schöne „Bergige Landschaft bei heraufziehendem Gewitter" die Aufmerksamkeit auf sich lenkte, von Hagen's Vorbild abzuleiten. Das Bild hat Alles, was sich verlangen läßt: große Linien, Stimmung, Farbe; vor Allem ungewöhnliche Kraft und Wahrheit.

In der Flachlandschaft glänzte ebenso wie früher Eugen Dücker, mit einem Motiv aus Thüringen, welches in der weitgedehnten Aussicht und in der malerischen Behandlung der Terrain-Abschnitte dieselbe Meisterschaft wie sonst bewährte. — Der sonst in märkischer Haide und ähnlichen undankbaren Motiven durch das Geschick in der Behandlung des einfachsten Terrains und den schlichten, aber eindringlichen Stimmungston ausgezeichnete Valentin Ruths war diesmal nur ganz unerheblich vertreten.

Meines Wissens zum ersten Male auf einer Berliner Ausstellung erschien der gefeierte (im Jahre 1871 verstorbene) belgische Landschaftsmaler Théodore Fourmois. Seine „Landschaft mit Wassermühle" scheint hier kaum beachtet worden zu sein; so vorzüglich sie auch placirt war, zur Seite und in unmittelbarer Nähe stofflich (und künstlerisch) sehr interessirender Bilder trat sie zu bescheiden, zu unscheinbar auf. Sie zeigt eine wunderbar liebevolle Naturtreue, nicht genau im Stile des paysage intime, doch nahe verwandt. Man fühlt, daß man es mit einer poetischen Auffassung zu thun hat, und kommt in Kurzem über manche Anfangs befremdliche Einzelheiten hinweg. Von dem sehr mannichfaltigen, vielfach experimentirenden Künstler giebt freilich das eine Bild nur eine ganz ungenügende Vorstellung; aber es macht Lust, mehr von ihm zu sehen.

Auch Edmond de Schampheleer ist in der Gattung der Flachlandschaft ausgezeichnet und interessirte diesmal besonders dadurch, daß er eine Landschaft aus der Umgegend München's zur Darstellung gewählt hatte.

Die Münchener Künstler selber, welche das landschaftliche Fach kultiviren, pflegen mit Vorliebe sich der Ebene zuzuwenden; an ihrer Spitze Eduard Schleich, der freilich diesmal nur bescheiden vertreten war. Dagegen zeichnete sich sein talentvoller Schüler Adolph Lier in einer großen und wunderbar gut in der Stimmung durchgeführten „Abendlandschaft" in hervorragender Weise aus. Dieselbe gehört mit zu dem Besten, was die diesjährige Ausstellung darbot.

Christian Mali, auch in der Schleich'schen Schule aufgewachsen, hat sich in neuerer Zeit mehr nach Friedrich Voltz gebildet und einige Thierstücke in dem von letzterem neuerdings mit Vorliebe kultivirten breiten Formate geliefert, die man mit den ebenfalls hier in ausgedehnter Weise vertretenen derartigen Stücken seines Vorbildes verwechseln könnte.

Neben diesen dürfen auch einige Thiermaler Anspruch erheben, sich erwähnt zu sehen. Albert Brendel ist wie immer unverwüstlich in seinem alten Genre und wählte diesmal „Die Futterstunde" seiner Lieblinge, der Schafe, zum Vorwurf. — Der leider im Vorjahre verstorbene Hermann Freese trat hier — zum letzten Male — mit seinen „Flüchtigen Hirschen" (im Besitze der Nationalgalerie) auf, weitaus nicht seinem besten Bilde, denn es ist etwas flau und matt in der Farbe und selbst im Ausdruck der Thiere, aber doch eine Arbeit, der manches Verdienst, namentlich eine gewisse Poesie der Grundstimmung, nicht abzusprechen ist. — Eduard Ockel war wieder gut und in gewisser Hinsicht anziehend vertreten; so gewichtige Treffer wie vor einigen Jahren spielte er indessen nicht

wieder aus. — Ein großes Gemälde von J. Deiker in Düsseldorf: „Waidmanns Vergnügen" ist eigentlich nur das Porträt eines sehr schönen Neufundländers, der eben etwas apportirt, lebendig, aber etwas frostig in der Farbe.

Sehr isolirt in der Reihe der Münchener Landschafter steht T. Andreae, der eine außerordentlich wirksame, stimmungsvolle und malerische Ansicht von Helgoland bei Mondschein geliefert hatte. — Außerdem stand es mit der See diesmal hier etwas trübe. Hermann Eschke, ihr begeisterter und zuverlässiger Vertreter, hatte nur in seinem „Rettungsboot auf der Sandbank Vogelsand" etwas Durchschlagendes und doch für ihn nicht hinreichend Ausgezeichnetes und Interessantes geliefert. — Zur Aushilfe mag Eduard Hallatz hierher gerechnet werden, der sonst ebensowohl auch unter den Genremalern seinen Platz beanspruchen könnte. Er malte ein Rettungsboot, von der Springfluth überrascht, Motiv von der Normandie. Ich habe selten etwas Wuchtigeres und Gewaltigeres gesehen. Wie Männer und Pferde von den Sturzwellen über einander geworfen werden, wie Alles rennt, rettet, flüchtet, wie das Boot mit den anstürmenden Wogen kämpft, wie das Element mit entfesselter Kraft rast, das ist vortrefflich gegeben, bis zur Illusion naturwahr. Schade, daß die Scene nicht ein klein wenig sorgfältiger und in manchen Theilen glänzender gemalt ist; es wäre dann ein kaum zu übertreffendes Bild.

L. Munthe in Düsseldorf trat durch einen höchst interessanten Versuch hervor, eine Winterlandschaft bei eingetretenem Thauwetter in jenem stimmungsvollen Dunkelton zu malen, in welchem Corot Meister ist. Wenn auch manche Bilder des letzteren in der Erinnerung sind, in denen das Problem mit größerer Meisterschaft gelöst worden ist, so steht doch Munthe's Bild unter denjenigen Landschaften, deren ganzer Schwerpunkt in der Stimmung liegt, obenan. Ein zweites Bild, Landschaft mit Vieh, hat ähnliches, aber nicht so augenfälliges Verdienst.

Mit einem ähnlichen Probleme, der Schilderung einer Landstraße unmittelbar nach dem Abzuge eines schweren Wetters, hatte sich der Baron von Gleichen-Rußwurm in Weimar, der Enkel Schillers, bei uns vorgestellt.

In sehr abweichende Regionen dagegen führte uns eine der glänzendsten landschaftlichen Leistungen der Ausstellung: „Die Olivenernte auf Capri" von Albert Hertel in Berlin. Das Bild ist in ganz hellen grünen, etwas in das Gelbliche fallenden Tönen durchgeführt und im schärfsten Lichte gehalten; die Erscheinung ist ungemein echt, die Komposition in den Linien großartig und im Detail geschmackvoll, die Staffage geschickt bewegt und das Ganze mit absoluter Meisterschaft behandelt und zur malerischen Einheit zusammengefaßt. Es war eine der originellsten, mächtigsten und künstlerischesten landschaftlichen Leistungen auf der Ausstellung.

Da wir einmal so weit in die Ferne geschweift sind, so gehe ich noch einen Schritt weiter nach dem alten Wunderlande der Pyramiden. A. Herrenburg hat sich von dort zwei Motive geholt: die Kolosse des Memnon und den westlichen Tempel auf der Insel Philae. Den ersteren in rother Abendgluthbeleuchtung kann ich nicht allzuviel Geschmack abgewinnen, obgleich das Bild sorgfältig und geschickt gemalt ist. Desto schöner ist die Darstellung des kleinen graziösen Tempels von Philae, der mit seiner Umgebung ein treffliches Landschaftsbild abgiebt.

Rein das malerische Motiv hat G. Pflugradt an seinem „Mühlengraben vor der Stadt" gesucht. Der Künstler hat sich ein eigenes und oft recht anziehendes Genre gebildet, eine gewisse wilde Romantik in Natur und Gebäulichkeiten wird von ihm bevorzugt, er liebt etwas unruhig durch einander laufende Linien, weiß sie aber meist gut zu beherrschen; gelegentlich geht er im Formate zu sehr ins Große, aber interessant sind seine Arbeiten auch dann noch. Das diesmal ausgestellte Bild ist eines der vorzüglichsten, das ich von ihm gesehen, und poetisch wie malerisch eine Cabinetstück von einem Städtebild alter Zeit.

Noch mehr in der Mitte zwischen der Landschaft und dem Architekturbilde steht ein großes Bild von Karl Gräb: „Aus dem Dorfe Flums in der Schweiz", — ein Bild in einem Genre, welches Gräb zwar schon mehrfach kultivirt hat, das jedoch noch immer zu dem selteneren bei ihm gehört und daher unter beiden Gesichtspunkten, sowohl als landschaftliche Komposition wie als Darstellung architektonischer Gegenstände, in gleicher Weise interessirt, auch meisterhaft vollendet ist. Außerdem hatte Karl Gräb noch drei Architekturbilder, lauter Interieurs,

ausgestellt, welche alle die bekannten hervorragenden Eigenschaften jenes unvergleichlichen Architekturmalers wiederum in all' ihrem Glanze zeigten.

Sein Sohn Paul Gräb ist namentlich wegen einiger Architekturbilder in Aquarell zu erwähnen. — Auch Emil de Cauwer hat ein hübsches architektonisches Interieur — „Der Kaiserstuhl in Goslar" — gemalt, bei dem man aber freilich eine größere Feinheit des Details und mehr malerische Gesammthaltung wünschen möchte.

Heinrich Heger in Kiel hatte ein Interieur: „Im Rathhause zu Danzig" ausgestellt, welches sowohl vortrefflich behandelt ist, wie auch in der höchst sorgfältig gezeichneten und gemalten Decke in venetianischem Geschmacke und dem kostbaren Kamine vom Jahre 1593 ein paar Prachtstücke deutscher Renaissancekunst vergegenwärtigt.

F. C. Mayer in Nürnberg zeigt sich unermüdlich in seinen (mitunter zu) duftigen Darstellungen aus dem Peller'schen Hause in Nürnberg, dessen schöne Architektur an dankbaren Motiven reich genug ist. — Ebenso unermüdlich ist in einem sehr beschränkten und eigenthümlichen, aber malerischen und stets höchst wirkungsvoll behandelten Genre J. Jacobson in Berlin. Er malt nämlich stets Burgruinen oder alte Klosterportale oder dergleichen im Winter, mit dem Durchblick auf verschneite Höfe, Straßen u. s. w. Diesmal soll das Motiv bei Como zu finden sein. Geschickt gemacht und für die malerische Wirkung ausgebeutet ist wiederum wie gewöhnlich diese Zusammenstellung eines dunklen, umrahmenden Vordergrundes gegen die helle Mitte und Tiefe.

IV.

Die Skulpturen waren auf der diesjährigen Ausstellung nicht sehr zahlreich, aber es gab deren eine große Zahl von hinreichendem Interesse, keine vielleicht aber, welche mehr der Betrachtung würdig waren, als diejenigen von Reinhold Begas. Es ist oft genug seiner naturalistischen Manier Opposition gemacht. Um so erfreulicher aber, und um so bemerkenswerther ist es einmal zu sehen, daß er von seinen Unarten lassen und dann etwas Vollendetes vollbringen kann. Das war wenigstens mit zweien seiner diesmal ausgestellten Arbeiten der Fall. Seiner weiblichen Porträtbüste in Marmor konnte die diesmalige Ausstellung nichts entgegensetzen, und sie steht in jeder Weise, sowohl in der lebensvollen Auffassung, wie in der delikaten Durchführung vollständig dem Besten gleich, was etwa in der Zeit Ludwig's XIV. und den folgenden Jahrzehnten die plastische Porträtkunst Frankreichs produzirt hat. Das Fleisch ist von einer Feinheit und einer Durchsichtigkeit, dabei von einer schwellenden Fülle und sichtbaren Weiche, daß man fast die Plastik dessen nicht fähig halten sollte. Und diese Meisterschaft der Behandlung verbindet sich mit einer Lebendigkeit des geistigen Ausdruckes, mit einer Feinheit der Haltung neben der üppigen Fülle der ganzen Erscheinung, daß man nur sagen kann: hier liegt eine Meisterschöpfung vor.

Nicht ganz so unbedingt kann man das von der Marmorfigur eines badenden Mädchens sagen. Dieselbe sitzt entkleidet da und ist beschäftigt, sich mit einem großen Tuche, welches beide Hände gefaßt haben, den Rücken zu trocknen, während — wie man denken muß — ein Geräusch sie veranlaßt, den Kopf zur Seite zu wenden und in die Ferne zu schauen. Die Figur ist im Wesentlichen ein Alt, Wiedergabe eines schönen Modelles, dessen Formen freilich an einzelnen Stellen eine bedenkliche Annäherung an die von Begas allzusehr beliebte fleischige Ueberfülle zeigen. Auch sitzt auf dem Körper ein nicht zu demselben gehöriger Kopf, der aber an sich mit dem angenehmen Anfluge von Individualität große Schönheit verbindet, und der im Ausdrucke gerade nicht sehr lebendig und bezeichnend, aber um so angenehmer und freundlicher ist. Gearbeitet ist diese Figur so, wie noch nie eine Marmorausführung von Begas gesehen worden ist, Alles durchgeführt bis auf das Letzte, ohne irgend eine Lüderlichkeit, ohne irgend eine absichtliche Vernachlässigung, mit dem sichtlichen Bestreben, Allem, was in dem Thonmodelle vorgebildet war, zur Wirkung auch in der Marmorausführung zu verhelfen. Einzelne Theile, wie z. B. das Haar und die Gewandstücke, sind von einer unglaublichen Meisterschaft und wirken dem entsprechend zur Hebung des Totaleindruckes auf das Mächtigste mit.

Als Komposition freilich steht die Schöpfung nicht ganz auf derselben Höhe; einmal ist die segelartig ausgespannte Gewandmasse als Hintergrund der Figur ein mehr malerisches und sehr unplastisches Motiv; sodann ist eine gewisse Häufung der Glieder zu bemerken, welche die schöne

Entwickelung der Linien stört und zum Theil, wie namentlich in den Kniepartien, zu gezwungenen Bewegungen und unschönen gepreßten Formen verleitet.

In einem dritten Werke, welches im Gypsmodelle vorhanden war, einem Kandelaber von wunderlicher Form, an dessen Fuße vier Kinder spielen, ist eine bedenklich extravagante Art, mit den Formen umzugehen, namentlich unter Berücksichtigung des Zweckes, der Ausführung in Marmor, auffallend.

Der begabteste und geistvollste von denjenigen jungen Künstlern, die im Kielwasser von Begas fahren, Martin Paul Otto, zeigte in dem dies Mal ausgestellten Werke, wie richtig er bei Besprechung der ersten Berliner Goethedenkmal-Konkurrenz an dieser Stelle gewürdigt worden ist. Er hat in einem lebensgroßen Gypsmodelle eine Nymphe dargestellt, die sich gegen die Umarmungen eines Faunes sträubt. Was an diesem Werke sofort schlagend hervortritt, ist die Wucht und Energie der Bewegungen und der schlagend wahre Ausdruck. Dagegen wäre gegenüber den naturalistischen Extravagonzen der Formen eine Mäßigung und Schulung des Künstlers dringend erforderlich. Das zeigt sich schon, wenn man die Gruppirung im Allgemeinen übersieht, an der Zusammendrängung, an der Unübersichtlichkeit der Gruppe. In den Symplegmen der Alten sind ähnliche Probleme, die Körper zu verschlingen und trotzdem klar zu lassen, ungleich glücklicher gelöst, während hier zwar die Verbindung der Körper sehr natürlich und kräftig zur Geltung kommt, dagegen aber die Gruppirung an großer Unklarheit leidet. Auch in den Körperformen hat der ungestüme Naturalismus einige Störungen verursacht; so ist der Körper des Faunes im Größenverhältnisse der Nymphe gegenüber allzu kolossal gerathen und auch die Muskulosität seines Körpers übertrieben scharf accentuirt. Besonders störend aber fällt es auf, daß der Ansatz des Halses über den Schlüsselbeinen durchaus falsch und der Hals zu kurz ist. Immerhin aber zeugt das ganze Werk von einer ungewöhnlichen Kraft des Künstlers und erregt wiederum den Wunsch, daß die unvermeidliche Läuterung dem Guten in seiner Begabung zum Siege über das Gefährliche in seiner Entwickelung verhelfe.

Von größeren ausgeführten Marmorwerken ist sodann in erster Linie die Gruppe von A. Wittig: „Hagar und Ismaël", für die Nationalgalerie gearbeitet, zu erwähnen. Die Komposition ist seit lange bekannt, die Ausführung recht gelungen.

Auch Fritz Schaper hatte eine ausgeführte Marmorfigur ausgestellt: „Die Wasserprobe", — ein kleines Mädchen, das vor dem Bade die Fußspitze ängstlich in das Wasser taucht. Die Bewegung ist sehr fein beobachtet und der Ausdruck des niedlichen Köpfchens recht entsprechend. Die Arbeit selber verdient alles Lob. — Man sieht nicht recht ein, welcher Grad von glücklicher Naivetät in der Konception und von schlagender Wahrheit eben so wie reizender Anmuth, mit einem Worte: welche allseitige Kunstvollendung in einem Werke der bildenden Kunst angetroffen werden muß, um es zu den landläufigen Auszeichnungen zu qualificiren, wenn es erlaubt ist, an einer solcher Arbeit bei der Medaillenvertheilung vorüberzugehen.

Friedrich Hartzer hat die auf der vorigen Ausstellung im Gypsmodelle vorgeführte Gruppe: „Der spröde Liebling" — ein kleiner Knabe, der mit einem Hahn in seinen Armen um die Wette schreit, — in Marmor ausgeführt. Außerdem hatte er das Gypsmodell einer lebensgroßen Gruppe: „Amor und Satyr" vorgeführt. Der erstere hält dem letzteren einen Spiegel vor, in welchem dieser mit komischem Erstaunen sein lüsternes, halb thierisches Gesicht erblickt. Das Thema ist mit großer Virtuosität behandelt, und der Ausdruck in beiden Köpfen, trotzdem in dem einen wenigstens doch von eigentlicher Schönheit nicht die Rede sein konnte, so anziehend und anmuthig, daß man sich darauf freuen kann, diese Arbeit, wie der Katalog verheißt, in Marmor ausgeführt zu sehen. Es ist ein gesunder frischer Humor und eine ihm ebenbürtige Gestaltungskraft in dem Modelle bewährt, mögen auch einige Einzelheiten noch der letzten vollendenden Hand gewärtig sein.

Sehr böse ist eine Marmorstatue — eine Nymphe nach dem Bade — von C. Cauer, langweilig gezierte sogenannte Anmuth, Reiz, ohne eigentliche Idee oder interessante Motivirung. Eine weit bessere Figur einer Kassandra war von der Jury um einer technischen Unebenheit willen, die beim Zusammensetzen des Gypsabgusses passirt war, zurückgewiesen worden: — ein Urtheil, welches — ausschließlich von Künstlern gefällt — das blöde Gerede, daß zur Beurtheilung von Kunstwerken

nur die Macher von Kunstwerken kompetent seien, ganz in demjenigen Lichte erscheinen läßt, welches es verdient.

Bedeutender ist Robert Cauer, der ein hübsches Gypsmodell einer „Undine" und eine Marmorausführung seines bekannten „Dornröschens" ausgestellt hatte; daneben ein marmornes Grabdenkmal: einen Engel, der in unverständlicher Bewegung mit erhobenem Blicke und nach unten gerichteten Händen daherschwebt.

Eine liebenswürdige Kinderfigur ist das kleine Mädchen von H. Gerhard in Kassel, das aus einem Kruge Blumen begießt, gleichfalls in Marmor.

Weniger naiv in der Kinderphysiognomie stellt sich ein Knabe von Jensen Jerichau dar, der im Schoße seines Röckchens den Wurf einer Katze trägt, welche letztere sich an sein Bein schmiegt.

Eduard Meyer in Rom hat uns mit zwei kolossalen Marmorstatuen der „Wissenschaft" und der „Industrie" beschenkt, welche im Auftrage des Kaisers für das Orangeriehaus in Sanssouci ausgeführt sind. Sie dürfen nur als ganz konventionelle Schöpfungen genannt werden.

Ein merkwürdiges Stück ist die Marmorstatue: „Nach dem Erwachen" von Eduard Müller aus Koburg, dem von der vorigen Ausstellung her durch seinen „Satyr" berühmten, jetzt in Rom lebenden Bildhauer. Es ist ein ganz nacktes Mädchen in dem schwankenden Alter zwischen Kind und Jungfrau, welches sich in ziemlich räthselhafter Weise den Schlaf aus den Gliedern reckt. Die Ausführung in Marmor läßt die Hand des Meisters, der den „Satyr" gebildet, erkennen, aber als Erfindung betrachtet, scheint mir diese Schöpfung seiner nicht würdig; es ist das ein unplastisches Motiv. Der eine lang ausgestreckte Arm, der wie ein Wegweiser in die Welt hinaus steht, ist unmöglich den in der Plastik nicht aufzugebenden Forderungen der Linienbewegung unterzuordnen; er emancipirt sich davon und zerstört die Schönheit, welche in der Körperbewegung mit großer Kunst allenfalls noch bewahrt worden ist. Zudem kann man nicht sagen, daß das ausgesuchte Modell gerade eine ausgesuchte Schönheit gewesen wäre, denn sie hat auffallend kurze und dicke Beine, und ebensowenig läßt sich behaupten, daß ihr Körper in der vortheilhaftesten Weise erscheint, da eine starke Reckung des Oberkörpers mit Beugung nach hinten und starker Spannung der Brustpartie für den weiblichen Körper überhaupt unvortheilhaft ist. Das Köpfchen ist sehr niedlich, aber doch unbedeutend. — Sehr schön ist wiederum eine Marmorbüste: „Ein Mädchen aus Nettuno", in dem bekannten Genre seiner italiänischen Mädchenköpfe, deren er hier schon viele ausgestellt hat*).

Einen etwas wunderlichen Eindruck macht die lebensgroße Marmorfigur für ein Grabmal auf dem Invalidenkirchhofe zu Berlin von Bernhard Afinger. Die Figur selber, in weißem Marmor gehalten, tritt aus der noch nicht ganz hinter ihr geschlossenen Thüre der Grabkapelle, welche in grauem Marmor ausgeführt ist, hervor und steigt die an derselben befindlichen zwei Stufen herab, wobei die übergroße Schmalheit der letzteren veranlaßt, daß sie mit der Hälfte des Fußes in der oberen Stufe steckt. Der Ausdruck der Figur ist recht schön, aber jene Unmöglichkeit und die etwas unplastische Gesammtanordnung lassen sie doch nicht zu einer angenehmen Wirkung kommen.

Julius Franz hat seinen „Apollino auf dem Schwane" in kleinem Maßstabe in Marmor ausgeführt. Herter stellte das kleine Gypsmodell seiner „Antigone" aus, welche in lebensgroßem Maßstabe für den Kaiser in Marmor ausgeführt wird, und von der schon an dieser Stelle früher die Rede gewesen ist.

Von Ludwig Tendlau erschien ein kleiner Knabe, mit einer Maske spielend, in Marmor, dessen Gypsmodell hier schon bekannt ist, — wenig ansprechend in der Anordnung und in der Technik zum mindesten nicht hervorragend.

Es muß demnach auch noch von den vorhandenen größeren Werken die Rede sein, welche nur in Gyps vorlagen. Unter ihnen begegnen wir einer großen Figur von Albert Küppers in Bonn, „Diomedes, das Palladium raubend". Es ist eine sehr lebhaft bewegte, in den Linien gut geführte Gestalt, freilich von etwas akademischem Anfluge, aber eine höchst achtbare Arbeit.

Karl Rumpf in Frankfurt a. M. stellte „Adam und Eva" lebensgroß in Gyps dar, ohne daß in den Figuren etwas Anderes, als nicht übermäßig bedeutende Aktfiguren zu erkennen wären.

*) Vergl. Zeitschrift, VII, S. 242.

Ein tüchtiges Stück dekorativer Bildhauerei ist die Gruppe von Moriz Schulz in Berlin: „Die erste Anweisung in der Bildhauerei", in Stein für die Königliche Nationalgalerie ausgeführt. Die Formen sind, da die Gruppe an Ort und Stelle gegen den Himmel sichtbar wird, mit richtigem Verständniß etwas dick gehalten, und hauptsächlich ist auf eine wirkungsvolle Silhouette des Ganzen hingearbeitet; auf große Feinheit in der Durchführung ist verzichtet, was sich nur rechtfertigt.

Louis Sußmann-Helborn giebt die lebensgroße Figur eines neapolitanischen Fischers, der vor dem Gesange seine Laute stimmt. Die Figur ist in der Motivirung recht geschickt, namentlich der Ausdruck des Horchens auf den Ton sehr gelungen, doch dürfte der große Maßstab für das mäßige Motiv und für die durchaus nicht übermäßig interessante Form zu weit gegangen sein.

Eine sehr achtbare lebensgroße Gypsfigur hatte Robert Toberenz in Rom geschickt: Perseus verhüllt das Haupt der Medusa, das er in der Linken hält, während er einen Blick auf den zu seiner Seite liegend zu denkenden Körper der schönen Gorgone wirft. Die Mischung von Energie des Willens und Weichheit der Stimmung, sowie das Momentane in der Bewegung nach einer großen Kraftanstrengung vor dem Uebergange in vollständige Ruhe scheint mir in auffallender Weise gelungen zu sein. Dagegen stehen einige Einzelheiten in der Durchbildung der Figur, namentlich die Hüftpartie, nicht auf gleicher Höhe mit dem Gesammtentwurfe.

Auch die italiänischen Bildhauer hatten uns diesmal wieder ziemlich reichlich bedacht; aber nachgerade lernt das Publikum den Flittertand ihrer Technik richtig würdigen. Trotzdem daß der Namen ziemlich viele sind, geschieht Keinem ein Unrecht, wenn man nicht mehr als zwei auch nur des Nennens würdigt. Es ist dies zunächst Francesco Barzaghi mit einer Marmorfigur, welche er „Banarella" nennt; ein lebensgroß dargestelltes kleines Mädchen, welches sich eines seidenen Schleppkleides bemächtigt und es über seinen kleinen Körper geworfen hat, und nun sehr selbstgefällig hinter sich herunter auf die lang nachwallende Schleppe herabsieht. So wunderlich auf den ersten Blick der Gegenstand gerade für die Plastik erscheint, so ist es dem Künstler doch merkwürdig gelungen, mit allen Schwierigkeiten fertig zu werden und ein Ganzes zu schaffen, das unbedingt erfreuen kann, und bei der Lieblichkeit des gewählten Modelles und der vortrefflichen Technik, in welcher das Ganze durchgeführt ist, läßt sich nichts Begründetes gegen das Werk einwenden. Namentlich die Art, wie die feinen Falten des seidenen Gewandstoffes wiedergegeben sind, so daß, was in der Malerei durch die Reflexlichter bewirkt wird, die Natur des eigenthümlich brechenden Stoffes auf das Schlagendste klar wird, — ist so, daß kaum etwas Vollendeteres gedacht werden könnte.

Unbegreiflich ist es, wie ein Künstler, der so etwas machen kann, daneben die „musca cieca" („blinde Kuh") ausstellen kann: gleichfalls ein kleines Mädchen, halb bekleidet, mit einer Binde um die Augen, das mit vorgestreckter Hand und etwas vorgebeugtem Oberkörper vor sich hinsucht, aber von sehr dürftigen und unschönen, fast unglaublichen Körperformen ist, so daß man schwer versteht, wie ein Künstler die Mühe der Arbeit an die Wiedergabe eines solchen Modelles verwenden kann.

Das zweite nennenswerthe Werk der Italiäner ist eine kleine gleichfalls lebensgroße Marmorfigur von Enrico Braga: ein schlafendes Kind, mit einer Puppe in der Hand. Ganz im Gegensatze gegen früher gesehene ähnliche Darstellungen, in welchen in der geschmacklosesten Weise zur Schaustellung der italiänischen handwerksmäßigen Marmortechnik ein ungeziemendes Beiwerk gehäuft und dadurch die Figuren selbst, die in Steckkissen und sonstige plastische Unmöglichkeiten gehüllt waren, überschüttet und zurückgedrängt wurden, — ist hier der reizend schöne nackte Körper des kleinen Kindes die Hauptsache, und das Motiv in der Bewegung ebenso fein beobachtet, wie in der Wiedergabe treu und anmuthig festgehalten.

Alle übrigen italiänischen Marmorarbeiten sind handwerksmäßige Hervorbringungen, selbst „der kleine Herkules mit der Schlange" von Constantino Pondiani; auch die Hühnergruppen von Giovita Lombardi: sie überraschten wohl denjenigen, der dergleichen noch gar nicht gesehen hat, durch kühne Wagnisse der Technik, standen aber in der Ausführung derselben und in dem Geiste der Konzeption tief unter demjenigen, was derselbe Künstler früher, beispielsweise in München 1869, ausgestellt hat.

Wenn der Name des Pietro Calvi überhaupt genannt wird, so geschieht es, um zu konstatiren, daß er mit einfachen Marmorwerken die Blicke des Publikums nicht auf sich zu ziehen vermocht hat, welche im vorigen Jahre seinem geschmacklosen, aus verschiedenen Marmorarten und Bronze zusammengestoppelten „Othello" sich leider in unverdienter Weise zuwandten. — Dagegen hat ein Berliner Künstler, und zwar einer der begabtesten, Erdmann Encke, es übernommen, den Berlinern ad oculos zu demonstriren, wie verkehrt ihr Fanatismus für Calvi gewesen. Er hat eine lebensgroße Büste eines Mohren, mit einem Papagei auf der Schulter, geliefert, welche von Hermann Gladenbeck in Berlin gegossen ist. Körper und Gesicht des Mohren sind in einem bräunlichen Bronzeton gehalten, welcher in den wolligen, matt gehaltenen Haaren fast schwarz wirkt, während der Papagei einen grünen Bronzeton zeigt. Das ist eine wirklich künstlerische und vor jedem Vorwurfe geschützte Art, mehrfarbiges Material zusammenzuarbeiten, denn hier hat der Künstler sich mit einigen wirklich zu einander gehörigen Materialtönen begnügt und das ganze Werk so angelegt, daß er auch überall mit diesen Tönen auskommen konnte. Die Arbeit an sich ist überaus geistreich; der lachende Mohrenkopf sprüht Leben, und nichts kann feiner sein, als die Bewegung des dicken Mundes, welcher von der Freude verzogen die Zähne hervortreten läßt. — Die lebensgroße Marmorbüste eines Knaben, welche Encke außerdem ausgestellt hat, vermag kein hervorragendes Interesse zu erregen.

Bevor wir hieran eine Uebersicht der vorhandenen Büsten schließen, mag noch von einigen vorhandenen Bronzewerken die Rede sein. Unter diesen steht wohl ein merkwürdiges Gruppenstück: „Das bedrohte Vaterland" von Arthur Wagen in Berlin, nach dem Katalog ein „alt silbern bronzirtes Gypsmodell", in erster Linie. Auf einem wuchtig aufgebauten Piedestale sprengt der Kaiser zu Pferde zwischen zwei Walküren daher, und zwar ist die Komposition so eingerichtet, daß das Pferd mitten im Sprunge dargestellt ist und durch die rein zufällige Berührung des Pferdes und des Reiters mit den fliegenden Gewandzipfeln der Walküren getragen wird. Wie weit dergleichen plastisch ist, mag dahingestellt bleiben; man ist ja seit Pradier schon gegen das Gefühl der Unmöglichkeit schwebender Figuren in der Plastik abgestumpft. Giebt man auch diesem Künstler die Möglichkeit und Berechtigung einer solchen Anordnung zu, so muß man ihm zugleich das Zugeständniß machen, daß ihm Ausdruck und Bewegung einer solchen Gruppe hervorragend gelungen sind. Es ist eine Arbeit von ganz entschieden großem Wurfe, die in größerem Maßstabe ausgeführt an einem geeigneten Platze unbedingt von sehr bedeutender Wirkung sein würde. Einzelnes Barocke ist allerdings mit untergelaufen.

Herman Pohlmann hatte in bronzirtem Gypsgusse eine Reiterstatuette des deutschen Kaisers ausgestellt, auf einem kleinen Postamente, welches allegorische Reliefs zeigt und auf der Rückseite die Namen der durch Schlachten und Gefechte im französischen Kriege ausgezeichneten Orte trägt. Die Auffassung hat etwas Ansprechendes, wiewohl nicht gerade Großartiges, aber für die Größe, als ein Werk der Zierplastik für das Haus, kann sie sehr wohl empfohlen werden, und es dürfte ihr in ähnlichem Genre wenig Besseres gegenüber gestellt werden können. — Tiefer in der Charakteristik und von schönen Formen ist eine in bronzirtem Zinkgusse ausgeführte Grabfigur, deren edle Haltung mit ihrer Bestimmung im vollsten Einklange steht.

Vier eigenthümliche Kostüm-Figuren — ein Lautenschläger, ein Mundschenk, eine Sängerin und eine Kranzwinderin — waren von Robert Dietz in Dresden ausgestellt, doch nur der erste in Bronze, die anderen drei in bronzefarbig angestrichenem Gyps. Es scheint, daß der Künstler etwas derartiges zu geben beabsichtigte, wie einige französische Künstler für die bei uns leider noch ganz in der Wiege liegende, bei den Franzosen aber in eminentem Sinne ausgebildete Kunst-Bronzeindustrie geliefert haben. Aber im Vergleich mit dem wahrhaft klassischen Florentiner Sänger von Dubois und ähnlichen Werken treten die hier dargebotenen doch bedenklich zurück. Eine gewisse Anmuth und Lebhaftigkeit der Bewegung darf man ihnen nicht absprechen, aber es fehlt jenes Pikante, Sprühende, Lustige, möchte man sagen, das einer solchen Zierplastik nicht fehlen darf, wenn sie auf Wirkung und allgemeine Verbreitung rechnen will.

An Büsten nun, sowohl Porträt- wie idealen Büsten, ist sehr vielerlei geliefert worden. Bernhard Afinger hat die reizende Frauenbüste von der vorigen Ausstellung in Marmor ausge-

führt, es scheint mir dabei aber Einiges von der feinen Beseelung des Gypsmodelles verloren gegangen zu sein. Von seinen beiden lebensgroßen männlichen Büsten in Marmor ist die des verstorbenen Sanskritikers Schottmüller von einer außerordentlich feinen Durchführung; die Details sind mit einem Geiste behandelt, daß man dem bewegten Leben selber gegenüber zu stehen glaubt. Dagegen leidet die Büste des Architekten Kyllmann an einigen auffallenden Schwächen, durch welche sie ein maskenartiges unlebendiges Ansehen bekommt. Es scheint das namentlich in der Augenpartie zu liegen, der es an der nöthigen Modellirung fehlt. Die Augäpfel sind im Profile, statt stark gewölbt, fast ganz eben.

Nicht weniger als dreimal ist der Generalfeldmarschall Moltke, und zwar alle drei Male nach der Natur modellirt, in Marmor ausgeführt worden, — von Brunow in Berlin entschieden schwach, — von Julius Franz mindestens nicht schlagend, — und von Emil Steiner nicht so, wie es nach der vortrefflich ausgeführten, in Thon modellirten Maske zu erwarten gewesen wäre. — Dagegen hat Steiner in der Marmorbüste des Generals von Kirchbach eine ganz befriedigende Arbeit geliefert.

Konrad Kiesel in Berlin hat eine wunderliche Idee gehabt, eine „Melusine" als Büste mit Armen auszuführen und dieselbe in einer sehr mißverstandenen Reminiscenz der „Klytia" aus einem blumenartigen Kelche hervorwachsen zu lassen. Bei dem Bruchstück einer ehemals vollständig gewesenen Statue — denn weiter ist meiner Meinung nach die Klytia nichts — kann man sich dergleichen als ein nicht allzu geschicktes Auskunftsmittel für die momentane Brauchbarmachung des Stückes allenfalls gefallen lassen: bei einem selbständigen neuen Werke ist es einfach eine Geschmacklosigkeit. Außerdem kann jeder beliebige Preis darauf gesetzt werden, daß Jemand bei dieser Figur an die Melusine denken soll, denn sie hat nichts, was auch nur von weitem an die schöne Nymphe erinnern könnte.

Eduard Lürssen hat zwei sehr lebendige und, soweit ich zu kontrolliren im Stande bin, sehr getroffene Reliefporträts, ein männliches und ein weibliches, gemacht.

Eine gute Bildnißarbeit ist die Büste des verstorbenen Bildhauers Eduard von der Launitz von August von Nordheim in Frankfurt a. M.

Jedenfalls zu den hervorragendsten Arbeiten dieser Gattung auf der diesmaligen Ausstellung gehörten die beiden lebensgroßen Büsten von Johannes Pfuhl: die eine — eine Goethebüste mit Benutzung der in des Dichters funfzigstem Lebensjahre nach der Natur abgeformten Maske bearbeitet und neulich schon an dieser Stelle als außerordentlich erwähnt; die andere — die Marmorausführung des lebensgroßen Originalmodelles zu dem Kopfe des kolossalen Marmorstandbildes des Freiherrn von Stein in Nassau, wegen der energischen Auffassung der Züge und der feinen Belebung ohne ängstliches kleinliches Detail, das in der großen Ausführung nicht wirkungsvoll gewesen wäre, höchst anerkennenswerth.

Ein mir bisher unbekannter Bildhauer, der das Unglück hat, den Namen eines der größten Meister seiner Kunst zu führen, — er heißt nämlich Schlüter — hatte eine Porträtbüste ausgestellt, die, an sich wenig bedeutend, wenn die Angabe des Originales, welche mir gemacht worden ist, zutrifft, auch noch den großen Fehler der absolutesten Unähnlichkeit hat. Es mag aber hierbei erwähnt werden, daß derselbe Künstler eine kolossale Statue in Gyps — einen Hermann — ausgestellt hatte, die, wenn auch nicht hervorragend bedeutend, so doch jedenfalls tüchtig gearbeitet, und mit einer gewissen Großartigkeit angelegt ist. Freilich möchte man wohl etwas mehr Leben in der Figur sehen.

Rudolph Schweinitz hat einen hübschen weiblichen Kopf in Marmor ausgeführt, und außerdem — was nach den allgemeinen Erfahrungen ihm sehr hoch angerechnet werden muß — eine wirklich ähnliche und angenehme Büste des Kronprinzen von Preußen in Gyps.

Es würde nun noch übrig sein, von einigen Werken der kleinen Plastik zu reden, und hierbei mag zuerst eine Gruppe mit Postament, in Silber ausgeführt von Albert Wagner, dem Mitgliede der Firma Sy und Wagner, erwähnt werden. Der Entwurf des Postamentes rührt von Wagner her, die Reliefs daran: die Kapitulation zu Sedan, die Kaiserkrönung zu Versailles, sind nach Kompositionen von Fritz Schulz modellirt von Alexander Calandrelli. Die beiden Viktorien

an dem Postamente mit den Bildnissen des Kronprinzen und des Prinzen Friedrich Karl im Relief auf Täfelchen, die sie halten, sind von Rudolph Siemering. Auf dem Postamente steht eine Gruppe: der König im Bivouak bei Rezonville, dem Fürsten Bismarck die Siegesdepesche diktirend — von Julius Franz. Das Ganze ist eine sehr geschickte Arbeit und in der technischen Durchführung wie Alles, was aus dem bekannten Atelier hervorgeht, vorzüglich. Im Gesammteindrucke aber ist wohl schon manches Bedeutendere in demselben gefertigt worden; über eine gewisse Steifheit kommt mit Ausnahme der Viktorien kein Theil des Ganzen hinweg.

Solche niedliche Spielereien, wie die kleinen Reliefs von Rudolph Pohle und die kleine Gruppe von Otto Gradler, können hier nur eben erwähnt werden. Dagegen muß von zwei kleinen Figuren von Konrad Kiefel, dem vorerwähnten, wohl gesprochen werden. „Nach dem Erwachen" nennt er die eine, welcher ein ähnliches Motiv wie der großen Marmorfigur von Eduard Müller zu Grunde liegt, ohne daß sich indessen dasselbe so klar ausspräche wie hier, und jedenfalls dürfte die Figur ihren Zweck und ihre Wirkung verfehlen, wenn sie, wie der Katalog verheißt, in Marmor und also wahrscheinlich in großem Maßstabe ausgeführt würde, während sie in der vorliegenden Größe in Elfenbeinmasse oder Bronze gegossen gewiß vielen Anklang finden würde, so gut wie die ebenso große zweite Figur, unter dem Namen: „Erwartung". Es ist das ein ganz modern gekleidetes junges Dämchen, welches die Hände über die Augen haltend in die Ferne späht, — mit einem überraschenden Geschick in der Behandlung der heiklichen, durch das moderne Kostüm dargebotenen Aufgabe ausgeführt.

Endlich mag noch unter Verweisung auf die Besprechung des Gypsmodelles zu der jetzt vorhandenen Marmorausführung (bei Gelegenheit der vorigen akademischen Kunstausstellung) des runden Reliefs von Rudolph Siemering: „Justitia und Amor" Erwähnung gethan werden.

Aus der Galerie der Ermitage.

Mit zwei Radirungen von N. Massaloff.

Unser geistiger Verkehr mit den reichen Kunstschätzen aus alter und moderner Zeit, welche seit zwanzig Jahren in Klenze's Prachtbau der neuen Ermitage zu St. Petersburg vereinigt sind, beschränkte sich früher fast ausschließlich auf die Kenntnißnahme der Vermehrungen, die dem antiken Theile der Sammlungen, besonders aus den Funden in Südrußland, Jahr aus Jahr ein zufließen und um deren wissenschaftliche Verwerthung der unermüdliche Stephani sich das Hauptverdienst erworben hat. Für die moderne Abtheilung des Museums, in erster Linie für die Bilder-Galerie der Ermitage, wurde eigentlich erst durch Waagen's Buch (1864) das Eis gebrochen, welches die größeren Kreise des deutschen Publikums von jenem fernen Heiligthume der Kunst trennte. Der ausgezeichnete Köhne'sche Katalog der Galerie erfuhr inzwischen die zweite, uns bisher in zwei Bänden (1869—70) vorliegende Auflage. Eine große Anzahl der vorzüglichsten Gemälde der Sammlung wurde durch die trefflichen Röttger'schen Photographien Jedermann zugänglich.

An künstlerischen Publikationen, welche höheren Ansprüchen genügen, als die geistlosen Umrisse des Labensky'schen Kupferwerkes und Huot's mittelmäßige Lithographien, hat es auch dieser sonst gut verwalteten Galerie, wie so mancher anderen, bis heute ganz gefehlt. Ein junger russischer Kupferstecher machte sich daran, die Lücke ausfüllen zu helfen. Er bietet uns gleichzeitig zwei Albums mit Radirungen nach Gemälden der Ermitage*), von denen das eine (40 Blätter umfassend) aus-

*) Les Rembrandt de l'Ermitage Impérial de Saint-Petersbourg. 40 planches gravées à l'eau-forte par N. Massaloff. Leipzig, W. Drugulin. 1872. Fol.

Idem, Les chefs d'œuvre de l'Ermitage Imp. de Saint-Petersbourg, gravés à l'eau-forte. Première série, 20 gravures. Tirée à 300 exemplaires dont 250 destinés au commerce. Leipzig, W. Drugulin. 1872. Fol.

Rubens pinx. N Mansaloff sculp

HELENE FORMENT

Das Original befindet sich in der Eremitage zu St Petersburg

Druck v F A Brockhaus in Leipzig

Rembrandt pinx. N. Massaloff sculp.

SASKIA VAN UILENBURG
Das Original befindet sich in der Ermitage zu St Petersburg

Druck von F A Brockhaus in Leipzig

schließlich Rembrandt gewidmet ist, während das andere (von dem bis jetzt nur die erste, 20 Tafeln umfassende Serie erschienen ist) eine Auswahl aus den Meisterwerken verschiedener Schulen in sich vereinigen soll.

Nicolas Massaloff — das ist der Name des Künstlers, der sich diese große, rühmliche Aufgabe gestellt hat — wurde als Sprößling einer begüterten Adelsfamilie 1846 zu Moskau geboren. Sein Vater, einer der Wenigen, welche sich in Rußland ernstlich mit den zeichnenden Künsten beschäftigen, und Ehrenmitglied der St. Petersburger Kunstakademie, nährte in ihm frühzeitig die Liebe zur Kunst, wobei ihm eine kleine, aber gewählte Sammlung von Gemälden und eine vorzügliche Kupferstichsammlung (in welcher die Werke von Dürer, Marc Anton und Rembrandt in für Privathände ganz ungewöhnlicher Reichhaltigkeit und Schönheit vertreten sind) willkommene Beihülfe und Leitung gewährten. Schon im Jahre 1860, kaum vierzehnjährig, begann Nicolas sich mit Nadel und Aetzwasser im Kopiren von seltenen Blättern Rembrandt's aus der väterlichen Sammlung zu versuchen. Von diesen Kopien haben sich etwa 25 Blätter erhalten. Auf einer der Reisen, auf welchen er seinen Vater begleitete, kam der junge Massaloff 1861 nach Dresden, und begab sich dort zunächst unter L. Friedrich's Leitung; 1864 setzte er die begonnenen Studien ebendort in Planer's Atelier fort. Aus jener Zeit datiren einige Blätter, welche schon sehr merkliche Fortschritte in Sicherheit der Hand und Bildung des Auges dokumentiren. Trotz seiner schwankenden Gesundheit von unermüdlichem Eifer für seine Kunst beseelt, begab er sich 1867 nach Paris, um unter Leopold Flameng seine kupferstecherische Ausbildung zu vollenden, und während er bisher hauptsächlich der Kunstweise G. F. Schmidt's gefolgt war, machte sich von nun an in Massaloff's Arbeiten der Einfluß des französischen Meisters vorwiegend bemerklich, ohne daß der Schüler deßhalb ein sklavischer Nachahmer des Lehrers geworden wäre. Im Gegentheil spricht die Individualität, und in einem gewissen derben Naturalismus, den einige Blätter zeigen, auch die Nationalität des Künstlers auf charakteristische Weise sich aus.

Die neuesten Arbeiten Massaloff's bezeugen ein unablässiges Ringen nach höherer Vollkommenheit bei größtem Fleiße der Ausführung und liebevollstem Eingehen in die Gesammtwirkung der Vorbilder. Eifrig mit der Fortsetzung seines Ermitage-Werkes beschäftigt, hat Massaloff doch noch Zeit für etwa 25 Platten nach Gemälden und Zeichnungen anderer Herkunft gefunden, unter denen sich mehrere russische Geschichtsbilder und Volksscenen nach Schwartz besonders auszeichnen, und namentlich eine Radirung nach dem Rembrandt'schen Ahasverusfest in der Dresdener Galerie ausgeführt, welche nach der Versicherung des kunstverständigen Gewährsmannes, welchem wir die obigen biographischen Daten verdanken, zu dem Besten zu zählen ist, was die moderne Radirkunst hervorgebracht hat.

Es geht aus dieser Charakteristik hervor, daß der junge Künstler mit innerem Beruf und nach gewissenhafter Vorbereitung an sein bedeutendes Unternehmen herangegangen ist. Der Eindruck der Leistung ist denn auch im Ganzen ein sehr würdiger, und vornehmlich das dem Rembrandt gewidmete Album in künstlerischer wie in stofflicher Hinsicht höchst dankenswerth.

Die ganze stolze Reihe der Meisterwerke des großen holländischen Malers, deren die Ermitage sich rühmen kann, wird uns hier in charakteeistischen Reproduktionen vorgeführt. Weggeblieben ist von den 41 Bildern, die der Katalog (1870) dem Rembrandt vindicirt, nur die „Gebirgige Gegend" mit Christus und den beiden Jüngern auf dem Wege nach Emaus als Staffage (Nr. 830; Waagen, S. 186), während das interessante Seestück (Nr. 831), zu dem wir in der schönen, dem Rembrandt zugeschriebenen Marine in der Galerie Liechtenstein ein beachtenswerthes Gegenstück besitzen, Aufnahme gefunden hat. Außerdem nicht weniger als dreizehn historische Kompositionen und sechsundzwanzig Porträts oder porträtartige Darstellungen: welche Sammlung der Welt könnte sich mit diesem Reichthume messen! Massaloff's Radirungen bekunden das lobenswerthe Bestreben, in der Wiedergabe vor Allem den Charakter des Originales treu zu wahren und die Unterschiede, welche die Malweise des Meisters in seinen verschiedenen Entwickelungsperioden erkennen läßt, auch in der Uebersetzung erscheinen zu lassen. Unter den in dieser Hinsicht gelungensten Blättern heben wir hervor: vor Allem den Lieven Copenol (Nr. 808), „eins der schönsten Porträts aus der früheren Zeit des Meisters", welches Massaloff sowohl in dem voll beleuchteten Kopf und den

höchst individuell gebildeten und lebensvoll bewegten Händen, sowie auch in der Wiedergabe des klaren Fleischtons und der Stoffe vortrefflich behandelt hat; dann die „Parabel vom Weingarten des Herrn" (Nr. 798), die h. Familie (Nr. 796), das Bildniß des Mannes mit breitkrämpigem Hut (Nr. 824), die verschiedenen Porträts von Rembrandt's Mutter und das diesem Aufsatze beigegebene Bildniß der „Jüdischen Braut" (Waagen, S. 181; Nr. 812) mit den unverkennbaren Zügen der Saskia Ulenburgh, welche der Meister bekanntlich im Jahre 1634 als Gattin heimführte. Aus dem darauffolgenden Jahre stammt seiner Datirung nach unser Bild. Es stellt die reizende Frau in der Blüthe jugendlicher Mütterlichkeit prächtig gekleidet und reich geschmückt dar; über dem buntfarbigen Kleide trägt sie ein gesticktes Obergewand und faßt mit der Linken den blauen bauschigen Mantel; das Haupt ziert ein Blumenkranz und die Rechte hält einen Stab, den ebenfalls Blumen schmücken.

Das zweite Blatt, welches wir mit freundlicher Bewilligung des Herrn W. Drugulin dem anderen Album N. Massaloff's entnehmen, führt uns, als würdiges Pendant zu dem eben betrachteten, das Bildniß der schönen Helene Fourment, der zweiten Frau des Rubens, in ganzer Figur, stehend, mit schwarzer Seidenrobe, breitem Stehkragen, Federhut und Federfächer vor. Waagen wollte dieses Bild selbst jenem Porträt der Helene Fourment in der Sammlung des Sir Robert Peel, welches unter dem Namen „le chapeau de paille" berühmt ist, noch vorangestellt wissen. Er sagt (S. 141): „Nach der außerordentlichen Klarheit in dem Helldunkel, wie nach der ganzen Auffassung und Behandlung halte ich dieses Bild für eins der durch die Eleganz der ganzen Erscheinung, wie durch die Wirkung und Behandlung ausgezeichnetsten Porträte des Rubens aus einer etwas späteren Zeit".

Auch in dem zweiten Album bilden, soweit die erste Serie reicht, die Niederländer den Hauptinhalt. Wir finden den schönen Terburg („Le message", Nr. 872), auf dem die berühmte Figur der vom Rücken gesehenen jungen Dame im weißen Atlaskleide (von der „Väterlichen Ermahnung") in fast vollkommener Uebereinstimmung wiederkehrt; die dem P. de Hoogh zugeschriebene „Spitzenklöpplerin", und eine mit Geschmack getroffene Auswahl von Bildern des G. Dow, F. Bol, Metsu, Mieris, A. Cuyp, Ph. Wouvermann, Potter, C. Dujardin, van Dyck u. A. Auch Murillo und einige italienische Meister sind in dieser Serie vertreten, darunter als Reproduktionen besonders gelungen: die Replik von Tizian's Danaë (Nr. 10) und die früher dem Raffael zugeschriebene Judith von Moretto da Brescia (Nr. 112). Dieses letztere Blatt bezeugt in besonders erfreulicher Weise, daß der Radirer auch Aufgaben strengerer Art und solche, die dem von ihm mit natürlicher Vorliebe gepflegten Gebiete der niederländischen Kunst ganz fern liegen, mit Pietät und feiner Empfindung zu lösen im Stande ist. Wir können ihm zu dieser Fähigkeit nur Glück wünschen. Denn die erste und wesentlichste Aufgabe des reproducirenden Künstlers bleibt doch immer die Treue der Uebersetzung. Wo diese von der Individualität des Radirers in den Hintergrund gedrängt wird, da beginnt der Manierismus.

Den Druck des zuletzt besprochenen Albums besorgte die Brockhaus'sche Offizin in Leipzig, den des Rembrandt-Albums die Druckerei des Herrn J. Claye in Paris. Beide entsprachen ihrer Aufgabe in gleich trefflicher Weise, und ebenso ist die sonstige Ausstattung eine musterhafte zu nennen.

*

Frans Hals-Galerie

von

W. Unger und C. Bosmaer.

Mit Illustrationen.

Nach einer Handzeichnung von Frans Hals in der Suermondt'schen Sammlung.

Zu den vielen werthvollen Arbeiten über Frans Hals, durch welche van der Willigen, Bürger, W. Bode u. A. während der letzten Jahre zur Bereicherung unserer Kenntniß des Lebensganges und der Schöpfungen des großen Harlemer Meisters beigetragen haben, ist kürzlich in der Frans Hals-Galerie von Unger und Bosmaer *) ein Werk hinzugekommen, das durch den seltenen Verein künstlerischer und gelehrter Eigenschaften, dessen es sich rühmen kann, alle vorhin berührten Leistungen überbietet und überhaupt unter den neueren Publikationen ähnlicher Art nur sehr wenige seines Gleichen findet. Der berühmte deutsche Radirer, dessen vollendete Meisterschaft in der Wiedergabe von Werken altholländischer Malerei die Leser dieser Zeitschrift gleichsam unter ihren Augen haben wachsen sehen, bewegt sich hier mit ganzer Freiheit und Virtuosität in seinem wahren Lebenselement. Wenn diese Radirungen wieder einmal ein glänzendes Zeugniß ablegen für die Assimilirungsfähigkeit des deutschen Geistes, der Unger's Frans Hals-Galerie den Meisterwerken unserer Uebersetzungskunst beizählen darf: so wollen wir andrerseits gleich bekennen, daß ein so lebensvolles Bild der Persönlichkeit des Frans Hals und seiner Zeit, wie Bosmaer's begleitender Text es uns bietet, nur ein Landsmann des alten Meisters und ein so genauer Kenner der geistigen Gesammtentwickelung seiner Nation, wie der treffliche Biograph Rembrandt's es ist, zu entwerfen im Stande war. Nicht nur der genaue Einblick in die Kunstleistungen

*) Radirungen nach Frans Hals von Professor W. Unger, mit Text von Dr. C. Bosmaer. Leiden, A. W. Sijthoff. 1873. Erste Abtheilung: 10 Tafeln und 20 Seiten Text. Fol. (Leipzig, Commissions-Debit bei C. A. Seemann.)

der Schule, vornehmlich in die der vorausgegangenen und gleichzeitigen Harlemer Meister zeichnet Bosmaer's Darstellung aus: vor Allem ist es das völlige Vertrautsein mit der Denk- und Empfindungsweise der Zeit und des Volkes, deren Kind Hals war, mit dem Leben und Treiben in Alt-Niederland und mit der Literatur, in der sich das damalige Volksleben spiegelt, was den Worten des holländischen Autors ihr fesselndes Gepräge, gleichsam den Reiz eines umfassenden historischen Gemäldes verleiht, aus dem die Bilder des Frans Hals wie Gruppen zusammenstehender lebendiger Menschen uns entgegenleuchten.

Schon das spätere Mittelalter hatte in Holland eine reiche und emsige Kunstthätigkeit hervorgebracht, die sich besonders in den verschiedenen Zweigen kirchlicher Dekoration, in „Stickereien, Schnitz-, Gold- und Bossirarbeit und im Malen von Fahnen, Wappen, Kapellen und Altarstücken offenbarte, sowohl im 15. Jahrhundert, wie schon früher im 14., angeregt von den zu Schoonhoven residirenden Herren von Blois, welche viele Künstler aus Utrecht in ihre Dienste beriefen. In derselben Richtung entfaltete sich die Kunst in Harlem schon im Anfange des 15. Jahrhunderts. In den ersten Jahren des 16. fängt in Leiden, und später in Amsterdam das Kunstleben sich zu regen an".

Aber zur vollen Blüthe gedieh die niederländische Kunst, namentlich die hier eingeborene Oelmalerei, erst mit dem Erwachen des modernen Geistes im weiteren Verlaufe des 16. und im 17. Jahrhundert. Die Renaissance brachte Holland die Wiedergeburt seiner Freiheit und zugleich seiner nationalen Literatur. In den durch Noth und Kampf gestählten volkreichen Städten schufen Handel, Seefahrt und Industrie Reichthum und weitblickende Bildung; die Baukunst entwickelte aus den Formen der römischen und venetianischen Architektur einen eigenen einheimischen Stil, der vor Allem im Profanbau und speziell in der Einrichtung des bürgerlichen Wohnhauses bis auf den heutigen Tag Mustergiltiges hervorbrachte; der kräftige Mittelstand stiftete sich „in den Gilden eine Vereinigung von Macht und geselligem Leben". — „Das freie Volk, welches mit der geschichtlichen Ueberlieferung, mit Papst und König gebrochen hatte, trat wie neugeboren hervor, und erst in diesem Volk konnte eine Kunst, wie die holländische, durchaus menschlich, natürlich, unabhängig, dem Volksgeist und dem Volksleben unmittelbar entsprossen, sich entwickeln". Aus derselben Quelle, dem mächtig erwachsenen Freiheits- und Weltbürgersinn, stammen Kunst und Dichtung, Lebenslust und jene gewaltige Kriegstüchtigkeit, jener glühende Haß gegen den papistischen Fremdling, dem David Heinsius in einem aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts stammenden Gedichte gegen die Spanier die ergreifenden Worte lieh:

„Nehmt uns die Länder, wo wir leben,
Wir werden ohne Furcht uns auf die See begeben:
Da, wo nur Ihr nicht seid, da ist das Vaterland."

Das handelsmächtige Harlem, die alte Residenz des Hofes von Holland, reich an geistlichen und weltlichen Stiftungen, war einer der wichtigsten Schauplätze der künstlerischen Thätigkeit und griff namentlich in das Werden des modernen Geisteslebens vor allen anderen Städten kräftig ein. Hier treten die ersten Regungen der specifisch holländischen Landschaftsmalerei und der genreartigen Darstellung des Alltagslebens an's Licht. Hier reifte die in Italien genährte Renaissance der holländischen Architektur, als deren charakteristisches Denkmal der aus rothen Ziegelmauern mit hellfarbiger, geschweifter Sandsteingliederung aufgeführte stattliche Bau der „Bleeschhal" (Fleischhalle) am großen Markte der Stadt zeugt; hier „bewunderte man die zierliche italienische Schrift des Federkünstlers Jan van de Velde*); Karel van Mander, aus Flandern geflüchtet, nährte in Harlem die

*) Vergl. Zeitschr. Jahrgang VI, S. 331.

humanistische Richtung mit Feder und Pinsel; in Harlem endlich hatte die neue Literatur Coornbert zum Vertreter*); die neue Malerei Heemskerk, Cornelis Cornelisz., Broom, Goltzius; die neue Kupferstecherkunst Coornhert, Goltzius und Matham."

Ein beachtenswerthes Moment in der Entwickelungsgeschichte der Harlemer Kunstschule bildet der lange Zeit hindurch bestehende rege Wechselverkehr der Stadt mit dem in Literatur und Kunst vorangeschrittenen Flandern. Die Harlemer Dirk Bouts, Albert van Oudewater und Gerard van Sint Jans verpflanzen den Stil und die Malweise des Jan van Eyck in ihre Vaterstadt; zahlreiche vertriebene Flamänder werden von der Harlemer Bürgerschaft „wie die Kinder von der Mutter" aufgenommen. Außer Karel van Mander waren auch die van de Velde und Goltzius südniederländischen Ursprungs.

Auch in der Familie Hals treten diese Wechselbeziehungen hervor. Der Vater unseres berühmten Frans, Meister Pieter Claeszoon Hals, Schöffe von Harlem, begab sich 1579 mit seiner Frau, Lijsbeth Coper, auf einige Zeit nach Flandern, und dort wurde sein Sohn Frans wahrscheinlich 1584 in Antwerpen geboren. Dieser muß jedoch ziemlich frühzeitig nach Harlem gekommen sein; denn wir treffen ihn dort in der Werkstatt des Karel van Mander, welcher 1603 Harlem verließ. „Ein zuvor erhaltener Unterricht in Flandern geht aus nichts hervor." — „Was da flamändisch in seinen Werken sein mag, kann leicht seinen Grund in van Mander und der Anschauung flamändischer Bilder haben."

Uebrigens läßt sich kein entschiedenerer Gegensatz denken als der zwischen dem humanistisch gelehrten van Mander, dem Verfasser der Malerbiographien und Uebersetzer altklassischer Dichtungen, dem in Rom gebildeten akademischen Manieristen und Theoretiker — und andrerseits dem genialen Schilderer seines Volks, dem derben, urfrischen Naturalisten Frans Hals, dem „neuen Manne in einer neuen Welt, für den alles Alte keinen Sinn, kein Wesen mehr hat, der mit der eigenthümlichsten Kraft bloß die Erscheinungen des Augenblickes wiedergiebt." — Nur die Fertigkeit der Hand, die Leichtigkeit der Auffassung und des Ausdruckes könnte Letzterer von seinem Lehrer angenommen haben. Und auch von dem „unverwüstlichen Lebensmuth und Humor, welchen van Mander unter den schlimmsten Erlebnissen bewährt hat", drückt sich, wenn nicht ein Abglanz, so doch ein gleiches Maaß in den Thaten und Werken des Frans Hals aus.

Drei echt holländische Kunstformen sind es, in denen sich das Talent unseres Meisters von Jugend auf bewährte: das Bildniß, die Darstellung des Lebens und Treibens auf der Straße oder in der Schenke, und das sogenannte Doelen (Schützen)- und Regentenstück, dieses Abbild und zugleich Denkmal zweier eigenthümlichen Seiten der altniederländischen Volkssitte. In den Jahren 1614—16, aus denen die frühesten der bisher bekannten Bilder des Frans Hals datiren**), finden wir alle drei Arten seiner Kunst bereits durch charakteristische Beispiele vertreten. Und fünfzig Jahre hindurch hat er in ihnen eine durch ihre Massenhaftigkeit wie durch die immer neue Genialität der Auffassung gleich bewundernswerthe Fülle von Werken hervorgebracht.

Schon als Porträtmaler allein genommen: welch bunter Zug prächtiger Gestalten schreitet da in seinen Bildern an uns vorüber! „Hals hat uns die Figuren von mehreren hundert Harlemern erhalten, „in Oel eingelegt", wie Huijgens gesagt haben würde. Er war dabei möglichst liberal, jeder Sekten- oder Kastengeist ist aus seinen Werken verbannt." — „Alles, was für Harlem etwas Merkwürdiges hatte, kalvinistische Prediger und katholische

*) Ueber diesen Mann, einen der Hauptbegründer der holländischen Schriftsprache, vergl. W. J. A. Jonckbloet's Gesch. d. niederländ. Literatur, übers. v. Martin, I, 441 und II, 679.

**) Die Jugendgeschichte des Künstlers bis zu seinem 30. Lebensjahre liegt leider noch in Dunkel gehüllt; welch ein anziehendes Feld für den Forscher!

Geistliche, Gelehrte und Künstler, alte Mütterchen und junge Grazien, Fähnriche und Oberste, Spitzbuben, Narren, Rommelpot- (Brummtopf-) Spieler, Kneipbrüder, Katharinchen, Schön-Aeunchen, sie alle haben, als Beute seines Pinsels, dem Meister Frans ihre Aufwartung gemacht." Und auf alle hat sich ein Strahl seines Geistes ergossen, ein Ausdruck jenes Frohsinns und Lebensmuthes, der ihm eigen war. Niemand, selbst nicht Jan Steen, hat das Lachen so meisterhaft gemalt wie Frans Hals. Während das Lachen der Leute des Jan Steen oft starr oder auch wohl ein rohes „Wiehern der vom Gotte Alkohol Begeisterten" ist und bei dem ernsten Rembrandt nicht selten wie „eine Art Grinsen" herauskommt, sprudelt in den Gestalten des Frans Hals die unerschöpfliche Ader jener wahren Lebenslust, des schalkhaften Spaßes und gemüthvollen Humors, von dem das alte niederländische Volk uns so zahllose Züge hinterlassen hat. Der Nachweis derartiger Aeußerungen in den poetischen Werken, den Possen, Satiren und Volksliedern der damaligen Zeit und ihrer Uebereinstimmung mit den Bildern des Frans Hals, Ostade, Brouwer, Jan Steen u. A. bilden den Glanzpunkt in Bosmaer's Darstellung.

Da schildert z. B. der Dichter Gerbrand Adriaenszoon Breederoo (geb. 1585 in Amsterdam) eine Lustpartie von Bauern: „Einige Bauernbursche mit ihren Mädchen ziehen zusammen nach dem Dorfe Vinkeveen, wo der alte Franz eine Gans zum Besten geben will. Einer von ihnen ist ganz braun gekleidet — der Sammethut sitzt ihm keck auf einem Ohre und deckt ihm kaum den halben Schädel. Die Andern aber sind noch altmodisch gekleidet, in Roth und Weiß, in Grün und Grau, in Blau und Violett, wie es bei den Bauern Brauch ist. Die Mädchen vom Dorfe hatten sich stattlich herausgeputzt. Die Gesellschaft kommt zusammen, und da wird geschmaust, geschwelgt, getanzt, gescherzt, gewürfelt, immer um noch mehr Wein gerufen, es sollte nun einmal hoch hergehen, jeder Bauer wollte den Junker spielen. Einer aber machte sich mit einer Dirne, einer „Süßen", mir nichts dir nichts davon, zum Haus hinaus, in's Heu. Arent ist der Erste, der sein Messer zieht, aber Kees faßt die Heugabel, bekommt jedoch einen Hieb, und vier, fünf andere Bauern mit ihm. Die Mädchen laufen davon; Alles geht drunter und drüber" u. s. w. „Giebt es — fragt Bosmaer mit Recht — eine bessere Beschreibung von einem Gemälde von Brouwer, Jan Steen, oder von einem Andern dieser Sippschaft? Sogar die Farben des Ostade, das Braun, Violett, Grün, Blau, womit er seine Bauern schmückt, sind hier wiedergegeben." Und der Dichter hat nicht etwa den Maler abgeschrieben, sondern Beide schöpfen aus derselben Quelle, dem freien Volksleben. Breederoo hat dies in den Worten ausgedrückt: „Ich habe wie ein Maler den Malerspruch befolgt, der da sagt: das sind die besten Maler, welche dem Leben am nächsten kommen."

Eine andere Parallele bietet das „Moortje" des Breederoo (eine Bearbeitung des Terenz'schen Eunuchus, in welcher an Stelle dieser in Holland nicht verständlichen Figur eine Negerin eingeführt war) mit seiner Schilderung der vornehmen Amsterdamer Jugend, ganz übereinstimmend mit den Bildern eines Dirk Hals, Palamedes, Pieter Quast u. A. Da stehen einige Herren von dieser altholländischen jeunesse dorée auf dem Schloßplatz (Dam) in Amsterdam. Einer von ihnen erzählt: „Als wir gestern auf den Dam gingen, wo wir gewohnt sind uns zu treffen, schlossen wir einen Kreis, wie die Portugiesen, und da fing Einer dies, der Andere jenes zu rühmen an. Nun, sagte Lichthart, wir haben schon lang genug hier gestanden; sagt an, Freunde, wo wollen wir hingehen? Kommt, laßt uns zur Halle gehen, wo Komödie gespielt wird. — Nein, sagt ein Anderer, ich mag das Schimpfen nicht; ich bin lieber in der Kneipe bei einer „excellenten" Katrine. Ich mag nicht so lange stille sitzen bei den Rhetorikern; auch sagen sie ihre Aufgabe so steif und feierlich her, als sei ihnen Leib und Kleid mit Holz gefüttert und ausgestopft. Wären's

noch die Engländer oder andere Fremde, die hört man doch noch singen, und die tanzen auch gar lustig! — Darauf spricht ein Dritter: Meine Herren, ich weiß etwas Neues; es giebt frische Austern und neuen Rheinwein dort im Schützenhaus; kommt, laßt uns hingehen und sie einmal versuchen. — Ei was, bist Du toll? sagte ein Anderer; ich gehe zu den Mädchen! — Da sagte ich: Nein, da weiß ich mir die Zeit besser zu vertreiben mit Passedix und Trick-Track. Was meinst Du, Schöngeist? Kannst Du es nicht? Will's Dich schon lehren. Wahrhaftig, ich sage Dir, eher soll St. Velten das Mädel treffen, ehe ich ihr nachlaufe. — Kommt, geht mit uns, fiel wieder Einer ein, trinkt eine Kanne mit uns und laßt die Dirne laufen. — Ich, erwiederte ein Anderer, ich reite lieber spazieren rings um die Stadt, das ist noch der Mühe werth. — Und ich gehe und spiele mich warm in der Katzbahn; es kommt mir auch nicht darauf an, ob ich vier- oder fünfhundert Gulden verspiele; wollt Ihr mit, so kommt; wir spielen um die Zeche. — Da sagten sie: Writsert, Du bist im Schützenhause bekannt wie das Kind vom Hause. Willst Du nicht hingehen und ihnen sagen, daß sie für uns Sechse drei Kapaunen und fünf Schnepfen zubereiten, nebst Finken und Amseln, und einen guten Braten, und sage dem Hannchen, daß sie für uns das schönste Zimmer frei hält. Siehst Du, Writsert, wir machen Dich zum Herrn und Gebieter für morgen Abend; mach' es so bunt wie Du willst, es ist ja nicht jeden Abend Fastnacht. Bestelle nur vollauf, wie wenn's für einen Prinzen wäre; es soll nun einmal hoch hergehen, wenn wir auch Nachts die Mütze mit Butter auf dem Roste braten sollten."

Aus alledem ersieht man, wie Recht Bürger hatte, wenn er sagte, die holländische Schule sei die einzige, „qui ait eu une véritable école de peinture de comédie."

Als solche dem Leben entnommene Lustspielscenen oder Lustspielfiguren muthen uns nun auch alle die bekannten Gruppen und Einzelgestalten unseres Frans Hals an. Er beginnt mit sogenannten „Gesellschaftsstücken", wie deren z. B. die Sammlung des Herrn Suermondt in Aachen eines der frühesten aufweist: Bildern, auf denen „elegante lose Junker und Weibchen mit leichten Sinnen" allerhand sehr zweideutige Scherze treiben. Scharfsinnig weist Bosmaer im Ausdruck, Stil und Habitus dieser Bilder die spanisch-flämischen Reminiscenzen nach und sucht sie auf den nachwirkenden Einfluß des K. van Mander zurückzuführen. Das wäre also ein dritter Berührungspunkt, den Hals mit seinem ihm sonst so wenig wesensverwandten Lehrer darböte. Dann aber wählt sich jener noch rohere Leute zum Vorwurf und stellt sie, mit Abstreifung alles flandrischen Wesens, in echt nordniederländischer Weise dar. Da kommt „Herr Piro", der Bote von Leiden, in der Linken den Korb mit Häringen, von denen er einen mit erhobener Rechten feilbietet; da kommt der „Schalksnarr", ein ähnlicher Bursche, der in der Fastnacht die Leute zu belustigen weiß; dann eine Scene von echt Shakespeare'schem Humor (wie vielfach berührt sich dieser überhaupt mit den alten Holländern!), betitelt: „Es lebe die Treue", die Treue nämlich, die der Junker Ramp dem Wein, dem Liebchen und dem lustigen Leben schwört, wie uns das zweite Unger'sche Blatt (nach dem Bilde der Sammlung Copes van Hasselt in Harlem) dies veranschaulicht; dann wieder ein Anderer aus dieser Sippschaft, ein Alter mit runzeliger Stirn, (in der Galerie Arenberg zu Brüssel) der mit der Rechten den Hut von den struppigen Haaren emporhebt und, während die Linke den Bierkrug hoch hält, uns ein fröhliches „Prosit" zuzurufen scheint; und nun vollends der „Herr Barents" mit dem Spitzhut, der mit beiden Armen auf den Tisch geräkelt strahlenden Auges das vor ihm stehende hohe volle Glas anschaut. „Als Bürger noch am Leben war, hing er über dessen Tisch, und täglich frühstückte dieser mit ihm, um sich in eine gute Laune zu versetzen." Endlich — um der weiteren lustigen Gesellschaft zu geschweigen — die betagte Heroine unter den Kampfgenossen der

Kneipe, „Hille Bobbe von Harlem" in der Suermondt'schen Sammlung, unsern Lesern aus Flameng's geistvoller Nachbildung bekannt, und ihr Seitenstück im New-Yorker Museum, das kürzlich von J. Jacquemart vorzüglich radirt worden ist.

Daß Meister Frans Hals kein müssiger Zuschauer dieser seiner ganzen Bande gewesen ist, sondern selbst sich als ihres Gleichen zu geberden liebte und nicht ungern einen guten „Droppen" auch über den Durst trank, wird uns zu allem Ueberfluß durch ein recht unangenehmes Vorkommniß in seinem Leben bezeugt. Am 20. Februar 1616 mußte er vor dem Stuhl der Herren Bürgermeister von Harlem erscheinen, um wegen Mißhandlung seiner Frau (die er schon ziemlich jung, vor 1610, geheirathet hatte) sich einen strengen Verweis zu holen. Zugleich wurde ihm eröffnet: „daß, wenn er sich wiederum gegen seine Ehefrau oder sonst Jemanden übel betrage, er schwerer gestraft und das Alte mit dem Neuen werde verrechnet werden."

Mit seiner zweiten Gattin, Lysbeth Reijniers, die er — nachdem die erste bald nach jenem Auftritte gestorben*) — im Februar 1617 heirathete, scheint Hals glücklicher gewesen zu sein. So wenigstens zeigt ihn uns das Doppelbildniß im Trippenhuis zu Amsterdam, auf welchem er sich selbst mit seiner zweiten Frau in Lebensgröße dargestellt hat. „Sie sitzen beisammen unter hohen Bäumen, und in der Ferne sieht man einen großen Park mit einem schönen Gebäude, einem Springbrunnen, Statuen und einigen Figuren. Sie sitzen nahe bei einander; diese Frau fürchtet sich nicht vor ihm; sie lacht und legt die Hand traulich auf seine Schulter. Auch er lacht, und Beide sehen so heiter aus, als zögen alle die wilden und lärmenden Figuren, die Motive seines ebenso geistreichen als kühnen Pinsels, an ihnen vorüber, mit den „Rommelpotspielern" an der Spitze."

Auch in den großen „Doelen- und Regentenstücken", von denen uns die vorliegende Abtheilung des Werkes die sämmtlichen acht Prachtexemplare des Haarlemer Museums vorführt, macht sich die heitere Lebens- und Kunstanschauung des Meisters geltend. Wie oft mochte er mit diesen braven Offizieren der Harlemer Bürgermiliz an gemeinsamer Tafel gezecht haben; kein Wunder also, daß er sie uns am liebsten (und zwar gleich in dem frühesten, vom Jahre 1616 datirenden Werke dieser Art) beim Festmahle darstellt, wie es übrigens auch schon Andere, z. B. ein Cornelis Anthonissen (1533), Dirk Jakobs (1564), Cornelis Ketel (1580) und Franz Pieter de Grebber (1600 und 1611) vor ihm gethan hatten! Alle diese wurden aber von unserem Meister an Freiheit und Lebendigkeit der Komposition, an sprechender Naturwahrheit der einzelnen Gestalten, virtuoser Ausführung der Stoffe und sonstigen Details, hauptsächlich aber durch die koloristische Behandlung von Ton und Farbe übertroffen, „welche seiner Darstellung die bis dahin fast überall fehlende Haltung und die Gesammtwirkung eines Gemäldes verlieh."

Außer diesem Festmahl der Offiziere des Schützencorps zum h. Georg von 1616 gehören in dieselbe Folge noch vier ähnliche Schützenbilder**) von 1627, 33 und 39, und drei Regentenstücke (Bilder von Vorstehern milder Stiftungen) von 1641 und 64. Wir verfolgen hier also die Entwickelung des Meisters beinahe durch ein halbes Jahrhundert von seiner kräftigsten Jugendblüthe bis in's Greisenalter und sehen bewundernd, wie auch dem Achtzigjährigen bei zitternder Hand in Auffassung und Naturwahrheit noch ganz die alte Lebenskraft innewohnt.

*) „Man hüte sich — sagt Bosmaer — vor der Folgerung, ihr Tod sei durch jenen Muthwillen verursacht worden. Wenn dies der Fall gewesen wäre, würde gewiß eine gerichtliche Anklage darauf gefolgt sein."

**) Für ein solches Schützenstück war offenbar auch die Kreidezeichnung eines Offiziers im Besitze des Herrn Suermondt bestimmt, welche wir in facsimilirter Nachbildung diesem Aufsatze voranstellen. Vergl. Bosmaer, S. 20, Note 1.

Von diesem merkwürdigen Bilde des Alters, den „Regentinnen des Oude-Brouwenhuis" von 1664 führen wir den Leser nun noch einmal in das Mannesalter des Meisters zurück und vor ein Bild, welches zu den reizvollsten Schöpfungen seines Pinsels gehört: das in Unger's beiliegender Radirung wiedergegebene „Töchterchen des Herrn van Beresteyn", welches sich in dem „Hofje van Beresteyn" zu Harlem befindet. Dieses Hofje (Höfchen, d. h. Garten oder im engeren Sinne Garten mit umliegenden kleinen Wohnungen) ist eine der vielen wohlthätigen Stiftungen, wie jede holländische Stadt deren mehrere besitzt und wie sie auch in Flandern, wo sie Beguinages heißen, besonders als Stiftungen für alte Frauen so häufig vorkommen. Das Hofje van Beresteyn ist gestiftet für zwölf römisch-katholische Frauen (Holländisch kurzweg „Roomsche Brouwen"), alte Jungfern oder Wittwen, welche wenigstens 50 Jahre alt sein müssen und gegen ein gewisses Eintrittsgeld hier bis zu ihrem Tode verpflegt werden*). In einem der kleinen Zimmer dieses Hofje befinden sich nicht weniger als vier Bilder unseres Meisters, sämmtlich Porträts von Mitgliedern der Familie Beresteyn**). Das erste Porträt stellt der Tradition zufolge den Stifter des Hofje, Nicolas van Beresteijn, dar. Dieser ist jedoch keineswegs, wie Bürger in seiner Abhandlung über Frans Hals meint, auch der Besteller der vier Bilder gewesen. Denn die Stiftung des Hofje fällt (nach van der Willigen's mir privatim zugekommener Versicherung) erst in das Jahr 1680. Die Bilder sind wenigstens 40—50 Jahre älter. Das Porträt des Nicolas van Beresteyn trägt die Datirung: 1629. Aetate 40. In dieselbe Zeit werden auch die beiden folgenden Bilder zu setzen sein: ein großes Familienbild mit zehn Figuren und das Porträt einer reich gekleideten Frau, welches zu dem Bilde des Stifters das Pendant bildet. Das Familienporträt stellt den Bruder des Stifters mit seiner Frau, sechs Kindern und zwei Dienstmädchen in einem Garten dar. In dem Einzelporträt haben wir die Schwester der auf dem Familienbildniß dargestellten Frau (nicht mit Bürger die Schwester des Stifters) zu erkennen, wie sowohl aus der großen Aehnlichkeit beider Frauen als aus dem Umstande hervorgeht, daß in der Ecke oben rechts ein fremdes Wappen angebracht ist, nicht das der Beresteyn, welches sich über der Thür des Hofje und auf dem Bildniß des Stifters findet***). Dieser Letztere muß, beiläufig bemerkt, ein sehr hohes Alter erreicht haben, wenn die Tradition überhaupt in dem von 1629 datirten Bilde mit Recht den Stifter erkennt. Er würde danach im Alter von 91 Jahren, wahrscheinlich durch testamentarische Bestimmung das Institut gegründet haben, in welchem dann später die Bilder der Stifterfamilie aufgehängt wurden.

*) Die Candidatinnen zahlen dieses Eintrittsgeld entweder aus eigenen Mitteln oder sie werden durch Wohlthäter eingekauft. Die Bewohnerinnen des Hofje werden auch mit Kleidern von der Anstalt versorgt und führen einen gemeinschaftlichen Tisch, wenn sie nicht auf ihre Kosten eigene Menage machen. Solche Stellen sind sehr gesucht und für jede Vacanz gewöhnlich schon lange voraus viele Bewerberinnen eingeschrieben, aus denen dann die Regenten gewöhnlich nach der Anciennetät eine zur Aufnahme wählen.

**) So ist die richtige Schreibweise des Namens dieser noch heute in Nord-Brabant lebenden Familie, deren Stammbaum wir bis über die Mitte 16. Jahrhunderts zurückverfolgen können. K. van Mander, Schilderboek, I, 247 erzählt, daß Marten Heemskerk zu Harlem (vor seiner italienischen Reise, also etwa gegen 1530) in einem Hause wohnte, das vor ihm von Cornelis van Beresteyn bewohnt wurde. Ich weiß nicht, ob dies der Schriftsteller Cornelis van Beresteyn gewesen ist, der 1595 zu Harlem starb. Vergl. über ihn Samuel Ampzig, Beschrijving van Haarlem, 1628, S. 105, der uns berichtet, daß Cornelis van Beresteyn viele Jahre lang Hofmeister des Marquis d'Astorges in Spanien war. Ein Paulus Corneliszoon van Beresteyn wird dann 1603 als Bürgermeister von Delft erwähnt. Er könnte der Sohn des Vorgenannten sein, da dieser nach seiner Rückkehr aus Spanien eine Zeit lang in Delft wohnte. Paulus Cornelisz. v. B. stiftete 1603 in der Johanniskirche (St. Janskerk) zu Gouda ein prächtiges Glasfenster. Vergl. Christ. Kramm, De Goudsche Glazen. Gouda 1853. Nr. 25.

***) Vergl. Rietstap, Armurial général. Gouda 1861, p. 114: „Beresteyn. Brabant septentrional. D'or à l'ours de sable, emmuzelé et enchaîné d'azur, assis sur une pierre du même."

Doch nun zu dem vierten der Bilder, unserem „Töchterchen van Beresteyn." Wenn in den übrigen Porträts noch manche Härten sich bemerkbar machen, wie sie der früheren Zeit des Meisters eigen sind, so sehen wir ihn hier auf der vollen Höhe seiner Kunst. Nirgends hat seine heitere, lebensfrohe Weltanschauung einen frischeren und entzückenderen Ausdruck gefunden, als in diesem Mädchenporträt, das sich den schönsten Kinderbildern eines Rubens, Tizian und Velazquez an die Seite stellen kann. Die Nadel des Radirers und die Kunst des Druckers haben fast unübersteigliche Hindernisse vor sich, wenn sie diesem Verein von Farbe, Pracht der Stoffe und Jugendschönheit nahe kommen sollen. Das Mädchen steht vor einer Säule mit Balustrade, neben welcher man rechts unter der bräunlichvioletten Draperie in einen Park hinausblickt. Sie trägt ein hellrothes, goldbrodirtes Kleid mit weißer rosettenförmiger Gürtelschleife und ähnlichen Schleifen von weißer und blauer Farbe an den Aermeln, einen breiten Spitzenkragen und ein rothes Sammetband nebst goldener Kette um den Hals. Ueber die spitzenbesetzten Manschetten hat sie große gelblichweiße Handschuhe gezogen und faßt mit der Linken den vom Barett bis auf den Boden herabhängenden schwarzen Ueberwurf, während die Rechte einen mit Straußfedern geschmückten Fächer hält. Unter dem goldbesetzten Saum des Kleides tritt der linke Fuß mit seinem hellgelblichen Schuh hervor. Die Pracht des Kostüms und die stolze Haltung, deren sich die Kleine befleißigt, bilden einen reizenden Kontrast zu dem naiv dreinschauenden Kinderköpfchen, das in seiner blonden Lockenfülle und mit feinen Grübchen in den Wangen strahlenden Auges uns anlächelt. Wie alt ist die Kleine? Das dürfte für die Zeitbestimmung des Bildes wichtig sein zu entscheiden. Die reiche Kleidung und die selbstbewußte (wie die Holländer sagen würden „deftige") Haltung könnten uns verleiten, das Mädchen für etwa vierzehnjährig zu halten. Aber bei längerer Betrachtung des Bildes ergiebt sich, daß es nur 10, höchstens 11 Jahre zählen kann. Damit stimmt auch die Größe der Figur. Nun ist zu beachten, daß unsere Kleine auf dem großen Beresteyn'schen Familienbildniß ebenfalls vorkommt. Wir erkennen sie an der frappanten Aehnlichkeit in dem rechts vom Beschauer in der Ecke vorn auf dem Rasen sitzenden Kindchen, das dort höchstens $1^1/_2$ Jahre zählt. Ist also das große Familienbild, wie allgemein angenommen wird, gleichzeitig mit dem Porträt des Stifters 1629 entstanden, so würde zwischen diesen und dem Einzelbilde des Töchterchens ein Zeitraum von 8—9 Jahren liegen, mithin letzteres ungefähr 1637 oder 1638, d. h. in der höchsten Blüthezeit des Meisters entstanden sein. Das bedeutendste seiner Schützenstücke, das im Stadthause zu Amsterdam — beiläufig bemerkt, das einzige mit ganzen Figuren, während alle anderen bloß Kniestücke sind — trägt das Datum 1637. Hier finden wir die Kunst des Frans Hals auf dem Gipfel ihrer Kraft und Lebenswahrheit angelangt. Und in die gleiche Kategorie seiner vollendetsten Schöpfungen gehört auch unser „Töchterchen van Beresteyn."

Nur in einer Beziehung unterscheidet sich dasselbe von den übrigen Wunderwerken dieser Zeit des Meisters und ist deßhalb überhaupt nahezu als ein Unicum zu betrachten: ich meine, in der auffallend feinen und sauberen Ausführung, namentlich des Kopfes. Ohne Zweifel ist Frans Hals hier von der ihm sonst eigenen flotten, kecken, bisweilen etwas dekorativen Behandlung mit wohlüberlegter Absicht abgegangen, weil er erkannt hatte, daß diese für Kinderporträts nicht am Platze ist. Er hat uns damit den Beweis geliefert, daß er, wenn er wollte und wenn es der Gegenstand erforderte, auch zart und fleißig ausführen konnte, ohne deßhalb glatt und geistlos zu werden, daß unter seinen Händen ein Werk durch Vollendung nichts einbüßte an frischem Reiz und Genialität.

C. v. Lützow.

Lorenzo Lotto

MANNLICHES PORTRAT
Das Original befindet sich im kk Belvedere zu Wien

Verlag von F. A. Seemann in Leipzig

Druck von F. A. [illegible]

Ein lange verkanntes Porträt von Correggio

im

Belvedere zu Wien.

Mit Abbildung.

„Keinem Meister der Renaissance sind so viele Bilder zugeschrieben und untergeschoben worden, als dem Correggio", sagt Julius Meyer gewiß mit Recht in seiner trefflichen Biographie des Meisters. Wir sind in der erfreulichen Lage, das Verhältniß umkehren und dem Correggio ein Bild zurückgeben zu können, das ihm ohne jeden Grund zwei Jahrhunderte hindurch abgesprochen war. Es ist der sogenannte „Ulyssés Aldrovandi" im Belvedere zu Wien.

Das Bild ist als Werk des Tizian in der Kunstliteratur bekannt, und zwar stammt diese Bezeichnung nicht, wie so manche andere falsche Bildertaufen, von dem Verfasser des ersten gedruckten Verzeichnisses der Belvedere-Galerie, Chr. van Mechel her, sondern sie reicht bis auf die Zeit des D. Teniers, des Aufsehers der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm zurück, für dessen „Theatrum pictorium" (Bruxellae 1660) das Bild mit der Unterschrift: „J. Titian fec." von L. Vorsterman d. J. gestochen wurde. Man sollte fast meinen, der Schriftstecher habe den seltsamen Irrthum verschuldet. Denn in dem vom 14. Juli 1659, also nur ein Jahr früher datirten Inventar der ehemaligen Sammlung Leopold Wilhelm's, welches sich im fürstl. Schwarzenberg'schen Archive zu Wien befindet und im Auftrage des verstorbenen Galerie-Direktors Erasmus v. Engert kopirt wurde*), ist das Bild nicht als Tizian, sondern mit seinem wahren Namen Correggio bezeichnet (Inventar-Nr. 42). Erasmus v. Engert erkannte die Richtigkeit dieser Benennung sofort an und nahm sie auch — was bei seiner bekannten Behutsamkeit für die in diesem Falle sehr wohl begründete Entschiedenheit seiner Ueberzeugung spricht — in die letzte Ausgabe des von ihm besorgten Kataiogs (1869) auf, während alle früheren Verzeichnisse und sonstigen Beschreibungen des Bildes den Namen Tizian festhielten und auch Jul. Meyer desselben in seinem „Correggio" noch nicht Erwähnung thut. Zu den Wenigen, welche, wenn auch keinen Zweifel, so doch ein leichtes Kopfschütteln über diese Bezeichnung wahrnehmen lassen, gehört Waagen, der seiner Würdigung des Porträts in den „Vornehmsten Kunstdenkmälern in Wien" (I, 31) die Worte beifügt: „Inwiefern die etwas schwache Färbung ursprüngiich ist, läßt die Stelle des Bildes nicht erkennen."

Jetzt, nachdem das Porträt von seiner ungünstigen Stelle im zweiten Saal (Nr. 5) durch den verstorbenen Engert an den ihm gebührenden Platz unter die im sechsten Saale befindlichen Bilder des Correggio und seiner Schule (unter Nr. 10) übertragen und bequem ersichtlich gemacht worden ist, kann weder über den Grad seiner Erhaltung, noch über

*) Ich verdanke die Einsichtnahme in diese Abschrift, welche sich in der Kanzlei des Belvedere befindet, der Güte des jetzigen Galerie-Direktors Eduard v. Engerth.

Qualität und Autorschaft irgend ein Zweifel sein. Ich bin überzeugt, jeder Mann von Urtheil, der es an dieser Stelle prüfte, würde das herrliche Bild als eines der edelsten Meisterwerke des Correggio anerkennen, auch wenn es im ursprünglichen Inventare der Sammlung nicht diesen Namen trüge.

Das Bild, von dem wir den Lesern eine wohlgelungene Radirung von J. Claus vorlegen, stellt einen vornehmen Mann*) in der Blüthe der Jahre, als Kniestück, in etwa dreiviertel Lebensgröße dar. Er steht vor einem rothen, mit goldener Borte besetzten Vorhang, mit dem linken Arm auf einen Tisch gestützt, den ein grüner Teppich bedeckt. Seine Tracht ist einfach, aber nicht ohne Eleganz. Ueber einem braunen Unterkleide trägt er einen weitärmeligen pelzbesetzten Rock, unter dessen dunkler Masse gepuffte Beinkleider mit grünseidenem Unterfutter bemerkbar werden. Der saftige Ton der Seide und das Glänzen der goldenen Nestelstifte, das da und dort aufleuchtet, belebt in eigenthümlich wirksamer Weise das sonst bescheiden untergeordnete Kostüm. Die ganze Feinheit der Charakteristik und seinen unbeschreiblichen Zauber der Malerei entwickelt der Meister in der Behandlung des Kopfs und der Hände. Das edle, blasse, nur von zartem Roth angehauchte Gesicht, das von dunkelblondem Haar und Bart umrahmt wird, blickt aus den sanften graublauen Augen ernst und mild den Beschauer an. Aus den fein gezeichneten Lippen ist eben das Wort entflohen; aber in der Bewegung der Hände, von denen die linke eine vergoldete Vogelkralle hält, während die rechte wie zur Bekräftigung an die Brust gedrückt ist, klingt noch etwas von der voraufgegangenen Demonstration nach; die Erscheinung erhält auf diese Weise etwas Sprechendes, momentan Belebtes, ohne daß jedoch der ruhige Eindruck, den das Ganze macht, dadurch gestört würde. Der Typus des Kopfes zeigt nicht jene kraftvolle Männlichkeit, über welche ein Tizian und Tintoretto gebieten; es ist etwas Durchgeistigtes, Apostelartiges in diesen Zügen, in der klaren Stirn mit den regelmäßig gescheitelten Haaren, etwas Kränkliches im Ausdruck und in dem sanften Roth der Wangen. Wunderbar stimmen dazu die aus ihren gefältelten Manschetten so vornehm hervortretenden Hände, deren zierliche Finger mit dem fahlen Weiß ihres Fleischtons und den leichten grünlichen Schatten wohl zur Vorbereitung und Begleitung wissenschaftlicher Deduction, aber kaum zu energischem Eingreifen in die Welt geeignet erscheinen. Dieser Charakter mag denn auch wohl die Benennung als Porträt des berühmten Bologneser Naturforschers hervorgerufen haben. Nichts kann bezeichnender für Correggio sein als die Behandlung der Carnation, welche — wie Jul. Meyer sagt — „alles Stoffliche verzehrt" und nichts von jener „durchsichtigen pulsirenden Saftigkeit, jener Fülle des Blutes" besitzt, „welche uns bei Rubens unmittelbar an die Natur erinnert." Auch in der Zeichnung und Beleuchtung der Hände zeigt sich der Meister in seiner ganzen Eigenthümlichkeit. Während er die eine Hand flach in's volle Licht legt, läßt er die andere im Halbschatten sich verkürzen und wirft auf diesen Halbton dann wieder einige jener wirkungsvollen Glanzlichter, welche „das milde edelsteinartige Leuchten des Ganzen zu erhöhen" bestimmt sind.

Die Erhaltung des Bildes darf, abgesehen von einem kaum bemerkbaren Bruch rechts neben dem Kopf, der aus der Zeit herrührt, als die Leinwand auf Holz aufgezogen war**),

*) Die Benennung „Ulysses Abrovandi" rührt meines Wissens von Chr. v. Mechel her. Worauf er sich dabei stützte, ist mir unbekannt. Schon A. Krafft, S. 77, machte Zweifel an der Richtigkeit des Namens geltend. Fr. v. Engert gab mit Recht auch die Benennung auf. In dem Inventare von 1659 heißt es einfach: „Porträt eines Venetianers mit schwarzem Kleid und Pelz, in der linken Hand eine vergoldete Klaue."

**) Das Inventar von 1659 giebt diese Beschaffenheit an. Bei Mechel wird das Bild einfach als „auf Leinwand" gemalt bezeichnet. In der Zwischenzeit war also das Holz entfernt. Die Bildfläche mißt

eine in allen Theilen vortreffliche genannt werden. In jeder Hinsicht erfährt demnach das Werk des Correggio, von dem so wenig unbezweifelbare Porträts auf unsere Tage gekommen sind, durch das ihm glücklich wieder zugewiesene Bildniß im Belvedere eine höchst werthvolle Bereicherung. **C. v. Lützow.**

3' 1" H. und 2' 4" Br. — Beiläufig mag hier bemerkt werden, daß unser Bild weder in dem Storffer'schen Miniatur-Inventar (vergl. Perger, Studien S. 36) noch bei Prenner vorkommt, es war also nicht in die Sammlung der Stallburg aufgenommen, sondern etwa (mit den andern Bildern von Correggio) aus Leopold Wilhelm's Besitz in die weltliche Schatzkammer oder an irgend einen anderen Ort gekommen, von wo es dann durch Mechel in das Belvedere übertragen ward.

Die Bauthätigkeit Wiens.

(Mit Illustrationen.)

I.

„Die Bevölkerung Wiens hat seit der letzten Volkszählung vom 31. Dezember 1869 um 90,800 Seelen zugenommen". Diese kleine Notiz, welche am Schlusse des letzten Jahres in den Zeitungen stand, mag als Einleitung dienen für die Schilderung einer Entwicklungsperiode der Stadt Wien, wie kaum je eine glänzendere der Feder des Kulturhistorikers sich dargeboten hat. Starkes Wachsen der Bevölkerung, dieses äußerlichste aller Merkmale für den Fortschritt einer gesellschaftlichen Vereinigung, ist unter gewöhnlichen Umständen in unserer Zeit allerdings eine gemeinsame Erscheinung der Hauptstädte. Diese machen sich bei den hoch gesteigerten Anforderungen, denen jeder Theil des socialen Organismus unterworfen ist, immer mehr als Sammelpunkte, als Brennpunkte der gesammten geistigen und materiellen Kraft des Landes geltend, da nur sie die weitestgehenden Ansprüche befriedigen und andererseits den trefflichsten Leistungen die günstigste Aufnahme und verständnißvolles Entgegenkommen sichern können.

Und doch müssen ganz außerordentliche Ereignisse eingetreten sein, um der Bevölkerung einer Stadt einen Zuwachs, der in nicht ganz drei Jahren über 10% beträgt, zuzuführen. Wo liegt der Magnet, der in solch' kurzer Zeit so viele Tausende von Menschen herbeizulocken und festzuhalten im Stande ist? Wie ausgiebig müssen die Quellen des Erwerbes fließen, wenn aus allen Welttheilen die Nationen zusammenströmen, um ihren Durst zu kühlen, und sei es von der Schönheit und Trefflichkeit der Gabe, sei es von ihrer Reichhaltigkeit, aus der ihnen einige Tropfen zu Theil werden, befriedigt zu sein! Und diese Tausende, die mit ihrem ganzen Kapital an Arbeitskraft und Fähigkeit sich den früheren Bewohnern angeschlossen, wie viel Anregung und Förderung bringen sie nicht mit für die Entwürfe und Leistungen derselben!

Das Bild, das im Vorliegenden zu entrollen uns obliegt, deutet in nur zu flüchtigen Strichen und in den kühlsten Farben einen Theil der Antwort auf jene inhaltsschweren Fragen an. Der Geschichtsschreiber, der bedeutende Ereignisse, weltdurchzitternde Begebenheiten zu schildern gewohnt ist, und von Kriegs- und Heldenthaten nur zu viel in seine Bücher aufnehmen muß, — er findet nicht leicht ein schöneres Werk des Friedens, ein herrlicheres Bild von den Erfolgen unablässig strebsamer Menschen, denen die Gunst der Natur und des Klima's entgegenkommt, als es die gegenwärtige Gestaltung der Residenz der österreichischen Herrscher darbietet.

Die Befestigung des staatlichen Organismus nach innen und außen, der trotz aller Reaktionen stetig vorwärts strebende Geist der großen Mehrzahl des Volkes und der maßgebenden Persönlichkeiten, die Sicherheit und segensreiche Ordnung, die dem Bürger trotz bedeutender Lasten die Lust zur Thätigkeit und Arbeit erhöht und das Erworbene schützt, die Freisinnigkeit der Gesetze, welche den Zuzug ausländischer Kräfte ermöglicht und jede fühlbare Schranke zwischen ihnen und den Inländern aufhebt, — das dürften einige der Grundsteine sein, auf denen die Stadt so unbeschreiblich rasch sich aufbaut und entwickelt, und diesen fügen wir noch hinzu: die plötzliche Erleichterung nach dem allzulangen Drucke, der bis vor wenig Jahren über Stadt und Land lag; das Bedürfniß und die Fähigkeit, das lang Versäumte nachzuholen und hinter anderen Städten und Residenzen, denen nicht dieselben Mittel zu Gebote standen, nicht länger zurückbleiben, sondern sie zu übertreffen.

Die jetzige Thätigkeit auf allen Gebieten des Verkehrs, des Handels und der Industrie in Wien spottet in der That aller Beschreibung. Man muß ihn selbst mitfühlen, diesen raschen, vollen Pulsschlag, der im ganzen Organismus der Gesellschaft fast fieberhaft pocht, und auch das Wogen und Rauschen in den reich strömenden Adern des geschäftlichen Verkehrs, um von dem bedeutungsvollen Geiste der gegenwärtigen Zeit den Hauch zu spüren. Und zu alledem gesellt sich

jetzt noch das Riesenunternehmen einer Weltausstellung, einer internationalen Konkurrenz, die durch die kulturhistorische Bedeutung, die ihr gegeben worden, alle bisherigen übertreffen soll!

In wenigen Wochen schon soll Wien der Gastfreund der ganzen Erde zu sein. Jede Nation, jedes Volk, — sowohl jenes, das kaum die ersten Schritte in der Schule der Civilisation gemacht, als auch dasjenige, das ihre höchste Stufe erreicht — kommt auf Besuch und bringt das Schönste und Vollkommenste, was es leisten kann, mit. Und sie alle tragen die Erinnerung mit an die letzte große Ausstellung, an Paris, wie es in seiner strahlenden Höhe dastand, an seine Größe, an seine Fülle von Monumenten aus den ereignißreichsten Tagen, an seine vom Hauche der Zeiten veredelten Prachtschöpfungen der Gothik und der Renaissance, an seine zauberhaften Dekorationen und Effekte, an sein lebhaftes geistreiches Volk, seine graziösen Frauen und glänzenden Gesellschaften.

Manches davon wird der Ausländer vergeblich in Wien suchen. Alte, von klassischem Staube bedeckte Werke lassen sich nicht schaffen und ehrwürdige, durch Zeit und Geschichte berühmte und geheiligte Räume nicht aus dem Steine schlagen. Aber wenn auch Wien nur wenige Monumente einer vergangenen Größe aufweisen kann, nur wenige Werke, die im Laufe der Zeiten sich hier angesammelt, dafür stellt es Zeugen der Gegenwart, seines jetzigen Könnens und Strebens, Kunstschöpfungen, die für unsere Zeit gelten, für unsere Generation Zeugniß ablegen, das schöner und bedeutsamer kaum sein kann; dazu eine begabte, gemüthliche und leichtlebige Bevölkerung, gleich fähig für die Aufnahme alles Schönen wie für heiteren Lebensgenuß.

Wien steckt noch mitten d'rin im Entwicklungsprozeß. Viel Schaum und Blasen steigen noch auf, manch' trübes Gas streicht noch durch die gährende Masse, und das wird dem Fremden nicht entgehen. Wo z. B. sind die bisherigen Gebäude seiner Repräsentanz und derjenigen des Staates, wo der neue Palast des Herrschers, die doch sonst überall die Summe der höchsten künstlerischen Leistungen darstellen? Das Eine ein Bretterbude, das Andere Stückwerk und Ruine! Auf das darf man den Fremden nicht weisen. Aber man zeige ihm, wie dort, wo noch vor fünfzehn Jahren Mauern und Graben die Stadt umgürteten, eine zahllose Reihe von kolossalen Wohnhäusern und Palais über den Ruinen der niedergeworfenen Wälle erbaut worden sind; man zeige ihnen das Panorama unserer modernen, seither entstandenen Monumentalbauten, die Werke unserer zeitgenössischen Künstler und nicht zuletzt die Entwürfe für die Prachtgebäude, deren Genuß erst dem nächsten Decennium vorbehalten bleibt, und führe ihn durch das Riesenunternehmen der Donauregulirung und der Wasserleitung, — und er wird begreifen, worauf der Wiener stolz sein kann.

Das Werk der Stadterweiterung und Vergrößerung hat auch die weitestgehenden, glänzendsten Zukunftsbilder, die man sich beim Beginn machte, in den Schatten gestellt, und wenn auch manches Fehlerhafte, Tadelnswerthe mit unterlaufen ist, wie es eben nicht anders geht: auf das Resultat, das vor uns liegt, und auf die Entwürfe, die in der Bearbeitung sind, und zu denen sich täglich neue gesellen, darf sich gleichwohl der gerechteste und schönste Stolz gründen. Wahrlich jedem, der sinnend das Ganze überblickt, muß wohl im Angesicht der thätigen Menge das Bild in's Gedächtniß kommen, das beim letzten Auflodern seines Lebensgeistes Faust's Dasein verklärt:

„Solch ein Gewimmel möcht ich sehn.
Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn. —"

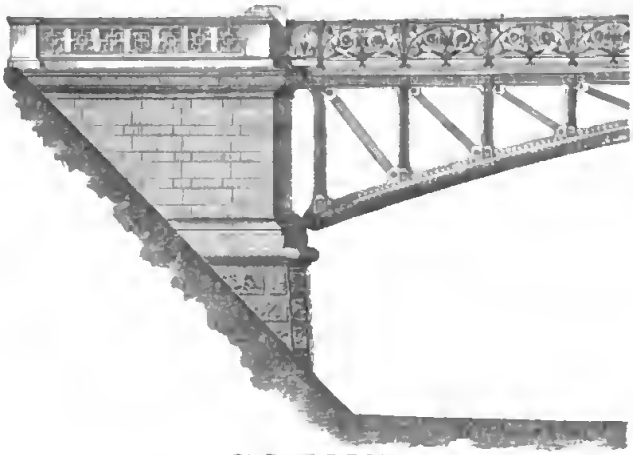
Und der Regent, der dieß alles gefördert und unterstützt hat, setzt hinzu:

Es kann die Spur von meinen Erdetagen
Nicht in Aeonen untergehn!

Die Weltausstellung hat für die jetzige Entwicklungsepoche der Stadt keine maßgebende, sondern nur eine secundäre Bedeutung. Es ist allerdings vieles ausgeführt worden, an das ohne jenes große Ereigniß nicht gedacht worden wäre; aber dieses sind weitaus die geringsten Leistungen der letzten Jahre. Zunächst hat die Ausstellung das Verdienst, die Verbreiterung einiger Straßenzüge das Durchbrechen mancher geschlossenen Häuserreihe, um neue Verbindungen zu ermöglichen, befördert und den Staub von den auf solche Veränderungen bezüglichen Aktenstücken herabgeschüttelt zu haben. Einige neue Brücken, zum Theil an der Stelle altersschwacher Stege, wurden gebaut, um die Verbindung mit dem Ausstellungsplatz im Prater zu erleichtern, die Pferdebahn wird zur Einhaltung längst verfallener Verbindlichkeiten gedrängt, die Wagen der Omnibusgesellschaft sind frisch angestrichen und

um Hunderte vermehrt. In diesen Dingen kündigt sich all der äußerliche Glanz an, den die Ausstellung vorauswirft; größer ist freilich der Schatten, der nach der volkswirthschaftlichen Seite hingeworfen wird und in den riesigen Arbeitslöhnen, der Theurung der Lebensmittel und den horrenden Miethzinsen seinen Ausdruck findet.

Weitaus die meisten architektonischen Veränderungen, welche seit jener Zeit zu konstatiren sind, da in diesen Blättern zum letzten Male*) der Wiener Bauthätigkeit gedacht wurde, hängen noch mit der Stadterweiterung zusammen und sind auf den dadurch gewonnenen Gründen zur Ausführung gelangt. Von den letzten Resten der Basteien, der Schotten- und Möllerbastei mit den darauf gebauten Häusern sind wieder einige Theile weggerissen; das Paradiesgärtchen, beliebt wegen der Aussicht über den Paradeplatz und nach dem Gebirge, ist nach Ueberwindung unerwarteter Hindernisse in den riesigen Gewölben und Pfeilern der Casematten abgetragen, und auch über die hinter demselben, auf der Löwelbastei stehenden Häuser, welche mit dieser noch den direkten Eingang von der Seite des Rathhausplatzes in die Stadt wehren, das Todesurtheil gefällt worden. Das alte



Die Tegetthoff-Brücke.

Kärnthnerthortheater ist abgebrochen, der riesige Komplex des dahinter liegenden Bürgerspitals mit seinen elf Höfen an eine Baugesellschaft abgetreten, und dasselbe Schicksal traf auch den inneren ältesten Kern der Stadt, die Umgebung des Grabens und des Stephansplatzes, wo zwischen den alten himmelhohen, eng zusammengedrängten, allen modernen baupolizeilichen Verordnungen spottenden Gebäuden der Verkehr in Straßen von bisweilen kaum 10 Fuß Breite sich durchwinden muß. Ueber all diese höchst werthvollen Objekte haben die Baugesellschaften ihre Netze gesponnen. Niederreißen und Neubauen ist ihre Parole, und ihr eigenstes Interesse sorgte schon dafür, wenn es das Gesetz nicht thäte, daß nicht blos Paläste und Zinshäuser, sondern auch neue Straßen, licht- und luftspendende Zwischenräume in genügender Menge an Stelle der düstern engen Wohngebäude treten. Auch in den Vorstädten mußte manch' altes Haus, das etwas weiter als es heute schicklich ist, in den Verkehr sich hinausdrängte, Platz machen, vornehmlich dort, wo es galt, für den zu erwartenden unberechenbaren Fremdenzufluß Verkehrslinien zu öffnen.

Einer der schönen Parks, die durch glückliche Zufälle bis zum heutigen Tage mitten im Häusermeer noch als solche erhalten geblieben sind und der Umgebung unschätzbare Genüsse für Auge und Lunge bieten, ist ebenfalls zum Opfer gefallen. Der herrliche, dicht mit Kastanien bepflanzt gewesene Garten der Villa Metternich auf der Landstraße, der allerdings durch seine und der anstoßenden Gärten bedeutende Ausdehnung den eilenden Geschäftsmann zu höchst unangenehmen Umwegen veranlaßte, ist verkauft, parzellirt, nach beiden Richtungen mit Straßen durchzogen worden und einige neu darauf erbaute Zinshäuser schon vollendet und bewohnt.

In Verbindung mit den Neubauten auf den Stadterweiterungsgründen und mit der zu beiden Seiten des Donaukanals immer weiter sich ausbreitenden Stadt ist auch eine Zahl neuer Brücken

*) Jahrgang 1870, Band V, 11. Heft und Jahrgang 1871, Band VI, 1. und 2. Heft.

nothwendig geworden. Unterhalb der seit längerer Zeit, aber auch erst seit der Stadterweiterungsperiode vollendeten Elisabeth- und Schwarzenbergbrücke, wurde letztes Jahr, an Stelle des altersschwachen Steges über die Wien eine neue eiserne Bogenbrücke, dem nahen Stadtpark zulieb, in Form eines reizenden Salonstückes gebaut und nach dem, zur Zeit der Herstellung verstorbenen Seehelden Tegetthoff benannt. Die Architektur der steinernen Widerlager von Paul ist sehr schön, die von Köstlin und Battig projektirten eisernen Konstruktionstheile und das Geländer mit reicher Vergoldung haben leider durch den weißen Anstrich ihr charakteristisches Gepräge eingebüßt. (Vergl. die Abbildg.)

Die Weltausstellung forderte, wie erwähnt, auch die Herstellung einiger neuer Brücken über den Donaukanal. Zudem veranlaßte der mehr sich ausbreitende Bezirk Alsergrund und der auf der andern Seite des Kanals sich entwickelnde neue Stadttheil in der Brigittenau den Bau einer neuen, aus Gitterträgern konstruirten Brücke, der Brigittabrücke, bei welcher auf architektonische Ausstattung prinzipiell kein Werth gelegt wurde. Dagegen wird die neue Angartenbrücke, eine modifizirte Art von Kettenbrücke, durch bedeutenden architektonischen Aufbau und reichen Figurenschmuck an den Portalen sich auszeichnen. Auch die neue Sophienbrücke, die direkt in den Prater führt, wird eine etwas reichere Dekorirung in Zink und Eisenguß erhalten. In der Form der konstruktiven Theile dürfte die am meisten stromabwärts gelegene, ganz neue Franz-Josephsbrücke die schönste werden, indem deren Träger in Form einer Parabel über die Fahrbahn sich erhebt. Unter den zuletzt erwähnten sind die beiden hervorragenderen Werke französischen Ursprungs.

Im Gefolge des Riesenunternehmens der Donauregulirung, welche durch ein bisher trocknes und bewaldetes Terrain einen mächtigen Strom zieht, befindet sich die Anlage neuer Brücken über letzteren; man zögerte auch nicht, den gegenwärtigen Vortheil zu benützen, einen Theil der späteren Strompfeiler im Trockenen anlegen und versenken zu können. Neben drei bedeutenden vollendeten Eisenbahnbrücken, die mit 4—5 Oeffnungen je 75—85 Meter frei überspannen und die sich noch weit in's Inundationsgebiet fortsetzen, sind zwei neue Straßenbrücken im Bau begriffen, von denen die eine in der Nähe der jetzt bestehenden Taborbrücke liegt und mit der nach Norden führenden Reichsstraße in Verbindung steht, während die andere, ein ganz in Stein ausgeführtes, ungemein großartiges Werk, in gerader Verlängerung der Praterstraße und der Schwimmschulallee, der Hauptstraße der neuen Donaustadt, als Centralpunkt der letzteren gelten wird und die Kommunikation mit dem fruchtbaren Marchfelde und der Straße nach Nord-Ungarn herstellt.

Unter den Kommunikationsmitteln, welche dem riesenhaft anwachsenden Verkehr durch Beschleunigung desselben entgegen zu kommen suchen, hat (neben den 1500 Ein- und Zweispännern und den Omnibus) die Pferdebahn die bei weitem größte Leistungsfähigkeit. Sie umfährt schon seit längerer Zeit die innere Stadt auf der Ringstraße und dem Quai und sendet von dieser peripherischen Bahn jetzt 8 Radialbahnen (wovon 5 lange schon im Betrieb) durch die äußern Stadtbezirke zu den Bahnhöfen, in die Vororte und in den Prater. Sie befördert weitaus den größten Theil desjenigen Publikums, das durch die Wohnungsverhältnisse gezwungen ist, in größerer Entfernung von dem eigentlichen Felde seiner Thätigkeit zu wohnen, und in dieser Beziehung ist sie ein erstes, höchst willkommenes und segensreiches Gegenmittel gegen die Wohnungsnoth. Sie erleichtert nicht blos das Wohnen vor der Linie, sie gestattet auch dem Stadtbewohner häufigere kurze Erholung in der Landluft der umliegenden Ortschaften.

Aber auch diese äußeren Bindeglieder in dem ausgedehnten Wohnsitze der Wiener Bevölkerung genügen noch lange nicht, um dem eben angedeuteten großen Mangel abzuhelfen, der unsern modernen Großstädten gemeinschaftlich anhaftet, der Wohnungsnoth.

Während Gemeinderath und Ministerium sich noch immer mit der Konstatirung der beängstigenden Thatsache abgeben und alle möglichen Mittel vorschlagen, die vor Allem den Haus- und Grundbesitzern der Stadt zugute kommen, haben unternehmende Köpfe längst herausgebracht, daß das einzige und allein richtige Mittel zur Abhülfe die möglichst rasche und gute Verbindung der Stadt, des dichtbevölkerten Verkehrsmittelpunktes mit der noch wenig überbauten, aber schönen und gesunden Umgebung ist. Die Bahnhöfe der Eisenbahnen liegen bisher alle an der äußern Peripherie der Stadt, bis zu welcher, vom Innern aus, d. h. auf eine Entfernung einer guten halben Stunde die

Beförderung den Miethwagen oder den Omnibus übrig bleibt, wodurch das ständige Wohnen auf dem Lande höchst unbequem, theuer und zeitraubend wird. Diesem Uebelstande wollen ein Reihe von Projekten abhelfen, die in der letzten Zeit entstanden sind und die Herstellung von Radialbahnen nach dem Inneren der Stadt im Auge haben. Die bedeutende Zahl und Mannigfaltigkeit der Projekte nebst der ungeheuern Tragweite der Aufgabe machen den Behörden, die sich zu diesem Zweck fachmännisch verstärkt haben, die Wahl der vortheilhaftesten Vorlage sehr schwer und verzögern die Ausführung. Das größte Hinderniß für alle Radialbahnen bietet die schon überaus enge und dichte Bebauung der Stadt- und Vorstadtbezirke, und darum vereinigen sich die meisten Ideen auf zwei Grundlagen: eine Bahn entweder im Flußbett der die Stadt durchströmenden Wien, oder unter dem Straßenniveau als Tunnelbahn anzulegen. Die ersten Projekte sind unzweifelhaft die natürlichsten und im Prinzip einfachsten, wenn auch in der Ausführung sehr schwierig und kostspielig. Durch kräftige Eindämmung oder Ueberwölbung des zeitweise sehr hohen und reißenden Wildbaches oder durch theilweise Ableitung desselben soll an Stelle der jetzigen Böschung für die Geleise Raum geschaffen werden. Der Bahnhof würde sich in der Nähe der Elisabethbrücke, auf dem jetzigen Obstmarkt (Naschmarkt) befinden. Von hier aus führt die Bahn entweder nur zu den schon bestehenden Bahnhöfen oder selbstständig in die zunächst gelegenen Ortschaften hinaus. Blos den erstern Zweck haben die verschiedenen Tunnelbahnen im Auge, die in zwei unter dem Stephansplatze sich kreuzenden Linien den Nord- und West- sowie den Süd- und Franz-Josephsbahnhof zu verbinden beabsichtigen. Diesen Projekten steht neben den enormen Kosten auch die Ansicht entgegen, daß der gegenwärtige Verkehr noch lange nicht so bedeutend sei, um nicht auf der Oberfläche überwunden werden zu können. Ein kombinirtes Projekt schlägt ebenfalls eine Ausgangsstation unter dem Stephansplatz vor, von dort als Tunnelbahn bis zum Flußbett der Wien und dieser entlang weiter. Es würde unserm Zwecke nicht entsprechen, die verschiedenen aufgetauchten Ideen über diese wichtige Aufgabe zu reproduciren, vielleicht daß unser nächster Bericht schon das vollendete Projekt zu besprechen in der Lage sein wird. Wir erwähnen noch der zur Ausführung vorgeschlagenen Gürtelbahn, deren Konceſſionirung nur hintangehalten wird, weil die Frage über normale oder schmale Spurweite, die in letzter Zeit hier einen bedeutenden Umschwung erlitten hat, noch nicht spruchreif geworden zu sein scheint.

Während so auf alle mögliche Weise versucht wird, aus der Stadt und dem beengenden Bande ihrer Linienwälle hinauszukommen, geschieht außerhalb derselben ebenfalls Vieles, um das reizende, auf drei Seiten sie umschließende Hügelland, die Wälder und „Sommerfrischen" dem Verkehr zugänglicher, für den Bewohner angenehmer und sicherer zu machen und der Stadt näher zu rücken. Die Pferdebahn verlängert ihre Schienenstränge in's grüne Thal der Wien, die Wienthalbahn wird zu den noch entlegeneren Ortschaften führen, und für diese von größtem Vortheil sein, zumal da die Westbahn, mit der sie parallel geht und die ihr eben das Recht der Konkurrenz streitig machen will, dem gesteigerten Personenverkehr trotz vielen Entgegenkommens nicht genügt.

Eine andere Bahn durch das malerische Hügelland des untern Wienerwaldes, zu dem gern besuchten Weidling-am-Bach, und in die weite fruchtbare Ebene des Tullnerfeldes an der Donau befindet sich im Stadium der letzten militärisch-kommissionellen Berathungen und wird nicht blos den wunderschönen Wienerwald dem Publikum, dem nach frischer Luft schmachtenden Wiener zugänglicher machen, sondern auch die Verproviantirung der Stadt befördern.

Ferner ist der Kahlenberg, dieser herrliche, zwei Stunden von Wien, auf einem Vorgebirge über der Donau gelegene Aussichtspunkt, zu besondern und sehr verdienten Ehren gekommen. Während eine Gesellschaft auf der gegen Wien zu gelegenen, sanft ansteigenden Seite mittelst Zahnradbahn bei einer Steigung von $^1/_{10}$—$^1/_{20}$ auf seine Höhe zu gelangen versucht und mit großen Schwierigkeiten und Kosten wegen der Grundeinlösung kämpft, hat eine andere Baugesellschaft sich nicht blos des meisten Terrains auf der Höhe unter den den Gipfel umhüllenden Wäldern bemächtigt, um eine großartige Anlage von Villen und Landhäusern, zunächst ein großes Hotel und eine Luftkuranstalt einzurichten, sondern auch von der andern Seite her eine Seilbahn hinaufgeführt. Von einer, zu diesem Zweck errichteten Station der Franz-Josephsbahn führt die im Grundriß ganz gradlinige Bahn mit einer Steigung von $^1/_3$ auf die Höhe von 285 Meter. Auch

in noch größeren Entfernungen von der Stadt wird auf die Lust des Wieners am Landleben spekulirt. Jetzt ist eine Gesellschaft damit beschäftigt, durch das romantisch-enge Helenenthal, das von Baden aus die Schwechat entlang in den obern Wiener Wald führt, und weiter drin bei Mayerling und Alland, sowie dem kunstgeschichtlich bedeutenden Cisterzienserkloster Heiligenkreuz zu breiten Wiesen voll idyllischer Anmuth im bewaldeten Hügellande sich ausdehnt, mittelst einer Pferdebahn den Fremdenbesuch zu fördern und neue Erwerbsquellen jenen bisher einsamen und ruhigen Thälern zuzuführen.

Es liegt auf der Hand, daß durch das Heranziehen der Umgebung zu billigen Wohnplätzen, denen die Genüsse und Vortheile des Stadtlebens auf bequeme Weise zugänglich werden, diese vor der Stadt gelegenen Gründe selbst im Werthe bedeutend steigen und einer raschen Verbauung entgegengehn; und so sehn wir auch rings um die Gürtelstraße, schon weit außerhalb derselben, neue Häusergruppen entstehn und schon vollendet, vornehmlich auf den gesunden und lustigen Höhen der Schmelz, gegen Hietzing, Meidling und Döbling zu. In den erwähnten Thälern des Wienerwaldes wird man von Jahr zu Jahr auf's neue von den plötzlich aufgewachsenen Villen und Landhäusern überrascht. So geht Hand in Hand, sich gegenseitig hebend und unterstützend, die Arbeit theilend, das von immensen Erfolgen begleitete Streben zur Erleichterung des Verkehrs und dasjenige zur Ausnützung und Bebauung der Umgebungen der Stadt. Indem aber der Bewohner Wiens immer weiter und weiter hinausziehen muß, um Raum zu finden, wo er für sich und die Seinen ein eignes, von der Willkür fremder Hausherren unabhängiges Heim zu bauen vermag, wird das Verlangen und das Bedürfniß immer mächtiger, endlich einmal der äußern Festungswälle, des Liniengürtels los zu sein, der in seiner jetzigen Bedeutung bloß als Grenze der Verzehrungssteuer in jeder Beziehung hemmend auf die Entwicklung nicht bloß der Stadt, sondern auch der nach außen führenden Verkehrslinien wirkt. Die Unterhandlungen über die Einbeziehung der Vororte, welche besonders in finanziellen Fragen auf Schwierigkeiten stoßen, sind längst im Gange, und schon ist das große Wort gefallen von einer Konkurrenz zur Erlangung von Plänen für die äußere Stadterweiterung, um vor der Hand wenigstens den Ausbau der Vororte in planmäßiger, einer spätern Vereinigung entsprechender Weise durchzuführen. Welch neues, weites Gebiet für die Bauthätigkeit, für die Kunstentwicklung!

Und noch haben wir eines Feldes nicht gedacht, das — seit Jahrhunderten brachliegend — jetzt mit einem Male die Blicke der ganzen Stadt erwartungsvoll auf sich gelenkt hat, des Landstriches, begrenzt einerseits von der Stadt und vom Prater, andererseits von dem neuen Bette der Donau, jener bisher unbewohnten, in wilder Naturwüchsigkeit vegetirenden, zwischen den Nebenarmen der weit sich verzweigenden Donau liegenden Auen. Große Hoffnungen knüpfen sich auch an dieß gewaltige Unternehmen, das den mächtigen ungebändigten Strom, der bisher in weitem Halbkreis der Stadt auswich und durch unfruchtbares Terrain sie von sich trennte, eingedämmt, in segensreichem Zwange der Stadt eine Stunde näher zuführt und als kräftige Ader eines internationalen Verkehrs mit noch höherem, bewegteren Leben künftig sie durchströmen soll.

Während jene erwähnten fünf riesigen Brücken über den Strom gebaut werden, welche die Basis der künftigen Straßenzüge und den Werth des Grundes bestimmen, harren eine Unzahl von Bauplätzen ihrer Eigenthümer und ihrer Verwerthung. Allerdings erwägen Manche mit ängstlicher Zurückhaltung die tiefe feuchte Lage dieses Terrains, in der Nähe des Stroms und des Praters, welches sie nur für industrielle Etablissements passend halten, für welche die Nähe des Stromes und der Bahnhöfe vortheilhaft erscheint. Andere wieder haben schon heute Projekte für ganze weite Straßenzüge in der Tasche. Mit einem Worte: die Anlage der neuen Donaustadt ist festgesetzt; bedeutende Plätze, von denen der eine, vor der großen Brücke liegende, doppelt so groß sein soll, wie alle in der innern Stadt befindlichen zusammengenommen, werden vor der Ueberbauung gesichert. In einer der dem Strome parallel laufenden Straßen sollen auf beiden Seiten vor den Häusern Gärten angelegt werden. Auch auf öffentliche Gebäude ist Rücksicht genommen; es dürften indeß bis zur wirklichen Ausführung dieser Ideen wohl noch manche Aenderungen in der Anlage der neuen Donaustadt vorgenommen werden, wie dieß ja in den letzten Jahren bei der Verbauung der Stadterweiterungsgründe an der Ringstraße auch der Fall war. H. A.

(Fortsetzung folgt.)

Kunstgeschichtliches aus Verona.

Fresken in S. Zeno u. s. — Monogrammirte Bilder. — Paolo Veronese und die venetianische Schule. — Sammlung Bernasconi.

Es giebt unter allen Städten Oberitaliens wohl keine, welche für den Kunstfreund ein ergiebigeres Feld der Forschung darböte, als Verona. Detailstudien, welche ich dort in früheren Zeiten bei längerem Aufenthalte machen konnte, sind durch die politischen Ereignisse unterbrochen worden. Ein neuerer Aufenthalt von wenigen Tagen gab mir indeß Veranlassung, auf einige theils damals schon von mir beachtete, theils nun erst in's Auge gefaßte Gegenstände näher einzugehen, welche auch in der trefflichen Ausgabe des Burckhardt'schen „Cicerone" von Dr. A. v. Zahn nicht erwähnt sind, und es verdienen, der allgemeinen Beachtung empfohlen zu werden.

Die Kirche S. Zeno nimmt unter den romanischen Bauten Oberitaliens dieselbe Stelle ein, wie S. Miniato in Florenz. Ueber den Bau selbst, das Innere und den Kreuzgang sind wir gut unterrichtet*). Der unmittelbar neben dem Kreuzgange, jetzt vereinzelt stehende Thurm mit den ghibellinischen Zinnen hingegen scheint der Aufmerksamkeit der meisten Kunstforscher entgangen zu sein. Derselbe ist ein Ueberrest des großen Benediktinerklosters, das den deutschen Kaisern bei ihren Römerzügen häufig als Absteigequartier diente, dessen Mitglieder zu den Stützen der ghibellinischen Partei gehörten. Daß aus diesem Kloster viele Kaiserurkunden datirt sind, daß dort Gesandtschaften von den deutschen Herrschern empfangen wurden, ist bekannt. Minder bekannt aber dürfte es sein, daß uns auch ein künstlerischer Nachklang solcher Aufzüge noch erhalten ist; und auf dieses kostbare Denkmal der Malerei aus romanischer Zeit möchte ich hier die Aufmerksamkeit lenken. Bei der großen Seltenheit solcher Werke wäre es höchst wünschenswerth, wenn die Ueberreste im Thurm von S. Zeno genau beschrieben und aufgenommen würden. Dieselben befinden sich in dem oberen, sehr schwer zugänglichen Stockwerke des Thurmes. Der ehemalige Festsaal ist gegenwärtig durch eine Decke untertheilt, muß jedoch ursprünglich eine sehr ansehnliche Höhe gehabt haben. Um das Ganze läuft ein Fries herum, theils mit romanischem Ornament, theils mit Figuren in ziemlich großen Dimensionen ausgefüllt. Es ist offenbar ein Festzug; man erkennt u. A. einen Orator, dann mehrere Gestalten in orientalischer Tracht, eine thronende Figur. Alles deutet darauf hin, daß der Zug eine Erinnerung an eine Gesandtschaft sein sollte, die vom Orient gekommen, vielleicht einem der Hohenstaufenfürsten (Friedrich II. ?) in den Räumen des Klosters vorgeführt wurde.

Die neuerdings in der Kirche selbst vorgenommenen Restaurationen, die Herstellung des Presbyteriums in seiner ursprünglichen Form u. A. will ich übergehen und in Betreff des herrlichen Altarwerkes von Mantegna auf Crowe's und Cavalcaselle's „History of painting in North Italy" I, 379 verweisen, welche auch über andere im Folgenden erwähnte Werke zu vergleichen ist. Ein anderes kleineres Gemälde von Mantegna, ein Geschenk des Kaisers Franz I., das sich im Kreuzgange von S. Zeno befand, ist während der Schlacht von Sta. Lucia, da der Kreuzgang als Spital diente, zu Grunde gegangen. Die Inschrifttafel ist heute verschwunden.

Der sehr eifrige Custode dieser Kirche ist fort und fort bemüht, die alten Fresken wieder aufzudecken, die sich meist übertüncht in der Kirche befinden. In Verbindung mit anderen frühromanischen Werken der Malerei in Verona, z. B. in der Krypta von S. Fermo, bezeugen die Reste das Wirken einer großen Malergenossenschaft, welche zur Zeit des romanischen Stils in Verona

*) Vergl. Frh. v. Sacken, Mitth. der k. k. Central-Commission. 1865.

reiche Beschäftigung gefunden haben muß und bedeutender war, als man gewöhnlich annimmt. Denn sind die Bilder auch oft roh und flüchtig gemacht, so zeigen doch die besseren unter ihnen eine gewisse Kenntniß der Form und der Farbe, woraus man schließen kann, daß dieselben nicht von so handwerklichen Malern herrühren, wie gewöhnlich angenommen wird.

Ueber die Entstehung dieser Gemälde dürften einige Worte am Platze sein. Nur wenige von ihnen sind aus künstlerischen Intentionen hervorgegangen, und rein zu dem Zweck entworfen, die Wände malerisch auszuschmücken. Die bei Weitem größere Mehrzahl, insbesondere die Gemälde an den Mauern der Seitenschiffe verdanken ihre Entstehung offenbar der Frömmigkeit einzelner Glieder der Gemeinde. Wie in späterer Zeit, vornehmlich in der Renaissanceperiode, eine Menge von Wandgemälden und Altären durch Widmungen von Familien und einzelner Personen entstanden sind, so hat man auch in romanischer Zeit offenbar denjenigen Persönlichkeiten, welche aus Devotion ein Wandbild stiften wollten, einen Raum angewiesen, welcher dann mit Mörtel angeworfen und mit Freskomalerei geschmückt wurde. Eine spätere Generation stiftete dann, wenn die Wandgemälde der früheren in Verfall und Vergessenheit gerathen waren, über diesen älteren Widmungen wieder neue, so daß man heutigen Tages z. B. in S. Zeno an manchen Stellen zwei Schichten von Wandgemälden aus romanischer Zeit übereinander findet. Wenn man bedenkt, wie selten es einem Künstler zu Theil wird, eine ganze Kirche in einheitlicher Weise auszuschmücken, und wie häufig dagegen das Bedürfniß zu solchen einzelnen Votivbildern sich geltend machte, so sieht man deutlich, wie wichtig diese fromme Sitte für die Entwickelung der Malerei, für die ununterbrochene Beschäftigung der Künstler im Dienste der Gemeinde und für die Aufrechthaltung der technischen Traditionen werden mußte.

Aus ähnlichen Veranlassungen sind auch die Fresken hervorgegangen, welche während der letzten Jahre im Dom zu Verona aufgedeckt worden sind und mehrfach schon die Aufmerksamkeit der Kunstforscher erregt haben. Sie befinden sich nahe dem Eingange rechts und links an den Wänden der Seitenschiffe. Die Fresken um den zweiten und dritten Altar im rechten Seitenschiffe sind unzweifelhaft das Werk des Giovanni Maria Falconetto (geb. 1458, gest. 1534), wie die an dem Fresko des zweiten Altares befindliche Inschrift zeigt:

IO. MARIA. FALCONETVS. DE. VERONA. P̃I. MDIII.
DIE. PRIMO. SEPTEMBRIS.

Sie sind hiernach später als die bekannten Fresken desselben Künstlers in der Capella S. Biagio in S. Nazaro e Celso zu Verona, welche von 1493 datiren. Cesare Bernasconi hat vollkommen Recht, wenn er in seinen, bei uns zu wenig beachteten Studien *) sagt: „Giovanni Maria Falconetto fu troppo apprezzato come architetto, e ingiustamente sprezzato come pittore.“ Die Fresken im zweiten Kompartimente an der Wand des linken Seitenschiffes stammen offenbar von einem Künstler her, der den Traditionen der Schule Mantegna's folgte, vielleicht von einem der Buonfignori, deren gegen Ende des 15. Jahrhunderts drei in Verona als Maler thätig waren. Ueber die Fresken des ersten Altares zur Rechten und die des zweiten zur Linken läßt sich bei ihrer argen Zerstörung kein bestimmtes Urtheil fällen. Beide Werke scheinen jedoch von derselben Hand herzurühren. — Ein vortreffliches Altarbild von Falconetto, auf Holz gemalt, sah ich im Baptisterium des Domes; es sollte demnächst wieder in den Dom zurückgebracht und auf dem ersten Altar an der Wand des rechten Seitenschiffes aufgestellt werden. Es ist eine Madonna, umgeben von vier Heiligen: Petrus, Anno, Sebastian und Hieronymus (?). — Noch verdienen im Dome zwei prachtvolle Renaissance-Pilaster (aus dem Jahre 1508) besondere Erwähnung. Sie befinden sich rechts und links vom Altar der heil. Agatha. Ebenso schön komponirt wie mit vollendeter Virtuosität in Marmor ausgeführt, stellen sie der damaligen Bildhauertechnik Verona's ein glänzendes Zeugniß aus.

Von Giov. M. Falconetto ist auch in der kleinen Kirche S. Pietro Martire nächst S. Anastasia ein interessantes Fresko erhalten: ein allegorisches Madonnenbild mit Wappen deutscher Geschlechter (darunter: Chunigel, von Bayneck). Die Kirche selbst, mit ihren gothischen Kreuzgewölben und den schö-

*) Studj sopra la Storia della Pittura Italiana dei secoli XIV. e XV. Verona 1865.

nen Grabdenkmälern des Giuncello und des Arztes Bavarino, sei speziell denjenigen empfohlen, welche der deutschen Geschichte auf italienischem Boden nachgehen. Von diesem Gesichtspunkte aus ist auch das schöne Fresko des Dom. Ricci (Brusasorci) in der Casa Ridolfi zu empfehlen, auf dessen künstlerische Bedeutung Mündler im „Cicerone", Ausg. v. Zahn, S. 1007 mit Recht aufmerksam gemacht hat. In dem großen Festzuge Karl's V. und des Papstes Clemens VII. zu Bologna, den das Bild darstellt, kommen eine Reihe höchst interessanter Porträts vor, z. B. das Heinrich's von Nassau, das des Herzogs Philipp von Bayern u. A.

Für die Kunstgeschichte Verona's von Wichtigkeit ist ferner die Kirche S. Maria della Scala, die Grabkirche des Scipio Maffei. Hier (links) befindet sich das schönste Gemälde aus der Schule Perugino's. Der Altar gehörte einst der Familie Montagna, später der Familie Maffei. Das Gemälde stellt eine thronende Maria dar, rechts die Heiligen Katharina und Hieronymus, links Petrus und Lorenz, zu Füßen der Madonna ein Engel mit einer Cither. Insbesondere der Kopf der Maria, sowie der jugendliche h. Lorenz sind voll Liebreiz. Kenner der umbrischen Schule wollen das herrliche Bild, das leider durch die Altarkerzen einigen Schaden gelitten hat, dem Lo Spagna zuschreiben; zu dem derben Realismus der Veronefer Schule bildet es einen starken Kontrast. — In derselben Kirche sind theilweise wohlerhaltene Fresken von Stefano da Zevio zu finden, deßwegen besonders werthvoll, weil sie mit dem Namen des Künstlers bezeichnet sind. Andere Gemälde, wie die interessanten Fresken der Kapelle Cavalli in S. Anastasia, werden ihm nur mit unsicheren Gründen zugeschrieben.

Von Francesco Buonsignori (1455—1519) befindet sich in der Pinakothek ein Marienbild vom Jahre 1488, aus der ehemaligen Kirche S. Bernardino; ferner ein schönes, von Vasari citirtes männliches Porträt in der ehemaligen Sammlung Bernasconi, von der gleich die Rede sein wird. Es ist bezeichnet: Franciscus Bonsignorius Veronensis p. 1487. — Von Francesco Morone (geb. 1474) hebe ich das schöne, ebenfalls voll bezeichnete Altarbild in der Kirche S. Maria in Organo hervor: eine thronende Madonna mit den Heiligen Augustinus und Ambrosius. Die Bezeichnung lautet: FRACISCVS. FILIVS. DOMINICI DE MORONIS. PINXIT. M. D. III. Francesco Morone starb am 15. Mai 1529, 55 Jahre alt und wurde in S. Bernardino neben seinem Vater begraben. — Girolamo dai Libri (1474 — 1556) ist selten in bezeichneten Bildern zu finden. Das schöne Altarbild in S. Giorgio gehört zu den Ausnahmen. Es trägt die Inschrift:

MDXXVI. MEN. MAR. XXVIII. HIERONIMVS. A. LIBRIS. PINXIT.

Auch dieses Bild stellt eine Madonna unter einem Orangenbaume thronend dar, mit dem h. Lorenzo Giustiniano, dem ersten Patriarchen Venedigs, und dem h. Zeno. Zu Füßen der Madonna sitzen drei musicirende Engel. An kräftigem Kolorit, harmonischer Komposition und Anmuth des Ausdrucks übertrifft dieses Bild die meisten übrigen Werke des Künstlers. Zunächst reiht sich an: das Bild in der Pinacoteca von 1530 und ein nicht bezeichnetes in S. Paolo Campo Marzo; dann nenne ich noch die in S. Nazaro e Celso und vier weitere in der Pinacoteca. — Auch von G. Fr. Carotto (1470 — 1546) kommen selten bezeichnete und datirte Werke vor. Sein Hauptbild (vom Jahre 1528) befindet sich bekanntlich in S. Fermo Maggiore; weniger bekannt ist die Auferweckung des Lazarus von 1531 (monogrammirt) im Oratorium des Erzbischofs. Ein bezeichnetes Bild, eine thronende Madonna mit Petrus und Paulus, ist ferner in S. Paolo Campo Marzo. Ihm zugeschriebene Bilder finden sich in S. Giorgio, S. Anastasia, S. Tommaso Cantuar und in der Pinacoteca. Carotto war ein Mann von gelehrter Bildung, ein Freund klassischer Studien und auch als Formschneider thätig. Sein von ihm selbst gezeichnetes Porträt findet sich neben anderen Bildnissen in einem von Vasari erwähnten Werke des Torrello Saraimo, dessen erste Ausgabe zu den bibliographischen Seltenheiten gehört. Es führt den Titel: De le antiquit. de Verona | con novi agionti da M. Zuane Caroto pitore | veronese. Verona apreso Paolo Racagnani librajo al Gillio. M. DLX. Fol.

Eine hervorragende Stellung unter den Malern Verona's nimmt Paolo Morando, gen. il Cavazzola ein, geboren zu Verona 1486, gestorben ebendaselbst am 13. August 1522. Um die Geschichte dieses Künstlers haben sich in unsern Tagen Dr. Bernasconi und insbesondere der Dichter

Aleardo Aleardi, welcher 1853 eine Denkschrift über Cavazzola mit 26 von L. Muttoni gestochenen Tafeln in Fol. publicirte, verdient gemacht. Nachdem jetzt auch die Sammlung Bernasconi in der Pinacoteca zu Verona aufgestellt ist, kann man sich über die Bedeutung dieses Malers, den die Veroneser ihren Raffael nennen, leichter orientiren. Mit den Nachahmern Raffael's hat Cavazzola trotz dieses Beinamens nichts zu thun. Er ist, wie alle Veroneser seiner Zeit, kräftig und gesund, mit einem Anfluge von Idealität, die aber nie die realistischen Tendenzen der Schule verläugnet. Sein Kolorit ist frisch und energisch, und seine Werke verrathen ein tüchtiges Studium der Natur. Vasari bringt über ihn, wie über andere Veroneser, in der Biographie Fra Giocondo's ausführliche Nachrichten.

Gleichzeitig mit ihm lebte Nic. Giolfino (1486 — 1518), von dem sich in S. Maria in Organo und S. Bernardino Fresken befinden. Mantegna's Einfluß ist darin auf weniger erfreuliche Weise bemerkbar wie bei Buonsignori, G. Fr. Carotto und Anderen. Bezeichnete Bilder von Giolfino sind in S. Maria della Scala und S. Anastasia, beide die Ausgießung des h. Geistes darstellend, ersteres von 1486, letzteres von 1518. — Alle eben genannten gleichzeitig thätigen Meister muß man in's Auge fassen, um ein deutliches Bild von dem Kunstleben Verona's in der Blüthezeit der Renaissance zu gewinnen.

Die meisten Veroneser Künstler sind Künstlerfamilien entsprossen, die sich durch mehrere Generationen hindurch verfolgen lassen, wie Morone, Ricci, Brusasorci, Caliari, dai Libri, Carotto, Badile, Falconetto, Bonifacio, Bonsignori, Farinati, Moro u. s. w. Von sehr vielen dieser Künstler finden sich gleichzeitige Nachrichten in dem Buche der Confraternität der Artigiani in der Kirche S. Libera; sie gehen vom älteren Morone an bis auf G. Cignaroli herab. Die erwähnten Künstler gehörten dieser Confraternität an; sie waren vielfach unter einander verschwägert. Von Veroneser Künstlern sind mehrere berühmter durch das geworden, was sie außerhalb Verona's geleistet haben, als durch ihre Werke in der Vaterstadt; so die Architekten Antonio Rizzo und Fra Giocondo, vor allen aber Bonifazio und Paolo Veronese.

Wir können hier das Verhältniß der Venezianer im engeren Sinne des Wortes zu jenen Provinz-Malern nicht näher untersuchen, welche in der Blüthezeit der venezianischen Kunst entweder auf der Terra ferma ihren bleibenden Aufenthalt genommen haben, wie viele Maler in Friaul, Bergamo, Brescia, oder die, wie Bonifazio und Paolo Veronese, ihre Heimath verließen und nach Venedig übersiedelten, so interessant auch eine solche Untersuchung wäre. Bei Bonifazio insbesondere würde die eingehende Behandlung seines Lebens und seiner Werke zeigen, wie gewaltig Venedig auf ihn eingewirkt, wie rasch er die spezifisch venezianische Lebens- und Kunst-Anschauung in sich aufgenommen hat. Einfacher, klarer, aber in mancher Beziehung anders liegt die Sache bei Paolo Veronese. Bei dessen Lehrer Antonio Badile (1517—1560) macht O. Mündler zum „Cicerone", S. 1007 die treffende Bemerkung, daß in seiner „vortrefflichen Darstellung im Tempel sich der Vorläufer Paolo Veronese's, namentlich in der Architektur nicht verkennen läßt": eine Bemerkung übrigens, die nicht ganz im Einklange mit der Ansicht Burckhardt's steht, wenn derselbe sagt: „allein Paolo verdankt sein Bestes dem Vorbilde Tizian's und Venedigs überhaupt."

Bei der Beurtheilung Paolo Veronese's müssen einige chronologische Daten genau in's Auge gefaßt werden. Paolo kam 1555 nach Venedig, nicht früher. Er kam dorthin durch den Prior des Conventes von San Sebastiano, den Pater Bernardo Torlioni, einen Veroneser von Geburt, der ihn berief, um die Kirche San Sebastiano auszuschmücken. Cicogna hat in seinen Iscr. Venez. T. IV, p. 149 diese Thatsache klar gestellt. Torlioni, wie alle Italiener den Impulsen eines stark ausgesprochen Lokalpatriotismus folgend, übergab die Ausschmückung der Kirche, deren Prior er war, seinem Landsmann und keinem unberühmten. Paolo Veronese (wohl schon 1528 geboren) war 27 Jahre alt, als er Venedig betrat, und hatte sich bereits in Verona, Mantua, in der Villa der Conti Porto zu Tiene im Vicentinischen*), im Palaste der Emo zu Fanzolo bei Treviso als Künstler einen Namen gemacht. Diese seine Jugendwerke sind aber meist zu Grunde gegangen. Von dem Wenigen, das sich erhalten hat, giebt Ridolfi in seinen Meraviglie dell' arte I, S. 287 ausführlich

*) Vergl. W. Lübke, Kunsthistorische Studien, S. 343 ff.

Bericht. Paolo Veronese bewegt sich darin bereits auf demselben Gebiete, das er später in Venedig ausschließlich beherrschte. Er fand in Tizian weder ein Vorbild, noch einen Rivalen für die Festschmause, Jagddarstellungen und reichen mythologischen Scenen, die er in seinen dekorativen Malereien zu Tiene und Fanzolo bereits dargestellt hatte. Dergleichen Gegenstände wurden vor Paolo Veronese in Venedig nur selten behandelt; in den dekorativen Malereien zu Verona, bei der Ausschmückung der Villen im Mantuanischen und Vicentinischen, kommen sie schon häufiger vor. Giulio Romano mag durch seine Arbeiten im Palazzo del T und früher schon Andrea Mantegna von Mantua aus Fresken ähnlicher Art in die Mode gebracht haben; für die Veroneser Schule, die sich solchen dekorativen Arbeiten mit Vorliebe zuwendete, waren derartige Anregungen ungemein fruchtbar; sie brachten ein Talent, wie das des Paolo Cagliari zur Reife. Was dieser an Kunstfertigkeit bereits mit sich nach Venedig brachte, zeigen uns am besten die Fresken am Soffitto der obengenannten Kirche S. Sebastiano, die er im Dezember 1555 begann und mit Hilfe seines Bruders Benedetto (1538—98) Ende Oktober 1556 vollendete. — Beiläufig mag bemerkt werden, daß Paolo sich auch eine Veroneserin zur Frau nahm. Er heirathete kurz nach dem Tode Ant. Badile's, seines Lehrers und Onkels, nach 1560, dessen Tochter.

Die dekorative Malerei wurde in Verona schon lange Zeit vor Paolo gepflegt. Abgesehen von den Künstlern aus älterer Zeit, waren unmittelbar vor ihm ein Monsignori, Torbido, Bart. Montagna u. v. A. auf diesem Felde thätig. Mit Paolo Veronese traten Brusasorci und Battista del Moro in die Schranken, als es sich um die Dekoration des Mantuaner Domes handelte; auch G. B. Zelotti und Farinati (1532—92) thaten sich durch Arbeiten desselben dekorativen Genre's, welches P. Veronese pflegte, hervor.

Antonio Badile war nur elf Jahre älter als sein Neffe und Schüler Paolo Veronese. Er stammt aus einer Künstlerfamilie, von welcher man fünf Namensträger kennt. Von seinen mir bekannten Werken fallen zwei vor die Zeit von Veronese's Uebersiedelung nach Venedig: ein Altarbild in S. Nazaro e Celsa, eine Madonna darstellend, v. J. 1544, und eine Auferweckung des Lazarus v. J. 1546 in der Pinacoteca zu Verona. Alle Werke des Badile haben etwas, was an Paolo Veronese anklingt. Der kühle Farbenton, den die Veroneser vielfach haben, die Behandlung des Faltenwurfes, die der späteren Veroneser Schule eigenthümliche Behandlung der Lokalfarbe sind in A. Badile's Bildern so bestimmt ausgesprochen, daß man sich nicht wundern kann, alle diese Elemente bei Paolo Veronese gesteigert und in koloristischer Vollendung wieder zu finden. Der Silberton, der Paolo Veronese's Bilder von dem Goldton der Tizianischen Malweise unterscheidet, und der neben den sonstigen großen Eigenschaften seines Stils in keinem seiner Werke glänzender hervortritt als in dem herrlichen Bilde am Hauptaltar von San Giorgio in Braida, ist demnach eine geistige Erbschaft der Schule seiner Vaterstadt, welcher Paolo bis in sein siebenundzwanzigstes Lebensjahr angehört hat.

Mehrere der oben erwähnten Maler waren zugleich Architekten und Bildhauer, ihre Wirksamkeit darf daher nicht ausschließlich vom Standpunkte der Werke, die sie als Maler hinterlassen haben, beurtheilt werden. Ferner hatte Verona in einem Girolamo Mocetto, G. J. Caraglio, J. Valezio treffliche Kupferstecher, in Antonio intajador, Fra Biacenzo della Bacche hervorragende Intarsiatoren; in Giovan Francesco, Paolo di Verona, Girolamo Cicogna, namhafte Kunststicker. Vor allem aber glänzte Verona im Ornamentsache und zwar namentlich in ornamentaler Bildhauerei; mehrere Werke der Art sind an Portalen und in Einfassungen von Altären bis auf den heutigen Tag in Prachtexemplaren erhalten.

Im Frühjahr 1871 ist ein um Verona hochverdienter Kunstfreund, der Doktor Cesare Bernasconi in hohem Alter gestorben. Bernasconi hat nicht nur, wie bekannt, mehrere lesenswerthe Schriften über die Kunstgeschichte seiner Vaterstadt veröffentlicht, sondern er gründete auch eine schöne Gemäldesammlung, die er der Veroneser Pinacoteca vererbte. Für die Aufstellungskosten widmete er eine nicht unbeträchtliche Summe. Mit Bernasconi starb die ältere Generation der Kunstgelehrten Veronas aus, der auch die Grafen Orti-Manara und Monga angehörten. Orti-Manara ist der Verfasser einer Reihe von trefflichen Monographien von Verona, die er meist auf seine Kosten veröffentlichte. Graf Monga hat das sogenannte Teatro

Monga, ein antikes Theater aus der Römerzeit in der Veronetta, ausgegraben und ebenfalls eine nicht unbeträchtliche Kunstsammlung angelegt. Von einem ebenbürtigen Nachwuchs hörte ich in Verona nichts, wohl aber von vielen Gemäldebesitzern, die bereit seien, ihre Schätze zu veräußern. Aehnliche Erscheinungen kommen auch in andern Städten Ober-Italiens vor; die gelehrte Kunstliteratur scheint hier fast auf den Aussterbe-Etat gesetzt zu sein. Cicogna, Lazzari, Conte Sagredo haben in Venedig keine Nachfolger, P. Selvatico in Padua steht an der Grenze des Lebens. Die Lokal-Museen, die errichtet werden, bilden keinen hinreichenden Damm gegen das Verschleudern und Verzetteln von Kunstwerken; fast überall fehlt es an einer geeigneten Organisation, an einigermaßen hinreichenden Mitteln zur Erwerbung kostbarerer Bilder und zur Herstellung von Katalogen. An keiner Universität Italiens wird Kunstgeschichte gelehrt, nicht in Padua, nicht in Turin, nicht in Pavia.

Ich habe während meines letzten Aufenthaltes in Verona die Galerie Bernasconi noch nicht in ihrer neuen Aufstellung sehen können. Aber ich weiß von einer früheren Durchmusterung her, daß die Sammlung eine große Zahl (über 150) Oelgemälde, darunter einige von erheblichem Werthe besitzt, ganz geeignet, den Bilderbesitz der Veroneser Pinacoteca (im ehemaligen Palazzo Pompei) zu einem für die Geschichte der Malerei in dieser Stadt höchst wichtigen Museum zu vervollständigen. Unter den von mir notirten Bildern nenne ich: A. Badile, Porträt und Madonna mit Jesuskind und Johannes; F. Bonsignori, das schöne oben erwähnte Porträt v. 1487 (Maffei, Verona illustr. III, ed. 1732); Paolo Veronese, Kreuzabnahme (aus dem Convent Vittoria) und Madonna (aus dem Benediktinerkloster S. Michele in Verona); Fr. Carotto, sehr schöne h. Familie, bez. FR. CAROTO. MDXXXI, ferner noch eine Madonna, eine Kreuzabnahme, der Erzengel Michael und die Versuchung Christi; P. Farinati, Christus vor dem Volke; Girolamo dai Libri, Madonna mit Kind; Paolo Morando, il Cavazzola, mehrere Hauptbilder, darunter ein h. Rochus in ganzer lebensgroßer Gestalt, den Vasari erwähnt, bez. PAVLVS MORANDVS. V. P. MDXX, ein prachtvolles, durchgeistigtes Bild, eine der schönsten Rochusfiguren, welche überhaupt gemalt wurden, ferner eine Madonna mit dem Jesuskind und Johannes, ebenfalls bezeichnet, aus des Meisters späterer Zeit, und eine Madonna aus seiner frühesten Periode; G. B. Morone, ein Porträt; Dom. Ricci, gen. Brusasorci, mehrere Bilder, darunter zwei Porträts; endlich eine Anzahl von schönen Bildern aus der Blüthezeit, von G. Bellini, Fr. Francia u. A.

Verona kann den deutschen Kunst- und Geschichtsforschern nicht dringend genug zu eingehenden Studien empfohlen werden. Die politische Geschichte der Stadt bildet einen reichen Hintergrund zu der Fülle der Gebäude, Bildwerke und Gemälde, die von den frühesten Zeiten christlicher Kunst bis zum Ende des sechzehnten Jahrhunderts herabreichen; und auch die literarischen und archivalischen Quellen fließen hier ergiebiger als an vielen anderen Orten Italiens.

R. v. Eitelberger.

Der Erzguß und seine Bearbeitung.

Unter den verschiedenen Arten der Technik, in welchen das rege künstlerische Schaffen unserer Zeit sich offenbart, ist kaum ein Zweig, der wie die Erzplastik, nach langer Vergessenheit zu neuem Leben geweckt, eine gleich rasche Entwicklung und früher kaum geahnte Bedeutung erlangt hätte. Wenn wir heute fast keine größere Stadt mehr finden, die nicht ihr erzenes Denkmal aufzuweisen hätte, wenn wir in dem Kolosse der Bavaria, dem Lutherdenkmal, dem Monument Friedrichs des Großen in Berlin, der Victoria auf dem Siegesthor zu München, oder den im Feuer vergoldeten Ahnenstatuen im Thronsaal daselbst lauter Aufgaben gelöst sehen, die kurze Zeit vorher noch für unmöglich galten, und wenn wir dazu bedenken, daß noch vor etwa fünfzig Jahren das von einigen Goldschmieden sorgfältig bewahrte Geheimniß, kleine Gegenstände hohl zu gießen, der einzige Rest jener einst in Deutschland so blühenden Kunst des Erzgusses war, so muß der Aufschwung und Umfang, in dem sich die Erzplastik auf's Neue bei uns eingebürgert hat, wohl als ein sprechendes Zeugniß für die Tüchtigkeit unserer heutigen Technik angesehen werden. Um so befremdlicher erscheint es, daß trotzdem kaum ein Kunstzweig existirt, über den so viele falsche Anschauungen verbreitet und Vorurtheile unter Laien und Künstlern gäng und gebe wären, wie über den Erzguß. Vielleicht dürfte ein Blick auf die zahlreichen Erzwerke vergangener Jahrhunderte, an denen Deutschland, besonders aber Italien so reich ist, einigen Aufschluß über den Einfluß geben, den die technischen Bedingungen des Materials auf Form und äußere künstlerische Vollendung jener Arbeiten geübt, und ein Vergleich derselben mit dem heutigen Stande der Erzplastik zugleich Klarheit in die vielberegte Frage bringen, ob Rohguß oder Ciselirung mehr den Anforderungen der Kunst und den Bedingungen des Materials entspreche.

Es kann dabei hier natürlich nicht unsere Aufgabe sein, eine Geschichte des Erzgusses seit seinen ersten Anfängen geben zu wollen. Für die Kunst war seine Bedeutung nur eine negative, so lange das Verfahren, in sich deckende Schalen aus porösem Stein oder gebranntem Thon zu gießen, jede Wiedergabe größerer Höhen und Tiefen unmöglich machte; mit dem Fortschreiten der Kunst mußten auch die Mittel und Wege gefunden werden, um den steigenden Anforderungen zu genügen, und so bildete sich jene Art des Formens aus, die unter dem Namen der Wachsformerei mit nur geringen Aenderungen bis zu Anfang dieses Jahrhunderts für den Naturguß allein bekannt war und in einigen Gießereien Italiens sich bis jetzt erhalten hat. Das Wesentliche dieses Verfahrens bestand darin, daß der Künstler auf einen festen Kern, der nur die allgemeinen Umrisse des beabsichtigten Gegenstandes darstellte, Wachs auftrug und in diesem erst sein Werk weiter ausführte und vollendete. Zum Gusse wurde das so ausgeführte Kunstwerk umgeben mit einer Schale oder einem Mantel aus feuerbeständiger Erde und durch Erhitzen sodann die Wachsschichte ausgeschmolzen, dadurch also zwischen Schale und Kern ein hohler, zur Aufnahme des Metalls bestimmter Raum gebildet. Mit andern Worten: das Wachsmodell wurde zerstört, um an dessen Stelle das flüssige Erz zu gießen. In seinen Grundzügen weist auf dieses Verfahren schon ein im Berliner Privatbesitz befindliches ägyptisches Figürchen hin. Unähnlich allen späteren Arbeiten war an demselben jedoch der innere Kern aus Holz gebildet, dessen verkohlte Reste noch alle Höhen und Tiefen der erzenen Umhüllung füllen. Zumeist bestand wohl jener innere Kern aus Lehm und Erde.

Die Wölfin auf dem Capitol zu Rom, das älteste und bekannteste Gußwerk der Etrusker, bekundet eine bereits ziemlich ausgebildete Technik in dieser Art des Formens. Das ähnliche Verfahren läßt sich leicht an den meisten uns erhaltenen Erzwerken erkennen, besonders deutlich an jenem herrlichen Pferde des Capitols, das als Kunstwerk unerreicht, auch im Gusse eine höhere Technik

zeigt, als selbst die Werke der Renaissance. Waren mit dem Verfahren des Formens über Wachs auch die Haupthindernisse beseitigt, die sich der Wiedergabe runder Formen entgegenstellten, so blieben die praktischen Schwierigkeiten bei freistehenden Falten, Gewändern oder Haaren dennoch so bedeutend, daß der Künstler es gerathen fand, solche Theile aus Blech oder Draht gebogen dem gegossenen Hauptkörper anzusetzen. Eine Ueberarbeitung der gegossenen Theile, um dieselben mit dem gehämmerten Bleche in Uebereinstimmung zu bringen, war damit selbstverständlich gegeben.

Dieses Verfahren, das die getreue Uebertragung eines gegebenen Modelles von selbst ausschloß oder doch sehr erschwerte, — dieses Schaffen und Vollenden im Metalle selbst, möchte ich sagen, führte unbewußt zu jener freien, naturalistischen Behandlung, welche den antike Bronze-Werken ihr charakteristisches Gepräge gibt. Schließen wir ja doch aus der Art der Behandlung des Faltenwurfes, der Haare, ja der Körpertheile, daß viele unserer berühmtesten Marmorwerke Copien nach Bronze sind. Es war mit dem Verfahren selbst die Möglichkeit einer Verlängnung des Materials ausgeschlossen. Gewöhnt an die bestimmten metallischen Formen und frei von allen den Rücksichten, welche der zerbrechliche Stein fordert, wußte der Künstler diesen Charakter seinen Werken auch dann noch einzuhauchen, als er durch die vervollkommnete Technik des Gießens jener früheren Hülfsmittel nicht mehr bedurfte. Von dem in der Form schon ausgesprochenen Charakter war aber eine dem entsprechende äußerliche Ueberarbeitung des Gusses auch dann noch unzertrennlich.

Läßt uns die von Oxyd zerfressene Oberfläche des Metalles viele der älteren Gußwerke auf den ersten Blick als im Rohguß belassen erscheinen, so zeigen sich dem suchenden Auge doch allenthalben die Spuren einer Ueberarbeitung mit Feile und Meißel. So in allerdings noch ziemlich roher Weise an der Wölfin, an dem oben erwähnten Pferde des Kapitols, und an anderen Werken; besonders deutlich aber an einem herrlichen, in der Nähe Neapels gefundenen und im Museo Nazionale befindlichen Pferdekopfe. Als hätte, in feiner Arbeit unterbrochen, der Meister erst gestern Feile, Meißel und Hammer bei Seite gelegt, so zeigt der obere Theil des Kopfes neben dem noch rohen Gusse die begonnene Ausführung im Metall. Kein Ueberkratzen und Glätten nur, nein, — einen Achtels-Zoll wohl dringt die Ueberarbeitung unter die Gußhaut ein, den Formen erst die feinere Gestaltung und Vollendung gebend. Was Anfangs nur als eine nothwendige Bedingung des Gusses galt, das wurde später weiter ausgebildet in dem Suchen nach malerischer Wirkung, für welche die Bronze, wie kein anderes Material, sich günstig zeigte. Mittelst Säuren wurde die blanke Fläche des Metalls künstlich oxydirt, die Haare mit dem Bunzen matt gezogen, und was früher durch die Nothwendigkeit geboten war, die Haare aus Draht und Blech gebogen, um die naturalistische Wirkung zu erhöhen. Eine reizende Arbeit dieser Art ist eine in Herkulaneum gefundene weibliche Büste des Museo Nazionale: den Kopf von ganz orientalischem Charakter umgiebt ein Kranz kleiner, gleichmäßig gewundener Löckchen, ein breites Band hält dieselben über der Stirne zusammen. Der Künstler hat es verstanden, den Uebergang von dem vorher ciselirten und dann erst gebogenen Blech zu dem Gusse selbst in wunderbarer Weise zu vermitteln; unmerklich fast löst sich das gekräuselte Haar in leichte Locken und einzelne dem Gusse eingrabene Haare auf.

Ganz allgemein finden sich die Augen aus irgend einem andern Materiale gearbeitet und eingesetzt; meist sind es künstliche Pasten, Silber oder Steine, die denselben Farbe und Leben geben, oft auch ist der leise geöffnete Mund durchbrochen, als sollte aus ihm der Athem dringen. So in einem Momente des Empfindens festgebannt, geben diese uns jetzt verwerflich scheinenden Mittel den im Metalle ausgeprägten Zügen einen unsagbaren Ausdruck geistigen, ich möchte fast sagen, geisterhaften Lebens. Denken wir uns dazu die Gewänder mit in Silber oder rothem Kupfer eingelegten Ornamenten geschmückt, — so mag das Alles einen Begriff von dem Reichthum jener Bronzen und der dabei entfalteten Technik geben.

Es folgte ein langer Stillstand, wie in der Kunst, so auch im Erzgusse. — Erst im Mittelalter begegnen wir demselben und zwar zuerst in Deutschland wieder; es sind Geräthe, Taufbecken, vor Allem aber die Thüren der Kirchen, in denen derselbe eine würdige Verwendung fand. — So bedeutungsvoll diese Arbeiten für die Kunstgeschichte sind, war doch die Technik noch eine sehr unsichere und rohe; erst mit dem vollen Wiedererwachen der plastischen Kunst im 14. u. 15. Jahrhundert gewinnt derselbe erhöhtes Interesse. Eines der ersten und größten Werke dieser Art, das

als Erzguß an Seite der antiken Vorbilder sich stellen kann, ist die Reiterstatue des Gattamelata von Donatello in Padua. Aehnlich den älteren Erzwerken, sind Reiter und Pferd vollkommen getrennt gegossen, Zügel und andere dünne Theile aus Blech gebogen und angesetzt. Welch' rasche Fortschritte aber diese Kunst gemacht, dafür geben Zeugniß die zahlreichen, fast alle dem gleichen Jahrhundert entstammenden Arbeiten Italiens, die Figuren von Or San Michele in Florenz, Cellini's Perseus, die zahlreichen prächtigen Thüren, die Brunnen und Denkmäler in Bologna, Venedig, Rom, vor Allem aber die herrlichen Thürreliefs Ghiberti's am Baptisterium zu Florenz. Es war damals der Erzguß kein Handwerk, keine Kunst für sich: mit dem Gedanken, der Erfindung schon war die Ausführung in dem dazu bestimmten Material so innig verwachsen und verwoben, daß wir das Werk uns anders nicht mehr denken können; so, wie es ist, konnte es eben nur in Erz werden. Nicht allein, daß die ganze Auffassung dem leichten, fügsamen Material entsprach, es suchte der Künstler schon im Modelle durch Vermeidung großer, glatter Flächen dem später für die Form so störendem Glanze vorzubeugen. Durch Ornamente und Behandlung der Falten waren dem auffallenden Lichte möglichst zahlreiche Ruhepunkte gegeben und in der Freiheit der Bewegung, der zierlichen naturalistischen Ausführung alles Beiwerkes, wie im Gegensatze zu der Zerbrechlichkeit des Steines das zähe Erz sie erlaubte, lag der Charakter des Metalles von vorneherein ausgesprochen. Es sollte aber der Erzguß nicht etwa nur ein dauerhaftes Surrogat sein für einen Gyps-Abguß, sondern, wie an den Holzarbeiten das Eisen in der Hand des Künstlers das Charakteristische der Arbeit selbst bedingte, wie an den Werken eines Michel Angelo der Künstler nicht den Modellirstrich suchen, sondern vielmehr an seinen gewaltigen Schöpfungen die Technik in der Behandlung des Steins bewundern wird, so scheute der Meister, der sein Werk in Erz verkörpern wollte, auch Feile und Meißel nicht, dem Metalle die ihm charakteristische Vollendung zu geben. Er schälte von der Oberfläche die matte, rauhe Gußhaut ab und gab dem Metalle seinen feurigen, metallenen Glanz. Er ciselirte seinen Erzguß und führte ihn so nicht allein zu höherer Vollendung, sondern arbeitete dadurch auch für die ewige Schönheit seines Werkes, da nur auf der glatten, reinen Fläche des Metalles sich das schöne Oxyd entwickelt. Ein trauriges Gefühl bemächtigt sich unser, wenn wir neben den alten Werken in dem feurigen, herrlichen Grün, die sich im Gegensatze zu dem verwitterten Steine noch dankbar für das nordische Klima zeigen, ein neues im Rohguße aufgestelltes Kunstwerk sehen. So schwarz und leblos, wie gebrannter Thon, scheint hier das edle Material um seinen Werth, um seine schönste Eigenschaft betrogen. Zur Zeit der spätern Renaissance und unter Louis XIV. erst bildete sich jene Bearbeitung des Erzgusses, die wir heute im engeren Sinne unter dem Namen Ciselirung verstehen, zu einem selbstständigen Kunstgewerbe aus, dessen Aufgabe weniger, wie dies früher der Fall, in einer Weiterbildung und höheren Vollendung des Werkes selbst, als vielmehr in der gefälligen und malerischen Behandlung der Oberfläche des Metalles durch Mattiren, durch Riffeln und Poliren lag. Diese Art der Behandlung des Erzgusses erforderte jedoch eine langjährige Uebung, und den Ciseleuren oder Nettirern war es daher überlassen, ohne Aenderung am Modelle selbst, das fertig aus der Hand des Künstlers kam, dem Guß diejenige oberflächliche Ueberarbeitung zu geben, welche ihnen speziell für Metall geeignet schien, die Wirkung zu erhöhen, und den malerischen Reiz der Arbeit zu voller Geltung zu bringen. Ein Speisegitter in der Scuola di S. Rocco in Venedig zeigt die wunderbare Vielseitigkeit, deren durch eine solche richtig angewandte Ciselirung das Erz in seiner Erscheinung fähig ist.

Bei Beginn unseres Jahrhunderts war der Erzguß abermals in Vergessenheit gekommen. Das rege Schaffen und Streben in allen Zweigen der Kunst, das Bedürfniß eines für unser nordisches Klima besser als der Marmor sich eignenden Materials erst ließ nach den verlornen Ueberlieferungen suchen, und, unterstützt von den Fortschritten der Wissenschaft, übertrafen die Leistungen des modernen Erzgusses gar bald selbst die kühnsten Unternehmungen früherer Jahrhunderte. Und dennoch hat sich keine Erzplastik daraus entwickelt — keine solche in dem ausgesprochenen Sinne, keine von jener Feinheit und Vollendung, wie wir sie an älteren Arbeiten bewundern.

Die Schuld wird dem Gießer zugeschoben und vielseitig behauptet, die frühere Art des Formens über Wachs habe es ermöglicht, die Arbeiten im Rohguß aufzustellen, während die Ciselirung der Arbeit des Bildners den Hauch der Vollendung nehme, sie stumpf und leblos mache. — Die Ciseli-

rung wird damit lediglich als eine Folge des schlechteren Gusses, als ein nothwendiges Uebel angesehen, das weniger in der Natur des Materials, denn in der Mangelhaftigkeit der Arbeit begründet sei.

Das Falsche dieser Anschauung ist jedoch unter Fachleuten allgemein bekannt. Rohguß oder Ciselirung ist längst keine Frage der größeren oder geringeren Technik mehr — es ist eine Frage des Prinzips und des Preises. An sich könnte das als gleichgültig für die Sache erscheinen. Aber die Ausbeutung jener sehr verbreiteten Meinung über den heutigen Stand des Erzgusses ist für die plastische Kunst dennoch von tief eingreifender Bedeutung. Dem Gießer, der an der Nothwendigkeit einer Ueberarbeitung des Metalles festhielt, dieselbe in der Natur des Erzes begründet glaubte, wurde es dadurch unendlich erschwert, mit Werkstätten im Preise zu konkurriren, die das, was ihnen in Wahrheit nur eine bedeutende Ersparung an Arbeitskraft und Kosten ist, als einen Vorzug, als einen Fortschritt der Technik hinzustellen sich nicht scheuten. Daß solch' ungleiche Konkurrenz bei dem redlichsten Willen für die Dauer dennoch nachtheilig auf die Ciselirung wirken mußte, ist klar, und im Interesse des Gießers wie der Arbeit selbst kann es in solchem Falle nur sein, wenn ersterer seine Aufgabe lediglich als eine technische betrachtend und ganz absehend von einer entsprechenden Behandlung sich begnügen darf, das Werk des Bildners in gleicher Weise, wie das etwa in Gyps geschieht, in ein dauerhaftes Material zu übertragen. Daß hierin der Vorzug jener älteren Arbeiten jedoch nicht liegt, dürften diese selbst uns beweisen. Wie Benevenuto Cellini hierüber gedacht, erzählt er uns in seinem Leben, indem er sagt: „Jedes Erz, wenn es gegossen ist, muß mit Hammer und Grabstichel nachgearbeitet werden, wie es die wundersamen Alten gethan und auch die Neuen. Ich meine diejenigen, welche in Erz zu arbeiten verstanden". Die herrlichen Brunnen von Augsburg und München mit ihrem prachtvoll malachitartigen Grün, sie sind gefeilt und zum Theil sogar blank geschliffen. Wurde dagegen Peter Vischer's St. Sebaldus-Grab zum Theil in Rohguß aufgestellt, so möchte die Thatsache, daß Peter Vischer diese Arbeit nach dem Gewicht bezahlt bekommen und, um seine Rechnung zu finden, gezwungen war, die Figürchen fast massiv zu gießen, dafür sprechen, daß es sich hierbei schon damals mehr um eine mögliche Ersparung als um ein Prinzip in der Behandlung des Erzgusses gehandelt.

Nicht Unkenntniß jener früheren Verfahrungsarten war es daher, die zu der heute geübten Technik führte; die Wachsformerei wurde im Gegentheil geübt, als die Kunst, Statuen in Erz zu gießen, in Deutschland wieder Eingang fand; so einfach und trefflich aber die Methode ist, konnte sie dennoch den veränderten Bedürfnissen unserer Zeit nicht mehr genügen. Durfte Ghiberti sein Leben ausfüllen mit der Arbeit seiner Thüren, so galt es jetzt, nicht allein gut, sondern auch schnell und billig zu arbeiten. Die Arbeitstheilung war selbst bis in die Kunst eingedrungen. Der Bildner fand nicht die Zeit, lange Jahre auf die Uebung der Technik des Erzgusses zu verwenden. Die Erfordernisse eines großen geschäftlichen Betriebes verlangten Erfahrungen und Einrichtungen, wie der Künstler für einige wenige Arbeiten sie sich nicht schaffen konnte. Es wurde dadurch, was früher in einer Hand vereinigt lag, getheilt und die Gießerei und Ciselirung zu einem selbstständigen, mehr technischen Zweige der Kunst umgeschaffen. Betrachtete der Bildner früher seine Arbeit erst in Erz für vollendet, und bildete das Repariren des für die Form ausgeführten Wachsmodelles und das Ausführen im Gusse selbst eine unausgesetzte Kette seiner Thätigkeit, so war es jetzt Aufgabe des Gießers, ohne Zuthat und Aenderung das schon im Modell vollendete Werk in Erz zu übertragen. Es führte dieß zu der fast allgemein gewordenen Stückformerei. Dieselbe erfordert bedeutend größere technische Gewandtheit, als die frühere Methode; sie erspart jedoch dafür dem Gießer die Nothwendigkeit einer nochmaligen Ueberarbeitung des Wachsausgusses, also des Modelles selbst; die früher dem Zufall überlassene Form konnte nun bis zum Augenblick des Gießens gesehen, und etwa sich zeigenden Fehlern abgeholfen werden. Bei verminderten Kosten war damit die Sicherheit des Gelingens eine bedeutend größere, und unveränderte Wiedergabe des Modelles erst ganz zur Möglichkeit geworden.

Der Verfolg jener Technik, wie sie in den Werken der Antike und der Renaissance uns entgegen tritt, zeigt klar, wie beide Male durch den anfänglich niedern Stand der Technik des Gießers der Künstler gezwungen war, den Eigenschaften des Materials Rechnung zu tragen, sein Werk mit den Bedingungen der Ausführung in Einklang zu setzen.

Kunst und Technik waren zusammen groß geworden und hatten sich dadurch organisch zu einem bestimmten, das innere Wesen auch nach außen hin klar aussprechenden Zweige der Kunst entwickelt. Anders war es, als in diesem Jahrhundert der Erzguß zu neuer Blüthe kam. Thorwaldsen und Canova und mit ihnen die ganze Schule der neuen Plastiker hatten an den bewunderten Marmorwerken der Antike sich gebildet; es war eine fertige, in der Ausführung wesentlich für Marmor berechnete Kunst, welcher diesmal der Gießer sich wohl oder übel fügen mußte. Mit Mißtrauen von allem Anfange aufgenommen, glaubte man dem Gusse auch jede Eigenart und künstlerische Bedeutung absprechen zu dürfen. Ließ sich ja doch das geduldige Material in jede Form zwingen; wozu da noch besondere Rücksichtnahme?

War in Thon oder Gyps die Arbeit fertig, so mußte sie, wenn anders der Guß rein und scharf, es nothwendig auch im Metalle sein. So urtheilte man. Und soll der Erzguß nichts Anderes bieten, als einen Ersatz etwa für ein gebranntes Thonmodell, — dann allerdings entspricht der bronzirte Rohguß auch vollkommen der Bedingung; er gibt in derselben Wirkung wie im Modelle alle Einzelheiten des letzteren wieder. Anders ist es, wenn das Erz als solches erscheinen, seinen metallischen Glanz und damit seine Fähigkeit, an der Luft zu oxydiren, erhalten soll. Es wird der Künstler darauf schon im Modelle Rücksicht nehmen müssen. Was fertig schien in Thon oder Gyps, die ganze Behandlung, die nothwendig war, dem todten Materiale Leben und malerische Wirkung zu geben, wird oft im Metalle den Eindruck des Unfertigen, Skizzenhaften machen. Unebenheiten, die im Modelle fast verschwanden, sie wirken erst störend in dem bei'm Metall schärfer sich begränzenden Licht und Schatten; die Schattirungen mit Kratzeisen und Modellirholz, sie werden unverständlich und auf den Flächen, die im Modell bestimmt und klar erschienen, machen falsche Lichter die Formen unklar und verschwommen. Bei gewissenhaftester Beachtung der Formen wird in solchem Falle der Künstler dennoch gerade das in der vollendeten Arbeit oft vermissen, was fast unbewußt dem Modelle die bestimmte Wirkung gab. Mag es bequem sein, für Alles, was in der fertigen Arbeit nicht gefällt, die Feile des Ciseleurs verantwortlich zu machen, so scheint mir doch in solch' einseitigem Tadel ein gänzliches Verkennen der wirklichen Verhältnisse zu liegen. Ist durch die gegen früher so sehr veränderten Verhältnisse, wie in jedem andern Zweige der Kunst-Industrie, so auch für den Erzguß ein Zurückgehen auf die Entstehungsweise jener Arbeiten, die uns heute als Vorbilder gelten, nicht mehr möglich, so scheint mir andererseits der richtige Weg zur Beseitigung der manchen heutigen Bronzen noch anhängenden Uebelstände nicht in Umgehung der Ciselirung, in der Vermeidung Alles dessen zu liegen, was das Metall erst zum Metalle macht. Als eine Sache jener kunstindustriellen Aufgaben, wie sie unsere Zeit sich gestellt, erscheint es mir vielmehr, die Ciselirung zu heben, bei dem Metallarbeiter derjenigen technischen Fertigkeit, wie die Werkstätte allein sie geben kann, das künstlerische Verständniß beizugesellen, das unumgänglich nöthig ist, soll derselbe in den Geist des vom Künstler für Metallguß bestimmten Werkes einzugehen, zwischen dem zu viel und zu wenig jener nothwendigen Ueberarbeitung zu wählen wissen.

Ebenso aber scheint es mir nothwendig, daß auch der junge Bildner ein eingehendes Verständniß desjenigen Materials gewinne, das denn doch mehr als jedes andere unsern Naturverhältnissen entspricht; daß er sich vertraut mache mit den Nachtheilen wie mit den Vorzügen desselben, daß er erstere vermeiden und letztere ausnützen lerne. Mit andern Worten, daß er lerne, schon im Modell ein Erzwerk zu schaffen. Dann wird auch die Ciselirung die verdiente Würdigung und eine gerechtere Beurtheilung finden, die Erzplastik aber wieder zu dem werden, als was sie sich uns in den bewunderten Vorbildern zeigt: ein nicht blos äußerlich, sondern seinem ganzen Wesen nach eigengearteter, charakteristischer Zweig der Kunst. M.

Van der Kellen's holländisch-flämischer Peintre-Graveur*).

Lange bevor die junge Wissenschaft, welche wir Kunstgeschichte nennen, sich ihre Ziele und Grenzen abgesteckt hatte, war ein, seitdem mehr brach liegendes Feld derselben, die Kupferstichkunde bereits emsig bebaut, und diese vorläufige Kultivirung des Zweiges an einem noch unentdeckten Stamme hat manche Analogie mit der vorzeitigen Entwickelung der Numismatik und mit deren Verhältniß zur klassischen Archäologie. Allerdings waren es zumeist bloße Sammler, welche sich zuerst um die Zusammenstellung und Beschreibung der Kupferstichwerke verdient gemacht haben. Nicht Forschungstrieb, sondern die Freude am Kunstgenuß und Besitz gaben den ersten Anstoß, und was dabei herauskam, verdiente sicherlich nicht den Namen einer Wissenschaft, so wenig als etwa die descriptive Naturgeschichte früherer Zeiten. Immer aber befanden sich unter diesen rastlosen Suchern und Sammlern auch Männer von hoher Begabung und umfassendem Wissen — an ihrer Spitze der feine Kenner Jean-Pierre Mariette, 1694—1774, dessen Namenszug noch heute die beste Beglaubigung zahlloser alter Kunstblätter ist. Auf seinen Schultern zumeist steht der Wiener Adam Bartsch. An dem Beispiele, wie an dem schriftlichen Nachlasse Mariette's hat er sich vor allem gebildet. Sein Peintre-graveur war der erste und einzige Versuch, den ganzen unabsehbaren Vorrath von Kupferstichen, Holzschnitten und Radirungen, den die verflossenen Jahrhunderte uns überliefert haben, in einem großen Gesammtwerke beschreibend zu umfassen. Der Kühnheit dieses Planes entsprach die unverwüstliche Arbeitslust des Autors. Er hat in den einundzwanzig Bänden seines Hauptwerkes geleistet, was nur Menschen möglich war. Wie weit aber blieb dasselbe doch von einer auch nur annähernden Erschöpfung des Materials entfernt! Zählte doch schon Rudolph Weigel zu den 400 von Bartsch beschriebenen Meistern noch weitere 600 deutsche, 480 niederländische, 120 italienische, spanische und portugiesische, 345 französische, 110 englische Stecher und Radirer ohne Einbeziehung der unbekannten Monogrammisten, der Holzschneider, der Schabkünstler u. A.; und wer weiß, wie viel dieser Summe von 2000 vervielfältigenden Künstlern noch zur Vollständigkeit fehlt! Dazu kommt noch die andere Frage nach der Erschöpfung der Werke der einzelnen Meister und endlich die genaue Bestimmung der Plattenzustände, Druckverschiedenheiten oder Ausgaben.

So hoch wir also auch das Verdienst eines Bartsch anschlagen mögen, er hat seinen Nachfolgern noch genug zu thun übrig gelassen. Denn wir mögen über den wissenschaftlichen Werth der beschreibenden Kupferstichkunde — vielleicht der zahlreichsten Partie unserer Kunstliteratur — denken, wie wir wollen, eine Konstatirung des vorhandenen Denkmälervorrathes ist doch vor allem nöthig, bevor man bei der weiteren Verarbeitung desselben zu den möglichst richtigen Gesichtspunkten gelangen will. Bartsch's Werk hat denn auch, bald nach dieser, bald nach jener Richtung Fortsetzung und Ergänzung gefunden; am wenigsten freilich auf dem Gebiete der deutschen Kunst, obwohl gerade hier die Geschichte von Formschnitt und Kupferstich den eigentlichen Glanzpunkt bildet. Wie könnte es auch anders sein! Die Deutschen sind ja heute noch vielleicht das einzige Volk der Welt, das die Anfänge und die Vergangenheit seiner eigenen Kunst verachtet. Erst vor Kurzem erlebten wir noch die Schmach, daß die unschätzbare T. O. Weigel'sche Sammlung mit den ersten Denkmälern deutscher

*) Le Peintre-graveur hollandais et flamand ou catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres de l'école hollandaise et flamande. Ouvrage faisant suite au Peintre-graveur de A. Bartsch par J. Ph. Van der Kellen. Avec des fac-similés. Utrecht, Kemink et fils; Leipsic, T. O. Weigel; Paris, Jules Renouard. 1866—1871. Livr. 1—5 in folio.

Druckkunst verzettelt und in die Fremde verschleppt wurde, trotz Milliarden und überschüssigen Museumsdotationen, die man lieber hastig auf den ewig heiteren Kunstmarkt Welschlands trägt!

Zunächst empfanden die Franzosen die Lücke, welche Bartsch's Peintre-graveur für ihre nationale Kunst offen gelassen hatte. Robert-Dumesnil trat dafür ein mit seinem vortrefflichen „französischen Peintre-graveur" in zehn Bänden 1855—1868, dazu zwei Bände Fortsetzung von Bandicour und ein Supplementband von Duplessis. Sodann lieferte Rudolph Weigel 1843 eine sehr schätzbare Zuthat zu den von Bartsch beschriebenen niederländischen Meistern. Nicht unwesentlich erweiterte ferner Passavant unsere Kenntnisse von den Kupferstichen und Holzschnitten des 15. und 16. Jahrhunderts in seinem, sechs Bände umfassenden Peintre-graveur 1860—1864, an den sich endlich das Werk des leider zu früh verstorbenen A. Andresen, Band I—III, 1864—1866, anschloß.

Selbstverständlich genügten aber auch diese so verdienstlichen Arbeiten nicht, die Grenzen des Wissenswerthen und Erreichbaren auszufüllen. Einen neuen und glänzenden Beweis dafür liefert das seit mehreren Jahren im Erscheinen begriffene Werk Van der Kellen's über niederländische Malerradirer. Bartsch hat deren in den ersten fünf Bänden seines Hauptwerkes 82 behandelt; dazu kamen manche andere noch in den folgenden Bänden. Dem Werke Rembrandt's hatte er bereits 1797 ein eigenes Buch gewidmet, das seitdem in den Katalogen von Wilson 1836 und Charles Blanc 1859 würdige Nachfolger gefunden hat. Auch einzelnen Stechern, wie Cornel Vischer und Snyderhoef, sind Monographien gewidmet. Nun kommt ein gründlicher Forscher, wie J. Ph. Van der Kellen und thut einen neuen Griff in das volle heimathliche Kunstleben des 17. Jahrhunderts, das so unerschöpflich zu sein scheint, als ob das kleine Land damals bloß von einer Nation von Malern bewohnt worden wäre. Von Meistern, die wir kaum den Namen nach kennen, die in den wenigsten Sammlungen einigermaßen vertreten sind und über deren Werke öfter eine heillose Verwirrung in der Literatur herrscht, giebt uns Van der Kellen nebst schätzbaren biographischen Nachrichten, sorgfältig gearbeitete Beschreibungen. Klugerweise hat er sich dabei bloß auf die eigene Anschauung verlassen. Um so erstaunlicher ist die Fülle des Neuen, das er beibringen kann. Wenn sich trotzdem an anderen Orten noch ein und das andere Blatt nachtragen läßt, so ist dieß eben nur ein Zeugniß für die Schwierigkeiten, welche der unermüdliche Sammeleifer des Verfassers zu überwinden hatte. Auf eine ästhetische Würdigung des Materials läßt sich Van der Kellen nicht ein. Dafür bieten getreue Facsimiles je eines Blattes einen willkommenen Ersatz zur Beurtheilung der einzelnen Meister. Dieselben stammen von der Hand der Herren Boland und Molenaar und sind durch das Wort Copie an einer nicht leicht zu entbehrenden Stelle des Stichfeldes als solche gekennzeichnet; eine Vorsichtsmaßregel, welche bei allen genauen Reproduktionen alter Kunstblätter, insbesondere auch bei Anwendung des Baldus'schen Verfahrens nachgeahmt zu werden verdiente, um nicht der alles ausbeutenden Fälschung Vorschub zu leisten.

Van der Kellen's Peintre-graveur beginnt mit dem Werke des C. de Moor und dieses wieder mit dem liebenswürdigen, witzsprühenden Bildnisse des Landschafters Van Goyen, das zugleich in einer trefflichen Nachbildung beiliegt. Darauf folgt J. Lagoor mit sechs Blättern, ein höchst seltener Meister, von dem wir bloß wissen, daß er 1649 „Vinder" der St. Lucas-Gilde in Harlem war, dessen Gemälde aber sämmtlich unter anderen Namen zu gehen scheinen. C. A. Begeyn, der Nebenbuhler Berghem's erscheint gleichfalls mit sechs Blättern. Das Werk des Wilhelm van Mieris bleibt auf das eine Blatt von 1694 beschränkt und die „Muse Erato" von F. van Mieris wird ihm mit Recht abgesprochen. J. Ruischer ist der Name eines Künstlers, den wir bloß durch die Aufschrift einer Landschaft von 1649 kennen. Die hier auch kopirte Radirung ist zwar etwas schwer im Ton, aber doch sehr originell behandelt. Ein mir vorliegender Abdruck hat die Höhe 0,163 auf 0,245 der Breite. Van der Kellen beschreibt und kopirt somit bloß den zweiten Zustand, d. h. den Druck von der verschnittenen Platte. Die von R. Weigel angenommene Identität des J. Ruischer mit dem Maler, der sich J. Rauscher nennt, wird sich kaum nachweisen lassen, und die Kunstgeschichte bleibt somit vorläufig auf die einzige Nennung jenes Namens angewiesen. Dem folgen die Werke von J. Toornvliet, Gabriel Van der Leeuw, der sich G. Leone nennt, aber nicht aus Parma, sondern aus Dordrecht stammt; von N. De Helt Stockade und von

Peter Van der Hult, bestehend bloß in seinem Selbstporträt. Von Franz Wouters, dem Schüler des Rubens, giebt es vier Landschaften und von Th. Rombouts „Die heilige Familie" und „Die Kartenspieler". Cornel de Man aus Delft ist durch vier Bildnisse vertreten, davon die drei ersten von der größten Seltenheit sind. Karel Slabbaert, auch als Maler selten, hat bloß zwei Porträte radirt. Auch Aert van Waes wird als Maler wenig genannt, vornehmlich aber deshalb, weil seine Bilder im Handel oft unter dem Namen seines Meisters Teniers gehen. In seinen zehn Radirungen, die sich bloß auf die Darstellung einzelner Charakterfiguren beschränken, erscheint er als ein ziemlich derber Patron. Von Claes Cornelisse Moeyart, einem Meister, der den Einfluß Elzheimer's auf die holländische Kunst vermitteln hatf und der heute fast nur als der Lehrer von Berchem, Van der Does, J. B. Weeninx u. A. anerkannt ist, fand der Verfasser in Utrecht ein Werk von fünfundzwanzig Blättern beisammen. An Elzheimer erinnern auch die stimmungsvollen Landschaften des Ignatius Van der Stock, den Van der Kellen für einen Schüler des Fouquières zu halten geneigt ist. Er war der Lehrmeister des A. F. Boudewyns, und es ist auffallend, daß sich bisher kein Gemälde von seiner Hand gefunden hat.

Das Werk des ersten flämischen Seemalers, Bonaventura Peeters besteht aus neun Radirungen. C. Hoeckgeest's „Inneres einer gothischen Kirche" kennt der Autor in fünf Plattenzuständen, von denen der erste nach dem vielleicht einzigen vorhandenen Exemplare unter den Beilagen uns zu Danke reproducirt ist. Hans Bol, geboren zu Mecheln 1534, gestorben zu Amsterdam 1593, werden hier sechsundzwanzig Radirungen zugeschrieben, mehr als irgend anderwärts von ihm aufgeführt sind. Gleichwohl möchte ich nicht entscheiden, ob alle zweifelhaften Blätter, wie z. B. „Die große Hirschjagd" k) ihm mit Recht abgesprochen werden dürfen. Die empfindlichste Lücke aber können wir nicht unausgefüllt lassen; sie betrifft wohl das Hauptwerk, welches Hans Bol mit der Nadel ausgeführt hat. Nr. 14. Die Auferweckung des Lazarus ist nämlich kein selbständiges, sondern das dritte Blatt einer Folge von vier. Es trägt daher auch in der Mitte des Stichfeldes unten die Ziffer 3, die vielleicht in dem Münchener Exemplar, das Van der Kellen sah, weggeschnitten ist sammt der Schrift, welche den unteren, 22 Millim. breiten Rand ausfüllt und lautet: „Jesvs voce magna clamavit etc. — Joan. Cap. XI". In seiner Vollständigkeit hat das Blatt 315 Millim. Breite auf 227 Millim. Höhe. Dazu gehören:

1) Die Berufung Jesu an das Krankenbett des Lazarus, das man im Hintergrunde in einer Halle rechts erblickt. Aus dieser trägt man aber auch bereits den verhüllten Leichnam über eine Brücke nach links, wo die Bestattung zugleich dargestellt ist. Im Vordergrunde links drei Jünger und weiter gegen die Mitte Christus, der mit dem Boten spricht. Unten im Rande die Schrift in Majuskel: Lazarvs infirmabatvr etc. — Cap. XI.

2) Die Ankunft Christi vor dem Hause des Lazarus, er kommt von der Linken; Martha läuft ihm entgegen. Auf einem Steine links von der Mitte unten die Ziffer 2, im Rande die Schrift: Martha vt avdivit etc.

4) Das Gastmahl in Bethanien, wo das Haus des Lazarus, im Gegensinne zu den Darstellungen der beiden ersten Blätter, links erscheint. Darunter die Schrift: In Bethania coenam fecervnt etc. — Joan. Cap. XII. Schließlich rechts unten im Rande die Ziffer 4.

Bei dieser Gelegenheit können wir doch auch das Bedauern über die planlose Anordnung der Meister in Van der Kellen's Peintre-Graveur nicht ganz unterdrücken. Hans Bol steht mitten unter den Meistern des 17. Jahrhunderts. Eine Anreihung, wenn schon nicht nach Schulen, so doch einigermaßen nach der Zeitfolge würde das Nachschlagen sehr erleichtert haben.

Das Werk des Albert Cuyp bleibt auf die bisher bekannte Folge von Kühen beschränkt; doch rechnet Van der Kellen zu den sechs Blättern derselben noch jene beiden Stücke gleichen Formates, welche zwar in den Katalogen verschiedener berühmter Sammlungen erwähnt, immer aber nur in zwei Exemplaren nachweisbar sind. Von dem trefflichen Seemaler Jan van Cappelle sind zwei Radirungen bekannt und diese nur in drei bis vier Exemplaren. Zahlreicher sind die originellen Nadelarbeiten von Willem Buytewech; nur scheinen bei der Beschreibung von Nr. 9 „Der Kanonier und die Marketenderin" die Seiten verwechselt zu sein und wäre sowohl in der ersten, als auch in der zweiten Zeile „droite" statt „gauche" zu lesen.

Cornel van Beerensteyn werden acht Radirungen zuerkannt und die Zahl der eben so seltenen als eigenthümlichen Blätter des Landschafters Jan van Brosterhuisen ist auf sechzehn angewachsen. Und vollends Peter Feddes van Harlingen, geb. 1586, entpuppt sich als ein sehr fruchtbarer Meister; freilich sind seine Arbeiten nach Werth und Technik sehr verschieden, zuweilen bloß ganz leichte, trockene Skizzen. Van der Kellen beschreibt 117 Radirungen von ihm, zu denen wir noch folgende zwei nachtragen können:

118. Der Genius des Todes mit der Sanduhr und einem Todtenkopf, auf den er sich liegend mit dem rechten Arme stützt. Im Hintergrunde vier Baumstämme. Ganz leicht geätzt mit der Schrift unten: Harlingensis inven. et. fecit Anno 1611. Höhe 80 Millim., Breite 128 Millim.

119. Zwei geflügelte Genien, ein Fruchtgehänge emporhaltend, auf welchem eine Art Pfau sitzt. Sie blicken, der eine sitzend, der andere knieend, lächelnd heraus. Gleiche Behandlung. Unten links das Monogramm FH und 1612. Höhe 93 Millim., Breite 151 Millim.

Hierauf folgt das Werk des Dirk Maas, geb. 1656, und das von Gottfried Maes dem Jüngeren, gestorben 1700. Aus letzterem wird die „Marter der drei Heiligen" mit Recht ausgeschieden, da das Blatt bloß nach Maes und zwar von Basan gestochen ist. Jo. H. Frank, der Meister der einzigen Radirung: „Der verlorene Sohn beim Gelage" wird von den vielen anderen Künstlern des Namens unterschieden, ohne sich aber genauer bestimmen zu lassen. Die zwei äußerst seltenen Radirungen von Karl de Hooch sind ein werthvoller Beitrag zu dem gar Wenigen, was wir von diesem Maler wissen. Adriaan van Stalbent mit seinen sechs großen Blättern bildet den Schluß der fünften Lieferung, der letzten, welche bisher erschienen ist.

Alle Freunde niederländischer Kunst — und deren giebt es wahrlich genug — haben Ursache, sich dieses Unternehmens zu freuen und seiner Fortsetzung mit Spannung entgegen zu sehen. Möge sich der kenntnißreiche Verfasser durch die Schwierigkeiten der Aufgabe, die er sich gestellt hat, nicht abschrecken lassen! Leichter als jeder andere wird er sie überwinden, insbesondere wenn das Feld seiner Beobachtung durch weitere Reisen an Ausdehnung gewinnt. Der Verlagshandlung Kemink und Sohn zu Utrecht gebührt alle Anerkennung für die reiche, fast luxuriöse Ausstattung des Werkes. Uns aber soll es eine angenehme Pflicht sein, dem noch zu erwartenden Inhalte des neuen holländisch-flämischen Peintre-graveur mit derselben Aufmerksamkeit zu folgen wie bisher.

M. Thausing.

Wiener Weltausstellung.

Die Eröffnungsfeier.

Bei unfreundlichem Wetter, aber deßhalb nicht mit geringerem Glanz wurde die Wiener Weltausstellung am 1. Mai 12 Uhr Mittags feierlich eröffnet. Eine wahre Völkerwanderung bewegte sich schon seit dem Morgengrauen durch alle zum Ausstellungsplatze führenden Straßen und Gäßchen dem Prater zu. Um 9 Uhr staute sich der ununterbrochene Wagenzug bereits eine Stunde weit von seinem Ziel, am Kärntnerring. Und manchen der für einen halben Vormittag zum unfreiwilligen Stillstande verurtheilten Insassen der stolzen Karossen sah man trotz Regen und Wind den Wagen verlassen, um nur das ersehnte Ziel, die Rotunde des Industriepalastes, noch rechtzeitig zu erreichen.

Tausende füllten den ungeheuren Raum, — oder vielmehr sie füllten ihn immer noch nicht, so riesig ist seine Ausdehnung — als pünktlich zur gegebenen Stunde das Zeichen die Ankunft des Herrschers verkündete. Unter den Klängen der Volkshymne, welche die vereinigten Gesangvereine Wien's anstimmten, und von brausendem Jubelrufe begrüßt, betrat der Kaiser, die Kronprinzessin des deutschen Reiches am Arm, an der Spitze des von dem Generaldirektor, Baron Schwarz-Senborn geführten Zuges, die prachtvoll geschmückte Eingangshalle. Ihm folgten der Kronprinz des deutschen Reiches mit der Kaiserin, dann der Prinz von Wales, der Kronprinz von Dänemark, der Graf von Flandern, der Kronprinz Rudolph mit dem Prinzen Friedrich Wilhelm, die sämmtlichen Erzherzöge und Erzherzoginnen, sowie die übrigen hohen Herren und Damen, dann der Minister, die Generalität und eine unübersehbare Suite anderer Würdenträger. Nachdem der Hof auf der dem Eingange gegenüber befindlichen, mit Blumen reich verzierten Estrade angelangt war, begrüßte der Erzherzog Karl Ludwig, als Protektor der Ausstellung, unter Ueberreichung einer die Geschichte des Ausstellungsunternehmens schildernden Denkschrift, den Kaiser mit folgender Ansprache:

„In festlicher Stimmung begrüße ich Eure Majestät in diesen dem friedlichen Fortschritte geweihten Räumen. Die allerhöchste Theilnahme Eurer Majestät gibt einem Werke den Abschluß, das den Blick der Welt auf Oesterreich lenkt und unserm Vaterlande die Anerkennung hervorragender Theilnahme an der Förderung von Menschenwohl durch Unterricht und Arbeit sichert. Nicht uns, die das Vertrauen Eurer Majestät zunächst zur Durchführung Allerhöchst ihres Entschlusses berufen hat, ziemt es, Richter des eigenen Vollbringens zu sein. Aber es sei uns gestattet, auf die Elemente hinzuweisen, welche das Werk geschaffen haben: auf die erhabene Initiative Eurer Majestät, auf das zielbewußte und opferwillige Zusammenwirken eigener und fremder Volkskraft, auf die sittliche und staatliche Macht der Arbeit und der Kultur. Diese Elemente sind es, die der Schöpfung Eurer Majestät heute ihren innern Werth verleihen und Ehren und Andenken derselben vererben werden auf die nachlebenden Geschlechter.

Geruhen Eure Majestät den Ausstellungs-Katalog und die Denkschrift über die historische Entwicklung der Ausstellung huldvollst entgegenzunehmen und die Weltausstellung des Jahres 1873 für eröffnet zu erklären".

Der Kaiser erwiederte hierauf mit weithin vernehmbarer Stimme:

„Mit lebhafter Befriedigung sehe Ich die Vollendung eines Unternehmens, dessen Wichtigkeit und Bedeutung Ich in vollstem Maße würdige. Mein Vertrauen in den Patriotismus und die Leistungsfähigkeit Meiner Völker, in die Sympathien und die Unterstützung der uns befreundeten Nationen hat die Entwicklung des großen Werkes begleitet. Mein kaiserliches Wohlwollen und Meine dankbare Anerkennung sind seinem Abschlusse gewidmet. Ich erkläre die Weltausstellung des Jahres 1873 für eröffnet."

Fanfarengeschmetter, Geschützdonner und erneuter Jubelruf folgten diesen Worten. Darauf hielten auch der Ministerpräsident und der Bürgermeister von Wien Ansprachen an den Kaiser, ihm den Dank im Namen der Völker Oesterreichs und der Hauptstadt für die Gründung und Förderung des großen Werkes darbringend. Ein Festgesang von Josef Weilen, nach der Melodie des Siegesliedes aus Händel's „Judas Makkabäus", von den Gesangvereinen vorgetragen, machte den Beschluß der Feier. Die Worte lauteten:

Haupt-Portal der Industriehalle.

Glocken, klingt und Fahnen, weht
Heut zu festlichem Empfang!
Und das Werk, das fertig steht,
Grüße weihender Gesang!

Weite Hallen sind bereit,
Rings umher grünt Baum an Baum,
Eine Welt voll Thätigkeit
Regt sich stolz in diesem Raum.

Was der Geist ersinnt und schafft,
Was gebildet Kunst und Fleiß,
Herrlich Bild vereinter Kraft,
Ringend nach dem schönsten Preis!

Auf, ihr Völker, strömet her
Zu der großen Geisterschlacht,
Euer Fortschritt eure Wehr,
Und die Bildung eure Macht!

Arbeit ist der Staaten Grund,
Gleiches Streben macht auch gleich;
Einen Völker-Friedensbund
Feiert heute Oesterreich.

Und in der That, wie man sie so brüderlich nebeneinander stehen sah, die Beherrscher und Thronerben der mächtigsten Reiche unseres Welttheils, unter Blumenflor und umgeben von den Schöpfern und Arbeitern an diesem völkerverbindenden, menschenfreundlichen Riesenwerke, da konnte wohl Niemand sich der erhebenden Zuversicht erwehren, daß es eine mächtige Bürgschaft des Friedens sei, was wir in dieser Stunde erlebten. Wir hegen keinen innigeren Wunsch, als daß uns die Erinnerung an das großartige Schauspiel in dieser seiner Bedeutung stets heiter und ungetrübt vor der Seele stehen möge.

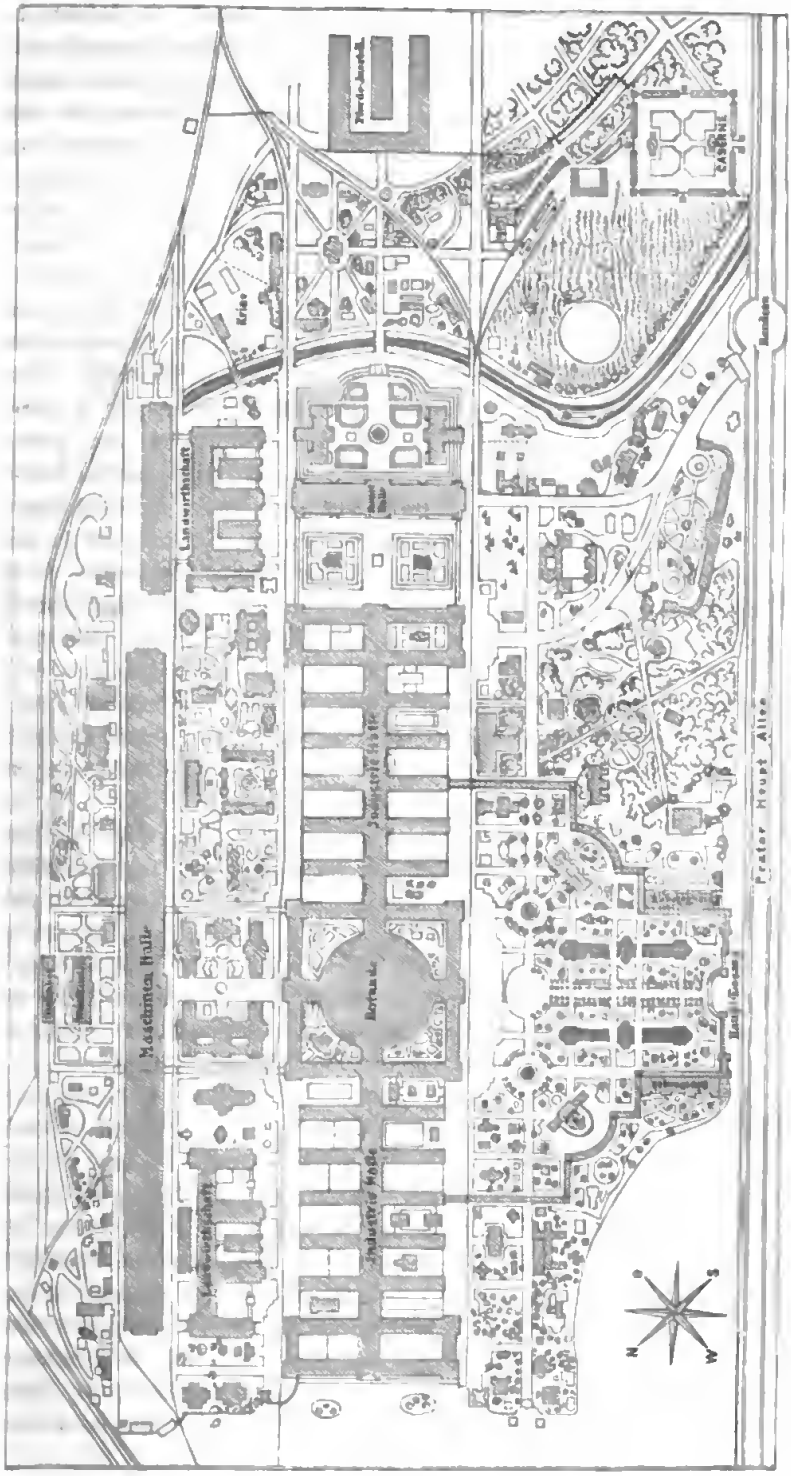
*

Der Ausstellungsplatz.

Die fünfte Weltausstellung ist also eine Thatsache; der vor zwei Jahren festgesetzte Termin ist pünktlich eingehalten worden. Freilich mußten die Gunst der Natur und der menschlichen Mächte sich in ganz ungewöhnlicher Weise verbünden, der Winter mußte ausbleiben, und die Staatsrechenmeister mußten das Motto: „Das Geld ist nur Chimäre" acceptiren, damit die Ausstellung nominell am 1. Mai eröffnet werden konnte; freilich scheinen diejenigen Recht zu behalten, welche behaupteten, sechs, noch dazu von furchtbaren Kriegen und Umwälzungen erfüllte Jahre seien eine viel zu kurze Frist, um schon wieder die Völker aufzurufen, ihre Kräfte zu messen; freilich sind für Stadt und Land die Lasten und Opfer so real wie die verheißenen segensreichen Folgen fraglich; aber — die Ausstellung ist eine Thatsache, und dem Leiter des großen Werkes dürfte man es nicht verübeln, falls er an den Schutz eines besonderen Sterns glauben sollte.

Wir können es billig dem guten Glauben und dem Geschmack jedes Einzelnen überlassen, ob er diese allgemeinen Ausstellungen die neuen olympischen Spiele oder wie sonst nennen und als solche preisen will, während wir uns auf den Weg begeben, um zunächst Ort und Stelle in Augenschein zu nehmen. So gelegen war noch kein Ausstellungsplatz. Einen so großen Reiz die weiten baumumsäumten Rasenflächen des Hydepark ausübten, aus denen das ungeheure Glashaus Paxton's wie ein Märchenschloß emporstieg, es mangelten doch die unmittelbare Nähe des großen Stroms und der Abschluß des Gesichtskreises durch das Gebirge.

Der altberühmte Prater, der mit frischem Grün und Blüthenpracht die improvisirte Ausstellungsstadt rings umfängt, ist Zeuge so manches großen Festes und Schauplatz so manches ernsten Ereignisses gewesen, seitdem im Jahre 1766 der „Schätzer der Menschen" Jedermann den Park öffnete, welchen zweihundert Jahre zuvor Maximilian II. „für seine Jagdlust" angekauft hatte, und dessen Besuch unter Carl VI. und Maria Theresia nur der in „Kutschen" fahrenden günstiger situirten Minorität gestattet gewesen war. Vom Prater her rückte 1809 Massena und 1848 Windischgrätz gegen Wien vor; 1814 wurde dort unter Theilnahme vieler hohen Gäste ein Volks- und Soldatenfest zum Gedächtniß der Schlacht bei Leipzig begangen, der 29. April 1854 sah den noch kaum belaubten Wald viele Tausende glühender Blüthen tragen als Huldigung für die junge Kaiserin, in den ersten Jahren nach 1860 feierte man eben dort am 18. August, dem Geburtstage des Kaisers, die Verfassung, 1866 lagerten die sächsischen Truppen im Prater, 1868 bezogen ihn die deutschen Schützen. Immer waren die Spuren der Anwesenheit geladener oder ungeladener Gäste schnell wieder verwischt. Diesmal jedoch soll es anders sein. Nicht genug, daß die Axt unter den Bäumen tüchtig hat anfräumen müssen, um Platz zu schaffen für die zahllosen großen und kleinen Ausstellungsgebäude, und im Eifer hier und da mehr gethan hat, als sie eben mußte: der Prater in seinen besuchtesten Theilen hat eine Umwandlung erlebt. Man fand ihn zu



Plan der Weltausstellung.

wild, zu ungebunden, zu struppig für unsere Zeit und für ein „Fest der Kultur“. Lineal und Richtscheit, Axt und Walze waren seit Jahr und Tag bemüht, die originellen Linien und Furchen gradezurichten und zu ebnen, den üppigen Haarwuchs salonmäßig zu kürzen und zu ordnen. Vornehmlich mußte der „Wurstelprater“ sich dem Fortschritte anbequemen, demselben Fortschritte, welcher überall die alten bescheidenen Volkstheater in glänzende Tempel der Muse Offenbach's verwandelt hat. Es ist wahr, die Holzhäuser, in welchen Bier geschänkt, das Ringelspiel gedreht oder Riesen und Mißgeburten gezeigt wurden, hatten wenig mehr von der „Nettigkeit“, die eine vor vierzig Jahren erschienene Beschreibung Wiens ihnen nachrühmt, während eben diese Eigenschaft den meisten ihrer Nachkommen von heute nicht mehr bestritten werden kann. Aber wird die Zierlichkeit und die bunte Tünche dieser „Schweizerhäuser“ sich besser und länger gegen den natürlichen Verfall behaupten als dies die schlichte Erscheinung der einstigen „Praterhütten“ vermochte? Heruntergekommene Eleganz ist sicherlich kein erfreulicherer Anblick als anspruchslose Einfachheit. Und dem Wesen nach hat man die entschieden originellen Praterwirthschaften nur in gewöhnliche Vorstadtkneipen umgeschaffen. Statt der Burschen in Leinwandjacken oder Hemdärmeln bedienen uns die allbekannten Kellnergestalten in schäbigem Frack, herabgetretenen Schuhen und mit Servietten, welche zu allem erdenklichen, leider auch zum Teller- und Gläserputzen verwendet werden. Vorüber ist die Zeit, da man selbst den Krug vollzapfen ließ und auf einen schattigen Rasenplatz mitnahm, denn der Rasen darf nicht mehr betreten werden; die Kinder, welchen sonst weite grüne Strecken zum Spielen überlassen waren, drängen sich zwischen den Tischen herum, an welchen die Alten zechen; der ungarische Soldat darf nicht mehr nach den Klängen der Zigeunerfidel die slowakische Magd im Tanze schwingen, denn das würde sich nicht schicken; die weltbekannten Salamimänner, welche mit ihrer wälschen Beweglichkeit und Geschwätzigkeit von Gruppe zu Gruppe eilten, ihre durstreizenden Leckerbissen auf Papierblättern servirend, schleichen verschüchtert umher, und seitdem der Wurstelprater um seine Volksthümlichkeit gekommen ist, heißt er Volksprater.

Eher verschmerzen läßt sich die Modernisirung jener Partien, welche die Umgebung der sogenannten Nobelallee bilden. Wären die künstlichen Hügel und Wasserfälle, der gewalzte Rasen und die winzigen Büsche hier wie an hundert anderen Orten aus einer Sandsteppe hervorgezaubert worden, so würde man den Anlagen sogar alle Anerkennung zollen; aber wo die Natur so viel mehr und besseres gegeben hat, wo ein welliger üppig bewachsener Boden allen Reiz der Augegend entfaltet und durch jede Lichtung wirkliche blaue Berge — die zum Glück nicht abgetragen werden konnten — herüberblicken, da können alle Künste des Landschaftsgärtners nur als kleinliche Spielerei erscheinen.

Die Baulichkeiten, welche die Räume zwischen Wurstelprater, Hauptallee und Ausstellungsplatz bevölkern, können ihren Zusammenhang mit dem Ausstellungsunternehmen nicht verleugnen. Alle erdenklichen Stile sind dabei zur Anwendung gekommen, nur leider oft genug die verschiedensten an demselben Objekt. Ein Architekt, der sich an dem Durcheinander nationaler Gebäude versehen hat, könnte der Schöpfer der „fliegenden Stadt“ sein mit ihren Walm- und Schweizerdächern, ihren Reminiscenzen an klassische, orientalische und barbarische Ornamentik. Manche von den Anlagen ist dankbarlichst zu acceptiren, vor allem das große Aquarium; andere sind um so bedauerlichere Vorposten großstädtischer Ausartung, von welcher bisher diese grüne Welt freigeblieben war. Da durfte das „Orpheum“, der Tummelplatz der Pariser Tänzerinnen und Chansonnetten-Sängerinnen nicht fehlen, und das „Vauxhall“ scheint es mit seinen Bällen à la Mabille und Cremorngardens noch überbieten zu wollen.

Die mehrerwähnte Hauptallee ist der südöstliche der sieben vom Praterstern ausgehenden

Strahlen. Einst waren diese sämmtlich Alleen, bei verschiedenen erinnert heute noch der Name hieran. Die gegen Süden führende Franzensbrückenallee, die südwestliche Praterstraße, sonst Jägerzeil (von den Wohnhäusern des kaiserlichen Jagdgesindes), Stadtgutgasse, Augartenallee, Nordbahnstraße (gegen Westen und Norden) sind gänzlich von Häuserreihen umsäumt, und nach Nordosten, gegen den Strom hin, wird bald die neue Donaustadt sich ausbreiten, so daß nur noch das südöstliche Segment für den Wald gerettet ist. Dort nun, mit der Längenachse von West-Nordwest nach Ost-Südost, dehnt sich der von den Ausstellungsgebäuden bedeckte Platz aus. Ursprünglich sollte wohl die Rotunde des Industriepalastes den Mittelpunkt bilden, allein die hauptsächlich der Landwirthschaft gewidmeten, umfangreichen Vorwerke gegen Südosten haben das Gleichgewicht gestört. Der Kürze halber hat der Sprachgebrauch die Fiktion geschaffen, daß die Längenachse genau von West nach Ost gehe, und wir wollen dem ebenfalls folgen.

Durch den — in diesem Sinne genommen — südlichen Haupteingang den Platz betretend, sehen wir uns dem Hauptportal der Industriehalle (S. die Abbildung Seite 227) gegenüber. Rasenbeete und Wasserbecken mit Springbrunnen füllen den geräumigen Vorplatz, bedeckte Galerien säumen denselben ein. Auf halbem Wege erheben sich in Lage und Architektur korrespondirend, links das Jurygebäude, rechts der Hofpavillon, welcher letztere von den Hauptvertretern der Wiener Kunstindustrie mit ihren gediegensten Leistungen ausgestattet wird. An diese beiden dominirenden Bauwerke reihen sich links die Annexe Schwedens, die Druckerei der Neuen freien Presse und Erfrischungslokale aus verschiedenen Zonen, rechts verschiedene noch unvollendete Ableger der Ausstellung und wieder Restaurationen und Kaffeehäuser, welche uns zu den in hervorragender Weise anziehenden orientalischen Anlagen leiten, dem Gebäudekomplex des Vicekönigs von Egypten, dem türkischen Wohnhaus, Bazar und Kaffeehaus, dem persischen Hause, den Buden der Japanesen und endlich zu dem großen Leinwandzelt der Blumenausstellung. Jenseits eines dürftigen Donauarmes, des Heustadelwassers, breiten sich dann vorzugsweise landwirthschaftliche Gebäude aus, dazu die treuen Kopien verschiedener Bauernhäuser, wie das siebenbürgisch-sächsische, das szekler, das kroatische, das slavonische, das vorarlberger u. s. w.

Den Mittelpunkt der Industriehalle bildet die Rotunde, welche von einem, mit ihr vier große zwickelförmige Höfe herstellenden, quadratischen Bau umgeben ist. Den Eingang bezeichnet das oben abgebildete prachtvolle Portal im Stil der römischen Triumphbogen, gekrönt von einer allegorischen Gruppe, nach der Skizze von Ferd. Laufberger ausgeführt von Vincenz Pilz. Der flache Bogen, mit welchem das Portal abschließt, vermittelt den Uebergang zu den flachen Wölbungen der Hallen und zu dem im Aeußeren wenig günstig wirkenden Dach der Rotunde, welches hinter und über dem Portal sich präsentirt. Bei diesem umgekehrten Riesentrichter mit dem doppelten Laternenaufsatz und der vergoldeten und mit imitirten Perlen und Edelsteinen besetzten Krone, welche, an sich ein Meisterwerk der Schmiedekunst, an jener Stelle nur eine höchst luxuriöse Spielerei genannt werden kann, brauchen wir uns nicht aufzuhalten. Uns empfängt eine hohe, mäßig beleuchtete Vorhalle, die in ihrer Dekorirung von außerordentlicher Wirkung ist. Decke, Wände und Fußboden sind durchweg mit Teppichen und Möbelstoffen bedeckt, welche in der Pracht gesättigter Farben vorzüglich zu dem über der Thüre angebrachten Glasgemälde (von C. Geyling nach Laufberger's Komposition) zusammenstimmen. Da das vornehmste kunstgewerbliche Etablissement in Oesterreich, Philipp Haas & Söhne, hier seinen Ausstellungsraum gewählt hat und durch seine Arbeiten zugleich zeigt, wie unser Kunstgewerbe bestrebt ist, die Vorbilder aus alten Zeiten und Ländern für die Gegenwart fruchtbar zu machen, wäre in der That eine passendere Verwendung dieser Vorhalle des Industriepalastes nicht zu denken gewesen.

Stufen führen von da in die von sanftem Licht erfüllte Rotunde. Die meisten Erbauer von Ausstellungspalästen in Hallenform waren darauf bedacht, derartige Haupt- und Mittelpunkte (wenn auch das letztere nur in bildlichem Sinne) zu schaffen und dieselben über das Niveau zu erheben. Ein derartig erhöhter Standpunkt, überdies betont durch wesentlich monumentale Ausstellungsgegenstände, gewährte Ueber- und Durchblicke, man sah in die bunte Welt der einzelnen Schiffe hinab, man vermochte sich im Großen zu orientiren. Hier ist das Verhältniß umgekehrt, die Sohle der Rotunde ist beträchtlich tiefer als die der Ausstellungsgalerien gelegt worden, wozu man sich genöthigt sah, um die Höhe des inneren Raumes in Verhältniß zur Weite desselben zu bringen. Diese Rotunde ist bekanntlich ein Wunderwerk der Konstruktion. Die das Dach tragenden, aus Eisenplatten zusammengesetzten Pfeiler wurden etagenweise gehoben, so daß das zuerst fertiggeschmiedete Stück eines jeden jetzt das oberste Stück bildet. Ein Gerüst bestand nur für den Ring der Laterne, welcher durch die Radialsparren mit dem Pfeilerkranz in Verbindung gebracht wurde. Die innere Dekoration des Daches mit Streifen farblg bedruckter Jute giebt dem Ganzen den Charakter des Zeltes.

Die Rotunde ist „internationaler Ausstellungsraum". Rechts und links erstrecken sich die Hauptschiffe, jedes von fünf Quergalerien („Gräten") durchschnitten und in ein durch Kuppeln ausgezeichnetes Oblongum mündend. Zum Theil sind auch die Höfe zwischen den Galerien eingedeckt und den nächstliegenden Ländern zugewiesen worden. Für die Raumvertheilung wurde mit praktischem Sinne die geographische Lage der Länder beobachtet. Das östliche Schiff beginnt mit Oesterreich, an welches sich Ungarn, Rußland, Griechenland, die Türkei, China, Persien, Rumänien, Tunis, Japan anschließen; die westliche Hälfte haben inne: das Deutsche Reich, die Niederlande, die skandinavischen Länder, die Schweiz, Italien, Frankreich, Portugal, Spanien, Großbritannien nebst seinen Kolonien, die amerikanischen Reiche. Leider ist fast durchweg die schöne, freundliche Wirkung des Hallenbaues durch kolossale, den Durchblick abschneidende Aufbaue zur größern Ehre der Schafwollindustrie, der Liqueurfabrikation und dergl. mehr zerstört worden.

Dieselbe Anordnung der Länder wurde auch für die landwirthschaftliche und die Maschinenabtheilung beibehalten, wenn auch die Verschiedenheit des Raumbedarfs hier Verschiebungen nöthig machte. So mußte Deutschland der östlichen Agrikulturhalle zugetheilt werden. Die Maschinenhalle, das äußerste Ausstellungsgebäude gegen Norden, läuft parallel mit der Industriehalle und hat beinahe die gleiche Längenausdehnung. Der von diesen beiden gegen Norden und Süden und von den beiden Agrikulturhallen gegen Osten und Westen abgegrenzte Raum ist mit einer sehr bunten und leider auch sehr gedrängten Menge von Annexen verschiedener Länder, Gebäuden für Bergwerksprodukte, für additionelle Ausstellungen, von Bauernhöfen und Wirthshäusern angefüllt.

In der Längenachse der Industriehalle gegen Osten finden wir endlich noch, getrennt von derselben durch eine Gartenanlage, in deren Mitte sich eine Kopie des Achmedbrunnens in Stambul erhebt, die Kunsthalle (S. den Plan). In der vollen Breite der Industriehalle von Norden nach Süden sich ausdehnend, besteht sie aus einem internationalen Mittelsaal, an welchen gegen Süden die Abtheilungen für Oesterreich, Ungarn und Deutschland, gegen Norden die französische, englische, schweizerische, niederländische sich anreihen. Um Italien und die nordischen Länder unterbringen zu können, mußten zwei ursprünglich für die Ausstellung alter Kunstwerke aus Museen und Privatsammlungen bestimmte Anbauten zum größten Theil noch für die Kunst der Gegenwart in Beschlag genommen werden.

Der gesammte Ausstellungsplatz hat einen Flächenraum von $2^1/_2$ Mill. Quadratmetern. Die architektonischen Pläne rühren von den Architekten Hasenauer, Gugitz, Korompay,

Hinträger, Weber her, welchen zugleich die Bauleitung oblag. Die Idee zur Rotunde ist von Scott Russel, dessen Pläne von Hofrath v. Engerth umgearbeitet und von Harkort's Eisenwerk ausgeführt worden sind. Die Entwürfe zur Dekoration des Hauptgebäudes und des Hofpavillons machte Prof. Storck, der sich jedoch in Folge principieller Differenzen vor Beendigung des Werkes zurückzog.

Die Längen- und Breitenverhältnisse der Hauptgebäude sind (in Metern): Industriehalle 905 und 205, Maschinenhalle 990 und 80, Kunsthalle 232 und 50. Das Hauptschiff hat 25 Mtr. Breite, die Querschiffe 15 Mtr. Breite bei 75 Mtr. Länge, die Rotunde einen Durchmesser von 102 und eine Höhe von 79 Mtr.

B. Bucher.

Relief der Kunstmedaille.

Meisterwerke der Kasseler Galerie,

in Radirungen von W. Unger.

XVIII. Der sogenannte Bürgermeister Six von Rembrandt.

Der geistreiche, feingebildete und bürgerlich hochgestellte Freund und Gönner Rembrandt's ist von diesem so oft dargestellt und namentlich durch die berühmte Originalradirung so bekannt geworden, daß es unangenehm berührt, in dem Kataloge der Kasseler Galerie eine durchaus andere Persönlichkeit dafür ausgegeben zu finden. Der Genuß selbst wird dadurch anfänglich beeinträchtigt. Ist man aber über diese momentane Störung hinausgekommen, dann tritt die Bewunderung in voller Stärke ein, und es macht sich sofort die Ueberzeugung geltend, daß hier ein Werk ersten Ranges von Rembrandt und unübertrefflich in dem besondern Fache der Porträtmalerei geboten wird. Sieht man zunächst auf die Auffassung im Großen und Ganzen, so läßt sich nicht verkennen, wie eine so mächtige malerische Wirkung und frappante Naturtreue schon mit dem ersten Wurfe hat vorhanden sein müssen und sich nicht erst als letztes Produkt der eigentlichen Ausführung entwickelt haben kann. Auf einen schmeichelnden Eindruck war es von Anfang an nicht abgesehen. Der ganze malerische Aufwand sollte nur dazu dienen, den Mann zu zeigen, wie er in Wahrheit gewesen. Die holländische Derbheit und bürgerliche Geradheit konnte sich mit dem Flitter schönthuender Idealisirung nicht befassen. Kein anderer Meister ist diesem echt holländischen Zuge so treu geblieben wie Rembrandt; er bewahrt ihn auch da noch, wo er wie hier bis an die äußerste Grenze des malerischen Scheins gelangt ist.

Die Anordnung ist zunächst in Rücksicht auf glückliche Raumvertheilung von einem seltenen Gefühle für wohlthuende Abwechselung zwischen größerer und geringerer Fülle von Formen und Lineamenten geleitet. Eine absolute Trennung zwischen Figur und Hintergrund findet nicht statt; sie ist mit ihrer Umgebung in das beruhigendste Gleichgewicht gesetzt. Dabei fehlt es nicht an gegenseitiger Beziehung, so daß nicht etwa der Hintergrund sich zu einem leeren bedeutungslosen Aggregat gestaltet. Wir finden den Vorsteher eines bürgerlichen Amtes nicht in seiner bequemen Häuslichkeit — was mit dem festlichen Anzuge und einer gewissen Feierlichkeit in der Haltung nicht zusammenpassen würde — wohl aber in der Lokalität seiner öffentlichen Wirksamkeit. Seine Gedanken sind nicht mit seiner eigenen Persönlichkeit beschäftigt und nicht darauf gerichtet, sich dem ihn abkonterfeienden Maler in einem andern Lichte als dem der innern Wahrheit zu zeigen. Die Tiefe und Wahrheit in der Durchführung macht sich am meisten in dem Kopfe bemerkbar, welcher so lebendig dargestellt ist, daß man den Mann sprechen zu hören meint. Aus dem heitern Blicke und der blühenden Gesichtsfarbe läßt sich auf die Gemüthsart des Mannes schließen. Sie kann nur eine lebensfrohe und gutmüthige sein.

Die Durchführung erstreckt sich in maßvoller Abstufung auf alle übrigen Theile der Figur. Der seidene Stoff der Kleidung zeigt eine seltene Frische in seinem gesättigten Blauschwarz mit glänzenden Lichtern. Die breite Lichtmasse des Hemdkragens erweitert die

A. Unger sculps

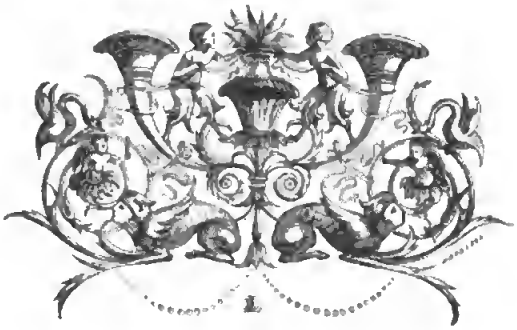
[illegible] des Bildes und giebt dem Kopfe [illegible] Steigerung, so daß [illegible] unwillkürlich darauf hingezogen und [illegible] wird. Spielend [illegible] nahe muthwillig für Hintergrund und Zeichnung [illegible], [illegible] alle Mög[illegible] gesammten Helldunkels entspricht. Der [illegible] der Figur [illegible] vor der Helle dunkler und vor dem Dunkel heller [illegible] Raum, aus dem die Figur [illegible] umspielen alles und lösen jedes [illegible] Elementeirdend ist so frisch und [illegible] nicht wohl gedacht werden kann. [illegible] der Meister selbst gehabt [illegible] wahrer Selbstbefriedigung. [illegible] dem Jahre 1639, alle [illegible] begeisterter Inspiration verdankt [illegible] 4' 1" in der Breite.

[illegible] Ungar's Radirung ist [illegible] unter des Meisters eigenen [illegible] Nachahmung, sondern eine [illegible]

Hauptstelle des Bildes und giebt dem Kopfe auch räumlich die größere Bedeutung, so daß der Blick unwillkürlich darauf hingezogen und am längsten hier gefesselt wird. Spielend und beinahe muthwillig sind Hintergrund und Fußboden behandelt, aber von aller Magie des reizendsten Helldunkels umspielt. Der feine Nebel der Rembrandt'schen Hintergründe, der sich vor der Helle dunkler und vor dem Dunkel heller bemerkbar macht, durchwogt den ganzen Raum, aus dem die Figur mit plastischer Bestimmtheit hervortritt. Warmsonnige Reflexe umspielen alles und lösen jedes Trübe und jedes Finstere in farbiger Harmonie auf. Der Gesammteindruck ist so frisch und unmittelbar, daß ein höherer Grad von lebensvoller Malerei nicht wohl gedacht werden kann. Das Bewußtsein einer außerordentlichen Leistung scheint auch der Meister selbst gehabt zu haben, denn seine Namensunterschrift trägt den Stempel wahrer Selbstbefriedigung. Sie prangt an nicht leicht übersehbarer Stelle. Datirt ist das Bild vom Jahre 1639, also aus jener Zeit, wo Rembrandt männliche Meisterschaft mit jugendlicher Inspiration verband. Es ist auf Leinwand gemalt und mißt 6′ 6″ in der Höhe und 4′ 1″ in der Breite.

Prof. W. Unger's Radirung ist dem Originale in einer Weise nachgekommen, wie es nicht besser unter des Meisters eigener Leitung hätte geschehen können. Das ist nicht blos eine getreue Nachahmung, sondern eine wahrhaft schöpferische Reproduktion.

Fr. Müller.



Streifzüge im Elsaß.

Von Alfred Woltmann.

Mit Illustrationen.

III.

Ottmarsheim. — Mühlhausen. — Thann. — Eusisheim. — Gebweiler. — Bühl. — Murbach.

Fig. 1. Gasthof zur Krone in Eusisheim.

Als ich im Sommer 1872 meine Wanderungen im Reichslande fortsetzte, trat ich sie, zur Ergänzung früherer Fahrten, von Süden her an. Nicht zum ersten Male verließ ich die badische Bahn bei Mühlheim, aber ich wandte mich dießmal nicht dem Schwarzwalde und dem lieblichen Badenweiler zu, sondern schritt nach dem Rhein und setzte bei Neuenburg über. Von hier aus erreicht man in kurzer Zeit das Dorf Ottmarsheim, welches durch seine achteckige romanische Kirche berühmt ist. Früher wurde von ihrem hohen Alterthum gefabelt, man wollte womöglich einen umgebauten antiken Tempel in ihr sehen. Heute wissen wir, daß sie erst ein Werk des 11. Jahrhunderts ist, gegen dessen Mitte das Benediktinerinnenkloster, zu dem sie gehörte, durch Papst Leo IX., den geborenen Elsässer, geweiht wurde. Die eigenthümliche Form ergiebt sich aus der auch sonst noch mehrmals bei Frauenklöstern vorkommenden, aber nie so weit geführten Nachahmung von Karl's des Großen Palastkapelle zu Aachen. Mit dieser hat die Kirche zu Ottmarsheim die Gestalt eines gewölbten Octogons mit Umgang und Empore gemein, deren Oeffnungen durch zwei Säulenstellungen, die obere unmittelbar

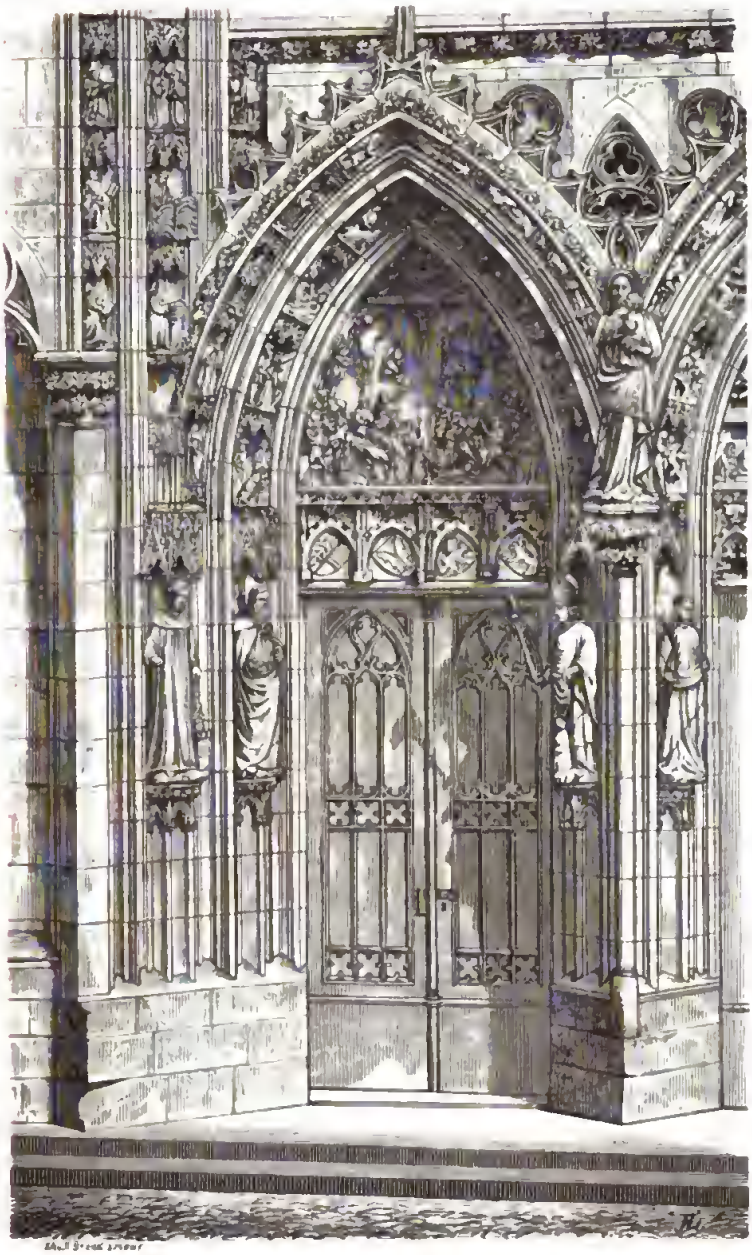


Fig. 3. Portal von der Kirche zu Thann.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

in den umrahmenden Bogen einschneidend, gefüllt werden. Ein Unterschied liegt nur darin, daß hier der Umgang ebenfalls achtseitig, nicht, wie in Aachen, sechzehnseitig ist, und daß die Säulen keinen klassischen Vorbildern nachgeahmt sind, sondern schlichte Würfelkapitäle

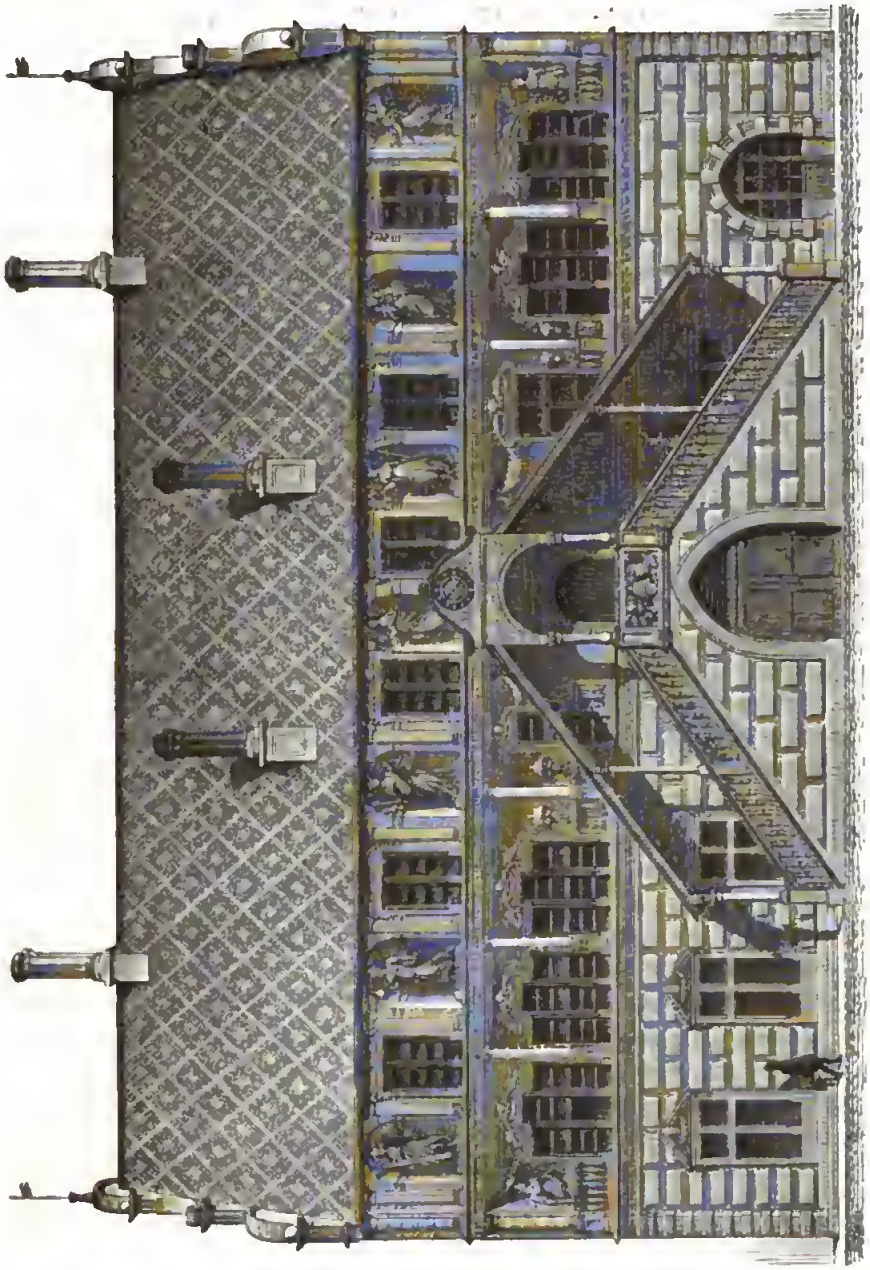


Fig. 2. Rathhaus in Mülhausen.

tragen. Dabei sind sie von gutem, schlankem Verhältniß, während im Uebrigen alle Einzelgliederung des Bauwerkes außerordentlich einfach und anspruchslos ist.

In einer Postfahrt von etwa zwei Stunden erreicht man von hier aus Mühlhausen und sieht sich plötzlich in eine ganz moderne Welt versetzt. Die Aufregung durch die Option, die Anwesenheit des Feldmarschalls von Moltke mochten damals das bewegte Treiben noch

steigern, das einen fast großstädtischen Charakter hatte. Der architektonische Eindruck der großen Fabrikstadt ist dagegen ohne hervorragendes Interesse. Aus früheren Jahrhunderten ist nur ein bedeutendes Bauwerk übrig, das Rathhaus, von dem Lübke kürzlich in seiner Deutschen Renaissance ausführlich gehandelt hat (vgl. die aus diesem Werk entlehnte Abbildung Fig. 2). Nach einem Brande von 1551 aufgeführt, zeigt es noch so spät den Spitzbogen in den Thoren des Erdgeschosses. Die große, zierlich überdeckte Freitreppe an der Hauptfront wirkt ebenso stattlich wie lustig, sonst aber ist, nach beliebter süddeutscher Weise, alle Gliederung und aller Schmuck lediglich der Malerei überlassen, die das hohe Erdgeschoß mit Quaderungen, die oberen Stockwerke mit Säulenstellungen und allegorischen Figuren dekorirt hat.

Wie trocken nimmt sich dagegen das Quartier Neuf aus, welches 1828 als eine Nachahmung der Rue Rivoli in Paris angelegt wurde und das aus einem dreieckigen Platze besteht, welchen Häuser mit durchgehenden Arkaden, sonst jedoch im nüchternsten Kasernenstile umgeben. In neuester Zeit ist der Kirchenbau besonders gepflegt worden, wie man das allerorten im Elsaß sieht. Protestanten und Katholiken haben in der Wiederbelebung des gothischen Stils gewetteifert, aber, trotz gewandter und geschulter Architekten, nicht immer mit Glück. Die Vertreter der mittelalterlichen Richtung unter den französischen Architekten thun sich oft darauf etwas zugute, daß sie den provinziellen Eigenthümlichkeiten der verschiedenen Gegenden gerecht zu werden verstehen. Im Elsaß wird man dessen kaum irgendwo gewahr, vielleicht weil der ausgesprochen deutsche Baucharakter, welchen diese Gegenden während des Mittelalters besaßen, den Franzosen widerstrebt. Völlig fremdartig nimmt sich die neue katholische Kirche aus, denn sie ist in durchaus französischer Frühgothik gehalten, mit dem Chorumgang und Kapellenkranz, der in alter Zeit dem Elsaß völlig fremd geblieben ist, mit Emporen, die sich über jeder Arkade zweitheilig öffnen, und mit kantonnirten Rundpfeilern. Die neue evangelische Kirche, nahe am Rathhause, die erst vor wenigen Jahren an Stelle eines einfachen spätgothischen Baues getreten ist, hat die Gestalt eines Rechteckes und besteht aus einem breiten, gewölbten Mittelraume mit einem gleich hohen, zweistöckigen, ringsum durchgeführten Umgang. Ein solcher Grundriß ließe sich für besondere Kultuszwecke immerhin rechtfertigen; sogar in alter Zeit kommt mitunter Verwandtes vor, wie St. Ulrich in Regensburg. Aber was für diese Anlage völlig unpassend erscheint, ist die prunkvolle Kathedralen-Façade mit drei Portalen.

Nach dem Anblick solcher moderner Experimente athmet man erst wieder im Anblick alter Denkmäler des gothischen Stiles auf. Nicht weit von Mühlhausen liegt eine der berühmtesten Kirchen im Elsaß, die freilich nicht mehr aus der ersten Blüthezeit der Gothik herrührt, aber auch noch bei späteren Formen die glücklichsten Verhältnisse und einen feinen Geschmack zeigt, St. Theobald in Thann. Dieses Städtchen liegt halbwegs an der Seitenbahn, die von Mühlhausen nach Wesserling führt, zwischen hohen Waldgebirgen und Rebenhügeln, auf denen einer der edelsten Weine des Gaues wächst. Ueber dem Orte erheben sich die Trümmer der Engelburg, deren Thurm, von Turenne gesprengt, jetzt als riesiger Cylinder horizontal auf dem Felsboden ruht und von unten wie ein kolossaler Ring erscheint. Von der Kirche, der man sich von der Chorseite nähert, ging schon im vorigen Jahrhundert die Märe, daß sie von Erwin von Steinbach entworfen sei. Aber es ist nicht einmal ein besonderer Einfluß des Straßburger Münsters wahrnehmbar. An ein dreischiffiges Langhaus von vier Jochen stößt der einschiffige Chor, reich gegliederte Pfeiler ohne Kapitäle tragen die Arkaden, die Räume sind in Netzgewölben geschlossen. Das Maßwerk der Fenster ist späten Charakters, die malerische Wirkung des Innern wird durch zwei Kapellen neben dem südlichen Seitenschiffe wirkungsvoll erhöht. Während die Kirche wesentlich von einem

1351 begonnenen Bau herrührt, wurde der Thurm erst erheblich später vollendet; an einer der Oeffnungen steht die Jahreszahl 1506, und an dem durchbrochenen Helm verkündigt eine Inschrift, daß die Vollendung im Jahre 1516 durch Remigius Walch geschehen sei (s. Fig. 2a). Während dieser Thurm zu den vorzüglichsten Glanzstücken der Spätgothik in Deutschland gehört und sich namentlich dem Straßburger Münsterthurm durch Klarheit der Entwickelung und gutes Verhältniß der einzelnen Theile weit überlegen zeigt, ist auch das ungewöhnlich hohe, an der Westseite sich öffnende Doppelportal, überspannt von einem mächtigen Bogen, von besonderer Schönheit (s. Fig. 3). Die Skulpturen freilich, welche es schmücken, ebenso wie die Statuen des richtenden Christus zwischen Maria und Johannes unter der Rose, sind von ziemlich roher Behandlung. Ein zweites, schön durchgebildetes Portal öffnet sich am westlichen Joche des nördlichen Seitenschiffes. Zwei Thüren setzen das Fenster nach unten fort, und der Raum zwischen den Strebepfeilern ist zu einem baldachinartigen Vorbau umgewandelt, dessen Pfeiler und Gewände mit Statuen geschmückt sind, und der mit seinen fließenden und flammenden Maßwerkformen, seinen Schwebebögen, seiner kunstvollen Steinmetzarbeit von anmuthigster Wirkung ist. Ueber diesem Nordwestportale erhebt sich innen eine sehr schöne holzgeschnitzte und bemalte Statue der Madonna mit dem Kinde; ein zweites Werk bemalter Holzschnitzerei, eine vortreffliche Arbeit vom Anfange des 16. Jahrhunderts, befindet sich in der abschließenden Kapelle des südlichen Seitenschiffes: ein thronender Bischof, über welchem zwei Engel eine Krone halten, im Kopfe höchst charaktervoll, im Faltenwurf unruhig.

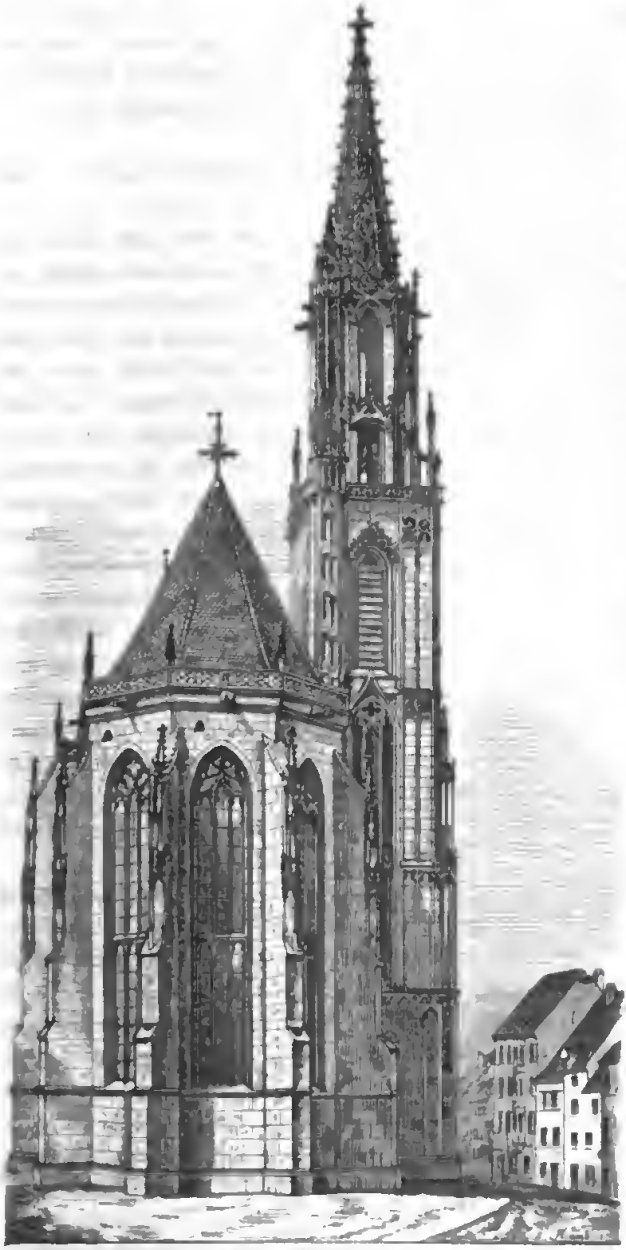


Fig. 2a. Kirche zu Thann.

Endlich hängt ein Gemälde an der westlichen Wand, welches die Gestalten Christi, des Evangelisten Johannes und der beiden Jakobus etwa dreiviertel-lebensgroß, auf Goldgrund enthält, eine sehr schöne Arbeit im Charakter der Schule von Martin Schongauer*).— In dem nahegelegenen Dorfe Alt-Thann enthält die wesentlich modernisirte Kirche noch ein interessantes Kunstwerk, ein heiliges Grab aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, bestehend aus steinernen Statuen unter einem prächtigen Baldachin. Der hingestreckte Christus ist ziemlich roh, aber die in Nischen stehenden Marien sind von feiner Empfindung beseelt. Leider ist das Ganze durch abscheuliche moderne Bemalung entstellt.

Von der etwas nördlich von Mühlhausen gelegenen Eisenbahnstation Bolweiler kann man westlich auf einer Zweigbahn Gebweller erreichen, östlich aber den Weg nach Ensisheim einschlagen. Der Besuch dieses Städtchens war für mich von ganz besonderem Interesse, denn während ich sonst im Elsaß wesentlich nur auf Pfaden wandern konnte, die schon Andere gegangen, fand ich hier Denkmäler vor, von denen noch keine Kunde in weitere Kreise gedrungen ist. Ensisheim ist für die Architektur der Renaissance der Hauptpunkt im Elsaß, war aber bisher noch nicht berücksichtigt worden, und selbst Lübke sagt in der zweiten Lieferung seiner Deutschen Renaissance von dem hier Vorhandenen nichts. Daß diese Stadt einst der Sitz der österreichischen Regierung im Elsaß war, veranlaßte mich sie aufzusuchen. Heutzutage enthält sie das große Zuchthaus der Provinz, das die ausgedehnten Gebäude des ehemaligen Jesuitenkollegiums einnimmt. Selten mögen Fremde hierher gerathen; das Gefährt, auf dem der Weg zurückgelegt wurde, war von allerursprünglichstem Charakter, die Gegend ist reizlos, Ensisheim liegt von den Bergen wie vom Rhein gleich weit entfernt, die Stadt selbst ist von ärmlichem Aussehen, auf den Gassen laufen die Schweine umher, die Häuser sind größtentheils dürftig und verfallen, und die umfangreiche neue Kirche, nach einem Entwurf von Poisat gebaut, steht zu dem sonstigen Charakter des Ortes in auffallendem Gegensatz. Ob auch anspruchsvoll, ist dieser frühgothische Bau doch recht nüchtern, die dreischiffige Anlage ist dadurch, daß der Raum zwischen den Strebepfeilern in das Innere gezogen ist und diese von Durchgängen durchbrochen sind, zu einer fünfschiffigen erweitert, die Verhältnisse sind, namentlich wegen zu großer Höhe des Triforiums ziemlich unerfreuliche. Dagegen besitzt Ensisheim ein Rathhaus, in welchem die ehemalige Bedeutung des Ortes sich lebendig ausprägt.

Die Renaissance entwickelt sich im Elsaß, wie Lübke das ausführlicher darlegt, lediglich in der bürgerlichen Architektur. In dem ganzen Lande bietet sich zu dieser Zeit keine Gelegenheit zum Bau großer fürstlicher Paläste, bei welchen der neue Geschmack seinen vollen Glanz entfalten kann. Hier fehlt es ferner an jenen direkten Einflüssen Italiens, welche in der deutschen Schweiz, sogar schon in dem benachbarten Basel, früh zu einer konsequenten Handhabung der klassischen Formen führen. Um so höher werden zahlreiche gothische Motive festgehalten, die sich dreist und naiv mit den neuen Stil-Elementen vermischen. Dafür gewährt auch das Rathhaus von Ensisheim, das an einem Pilaster der Hauptfront die Jahrzahl 1535 trägt, ein Beispiel (s. Fig. 4). Die gegen die Hauptstraße des Ortes gerichtete Façade zeigt im Erdgeschoß eine etwa ihre Hälfte bildende offene Bogenhalle, die sich hier und an der entgegengesetzten Seite in drei, an der freiliegenden Schmalseite in zwei Arkaden öffnet, sämmtlich spitz; nur die Oeffnung der Hauptfront, welche dem Körper des Gebäudes zunächst liegt, ist wegen schräger Richtung der anstoßenden Wand etwas breiter und rundbogig. Sechs Joche reicher Sterngewölbe überdecken diese Halle, getragen von zwei Mittelpfeilern, der eine in Gestalt eines länglichen Achtecks mit zwei angelegten Halbsäulen, der andere

*) Von E. Förster, Gesch. der deutschen Kunst, II, S. 204, irrig dem Zeitblom zugeschrieben.

Fig. 4. Rathhaus zu Eusisheim.

Zeitschr. f. bild. Kunst. VIII. Jahrg.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von E. Grumbach in Leipzig.

rund, mit sechs angelegten Diensten. Die Bögen, die Wölbung, eine Thüre mit Astwerk, welche in das Innere führt, sind also noch ausgesprochen gothisch, ebenso ein über der Rundbogenarkade an der Hauptfront heraustretender Altan mit seinem Wechsel runder und spitzer Vorsprünge. Dagegen zeigt die Pilasterarchitektur der Façaden eine charaktervolle Anwendung der Renaissance. Unten sind die Pfeiler ganz schlicht, oben mit wenigen breiten Canellirungen versehen, im Erdgeschoß zieht sich das Pilasterkapitäl als Rahmenprofil weiter, steigt dann über dem Scheitel der Bögen in die Höhe und verschmilzt mit dem Hauptgesimse dieses Stockwerkes; oben laufen beide Gesimse horizontal durch. Die oberen Fenster sind meist dreitheilig, gerade geschlossen und pyramidal gruppirt; an der schmalen Front befinden sich über jedem Bogen der Halle, statt einer solchen Fenstergruppe, deren zwei, durch eine schlanke kandelaberartige Säule getrennt. An der Hinterseite bildet die Halle einen rechten Winkel zu einem kurzen Nebenflügel mit hervortretendem Treppenthurm, dessen Wendeltreppe elegant ausgebildet und mit einem sechstheiligen Sterngewölbe überdeckt ist. Sie führt zu dem über der offenen Halle gelegenen, jetzt leeren und überweißten Rathsaal, einem Raume von guten Verhältnissen, mit gerader Decke und theils mit plumpen Pfeilern, theils mit Kandelaber-Säulen zwischen den Fenstern.

Das Beispiel dieser noch etwas schwerfälligen, aber in der äußern Pilaster-Architektur konsequenten und charaktervollen Schöpfung wirkte auch auf den Privatbau der Stadt. Schräg gegenüber, in derselben Straße, erhebt sich ein stattliches Giebelhaus, der Gasthof zur Krone, mit einem Erker von zwei Stockwerken in der Mitte, der sich sehr originell aus einer kurzen Halbsäule entwickelt, oben aber noch durch eine gothische Maßwerk-Balustrade geschlossen wird (s. Fig. 1). Auch die Profilirung der Fenster ist noch gothisch, ihre Krönung aber im Renaissancestil, mit Zahnschnitten. Schlichte Pilastergliederung geht am Erker durch. Die ebenfalls gothische profilirte Hausthüre ist von einer Umrahmung mit verjüngten und reich verzierten ionischen Pilastern eingeschlossen, und in den Zwickeln über dem Flachbogen des Einganges steht die Jahrzahl M. D. C. X. nebst der Hausmarke oder dem Steinmetzzeichen  zwischen den beiden letzten Ziffern. — Unter anderen Resten der Renaissance sei namentlich noch ein halb verfallenes Haus neben der Kirche erwähnt, das ein Treppenthürmchen und ein Flachbogenportal mit reicher Umrahmung zeigt. Aber die Schäfte der Säulen, welche diese trugen, sind verschwunden, nur Kapitäle und Basen finden sich noch vor. Ein Aufsatz mit Wappen krönt das Gesims dieses Eingangs.

Im Vergleich zu dem herabgekommenen Ensisheim macht das reiche, industrielle Gebweiler einen um so stattlicheren Eindruck. Gerade am Eingang des schmalen Thales der Lauch gelegen, ist es von hohen Waldgebirgen eingeengt. Ansehnliche Landhäuser liegen am Eingange des Ortes, und sowie man den Bahnhof verläßt, hat man den stolzen Bau der großen Kirche vor sich, welche das edle Kapitel von Murbach errichtete, als es im Jahre 1759 hierher verlegt ward. Sie ist in einem würdevollen Barockstil gehalten und in dem schönen rothen Sandstein der Vogesen gebaut. Innen trennen große korinthische Säulen die flachgedeckten Seitenschiffe von dem Mittelschiff, das im Tonnengewölbe geschlossen ist; eine Kuppel steigt über der Vierung empor. Von den Façadenthürmen ist nur einer vollendet. Wenn man die Stadt durchschreitet, so fällt dann zunächst die Dominikanerkirche, ein edler Bau des 14. Jahrhunderts, jetzt Getreidehalle, auf. In das Innere, das Reste alter Fresken enthält, einzudringen, war mir nicht möglich. Dann gönnt man dem kleinen spätgothischen Rathhaus einen Blick. Das wichtigste Monument der Stadt ist aber die alte Kirche S. Legerius, die zu den bedeutendsten Schöpfungen des Uebergangsstils im Elsaß

gehört und vom Anfang des 13. Jahrhunderts stammt. Das Aeußere des erst vor wenigen Jahren restaurirten Bauwerkes*) ist trotz der mäßigen Verhältnisse höchst imposant. Es

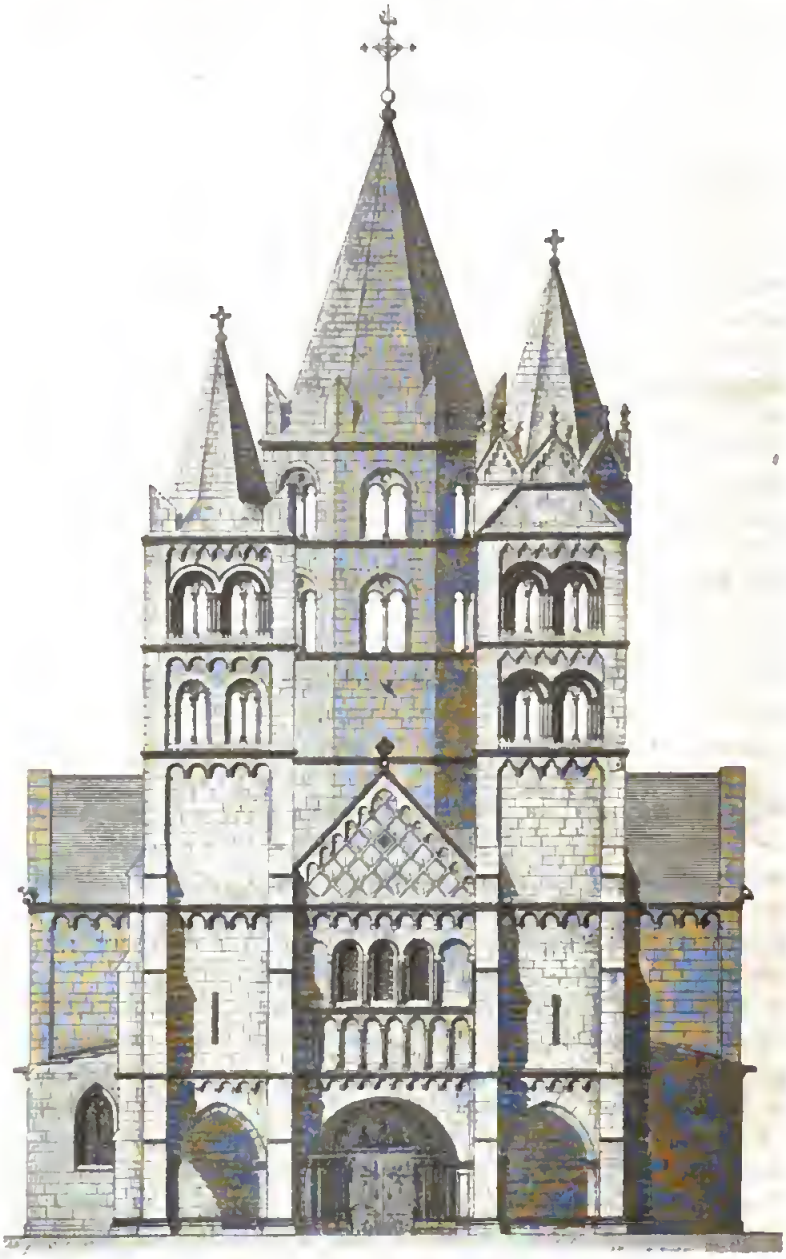


Fig. 5. Façade der Kirche von Gebweiler.

zeigt das mehrmals im Elsaß vorkommende Motiv einer offenen, dreibogigen Vorhalle, die aber nicht, wie in Mauresmünster und in S. Fides zu Schlettstadt, zwischen den Thürmen

*) Publicirt in den Archives de la commission des monuments historiques. Hiernach unsere Abbildungen. Vgl. auch Lübke in der Allg. Bauzeitung, 1866.

liegt, sondern die ganze Breite der Westfront einnimmt. Aehnlich wie an der Façade der Abteikirche von Saint-Denis findet sich hier der Spitzbogen gleichsam von selbst ein, indem die große Mittelöffnung rundbogig, die Seitenöffnungen aber bei ihrer geringeren Breite spitzbogig gehalten sind (s. Fig. 5 und 6). Die Steinmetzarbeit ist überall von ausgezeichneter Schärfe und Meisterschaft, namentlich an dem reichen Portal, welches aus der Vorhalle in das Innere führt. Während die Skulpturen des Tympanon, sitzende Figuren des segnenden Christus zwischen zwei Heiligen, roh und alterthümlich sind, herrscht eine gewisse Eleganz in allem Ornamentalen. Das erste Säulenpaar der Portalwandung hat glatte Schäfte und Kapitäle mit überhängenden Blättern, das zweite Paar spiralförmig kanellirte Schäfte und am Kapitäl zwei Reihen Blätter von auffallend scharfer und lebendiger Zeichnung. An dem dritten Säulenpaare, dessen Knäufe vier Vögel (ob Adler oder Tauben?) an den Ecken enthalten, kommt sogar die Kanellirung ohne Stege nach Art des dorischen Stils vor. Der Westgiebel des Mittelschiffes wird von einer seltsamen rautenförmigen Verzierung überzogen. Außerordentlich kräftig sind die beiden viereckigen Westthürme und der hohe achteckige Vierungsthurm gebildet, und höchst eigenthümlich entwickeln sich an ihnen die achtseitigen Helme aus dem Glockenhause: an dem Südthurme der Front durch Abschrägung der Ecken und einen herumgeführten Kranz kleiner Giebel, an den beiden andern durch derbere zinnenartige Bewehrung der Ecken.

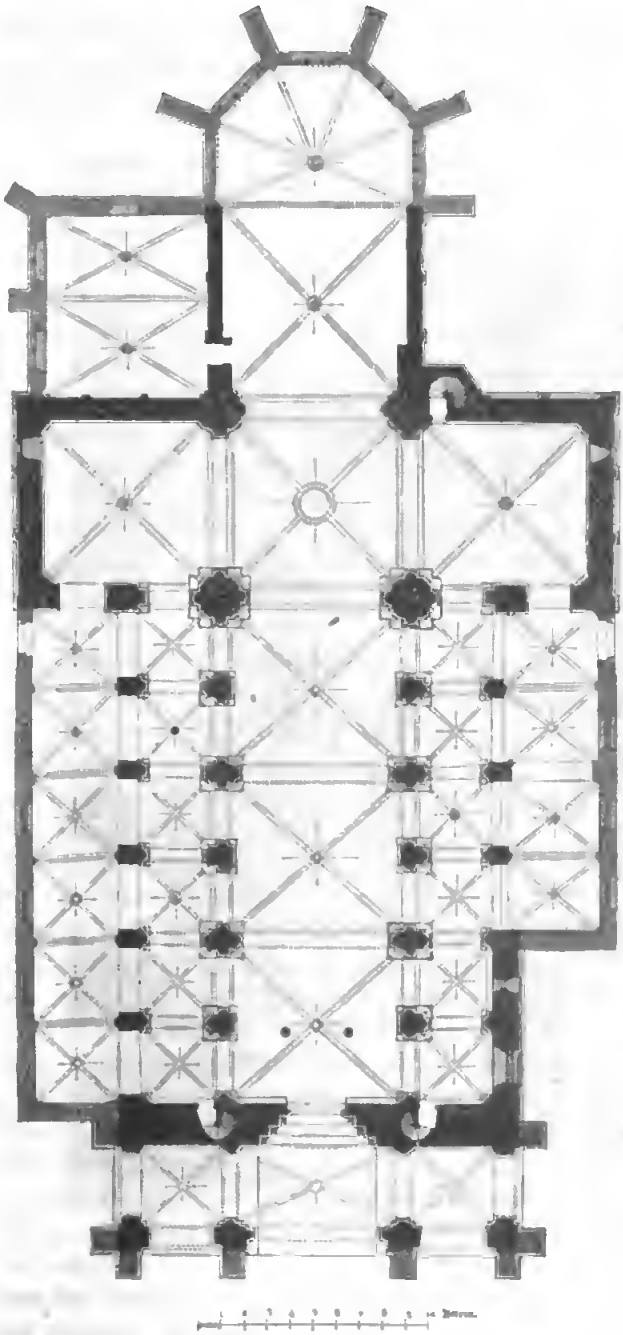


Fig. 6. Grundriß der Kirche zu Gebweiler.

Beim Eintritt in das Innere empfindet man freilich sofort das Gedrückte und Enge der Verhältnisse. Das Mittelschiff ist auffallend niedrig, die ursprünglichen Seitenschiffe sind so schmal, daß man sieht, die spätgothischen äußeren Seitenschiffe — nördlich in der ganzen Ausdehnung des Langhauses, südlich neben den zwei östlichen Doppeljochen — waren eine Nothwendigkeit. Das System des Langhauses ist jenes im Elsaß beliebte, wie wir es bei der Kirche zu Rosheim kennen lernten, mit starker Betonung der horizontalen Glie-

Fig. 7. Kirche in Murbach.

derung. Zwischen den Hauptpfeilern, die zur Wölbung ansteigen, stehen zwar nicht mehr Säulen, wie dort, wohl aber Nebenpfeiler, die ohne jede Beziehung zu den Gewölben sind. Bei rundbogigen Fenstern sind Arkaden und Wölbung steil-spitzbogig, aber um so störender fällt es auf, daß hier das schöne Höhenverhältniß von Rosheim fehlt. Der Schildbogen beginnt zu dicht über den Arkaden, und in ihm öffnet sich in jedem Doppeljoch nur ein Oberlicht. Der Chorschluß rührt aus gothischer Zeit her.

Je weiter man hinter Gebweiler im Lauchthal aufwärts schreitet, unter den Ruinen der Burg Hugstein vorüber, um so anmuthiger wird das Thal, in dem sich das Dorf Bühl, auf dem Rücken eines Hügels gelagert, mit seiner noch höher gelegenen neuen romanischen Kirche, als Abschluß einer freundlichen Perspektive darstellt. Der neue Bau, der sich in solcher Weise an die Südseite einer unbedeutenden älteren Kirche anlehnt, daß diese seinen Chor bildet, wirkt aber nur von weitem gut. Dagegen enthält das Innere ein paar Gemälde aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, die zwar an sich nicht von erheblichem Kunstwerth, aber bei der spärlichen Erhaltung solcher Arbeiten im Elsaß doch zu bemerken sind. Sie bildeten ehemals einen Altar; auf dem breiten Mittelbilde die sehr figurenreiche Kreuzigung zwischen den Heiligen Katharina und Ursula, auf den Flügeln, in zwei Reihen, Oelberg und Geißelung, Dornenkrönung und Kreuztragung, Alles auf Goldgrund.

Und nun wendet man sich links in ein Seitenthal, das gerade auf den höchsten Punkt des Gebirges, den Gebweiler Belchen, zuführt und immer ernster und großartiger wird. Der Wald zieht sich bis zur Thalsohle herab, wo einst Rebenhügel waren, und nach mehrfacher Wendung des Weges längs eines kleinen Baches ragt über einem Weiler mit wenigen Bauernhütten eine imposante Masse mit zwei Thürmen empor. Es sind die Reste der Kirche von Murbach, einer der ältesten und berühmtesten Abteien von Deutschland, die schon 727 gegründet ward, und deren Aebte, unter welchen mit Stolz Kaiser Karl der Große aufgeführt wird, den Rang von Reichsfürsten besaßen (s. Fig. 7). An diese ehrwürdigen und mächtigen Sitze des klösterlichen Lebens im Elsaß, Murbach und Mauresmünster, knüpft sich vorzugsweise die großartige Entwickelung der romanischen Kunst; hier wie dort haben wir einen Bau vom Anfange des 12. Jahrhunderts, und zwar von seltener Originalität der Anlage und von meisterhafter Ausführung. Aber während in Mauresmünster blos der westliche Frontbau aus dieser Epoche übrig geblieben, stehen in Murbach nur noch Chor und Querhaus von der 1139 geweihten Kirche, während das Langhaus zerstört worden ist. Der äußere Aufbau mit dem gerade geschlossenen Chor, seinen hohen, mit Emporen versehenen Seitenschiffen, den beiden Thürmen über den Querhausarmen, deren Ostseite die Haupteingänge enthält, ist von ungemein stattlicher Gruppirung, ebenso gediegen ist aber auch die Behandlung der einzelnen Formen, der Fensterreihen an der Ostwand, der Friese und der schlanken Pilaster, die an Stelle von Lisenen die vertikale Gliederung der Mauern bilden und einen ungewöhnlich lebhaften Zusammenhang mit klassischen Studien verrathen, während doch wieder die phantastische Skulptur der Zeit in einigen eingemauerten Reliefs und in den Köpfen, die als Kragsteine vorkommen, durchbricht. Das Innere der Kirche, die Lübke wohl mit Recht als einen der frühesten romanischen Gewölbebaue in Deutschland bezeichnet, zeigt im Mittelraume eine ansehnliche Höhe, während die Arme des auffallend schmalen Querhauses nur die Höhe der Seitenschiffe haben. Die Kreuzgewölbe haben nur in den Nebenschiffen des Chors, wo sie auffallenderweise auch höher liegen als die gegen das Mittelschiff geöffneten Arkaden, keine Rippen, die ausladenden Theile des Querhauses schließen in Tonnengewölben, über den beiden schlichten Arkaden mit quadratem Mittelpfeiler gewähren Paare von Oeffnungen den Blick in die Emporen. Jetzt schließt eine erneuerte Westwand die noch erhaltenen Theile, so daß sie zum Gottesdienst benutzt werden können. In der Wand des südlichen Querarmes steht ein schönes Grabmonument unter gothischem Baldachin, welches den Stifter Grafen Eberhard von Egisheim darstellt, als einen ruhenden Ritter mit langem blondem Haar. Die Farbe ist wohl erhalten, und der edle Stil des Denkmals deutet auf das Ende des 13. Jahrhunderts.

Die Sammlung des Sir Richard Wallace
im
Bethnal Green Museum zu London.

(Fortsetzung.)

IV.

Die Glanzepoche der niederländischen Schule ist in der Wallace-Galerie in ihrer ganzen Pracht, ihrer reichen Mannigfaltigkeit und allen ihren Wundern repräsentirt; wir zählen in Bethnal Green nicht weniger als 212 Werke von Flamändern und Holländern; es dürfte kaum eine Privatgalerie existiren, welche eine größere Anzahl und zugleich eine mit so viel Geschmack getroffene Auswahl von Werken dieser Meister aufzuweisen hätte.

Ich beginne mit der flämischen Schule. Aus der Zeit vor Rubens ist nur ein Meister vertreten: Franz Pourbus (der Aeltere?). Von ihm stammen zwei Bilder, das Porträt des Ambros Dudley Earl of Warwick, ein Mann mit braunem Vollbart, weißer Halskrause, lichtbraunem Spenzer und dunklem Mantel, lebensgroß (Kniestück), sorgfältig ausgeführt und fein in der Farbenstimmung; und ein allegorisches Bild: „Die Macht der Liebe." Um einen runden Marmortisch, auf welchem Speisen und Getränke, sitzen Männlein und Weiblein verschiedenen Alters, im Ganzen vierzehn Personen, kokettirend und zärtlich kosend; die Reihe beginnt links mit einem Amor und endet rechts mit einem am Boden kauernden Narren. Diese Gesellschaft sitzt im Freien, vor einer Gruppe von Bäumen, zwischen welchen man Aussicht auf eine hübsche Landschaft mit Bergen, Gewässern und einem nahen Landhause hat; das Bild ist klar im Ton und angenehm im Kolorit, interessant durch den höchst naiv behandelten Vorwurf, etwas mangelhaft in der Perspektive.

Sir Richard besitzt eilf Rubens, darunter fünf Werke ersten Ranges und sechs Skizzen. Nennen wir vorerst die biblischen Sujets: „Christus' Auftrag an Petrus"; Christus übergiebt dem Apostel die Schlüssel der Kirche und zeigt zugleich auf ein paar Lämmer, die sich an ihn anschmiegen — „Weide meine Schafe ꝛc." — Petrus, die Schlüssel empfangend, küßt die Hand des Heilandes, drei Apostel stehen als Zeugen der Sendung dabei; die Gestalten sind überlebensgroß, die Köpfe von selten erreichter Würde in Form und Ausdruck. Ein zweites Bild: „Die heilige Familie mit Elisabeth und Johannes dem Täufer"; die beiden Frauen sitzen neben einander, Maria en face, Elisabeth im Profil gesehen; Maria, welche ein wenig die Züge von Rubens' zweiter Frau, Helene Forment, trägt, hält Jesus stehend vor sich, dieser sieht sinnend auf Johannes, der im Schoße seiner Mutter sitzt; beide Kinder sind nackt und schwimmen förmlich im Lichte. Dieses Bild und das vorgenannte sind im Zenithe der Kraftentfaltung des großen Meisters gemalt; es ist unmöglich, leuchtendere Farben zu erfinden und plastisches, lebenerfülltes Fleisch täuschender nachzuahmen. Die beiden Bilder haben aber auch ihre Geschichte; das erstbeschriebene wurde von Rubens für das Denkmal des Vicomte d'Amant, Kanzlers von Brabant, in der Kathedrale St. Gudule in Brüssel gemalt; die Kirchenverwalter verkauften das Bild später an Lafontaine in Paris, von welchem es nach England und dann in die Galerie des Königs von Holland gelangte; Marquis Hertford kaufte dasselbe bei der Versteigerung der letzteren um die gewiß billige Summe von 700 Guineas (4900 Thaler). Das zweite Gemälde zierte einst die Belvedere-Galerie in Wien und wurde vom Kaiser Josef im Jahre 1784 dem Kunstsammler und Schriftsteller M. Burton in Brüssel gespendet; Laperière in Paris erwarb das Bild für 2500 Guineas und später Marquis Hertford für 3000 Guineas (21,000 Thaler). — Das dritte Bild von Rubens ist der „Christus am Kreuze"; das gleiche Sujet wurde von

Altarflügel im Museum zu Colmar,

von Martin Schongauer.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von Hundertfund & Pried in Leipzig

Rubens mehrmals und in verschiedenen Größen wiederholt. Tiefe Finsterniß erfüllt die Luft, nur das Kreuz mit dem Heiland, der den Todeskampf eben überstanden, leuchtet in fahlem Lichte heraus; in der Ferne sind die Kuppeln und Thürme Jerusalems unterscheidbar. Das Exemplar in der Wallace-Galerie ist in Ausdruck und Stimmung unvergleichlich. — Der vierte Rubens ist das Porträt der blühenden, mit ihren dunklen Augen und den starken, schiefstehenden Augenbrauen so sinnlich dareinblickenden „Helene Forment"; sie steht in Lebensgröße (Kniestück) in schwarzem, stark ausgeschnittenem Kleide vor uns, die rosigen, gesunden Hände nicht ganz ungezwungen unter dem vollen Busen zusammengelegt; Perlen schmücken ihr dunkles, röthliches Haar, und eine reiche Goldkette hängt um ihre Schultern; sie bietet ein wahres Bild üppigen, frischen, gesunden und fröhlichen Lebens. Das fünfte Werk von Rubens ist die berühmte „Regenbogenlandschaft". Eine große, weite Ebene, bedeckt von Wiesen, kultivirten Feldern, Waldparthien und einzelnen Baumgruppen, in verschiedenen Richtungen durchschnitten von Gräben, Straßen, Wasserläufen und Hecken, liegt zum Theile hell beleuchtet im Effekte einer tiefstehenden Nachmittagsonne, zum Theil beschattet von vorüberziehenden Regenwolken, vor dem Beschauer; die Wolken haben im Vorbeiziehen der Gegend einen leichten Schauer bescheert, welcher das Land so erfrischte und die Luft so klärte, daß auf dem ganzen weiten Terrain — in welchem eine meisterhafte Perspektive eingehalten ist — Alles bis zu den fernen Hügeln und Bergen, welche den Horizont begränzen, deutlich sichtbar und erkennbar ist. Rechts hat der Regen die Landschaft noch nicht verlassen, und die schiefen Strahlen der Sonne zeichnen einen weiten schimmernden Farbenbogen in denselben. Ganz vorne fährt ein Gespann mit hoch beladenem Heuwagen, der Lenker derselben begegnet und begrüßt eine Gruppe draller, fröhlicher Schnitterinnen, welche, ihre Garben auf dem Kopfe, einen Feldweg daherkommen, der sich hier mit der Fahrstraße kreuzt; es ist dieß ein ganz reizendes Genrebild, wie wir deren von Rubens gewiß nicht viel besitzen. Weiter rechts (vom Beschauer) durchwaten Kühe — mit breiten Pinselstrichen hingemalt — ein seichtes Wasser, in welchem sich auch eine Schaar Enten tummelt; links auf den sonnebeglänzten Feldern verschiedene Gruppen von Arbeitern, mit der Einbringung der Ernte beschäftigt. Dieses Kapitalbild mißt 4 Fuß 6½ Zoll in der Höhe und 7 Fuß 9 Zoll in der Länge und bildete einst im Palazzo Balbi in Genua das Gegenstück zu der gleichfalls berühmten „Fernsicht vom Schlosse Steen". Beide Bilder wurden von Buchanan im Jahre 1802 nach England gebracht, das letztere um 1500 Guineas an Sir George Beaumont verkauft, welcher dasselbe mit mehreren anderen Meisterwerken der britischen National-Galerie zum Geschenke machte; die „Regenbogenlandschaft" aber wurde von Watson Taylor um ebenfalls 1500 Guineas angekauft und ging im Jahre 1823 für 2600 Guineas in die Kollektion des Earl of Oxford über; Marquis Hertford acquirirte das Gemälde für 4550 Pfd. St. (30,333 Thlr.) für seine Galerie und schlug, wie es heißt, eine Offerte von 6000 Pfd. St. aus, welche Georg IV. ihm für das Bild machte. Die Regenbogenlandschaft ist von Waagen (Treasures of Art, Vol. III, S. 434), Smith Catalogue raisonné, Vol. II, S. 215), Van Hasselt (No. 1346), Burger u. A. detaillirt beschrieben. — Die sechs kleinen Skizzen von Rubens sind ebenfalls von nicht geringem Interesse; man weiß, wie klar und bestimmt der Meister seine Idee von dem zu vollendenden Bilde stets schon in dem Entwurfe zu vergegenwärtigen wußte, wie fertig stets die Komposition, wie sicher durchgezeichnet die Figuren sind, und wie einige leichte, dünn hingestrichene Farbentöne immer schon die glänzende Wirkung des in großem Maßstabe ausgeführten Bildes ahnen lassen. Drei der Skizzen in der Wallace-Galerie gehören zu den großen Bildern im Louvre, welche Rubens im Auftrage der Maria de Medicis in Paris ausgeführt hat, und zwar „Henri Quatre und Marie de Medicis", „Triumph Heinrich des Vierten", dann eine

allegorische Darstellung, deren Benennung mir entfallen ist; eine Skizze: „Anbetung der Weisen" findet sich ausgeführt in Antwerpen; wo sich die Bilder befinden, für welche die zwei letzten Skizzen entworfen wurden, ist mir nicht bekannt; es sind dieß eine zweite „Anbetung der Weisen" und ein „Reitergefecht auf einer Brücke".

Von Van Dyck zählt man hier sechs Bilder; vor Allen zwei große Porträts mit den lebensgroßen Gestalten des Philippe Le Roy Seigneur de Ravels und seiner jungen Gemahlin. Der Seigneur steht an der Schwelle eines großen Gebäudes, angethan mit schwarzem Mantel, schwarzem Rocke mit geschlitzten Aermeln, schwarzen Beinkleidern und ebensolchen Strümpfen; ein dünner umgelegter Spitzenkragen und ebensolche Spitzen-Manschetten heben sich zierlich und wirksam zugleich von der dunklen Kleidung ab; die Haltung wie Gesichtsausdruck sind nachlässig vornehm. In welche Gestalt hat Van Dyck auch nicht einen noblen Zug hineinzulegen oder herauszufinden verstanden? Der Mann streichelt mit der Rechten eine prachtvolle Dogge, während die Linke am Degengriffe ruht. Das Bild trägt die Inschrift: Ætatis suæ 39 A. van Dyck A°. 1630. Madame Le Roy bildet zu ihrem Gemahle, in einer Dreiviertelwendung, Pendant und ist wie er in Schwarz gekleidet; sie trägt außer kostbaren Spitzen reiche Perlenschnüre um die Brust und Arme; in ihren reizenden kleinen Händchen hält sie einen Fächer aus schwarzen Straußfedern; ihr Gesichtchen ist von feinem Schnitte und zartem Teint, ihr lichtblondes Haar ist zu beiden Seiten des Scheitels in dünn zerzauste Lockenbüschel aufgelöst und durch eine weiße Federflocke geschmückt; ein kleiner, kecker Seidenpintscher sitzt vor ihr auf dem Boden. Den Hintergrund bildet ein grüner Vorhang; beide Bilder lassen den Ausblick auf eine Landschaft offen. Eine Inschrift verräth uns, daß Lady Le Roy erst sechzehn Jahre zählt; für dieses zarte Alter ist die Dame schon ziemlich ausgewachsen und entwickelt. Marquis Hertford kaufte diese beiden Porträts ersten Ranges bei der Auktion der Galerie des Königs von Holland, ich glaube um 40,000 Gulden holl. Richard Wallace könnte heute die gleiche Summe für jedes derselben erhalten. — Ein drittes Porträt, in voller Lebensgröße, stellt einen jungen Mann mit schwarzem Schnurrbarte, lebenserfahrenen Gesichtszügen, von schlankem schönem Wuchse, in schwarzer Kleidung dar; Name des Mannes: — unbekannt; vielleicht wußten die Damen am Hofe Charles I. über den interessanten Jüngling Bescheid? — Ein viertes Porträt ist das der Frau des Malers Cornelius de Vos, welche außer ihrem in geistreicher Liebenswürdigkeit strahlenden Gesichtchen auch zwei Wunderwerke von Händen und ein prächtiges Kostüm — schwarzseidene Robe mit goldenem Latz, Collerette Henri II. und Goldbracelettes — bewundern läßt; die reizende Frau de Vos sitzt dabei so nonchalant in ihrem rothen Fauteuil, daß man sich zu ihr hinsetzen und mit ihr zu plaudern beginnen möchte. — Eine prächtige Modellstudie von Van Dyck, ein junger Bursche mit einem blauen Tuche malerisch drapirt, so daß die kräftige Brust und der muskulöse Arm unbedeckt bleiben, wurde „Paris" getauft, weil er einen Holzstab und ein Ding, das einem Apfel ähnlich sieht, in der Hand hält; er könnte aber auch ein junger Herkules sein; ich will ihm indeß seinen Titel nicht rauben, unter welchem ihn auch Schiavonetti gestochen hat*). Schließlich ist noch eine „Madonna mit dem Kinde" dem Van Dyck zugeschrieben, und wie sich vermuthen läßt, mit Recht, denn das Bild stammt aus der Sammlung des Kardinals Fesch; es ist aber eines der schwächsten Werke des Künstlers, etwas gesucht im Ausdruck, unschön in der Modellirung des nackten Körpers des Kindes, auch nicht sehr fein in der Farbe.

*) Smith nennt dieß Bild in seinem „Catalogue raisonné" ein Selbstporträt des Künstlers im Alter von 27 Jahren.

(Fortsetzung folgt.)

Niccolo Alunno und die Schule von Foligno.

Mit Abbildung.

I.

Ein jüngst erschienenes Schriftchen vom Professor Adamo Rossi, Consultore der königlichen artistischen Kommission für Umbrien*), bringt uns sehr willkommene Nachrichten über eine stattliche Reihe von Künstlern aus dem sonst wenig bekannten Kreise der Schule von Foligno. Den Hauptinhalt bilden Nachrichten aus Archiven der genannten Stadt, dem archivio communale und notarile di Foligno, welche der Herausgeber zu seinen Zwecken von der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis zum Jahre 1533 durchforscht hat. Als Anhang folgen mehrere Dokumente im Wortlaut. Dabei ist nicht verabsäumt, den einzelnen Nachrichten über die Künstler Kataloge ihrer authentischen Werke anzufügen.

Foligno, das Fulginii der Römer, in dem freundlichen Thale des Topino gelegen, mit seinem schönen, von Bramante mit einer Kuppel gezierten Dome, ist nicht arm an Schätzen der bildenden Künste. Nebst der ehemaligen Augustiner- und Franziskanerkirche, dem Palaste Barnabo und anderen hervorragenden Bauten fesseln den Reisenden hier auch eine Reihe trefflicher Malereien der einheimischen Schule. Die Perle aller in Foligno bewahrten Malereien freilich, welche ehedem allein schon die kleine Stadt zum Zielpunkte einer Kunstwallfahrt zu machen im Stande war, Raffael's berühmtes Madonnenbild, welches seinen Namen nach dem Orte führt, befindet sich bekanntlich nicht mehr in Foligno, sondern in Rom, für das es der Stifter, Gismondo Conti, um 1511 ursprünglich auch bestellt hatte.

Von den lokalen Malern ist vor allen Niccolo, gen. Alunno, bekannt und gemeiniglich als Vertreter der Schule aufgeführt, jedenfalls die bedeutendste Erscheinung in der Kunstgeschichte des Ortes: Niccolo, dessen milde, liebliche Frauengestalten als die frühesten Kundgebungen jenes eigenthümlichen Stiles erscheinen, dessen stille Holdseligkeit, dessen empfindungsreiche Anmuth als Kennzeichen der Umbrischen Malweise allbekannt ist; Niccolo, dessen Pinsel die Darstellungen eines schmerzvollen Zustandes, tiefer Befangenheit des Gemüthes und entzückte Begeisterung der Religion besonders gelangen. Ueber ihn bringt unser Büchlein sehr schätzenswerthe Auskunft. — Zu gleicher Zeit ist noch ein anderes Werk, eine Monographie über diesen Meister erschienen, über welches wir im zweiten Theile dieses Aufsatzes Bericht erstatten. Bei Rossi findet neben Niccolo besonders Pietro di Mazzasorte hie und da unter den selteneren Malern Erwähnung; im Ganzen kann man sagen, daß die genannte Schrift zum ersten Male gründliche und eingehende Untersuchungen über die so interessante Lokalschule mittheilt.

Der Verfasser bezeichnet Perugia, Gubbio und Foligno als die drei Hauptorte der Schule, welche man die Umbrische nennt. Er vergleicht ihre Geschicke auf dem Gebiete der Kunst mit der Beschaffenheit ihrer Flüsse, welche erst einsam ihren Weg gehen, dann aber vereint in den Tiber fallen. Auch die Malerschulen dieser Orte gehen eine Zeit lang ohne Spuren einer Wechselbeziehung nebeneinander, bis die gemeinsame Uebung und die Studien an der Kirche des h. Franziskus, welche in jenem Dreiecke eingeschlossen liegt, sie einander näherbrachte und auf ein Ziel hinlenkte. Niccolo di Liberatore von Foligno, Ottaviano di Martino von Gubbio und Bernardino di Betto von Perugia sind es, welche diese Berührungen zunächst veranlaßten. Doch läßt sich unter diesen Künstlern selbst noch kein direkter Einfluß des Einen auf den Andern nachweisen; erst Feliciano Muti und Lattanzio di Maestro Niccolo treten als ernstgewillte Nachahmer des Pinturicchio auf, Niccolo aber nimmt sich einen Florentiner zum Muster, Benozzo Gozzoli.

Die Reihe der Meisternamen eröffnet Maestro Giovanni, von dem wir nichts wissen, als daß er mit seinen Söhnen Girolamo und Bartolommeo in Akten kurz in dem Jahre 1450 vorkommt. Werke seiner Hand sind nicht bekannt. Maestro Andrea di Cagno malt 1446 die Bilder der

*) I pittori di Foligno nel secolo d'oro delle arti Italiane, testimonianze autentiche raccolte ed ordinate. Perugia 1872. 8°. 66 S.

Pestheiligen an den Stadtthoren. Ferner arbeitet er an den Häusern des Corrado Trinci, welche Besitzthum der Gemeinde geworden waren, endlich im Palaste der Signori priori. Hierfür bot man ihm zwölf Gulden oder die Dispensirung vom Wachdienste. Er wählte das letztere, wurde später aber doch zur guardia gezwungen, protestirte nun und verlangte seine Bezahlung. Darauf wurde dem Meister die Enthebung neuerdings in einem Dokumente (das der Anhang sub II. mittheilt) verbrieft, mit der Verpflichtung von seiner Seite, der Stadt fernerhin als Maler zu dienen und hierfür außer den Farben nichts zu verlangen. Seine Werke sind nicht mehr erhalten. Von Maestro Bartolommeo di Tommaso dagegen sind mehrere Arbeiten auf uns gekommen. So der Haupttheil eines für das edle Haus der Trinci gemalten Tafel, welche ein Rinaldo dieses Namens bestellte, ein hochangesehener Mann, der 1430 Prior der Collegiata di San Salvatore war. Das Gemälde zeigt die h. Jungfrau, welche das Jesuskind und ein offenes Buch im Schooße hält. Der Knabe spielt mit einem Stieglitz. Ueber seinem Haupte sind verehrende Engel, zu beiden Seiten Johannes der Täufer und der selige Pietro Crisci zu sehen. Bei der Thüre von San Salvatore malte Bartolommeo eine Flucht nach Aegypten in Fresco; eine h. Barbara, die an den Haaren fortgeschleppt wird, befindet sich jetzt in der städtischen Sammlung. Das letztgenannte Bild wurde nach seiner Inschrift vom Konvente der h. Katharina 1449 bestellt. Ein vom 27. Juni 1452 datirtes (im Anhange sub III. mitgetheiltes) Dokument enthält eine obrigkeitliche Genehmigung der von den Malern Bartolommeo und Angelo di Liberatore gestellten Bitte um Vornahme von Reparaturen an den Wohnhäusern Beider. Maestro Giambattista di Domenico di Riso hält sich seit 1463 in Perugia auf, wo er sich hohen Ansehens erfreut. Am 22. December j. J. erhält er 12 Gulden für ein vielgepriesenes Madonnenbild, das in dem Audienzsaal der Prioren vom Consilio consulum Mercantiae auditorum Cambii Cameraríorum Calzolariorum et aliorum Cameraríorum artium civitatis Perusii aufgestellt wurde (Anhang IV.). Das Gemälde ist zu Grunde gegangen, als jene Räume den päpstlichen Governatoren überlassen wurden. Dann folgt Maestro Pietro di Giovanni Mazzasorte. In den Archiven Foligno's erscheint dieser Künstlername nicht selten. 1446 am 28. November reicht Pietro ein Gesuch um Dispens vom Guardiadienste ein, 1452 am 21. Januar wird er zum Konsul der Gesellschaft vom h. Kreuze erwählt, 1454 am 29. Oktober zum Prior. 1456, 26. Juni. Der Bruder Girolamo gestattet ihm, in einer seinem Hause und dem der Gesellschaft gemeinschaftlichen Mauer Balken anzubringen, 1464 und 1472 finden wir ihn wieder als Prior, 1474, am 8. Februar, eine auf Besitz an liegenden Gütern bezügliche Notiz. 1474 am 15. December setzt der Meister sein Testament auf; in demselben werden neben einer ziemlichen Anzahl geistlicher Gesellschaften, Kirchen u. dergl. sein Bruder Girolamo, welcher das Gewerbe eines Goldschmieds trieb, seine Gattin Lucia und seine Tochter Katharina bedacht, letztere als Universalerbin, die Gemahlin des Meisters Niccolo di Liberatore. Das einzig bekannte Werk des Künstlers ist jene für San Francesco di Cagli gemalte Altartafel, welche in Colucci's Antichità Picene, visita ai conventi della Marca Anconitana nel 1594 erwähnt wird. Es half ihm dabei sein bereits erwähnter Schwiegersohn. Das Gemälde ward 1461 vollendet und stellte die thronende Madonna mit dem Kinde auf dem Arme dar, an den Seiten die heiligen Franciscus, Bernardinus, Antonius und Clara. Die Feinheit in der Ausführung des Bildes, welches während der Franzosenherrschaft nach Mailand kam, wird überaus gerühmt. Rumohr (Ital. Forsch. II, S. 313 ff.) identifizirt unsern Künstler und den Meister, welcher sich in der Inschrift der Wandmalereien von St. Antonino di Via (Wunder des h. Antonius) Petrus Antonius de Fuligno nennt, und in denselben Spuren eines Einflusses durch Gozzoli bekundet. Zu dieser Vermuthung nimmt unser Autor in keiner Weise Stellung. Maestro Polidoro di Maestro Bartolommeo. Im Jahre 1476 erhielt dieser Meister die Bezahlung für die Malereien, welche er im Hause des Erzbischofs Niccolo Perotti von Siponto zu Sassoferrato ausführte, von welchem Palaste heute kaum mehr die Stelle seines Bestandes bekannt ist. Polidoro war der Sohn des Bartolommeo di Tommaso, wird 1470 erwähnt und ist noch zehn Jahre darauf am Leben. Maestro Christoforo di Jacopo malt 1467 einen kolossalen h. Antonius Abbas bei der Thüre in Sta. Maria delle Grazie in Rasiglia sammt Scenen aus dessen Leben. Er war zweimal vermählt und Vater zweier Kinder. Zwei Testamente, vom 2 Mai 1482 und vom 17. September 1495, sind vorhanden.

Nach diesen fragmentarisch abgerissenen Angaben über weniger bedeutende Maler der Stadt Foligno bringt uns der Verfasser eine Reihe überaus schätzbarer Nachrichten von dem schon genannten Haupte der Schule. Der Beiname desselben ist bisher nicht erklärt und hat zu vielen Irrungen Anlaß gegeben: Maestro Niccolo di Liberatore. Vasari, der zwar keinem Folignaten die Ehre einer Biographie zutheilt, gedenkt dennoch dieses Künstlers im Leben des Pinturicchio. Er verleiht ihm den Beinamen Alunno. Schon Rumohr hat an der Richtigkeit dieses Beinamens gezweifelt und die Arbeiten von der Hand dieses sog. Alunno mit jenen des Niccolo di Liberatore so übereinstimmend gefunden, daß er nur im Hinblick auf Vasari's Angabe und weil doch noch keine Aufklärung gebracht sei, die übliche Benennung beibehielt. Rossi giebt die einfache und unzweifelhaft richtige Erklärung, daß Vasari oder sein Berichterstatter durch eine Inschrift irregeführt sein müsse, welche auf dem Gemälde der Madonna Brigida de' Pirchi angebracht ist. Hier heißt der Künstler Nicolaus alumnus Fulginiae, wobei zwischen den beiden letzten Worten der Versabschluß eintritt. Während nun alumnus zu Fulginiae gehört und nichts anderes bedeuten kann als Sprößling, Sohn, Eingeborener von Foligno, wurde aus dem alumnus ein Beiname des Malers, der mit seinem Taufnamen Niccolo hieß. Aus diesem Samen wucherte in den verschiedenen Kunstschriften der Irrthum ergiebig weiter. Eine Patrizierfamilie von Foligno, die nie existirte, erstand aus dem Nichts, ihr Beiname war de Alumnis; in allen Katalogen und Guiden fand Vasari's Angabe ein Echo. Die Bewohner des Städtchens selbst aber sind eifrige Vertheidiger des Biographen von Arezzo, schwören Stein und Bein auf zwei Niccolo, einen Niccolo di Liberatore und einen Niccolo Alunno, die gleichwohl beide Folignaten des 15. Jahrhunderts sein sollen, und wittern den berühmten Alunno in jedem alten Bilde.

Vasari erzählt von dem Meister, daß er Pinturicchio's Zeitgenosse war; er sei ein trefflicher Künstler gewesen, wofür viele galten, die nach Pietro Perugino, als man in Italien in Oel zu malen pflegte, schwerlich dafür gegolten hätten. Niccolo malte a tempera und zwar sehr natürlich, was ihm viel Lob einbrachte. Von den Arbeiten des Malers kennt Vasari die Geburt Christi für S. Agostino in Foligno, ein gemaltes Banner für Assisi, eine Altartafel im Dome, eine andere in S. Francesco daselbst, die Fresken einer jetzt verschwundenen Kapelle im Dom, endlich in Sta. Maria degli Angeli daselbst mehrere Gemälde. Unser Verfasser vervollständigt diese dürftigen Angaben des Biographen durch einen Abriß des Lebens und einen Katalog der Werke Niccolo's.

Niccolo ist um 1430 geboren. Seine Familie war nicht ohne Ansehen und besaß ein eigenes Wappen. Um 1452 heirathete er Katharina, die Tochter des Malers Pietro Mazzaforte, die ihm zwei Söhne und ein Mädchen gebar. Der Verfasser kann es nicht lassen, wie wir das von allen italienischen und französischen Schriftstellern gewohnt sind, ein romantisches Sichkennenlernen der beiden jungen Leute „von Fenster zu Fenster" in den nachbarlich gelegenen Häusern auszumalen; die Geschichte wie die Lokalsage weiß davon nichts, daher sich ein so novellistisches Intermezzo hier in einer Reihe urkundlicher Nachweise um so seltsamer ausnimmt. Im Jahre 1458 entsteht die Tafel für Deruta, 1465 jene, die gegenwärtig die Brera besitzt. Im folgenden Jahre das Gemälde der Benediktiner in Montelpare, 1467 finden wir den Meister als Consigliere der Stadt, 1468 malte er die Tafel für S. Severino Maggiore della terra di S. Severino, damals entstand auch die Standarte für S. Gregorio in Assisi, 1470 wahrscheinlich fertigt er ein Bild für das Kapitel dieses Ortes und im September hören wir von der Verdingung der Holzarbeit zu einer (derselben?) großen Tafel an einen Tischler, dem Niccolo die Zeichnung dazu vorgelegt hatte. Im darauffolgenden Jahre entstand eine Tafel für die Kirche von S. Francesco di Gualdo, am 22. Oktober 1471 erscheint Magister Nicolaus Pictor im Consiglio centumvirale.

Diese Angaben mögen genügen, um die Ausführlichkeit anzudeuten, mit welcher unser Verfasser archivalische Notizen über das Leben, die bürgerliche Stellung und die Thätigkeit des Meisters gesammelt hat. Wir wollen die Leser mit der Fortführung der urkundlichen Berichte nicht ermüden und begnügen uns daher zu bemerken, daß auch von diesem Zeitpunkte an, wo wir Niccolo bereits als angesehenen Bürger und Künstler finden, fast aus jedem folgenden Jahre bis 1502 ähnliche Mittheilungen gegeben werden. Da hören wir vom Ankauf eines Landgutes 1474, von der Vollendung mehrerer Gemälde, für die Brüderschaft di Arcevia, die Kathedrale von Nocera, für Sta.

Chiara dell' Aquila ꝛc. 1483 erlaubt ihm in Ansehung seiner Tüchtigkeit „und da er würdig sei, in allem Gunst zu erlangen" der Rath die Eröffnung einer Cisterne auf dem Platze des Spitales S. Agostino nahe seiner Wohnung (Anhang, Dokumente Nr. IX). Für Todi arbeitete er ein Votivgemälde, für Terni eine Standarte, ein Bild für S. Angelo della Bastia. Das im Jahre 1502 ausgefertigte Codicill berichtet, daß Niccolo während der Arbeit, die er für S. Bartolommeo di Marano übernommen hatte, — es war auch dies eine Altartafel — erkrankte und seinen Sohn Lattanzio verpflichtete, das begonnene Werk in allen Theilen zur Vollendung zu führen. Am 21. Januar desselben Jahres wird der Meister unter den Konsuln der Gesellschaft vom heil. Kreuze angeführt; vier Tage später setzt seine Gemahlin, Donna Caterina, Tochter Pietro's Mazzaforte, des Vaters, in des Gatten Gegenwart ihren letzten Willen auf, im August folgte Niccolo ihrem Beispiele. Er starb zwischen dem 18. August und 1. December des genannten Jahres, in dem ihm Donna Caterina bereits vorausgegangen war. Der Verfasser vermuthet, daß die Kirche des h. Augustin die Gebeine des Meisters bewahre.

Diesen urkundlich erhobenen Notizen über die Lebensverhältnisse des Künstlers ist ein Katalog seiner Werke beigefügt, der in „authentische" und „zugeschriebene" geschieden ist. Von jenen sind sechzehn Nummern verzeichnet, diese erscheinen in der Zahl von siebzehn. Ueber diesen Theil des Gegenstandes handeln wir bei Besprechung der zweiten Schrift ausführlicher*).

Nebst Niccolo gedenkt der Verfasser noch sechs später heimgegangener Maler der Schule. Maestro Pierantonio Mezzastri, 1457 — 1506. Von dessen Hand wurde 1468 beiläufig die Kapelle des Pilgerspitals in Assisi ausgemalt, 1471 die Lünette über dem Thor des Klosters der h. Lucia. Auch Pierantonio erfreute sich einer angesehenen Stellung unter den Fachgenossen und wird zu Vorsteherposten mehrerer Consiglien berufen. 1486 fertigte er in der Kirche des Spitals der Stadt eine Madonna, eine andere mit mehreren Heiligen über der Klosterpforte des h. Franciscus. Sein Testament ist vom 13. November 1506 datirt. Von elf der ihm zugeschriebenen Arbeiten bezeichnet der Autor fünf als echt. Die Fresken in dem Pilgerspitale von Assisi enthalten die Kirchendoktoren auf Wolken, jeder umgeben von vier Engeln, die Wunder des Apostel Jacobus, St. Antonius und Ansano. In der Lünette von St. Lucia ist Maria von zwei Engeln verehrt dargestellt, daneben in Halbfiguren die Heiligen Lucia und Clara. Das Fresco der Kirche im alten Spital, jetzt auf Leinwand übertragen und in der städtischen Sammlung bewahrt, zeigt die Krönung der Maria durch Engel, jenes von S. Francesco, ebenfalls in die genannte Sammlung übergegangen, enthält das Bild der Jungfrau zwischen Johannes dem Täufer und dem h. Franz. Bei Carpello endlich malte Pierantonio eine Maestà derselben Heiligen zwischen den beiden Johannes und den Apostelfürsten in einer Nische. Alle diese Gemälde tragen die Namensinschrift des Künstlers und sind unzweifelhaft authentisch; ihm zugeschrieben werden andere im Annakloster, bei S. Domenico, S. Giacomo und einige bei Belfiore und Maceratola ausgeführte Arbeiten. Alle sind in Fresco vollendete Werke; wir kennen Schöpfungen in anderer Technik nicht, die Pierantonio angehörten, und ihr Werth ist von der Art, daß er als Frescomaler dem in der Temperatechnik ausgezeichneten Niccolo an die Seite gesetzt werden dürfte.

Weniger bedeutend scheint Maestro Ugolino di Gisberto gewesen zu sein, welcher 1479 zuerst erwähnt wird. Am 28. Januar dieses Jahres verpflichtete er sich zur Ausführung eines großen, in Fresco zu malenden Werkes in der Loggia der Residenz der signori priori von Foligno. Es stellte in der Mitte die Mutter des Herrn dar, der der Engel seine Botschaft bringt, in der Ecke den h. Felician in pontificalibus, gegenüber den seligen Pietro von Foligno. Ornamentation und Landschaft vervollständigten das Gemälde, welches später der Zerstörung zur Beute wurde. Ugolino

*) Der unserem Aufsatze beigegebene Stich rührt von der Hand des verstorbenen Kupferstechers Anton Krüger in Dresden her. Das hier dargestellte Bild der h. Katharina von der Hand des Niccolo di Foligno befand sich (mit seinem Gegenstück, einem h. Bernhard) in der Sammlung des verstorbenen k. k. Münzgraveurs J. D. Böhm und wurde bei der Auktion derselben von dessen Sohn, dem Bildhauer Joh. Böhm in London erstanden. Den h. Bernhard ersteigerte der Domherr Franz Ipoly in Gran. Beides sind Temperagemälde von 50 Zoll H. und 27 Zoll Br. Das Bild des h. Bernhard trägt die Bezeichnung: Opus Nicolai Fulginati 1497. Anm. d. Herausg.

S CATHARINA

malte auch in Sta. Maria infra portas eine Madonna mit dem Kinde und dem Evangelisten Johannes. Maestro Feliciano de' Muti, von 1490—1501 urkundlich aufgeführt, war Console der Compagnia della Mora und im letzten Jahre sammt seinem Bruder Consigliere der Stadt. Man schreibt seiner Hand drei al fresco gemalte Madonnen in Sta. Maria infra portas, in Sta. Maria della Neve und in der Kirche des neuen Spitals zu; alle in großen Bewegungen, voll Majestät und Würde ausgeführt. Maestro Francesco wird 1513 erwähnt, ohne daß mehr von ihnen bekannt wäre. Wichtiger ist Niccolo's Sohn, Maestro Lattanzio, den wir oben schon zu nennen hatten. 1480 bekleidete er das Amt eines priore novello, wozu nur Söhne der Consiglieri ausersehen wurden; häufig wird sein Name wegen Käufen und anderen Geschäften in den Urkunden der Stadt angetroffen, 1515 finden wir ihn als einen der drei Konsulen der Gesellschaft vom h. Kreuze, er wird Patron der Kapelle Annunziata und zu andern ähnlichen Ehrenstellen erhoben. Im Jahre 1523 arbeitete er in dieser Kapelle eine Verkündigung in Fresco. Beim Dom- und Brückenbau von Sto. Manno fungirte der Meister als Sachverständiger. Seine Arbeiten sind verloren, scheinen aber dem Stil Pinturicchio's sich genähert zu haben.

Den Beschluß der Reihe von Folignatischen Künstlern macht Maestro Bernardino di Pierantonio Mezzastri, des genannten Meisters Sohn. Er begegnet uns in den Urkunden von 1507 bis 1533 und hat in der Kirche Sta. Maria della Rotonda bei Spello ein Frescogemälde hinterlassen. Zwischen zwei Engeln ist hier die vom Sohne mit der Himmelskrone geschmückte Jungfrau dargestellt, darunter nochmals Maria in Gesellschaft der heiligen Anna, Joseph und Michael.

Albert Ilg.

Die Bauthätigkeit Wiens.

(Mit Illustrationen.)

II.

In unserm ersten Aufsatze wurde die Vergrößerung des Gebietes geschildert, auf welchem, durch zahlreiche, stets sich vermehrende Verkehrszüge gefördert, die gegenwärtige Bauthätigkeit Wiens sich entfaltet.

Bevor wir nun die Resultate dieser Bauthätigkeit eingehender besprechen, muß einer Erscheinung gedacht werden, die im Allgemeinen ganz der Zeitströmung entsprechend, erst geraume Zeit nach Beginn der modernen Bau-Aera sich einstellte, aber schon heute zu einer Alles überwuchernden Ausdehnung gelangt ist. Wir meinen die Baugesellschaften. Es wurde schon erwähnt, welche bedeutenden Aufgaben die menschliche Thätigkeit in den Projekten zum Umbau einzelner Stadttheile sich gestellt hat, wie Hand in Hand mit den zunehmenden Verkehrsadern der Ausbau ganzer Häuserkomplexe vor den Thoren Wiens eingeleitet wurde, und wie durch den Bau von Eisenbahnen aus der Stadt in die Umgebung diese letztere ein unermeßliches Gebiet für spekulative Köpfe und arbeitslustige Hände liefert. Wie sehr indessen der Mensch auch mit seinen höhern Zwecken wachsen mag, seine geistigen und materiellen Kräfte würden bei der Bearbeitung dieser Riesenobjekte doch kaum ausreichen oder einer so langen Zeit bedürfen, daß der Erfolg geradezu illusorisch würde. Der Einzelne hätte überhaupt an solche Entwürfe, trotz der segensreichen Absicht, die ihnen zu Grunde liegen, sich nie gewagt. Hier muß die Anwendung des österreichischen Wahlspruchs die niemals ausbleibenden Früchte tragen; „mit vereinten Kräften" wird erreicht, was dem Einzelnen unmöglich scheint.

So haben sich im Jahre 1869, über den Trümmern der gestürzten Basteien, auf den breiten Gefilden der einstigen Glacis und angesichts der zahlreichen Produkte einer bereits zehnjährigen Bauthätigkeit einige Finanzkräfte mit erfahrenen Baumeistern vereinigt und durch Gründung zweier Baugesellschaften auf Aktien auch das Kapital zu ihren Zwecken herbeizuziehen gewußt. Durch die Erwerbung immenser Bauplätze und bedeutender Materialvorräthe, von Gewerkschaften, Ziegeleien und Steinbrüchen setzten sie sich in die Lage, den Anforderungen der ungemein baueifrig gewordenen

Menge zu entsprechen, das Meiste in eigener Regie durchführend. Durch den Handel mit Bauplätzen, die sie nöthigenfalls lange brach liegen lassen können, durch den Abbruch und Neubau von Wohnhäusern, durch die Uebernahme der Ausführung öffentlicher Bauten, konnten sie jene Acquisitionen, die in den Händen Einzelner nur in mäßiger Weise sich fruktifizirten, in ganz kolossalem Maaßstabe ausbeuten.

Diesen beiden Baugesellschaften folgten im letzten Jahre gegen hundert ähnlicher Aktienunternehmungen, die entweder durch Bauausführungen, durch Grundwucher oder durch bloße Zeitungsnachrichten, welche sie verbreiten, mehr oder weniger erfolgreiche Existenzen führen, und die sich nicht bloß über die Hauptstadt und ihre nächste Umgebung, sondern über ganz Niederösterreich und die benachbarten Provinzen, soweit sie entweder durch dichte Bevölkerung oder durch bedeutenden Fremdenzuzug sich hervorthun, ausgedehnt haben. Keine Gegend, die nur irgendwie der Erwartung auf künftige vortheilhafte Verwerthung Raum giebt, kein Fachmann, der durch den Klang seines Namens nur einigermaaßen das neue Institut vertrauenswürdig machen kann, ist verschont geblieben, ja sogar die bedeutendsten Mitglieder unserer medizinischen Fakultät können sich als Verwaltungsräthe einer Kurortebaugesellschaft unterschreiben.

Der Einfluß, den diese Baugesellschaften auf die Entwickelung unserer Bauthätigkeit ausgeübt haben, ist in jedem Sinne bedeutend. Sie allein konnten die rapide Verbauung der Grundstücke bewerkstelligen und ebenso die rasche und energische Durchführung von Straßenkorrektionen, die mit der Demolirung älterer Häuser und dem Neubau derselben in Verbindung stehen. Die Zahl der von ihnen in eigener Regie, sowohl als auch im Auftrage anderer Bauherren hergestellten Wohngebäude ist sehr beträchtlich, und auch die Ausführung von manchem öffentlichen Gebäude ist an sie vergeben worden. Es muß zugestanden werden, daß ähnliche Leistungen für Privatunternehmer mit bedeutenden Schwierigkeiten, Gefahren und Nachtheilen verbunden wären. Der Architekt zieht es vor, mit einer Gesellschaft zu verhandeln, die auf sicherm Boden steht, von der er rücksichtslos das Aeußerste verlangen kann und deren Angestellte ebenso rücksichtslos das Geforderte herstellen, und auch der Bauherr ist voll Vertrauen und Zuversicht einem solchen Arbeitnehmer gegenüber. Soweit sich die Thätigkeit dieser Gesellschaften auf die Ausführung gegebener Objekte beschränkt, darf ihre Existenz nach jeder Richtung hin vertheidigt werden.

Mit ungleich geringerem Erfolge vermögen die in eigener Regie ausgeführten Bauten einer Gesellschaft zu deren Gunsten zu sprechen. Sie alle machen vermöge ihrer Lage und ihrer Dimensionen, einen gewissen Anspruch auf künstlerische Durcharbeitung und versuchen sich dieser Aufgabe mit den in den reichsten Formen prangenden Façaden und den hübsch dekorirten Einfahrten u. s. w. zu entledigen. Indessen, werden auch die bedeutendsten Künstler mit der Anfertigung des Entwurfes und der Zeichnung bis in's kleinste Detail betraut, — wie dies thatsächlich zuweilen der Fall ist, — die Gesellschaft wird ihrer Aufgabe nie untreu werden, und diese liegt vor Allem darin, „ein Geschäft" zu machen, bekanntlich eine mit der Anfertigung eines Kunstwerkes höchst unverträgliche Absicht. Der Bau muß schnell, womöglich binnen Jahresfrist von der Kellergleiche an, vollendet sein; zum eingehenden Studium fehlt Zeit, Lust und Aufmunterung; das Haus muß möglichst zinstragend werden; der schönste Luxus, derjenige von bedeutenden Dimensionen in den Repräsentationsräumen kann nie sich geltend machen, und in dieser Beziehung wird eine Gesellschaft sich nie von einem Bauherrn unterscheiden, der mehr als Alles seinen Mammon liebt und dem die Schönheit und die Pracht der Ausstattung seines Hauses, in das er sein Geld steckt, nur als Mittel zum glücklichen Erfolge seiner Speculation dient.

Der bedeutendste — leider auch unvortheilhafteste — Einfluß dieser Gesellschaften offenbart sich indessen nach einer anderen Richtung hin. Seitens der Stadterweiterungskommission besteht der allerdings für sie günstige, dem Publikum aber sehr theure Usus, die Stadterweiterungsgründe an den Meistbietenden zu vergeben. Die Gesellschaften können hierbei vermöge ihrer disponiblen Fonds alle einzelnen Offerenten überbieten und einen großen Theil der Plätze an sich reißen, und so kam es, daß bei den von Jahr zu Jahr vorkommenden Licitationen der Preis der Grundstücke mit fabelhafter Geschwindigkeit in die Höhe geschnellt wurde, und daß neu entstehende Gesellschaften den ältern ihre Gründe oder Gewerke zu bedeutend höhern Preisen wieder abkaufen und zu weiterem

Aufschlag, der natürlich immer auf die andern Plätze zurückwirkt, Veranlassung geben; daß ferner die fabelhafte Steigerung der Miethzinse, zu der in erster Linie ebenfalls die Baugesellschaften — wegen ihrer bedeutenden Regiekosten beim Bau der Zinshäuser — den Anstoß gegeben haben, auch noch dazu beitragen, den Werth der Baugründe hinaufzuschrauben. Man muß diese Consequenzen in's Auge fassen, um zu erkennen, daß es vor Allem die Baugesellschaften gewesen sind, welche die Veranlassung boten, daß in relativ so kurzer Zeit zunächst die Preise der Bauplätze und dann diejenigen der Materialien und der Arbeitskräfte und mit ihnen die Miethzinse so enorm in die Höhe getrieben worden sind. Während sie scheinbar der Wohnungsnoth abhelfen, tragen sie sehr wesentlich zu ihrer Steigerung bei; während sie dem Drachen ein Haupt abschlagen, lassen sie an dessen Stelle zehn neue sich erheben. Allerdings kommt ihnen das Publikum und überhaupt die ganze Zeitströmung entgegen. Die Wohnungsnoth, und mehr noch die in jüngster Zeit in fabelhafter Zahl aufgetauchten Banken und Geldinstitute und das damit zusammenhängende große Einkommen Einzelner tragen wesentlich dazu bei, um die Spekulation der Baugesellschaften, selbst weit über deren Erwartungen glücken zu lassen. Es ist Thatsache, daß Gründe an der Ringstraße, die sie vor vier Jahren mit 200 fl. per Quadratklafter gekauft haben, jetzt den zehnfachen Werth haben, und daß sie hauptsächlich aus dem Erlös dieser Haus- und Grundverkäufe für ein einziges Jahr 30 — 40 pCt. Dividende bezahlen.

Allerdings war es schon früher der Fall, daß bei der Mehrzahl der Erbauer der Ringstraßenhäuser der Wunsch nach einem schönen Wohnhause neben der Rücksicht auf das finanzielle Erträgniß gar nicht aufkam, so daß sich von Anfang an dort das Zinshaus etablirte; jetzt aber ist in Folge dieser ins Fabelhafte gesteigerten Grund- und Baukosten der Zinshausbau an diesem Boulevard geradezu eine pekuniäre Nothwendigkeit geworden, die den Palastbau dort fast ganz verdrängen mußte. Statt mit Palästen wird die Ringstraße mit reichdekorirten Zinsburgen umrahmt, und die Architekten, anstatt Schöpfer herrlicher, innen und außen auf's Vollkommenste durchgebildeter Wohngebäude zu sein, werden Fabrikanten von flitterhaft aufgeputzten Miethkasernen! Denn nicht bloß, daß die Baugesellschaften durch die handwerksmäßige Erzeugung der Zinshäuser die Architektur verschlechtern, sondern sie tragen natürlich auch viel dazu bei, den andern Architekten und den kunstsinnigen Bauherren die Herstellung echter Kunstwerke, die Ausübung ihres Berufes nach ihrem innersten künstlerischen Bewußtsein zu erschweren und unmöglich zu machen und überhaupt das ästhetische Gewissen zu verschlechtern.

Unter solchen Verhältnissen ist weitaus der größte Theil der jüngeren Neubauten Wiens entstanden! Eine der herrlichsten Bauepochen, die eine Stadt durchleben kann und die in schönster Weise begonnen hat, wird durch die Einflüsse einer allumfassenden Spekulationswuth in ihrem edelstem Marke gestört. Ein Gebäude, um der reinen Kunst willen errichtet, kennen wir seit Jahrtausenden nicht mehr; ein Gebäude, dienend der Verherrlichung eines Zweckes, sei es des Haushalts seines Eigenthümers, sei es zu einem allgemeinen Vortheile, steht nur noch sehr vereinzelt da; ein Haus zu bauen, des Geldes wegen, das es einträgt, während man es besitzt, und um des Gewinnes willen, wenn man es losschlägt, das ist die erste Bedingung gewesen bei der Aufstellung des Programms unserer meisten Neubauten.

Man muß gestehen, daß in Hinblick auf diese nicht zu bestreitende Thatsache das Resultat der gegenwärtigen architektonischen Thätigkeit, dem künstlerischen Gehalte nach gemessen, viel besser ist, als sich erwarten ließe, und es zeugt nicht wenig für die hohe und würdige Stellung, welche unsere Zeit der Architektur und ihren Schwesterkünsten einräumt, daß unter der enormen Zahl von Werken moderner Baukunst so viele sich befinden, denen geniale Komposition und bedeutender Kunstwerth nicht abzusprechen ist. Das muß einerseits dem glücklichen Zufall zugeschrieben werden, daß dieser Periode vorangehend und gleichzeitig mit ihr das Studium der Architektur durch hervorragende Meister, durch gute Schulen und Lehrer auf Bahnen gelenkt wurde, die bis vor Kurzem seit Jahrhunderten nicht mehr betreten worden sind, und anderseits dem mit der rapiden Entwicklung Wiens in Verbindung stehenden Umstande, daß den Behörden, den Privaten und den Gesellschaften die Mittel zu Gebote stehen, um den Ideen jener Künstler einigermaaßen entgegen zu kommen.

Es muß noch einmal hervorgehoben werden, daß der Zinshausbaustil sich nicht an den kaum

in Angriff genommenen öffentlichen Monumentalbauten nähren und kräftigen, daß er von Anfang an sich nur aus sich selbst herausbilden und fortentwickeln konnte. Es ist in den früheren Jahrgängen*) gezeigt worden, wo der große Wendepunkt eingetreten ist, wie plötzlich der alte nüchterne Baumeisterstil einer glanzvollen, von schönen Motiven und edlen Verhältnissen durchgeistigten Renaissance weichen mußte und jener Schwung, der damals von verschiedenen Seiten nacheinander — vom Heinrichshof, von den Förster'schen Bauten und später vom Palais Schey aus — die Architektur der Zinspaläste belebt hat, konnte fast bis auf unsere Tage aushalten. Es ist wieder ein Glück zu nennen, daß gerade jetzt, wo durch einen fabelhaften Spekulationseifer der Bau von Wohnhäusern auf's Neue angeregt und befördert zu werden scheint und ganz ungeahnte Impulse bekommen hat, — daß gerade jetzt eine Zahl von großen Monumentalwerken unter den Händen der bewährtesten Künstler entstehen, welche ohne Zweifel dazu beitragen werden, in jenes Gebiet auch neue, geistige Nahrung, eine Fülle von schönen und edlen Motiven einzuführen.

Es wurde auch früher der verschiedenen Schulen gedacht, die sich damals in kurzer Zeit hier eingebürgert hatten, und deren Träger und Koryphäen wurden damals genannt. Trotz der ungemein großen Thätigkeit, trotz des beständig deutlich sichtbaren Suchens nach noch nicht Dagewesenem ist im Allgemeinen der Typus der Bauweise des Zinspalastes, wie sich schon aus dem stets gleichbleibenden Programm desselben ergiebt, derselbe geblieben. Wir müssen uns auch in dieser Beziehung versagen, das in den früheren Schilderungen Gegebene zu wiederholen.

Es ist nicht einmal eine Neuerung, sondern nur eine immer mehr sich ausbildende Eigenthümlichkeit der neben einander stehenden Zinshäuser, wenn sie durch einheitlichen Façadenbau vereinigt sind. Im Heinrichshof wurde dies Princip zuerst geltend gemacht. Es hat sich immer mehr Bahn gebrochen, und auch die Vereinigung der Höfe, welche den zusammentreffenden Gebäuden zukommen und einzeln oft genug sehr mißliche Dimensionen erhalten, ist stets beliebter geworden.

Solche Gruppenbauten werden namentlich durch die Baugesellschaften gepflegt, indem diese gewöhnlich größere Parzellen mit 4 — 8 Häusern gleichzeitig überbauen. So entstanden einige bedeutende Zinspaläste an der Bellariastraße, auf dem Paradeplatz, zur Seite des neuen Rathhauses; dann vor Allem am Schotten- und Börsenring. Unter letzteren ist eines hervorzuheben, dessen Entwurf von Hansen herrührt, und bei welchem nicht blos Façaden und Höfe, sondern auch die nur durch Balustraden und Kellerstiegen getrennten Vestibules vereinigt sind und als bedeutende Säulenhallen eine ganz vorzügliche Wirkung machen. Daß zuweilen bei solchen gruppirten Häusern in die Mitte des Gebäudes statt einer Oeffnung ein Pfeiler zu liegen kommt, fällt bei den bedeutenden Dimensionen oder großen Anzahl von Fensteröffnungen, die immer anzubringen sind, kaum auf.

Man geht in neuerer Zeit indeß noch einen Schritt weiter und will nicht bloß die nebeneinander stehenden Zinshäuser unter sich, sondern auch mit ihrer nächsten Umgebung harmoniren lassen. Für die Bebauung der die Votivkirche umgebenden Plätze ist die Bedingung festgesetzt, daß die Façaden den von Prof. Ferstel hierzu entworfenen Skizzen entspreche, in welchen eine Vermittlung zwischen den vorwiegenden Renaissancebauten und der gothischen Kirche an der Hand der deutschen Renaissance versucht worden ist, welche sich hier hauptsächlich in der nach Heidelberger und Nürnberger Weise aufgebauten Giebeln aussprechen soll.

Der Absicht und dem Mittel darf man unbedingt beistimmen. Die deutsche Renaissance, die in ihrer Massenvertheilung immer gothisch geblieben ist und nur die Details aus Italien angenommen hat, eignet sich nicht blos vorzüglich zu diesem Vorhaben, sondern sie wird auch durch Einführung ihrer schönen Motive unsere Architektur auf neue, in unserer Zeit noch nicht betretene Bahnen lenken. Und schließlich ist unter diesen Uebergangsmotiven auch die Arkadengänge zu erwähnen, welche im Parterre derjenigen Häuser angebracht werden, die dem Rathhause zunächst stehend, von dessen mittelalterlicher Pracht beeinflußt werden. —

(Fortsetzung folgt.)

*) 5. Band, Jahrgang 1870, 2. Heft.

Zur Charakteristik Schwind's.

Moritz von Schwind, sein Leben und seine Werke. Aus des Künstlers eigenen Briefen und den Erinnerungen seiner Freunde zusammengestellt von Dr. H. Holland. Stuttgart, Neff. 1873. 216 S. 8.

Aschenbrödel. Bilder-Cyclus von Moritz von Schwind. (Holzschnitt-Ausgabe nach den Thäter'schen Stichen.) Mit einem erläuternden Text von Dr. H. Lücke. Leipzig, Dürr. 1873. 13 S. Fol.

Kein Meister der neueren deutschen Malerei hat bei seinem Hinscheiden eine so reiche Spende dankbaren Andenkens von der Kunstliteratur empfangen, wie Schwind. Neben den größeren Essays von Regnet, Ille, Pecht, Hettner, Woltmann erschien schon im Jahre von Schwind's Tode Führich's Biographie (vergl. Zeitschr. VII, 33), und gegenwärtig liegen uns zwei neue Lebensabrisse des Meisters von den obengenannten Verfassern vor, denen voraussichtlich eine größere und ausführliche Biographie noch folgen wird*). An eine kurze Besprechung der beiden neueren Arbeiten, von denen Dr. Holland die seinige ausdrücklich als Bausteine zu einem künftigen Denkmal des Meisters bezeichnet, möchte ich selbst einen Beitrag anschließen: den Versuch einer Analyse von Schwind's „künstlerischer Eigenthümlichkeit" im engeren Sinne, welche in den vorliegenden Biographien hinter dem Interesse an der Persönlichkeit und den Betrachtungen über seine Kunst zurücksteht.

Dr. Holland hat sein Buch gleichzeitig mit Führich begonnen und, nachdem die Arbeit desselben ihm zuvorgekommen war, erst dann wieder aufgenommen, als „der grundgütige Zufall" ihm den reichen Schatz schriftlicher und mündlicher Ueberlieferungen eröffnete, welche sich im Besitz von Schwind's Jugendfreund, des Herrn Franz von Schober in München, befinden. Die Auszüge aus den zahlreichen Briefen Schwind's an diesen einst schwärmerisch geliebten Freund, der ihm im Lauf der Jahre sonderbar entfremdet wurde, bilden den interessantesten Theil des Holland'schen Buches. Sie geben freilich ein Bild von Schwind's Persönlichkeit, von welchem man gern zum ungetrübten Genuß seiner Kunstwerke zurückkehrt, und der Verfasser möge sich selbst fragen, ob er nicht besser gethan hätte, sowohl die Zeugnisse persönlicher Stimmungen und Verstimmungen zwischen den beiden Freunden einzuschränken, als auch solche Aeußerungen Schwind's, wie (S. 124) über „einen der ersten Hanswursten Deutschlands" zu unterdrücken, den der Verfasser, statt ihn mit einer apologetischen Anmerkung kenntlich zu machen, doch wahrlich besser durch einen Korrektur-Strich gegen Schwind's „Unrecht" geschützt hätte.

*) Dem Verfasser der zu erhoffenden Biographie und allen Freunden von Schwind's Kunst bei dieser Gelegenheit die Mittheilung, daß die Sammlung der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien unlängst aus dem Besitze des Historienmalers Leopold Schulz eine Anzahl von Handzeichnungen des Meisters erworben hat, unter denen besonders die aus seiner frühesten Zeit von großem Interesse sind. Die Reihe beginnt mit einer akademischen Zeichnung nach der Antike und zwar des „Ilioneus" nach dem von Fischer ergänzten Gypsabguß. Anm. d. Herausg.

Im Uebrigen hat Dr. Holland zwar mit großem Fleiß eine Anzahl Details der Biographie erörtert und mitgetheilt, das Meiste fällt aber im Wesentlichen mit der Darstellung Führich's zusammen, da beide Verfasser dasselbe Material benutzten und sich wesentlich beschreibend verhalten. Eine frische und aufrichtige Aussprache ästhetischer Eindrücke hat Holland vor dem ganz in Verehrung und unbedingtem Lob seines Künstlers aufgehenden Führich voraus. Seine subjektiven Anschauungen haben auch eine natürliche Gesundheit und treffen oft das Rechte, eigentliches Verständniß für das Künstlerische darf man aber auch bei ihm nicht suchen. Schwind's ganze Kunst ist ihm kaum etwas Anderes als eine Art von selbstverständlicher Schreibweise für die „Gedanken", d. h. bei ihm: für den in Worten auszusprechenden Inhalt an gegenständlichen Motiven, auf welche in der Darstellung und Beurtheilung das ganz überwiegende Schwergewicht gelegt wird. Dieser ächt moderne Zug, der bei allen Beurtheilungen Schwind's den „dichtenden" Künstler in den Mittelpunkt stellt, ja womöglich die „musikalische Anordnung" seiner Cyklen als sein eigentliches Verdienst kennzeichnen will, soll keineswegs ohne Weiteres als unberechtigt abgelehnt werden; es ist der natürliche Reflex einer im Wesen der modernen Kunst tief wurzelnden Lebensäußerung. Ein Vergleich aber, wie ihn Dr. Holland anstellt (S. 191), wenn er in Schwind's Altarbild der Münchener Frauenkirche „einen noch unentdeckten Namen aus der allerbesten Blüthezeit der altniederländischen Malerschule" vor sich zu haben glaubt, kennzeichnet genugsam den Standpunkt des Verfassers, der wenigstens von den Eigenthümlichkeiten der altflandrischen Schule keine richtigen Vorstellungen besitzen kann.

Tiefer und sachlich gegründeter als die Kunsturtheile in Dr. Holland's Buch erscheinen mir die ästhetischen Bemerkungen in dem vortrefflich geschriebenen Text der Aschenbrödel-Holzschnitt-Ausgabe von Dr. Hermann Lücke. Die Holzschnitte selbst, um dies vorauszuschicken, sind meines Erachtens eine geradezu vollkommene Wiedergabe der bekannten Thäter'schen Stiche, photographisch auf Holz übertragen und von den besten Kräften der Leipziger xylographischen Werkstätten: J. Günther, H. Käseberg, R. Oertel, O. Roth und C. Zimmermann meisterhaft geschnitten. Es sind allerdings reine Kopien der Stiche, keine Uebersetzungen in „Holzschnitt-Manier"; was man aber meist hierunter versteht: die auf derbe Strichlagen angewiesene Technik des alten Langholz-Schnittes mit dem Messer hat mit dem modernen Hirnholz-Schnitt mit dem Stichel stilistisch gar keinen Zusammenhang, und es ist wirklich eine recht graue Theorie, die mit allerhand wunderlichen Vorstellungen von „volksthümlicher Kraft und Einfalt" den modernen Holzschneidern wieder das Schnitzmesserlein des 15. und 16. Jahrhunderts aufzwingen will. Thäter's Kartonstich hat übrigens unter der Hand des Holzschneiders geradezu gewonnen, und ich möchte gleich den Wunsch aussprechen: daß auch Schwind's Symphonie bald in gleicher Weise in die kräftigere Wirkung des Holzschnittes übersetzt uns erscheinen möge, da sie aus Ernst's blasser Kalte-Nadelarbeit in Glas und Rahmen fast wie ein weißes Blatt Papier an der Wand hängt.

Lücke's Text giebt ein von schöner Wärme belebtes biographisches Bild mit einer Menge liebenswürdiger und geistreicher Gedanken. Eine gewisse Ungerechtigkeit gegen andere Richtungen, die sich hier nicht verleugnet, ist ein Vorrecht solcher Sympathie mit dem Gegenstande der Darstellung, wie sie der Aufsatz durchweht. Das kühne Bild der „fröhlichen Begattung eines heiteren Weltsinnes mit der Schönheit einer leichtbeschwingten Phantasie" gehört zu den Stellen, wo ein guter Einfall den Verfasser verführte, sich im Schreiben gehen zu lassen. Im Ganzen aber liest man diese auch in der Form schönheitsvolle Darstellung mit wahrer Freude, und die Aussprüche der innigsten Empfindung für die „befreiende Wirkung" der Kunst in Schwind's Meisterwerken wirken um so überzeugender, als sie mit feinem Sinn nur das Beste berühren, und das Urtheil des Verfassers sich keineswegs in einseitig befangenem allgemeinem Lob ausspricht.

Auch bei Lücke aber wird nur in wenigen Bemerkungen das Charakteristische angedeutet, welches die Kunst des Meisters in ihren Formen von der der Vor- und Mitwelt unterscheidet. Die Beobachtung: „daß Schwind in Ritter Curt sich mit freier Selbständigkeit

an die Ausdrucksweise angeschlossen habe, welche Cornelius in seiner ersten Zeit dem Vorbild Dürer's entlehnt hatte" berührt wenigstens die doch wahrhaftig in der Biographie eines Malers nicht unwichtige Frage nach der Art seiner Formengebung, von der bei Führich und Holland nur in den allgemeinsten Ausdrücken die Rede ist.

Vielleicht dürfen deßhalb die nachfolgenden Bemerkungen einen Platz unter dem Material zur Geschichte des Meisters beanspruchen.

Es ist oft bemerkt worden, wie die wenig bekannten, aber bei Führich und Holland ziemlich vollständig verzeichneten Incunabeln von Schwind's Kunst von einer ganz unglaublichen und unbegreiflichen Flauheit und Formlosigkeit sind. Die Trentsensky'schen Bilderbogen: „Robinson", „Entdeckung von Amerika", „Oesterreichs Sagen und Heldenmahle", „Scenen aus deutschen Dichtern", „Ritterspiegel"*), sämmtlich mit der Feder auf Stein gezeichnet, sind um das 20. Jahr des Meisters entstanden und haben so gar keinen Zug von seiner künftigen Kunstweise, daß deren nachherige rasche Entwickelung in der That höchst erstaunlich erscheint. „Konventionell" ist ein viel zu milder Ausdruck für diese knochen- und ausdruckslosen Püppchen, deren rundlich manierirte Umrisse, überschlanke gedrehte Glieder und geschwollene Köpfe auf die allerungünstigsten äußeren Einflüsse — ob des Schnorr'schen Ateliers oder anderer befreundeter Künstler? — hindeuten. Als dann, wie eine plötzliche Erneuerung, der Einfluß der Münchener Schule von Cornelius über ihn kommt, bleibt zunächst noch Vieles von den jugendlichen Typen in seinem Stil zurück. Die schöne Federzeichnung, im Besitze der Frau v. Schnorr in Dresden, „Armuth und Mangel überfallen den Müßigen" (1830**), die Fresken in Rüdigsdorf, die erste Redaktion des „Ritter Curt" (Federzeichnung bei Hrn. Eduard Eichorius in Leipzig) sind Beispiele eines Uebergangsstils, dem wahrscheinlich auch die (mir unbekannten) Wandbilder des Königsbaues angehören und dessen auffälliger Unterschied von der spätern Kunstweise auch jede der kleinen Kompositionen aus dem „Almanach der Radirungen" (1833), die öfter als Vignetten in diesen Blättern erschienen, deutlich machen kann.

Schwind ist hier nämlich noch ganz in dem allgemeinen romantischen Typus der Zeit befangen, wie ihn auch Führich's Jugendwerke aufweisen, und der trotz einer strengeren Durchbildung der Modellirung in Gestalten und Gewändern doch sehr stark an die älteren Düsseldorfer erinnert. Ist es noch Niemandem aufgefallen, wie überaus ähnlich die Typen im „Almanach" den Figürchen auf Adolph Schrödter's Radirungen sind? Man könnte sie manchmal für Arbeiten von einer Hand halten, wäre der Strich selbst nicht zu verschieden. Wo immer jugendliche Formen auftreten, sind die rundlichen Köpfchen auf schlanken Gliedern wiederzufinden; die Gewandung dünn und rundlich gefaltet; die Bewegungen lebendig innerhalb eines gewissen konventionellen Rhythmus, die Komposition ohne sichtbares Interesse für die Ausfüllung des Raumes.

Es erscheint mir deßhalb immer höchst merkwürdig, wie Schwind mit einem Male im Oelgemälde des Ritter Curt (1837/38) die neue ihm eigenthümliche und zusagende Formensprache findet, der er dann im Wesentlichen bis zu seinem Tode treu geblieben ist und die als der „Stil Schwind's" einen besonderen Platz in der neuen deutschen Malerei einzunehmen verdient.

Es ist nicht völlig zutreffend, diese neue Kunstweise mit Lücke einen Anschluß an die jugendlichen Formen der Cornelius'schen, mit Dürer verwandten Faust- und Nibelungenzeichnungen zu nennen. Was Schwind überhaupt an formalen Zügen von Cornelius wirklich angenommen hatte, spricht sich mehr in den älteren Werken aus. Die Vergleichung mit Benozzo Gozzoli, die Bezeichnung als „Verbindung von Dürer, Raffael und Antike" (Pecht,

*) Zwei davon mit dem Monogramm:  . Deutet dieß auf einen Scherznamen? Das Monogramm der Holzschnitte:  , dessen Deutung Holland nicht geben will, hat nach einer Aeußerung von Schwind selbst die Bedeutung „Hirschelhuber", ein Name, der in der Verlobungsgeschichte des Meisters eine Rolle spielte.

**) Nicht: „überwältigen die Mäßigung", wie bei Führich S. 116.

Zeitschr. V, 134) sind entschieden richtiger, nur freilich überhaupt für die stilisirende Zeichnung der neudeutschen Schule, für Schnorr und Steinle und für Overbeck und Führich giltig.

Schwind aber bildete sich, wie Genelli, mit dem er in dieser Beziehung immer in Parallele zu nennen ist, eine ganz eigenthümliche Formensprache, welche keineswegs bloß künstlerische „Handschrift" ist, sondern auch in Reproduktionen und sehr ungenügenden Nachbildungen ihren Grundzug nicht verkennen läßt.

Das Aeußerliche daran ist im Gegensatz zu den plastisch-bewegten Gestalten, die er bisher dargestellt, die Entdeckung des specifisch malerischen Reizes der Umrisse in der Fläche, der rhythmisch umgränzte Schattenriß und seine inneren Züge. Durch alle Werke, auch durch seine Aeußerungen über Kunst klingt es wieder, wie sehr Schwind sich dieses Elements seines malerischen Schaffens bewußt war. „Der Kontur ist die Hauptsache", „die Glasmalerei ist der Grund der deutschen Malerei" — sind die den Schülern eingeprägten Aussprüche, und man begreift vollkommen, daß gerade Schwind mit wunderbarem Geschick die Kunst des Ausschneidens für allerhand scherzhafte Erfindungen ausübte.

Bei dieser neuen Auffassung gewinnen Komposition, Proportionen, Typen seiner Gestalten, Bildung der Gewandung und des Beiwerkes ein ganz anderes Gepräge. Das überstrichelnde Durchmodelliren, die rundliche Schlankheit fallen weg, alle Formen gewinnen Fülle; eine neue Ausdrucksweise der Gedankensprache im Deuten, Winken und in körperlichen Anstrengungen, das charakteristische Stehen, Schreiten, Beugen und Schweben, vor Allem aber das im ruhigen Fluß wie in flatternder Bewegung ewig neue und doch immer organische Spiel der Gewandfalten lassen die Motive seiner malerischen Ideen, und zwar an dem ersten Werke, dem Bilde von Ritter Curt, gleich in der schönsten, nicht weiter übertroffenen Weise zur Erscheinung kommen.

Eine „Entdeckung", wie ich es nannte, war dieß Mittel des malerischen Darstellens für Schwind insofern, als er in seinen Jugendarbeiten kaum eine Spur der Stilisirung für die Fläche erkennen läßt. Aber auch in München wird die Lehreinwirkung und das Beispiel der älteren Kunstgenossen ihn nicht unmittelbar darauf geführt haben. Die „altdeutsche", richtiger dem italienischen Quattrocento nachempfundene und mit aller Kraft auf den Seelenausdruck gerichtete Kunstauffassung der neudeutsch-römischen Epoche ging bekanntlich bei Cornelius und Schnorr in stetiger Erweiterung und Befreiung der Formensprache und des Ausdruckes zu den plastisch-stilisirten Formen der großen Meister der italienischen Renaissance über. Die Profilirung der Gruppen und Figuren ist keineswegs betont, die dramatische Natur der Vorgänge bedingt die Komposition in die Tiefe; wie beim Spasimo und dem Jüngsten Gericht der Sixtina ist die Bewegung der heroischen Gestalten eine plastisch-pathetische, im Typus selbst, auch der Frauen, herrscht der Zug nach dem Terribile und was von „altdeutschen" Anregungen zurückgeblieben, rührt aus der deutschen Malerei der Renaissance her: Dürer's Engelgruppen der Apokalypse gaben ein Vorbild der noch weit über die italienische Kunst hinausgehenden unmittelbaren Wucht des körperlichen Ausdruckes, sein accentuirtes Behandeln des Organismus, namentlich des Knochenbaues, liegt den derben Strichführungen der Fresken-Kartons zu Grunde.

Ganz anders suchte der leichtlebige und nach Anmuth dürstende Wiener seinen Weg, als die Studiengenossen im Atelier des Cornelius, die ihm mit ihrer „Weinerlichkeit und Unfreundlichkeit", an tiefsinnigen, augenrollenden und gliederverdrehenden Kartons wurzelnd, gründlichst zuwider waren.

Er fand — wohl ohne zu suchen und von seinem guten Genius geleitet, — was ihm, „der alle und jede schädliche Einwirkung unserer Zeit erduldet, das einzig Richtige war".

Aus den Werken des italienischen Quattrocento (— ich erinnere an den bekannten Stich der „Servitù“ nach Altobello de' Melloni, der „schwind'scher“ ist als alle Altdeutschen —) und des früheren Mittelalters, romanischen und frühgothischen Stils, in welchem die Erbschaft der Antike noch in den Verhältnissen und dem Rhythmus der Linien fühlbar ist, schöpfte Schwind, wie mir scheint, diejenigen „romantischen“ formalen Anregungen, welche seiner innersten Natur entsprachen. Die idealen Typen aber für das Element der weiblichen Schönheit, dessen Maler er in erster Linie werden sollte, fand er weder in der Antike noch in der Kunst des Mittelalters, sondern in der Natur, und zwar nicht in den schönen Landmädchen der Sabinerberge und römischen Modellen, sondern in der gebildeten deutschen „Gesellschaft“, der er selbst durch Geburt und Lebensführung angehörte und für deren Aeußeres er zuerst ein malerisches Auge hatte.

Nach dem Zwang des Reifrock und Puderkostüms und ihrem extremen Gegentheil, der bedenklichen revolutionär-antikisirenden Natürlichkeit, und einem kurzen vergeblichen Versuch zu deutschthümelnder Romantik hatte sich in der Erscheinung der deutschen Frauenwelt die Herrschaft äußerst geschmackloser Kleidermoden, aber zugleich die neue, eigentlich moderne Eleganz der äußeren Erscheinung des Sich-Gehabens und der Haltung ausgebildet, die unsere Kulturepoche bezeichnet, und Schwind hat nicht erst in der von ihm sogenannten „Modernen Zeichnung“ (der „Symphonie“), sondern von Jugend auf diesen Reizen seine künstlerische Huldigung dargebracht. Die Damengruppe im Ritter Curt ist, bis in die Bewegungen der behandschuhten Finger hinein, graziös in modernem Sinne — und so bleiben seine weiblichen Figuren bis zur Schönen Melusine künstlerische Gestaltungen der Typen, deren ästhetischen Reiz der Künstler in seiner lebenden Umgebung empfand.

Ich glaube, daß gerade diesem Element Schwind den größten Theil seiner Popularität verdankt. Wen berührte es nicht wohlthuend, diese anmuthigen, sittigen, gemüthvollen und liebenswerthen Gestalten, deren Anblick und Umgang im Leben erfreuen und beglücken würde, im Bilde wiederzufinden? Statt der Göttinnen, Heroinen oder der nonnenhaften heiligen Frauen oder naiven Landmädchen der italienischen Schulen bewegen sich hier, in Formen von rhythmischem Wohllaut, Erscheinungen, die den empfänglichen Beschauer (den gebildeten Deutschen und nur diesen) wie die erfreulichsten Erinnerungen an eigene Erlebnisse und Begegnungen berühren. Auf die, dem modernen Menschen so naheliegende Frage: „Wenn diese Gestalten lebendig würden, was hätte man an ihnen?“ (Burckhardt's Vorwurf gegen Correggio), gaben wohl niemals Kunstwerke den Zeitgenossen so befriedigende Antwort wie Schwind's Frauen und Jungfrauen.

Es ist noch zu früh, um Gunst und Ungunst dieses Verhältnisses für den bleibenden Kunstwerth von Schwind's Werken abschließend zu würdigen. Gegenüber der Invasion von Gestalten der Halbwelt, die sich in erschreckender Weise in der neuesten deutschen Malerei breit machen, wird man in der keuschen Anmuth der „treuen Schwester“ und ihrer Schwestern hoffentlich noch auf lange hinaus eine erquickliche Quelle reinen künstlerischen Genusses schätzen, wenn auch der Vergleich mit vollendeteren Kunstwerken die bildnerische Kraft des Meisters als eine den besten Zeitgenossen nicht völlig ebenbürtige erkennen läßt. Haben Andere tiefere Kraft des Ausdruckes, naivere Wahrheit der Empfindung: Anmuth hat Er uns in Fülle gegeben.

Wenn ich in dieser ganzen Seite von Schwind's Gestaltungsweise keinen Zug von Dürer oder Cornelius entdecken kann, so werden mir unbefangene Beobachter wohl Recht geben. Aber allerdings verknüpfen sich jene hervorstehenden Züge moderner weiblicher Anmuth bei Schwind gleich im Ritter Curt mit einem ganz andern Kunstelement, dessen Aeußerlichkeit sogleich an Altdeutsches erinnert. Die knorrig gespreizte Gruppe der Schaarwache

und in allen folgenden Werken die bekannten Typen der Gnomen und Zwerge, der täppischen Bauern, Philisterväter, treuherzigen Knappen, grotesken Ammen, Köche und Bedienten entstammen allerdings einer ganz andern Gestaltenwelt und werden nur in seltenen Fällen an Motive der lebenden Umgebung des Künstlers erinnern. Und dann namentlich die umgebende Natur, oder das Beiwerk von Bauten und Geräth, welches die Gestalten umgiebt, versetzt uns jederzeit durch das Gepräge der Ursprünglichkeit und Echtheit in die romantische Vergangenheit, wohin der Meister unsere Phantasie geleiten will.

Hier in der That liegt der Zug von Formenlust, der Schwind nicht äußerlich, aber innerlich mit der deutschen Malerei der Renaissance verwandt erscheinen läßt. Der damals so wunderbar rege Trieb nach der Ergründung und Belebung des Organismus, der über alle überlieferten Grenzen des architektonischen Rhythmus hinaus (und in der Ornamentik buchstäblich „in's Kraut") schießt, der keine unbelebte Fläche, keine bloß schattirende Strichlage kennt, sondern in jedem Striche — auch mit dem Pinsel — die „getriebene Arbeit" der Oberflächen kenntlich machen will, dieser Trieb bleibt auch nach den Jugendarbeiten in Schwind lebendig und äußert sich überall da, wo das Element des Derben und des Komischen als wirksamer Kontrast des Rhythmisch-Anmuthigen seinen Ausdruck findet. Schwind giebt dann, vom Charakteristischen bis zur Karikatur, in den Typen wie in den Formen, in Gesichtsbildung, Gliederbau und Faltenwurf, der namentlich in lustig flatternden Fahnen ausgebreitet wird, Anklänge an die Bilderwelt des deutschen Mittelalters, ohne jedoch je an eine bestimmte Epoche oder Schule zu erinnern. Eine „Fühlung" mit der altdeutschen Malerei bekundet sich in ähnlichem Sinne in seiner Darstellung der Landschaft. Im höchsten Grade theilt Schwind jenes Gefühl für das Organisch-Lebendige in Bodenbildung und Vegetation, durch welches die Stiche und Holzschnitte Dürer's sowohl den bunten Reichthum farbig schöner Einzelheiten der Flandrer, wie das Typische der Landschaften im italienischen Quattrocento bedeutsam übertreffen. In Stämmen und Wurzeln mit einem wahren Behagen am knorrigen „Gesicht" des Holzwerkes, im Laub nicht ohne Manier, die dem locker schwebenden Geäst der Buchen die Silhouette flackernder Flamme giebt, wahr und anmuthig in allem Pflanzendetail des Vorgrundes und vor Allem schön im Bau des Terrains und der Fernen, hat Schwind die Landschaft immer zu einem bedeutsamen, oft zum anziehendsten Theil seiner Kompositionen gestaltet.

Nicht geringeres künstlerisches Interesse widmet Schwind der architektonischen Umgebung, die er mit ebensoviel Stilgefühl, als echt malerischer Phantasie behandelte. Hierin ist er geradezu ohne Vorgänger. Bei den neueren deutschen Historienmalern sind die Architekturen immer wie fremde Zuthaten, perspektivische Aufrisse von architektonischen Abbildungen und Erfindungen, bei denen das Lineal des helfenden Kollegen überall heraussieht. Ueberdieß ward die damals herrschende Vorstellung von Gothik für die Meisten zum Anlaß der langweiligsten Stillosigkeiten. Schwind hatte schon im Almanach der Radirungen einen glücklichen Sinn für das Architektonisch-Ornamentale bewährt und im Ritter Curt giebt er eine ganz neue Welt architektonischer Formen, die er zur harmonischsten Umgebung seiner Gestalten ausbildete. Seinem gesunden malerischen Auge war die Neugothik absolut antipathisch; die Formen des romanischen Stils mit ihren vollen Verhältnissen, dem schönstilisirten Pflanzen- und Thierornament boten ihm viel dankbarere Anregungen. Aber er bewährt neben dem vollen Verständniß für den Geist dieses Stils seine Erfindungsgabe in der Bildung volksthümlich-mittelalterlicher Formen an Wohnhäusern und Geräth, die durch ihre Frische und ihren Humor so äußerst wohlthuend gegen die erstudirten und reflektirten antiquarischen Hintergründe und Beiwerke seiner Kunstgenossen kontrastiren. Die prächtigen Erker, Giebel und Treppen seiner Städtebilder sind wie die besten alten Handwerkserzeugnisse in freier

Formenlust, nicht nach dem architektonischen Schema gebildet und gerade deßhalb anziehend und lebensvoll. In den prächtigen baulichen Hintergründen des Aschenbrödels ist der auf antikem Boden erwachsene romanische Stil des italienischen Mittelalters von ihm mit bewundernswürdigem Geschick und großer architektonischer Begabung an Palästen und Hallen angewendet. Origineller noch und lustiger aber sind die Bauten des Gestiefelten Katers, wo die romanische Burg und die malerischen Details des Barockstils im Vordergrunde so recht „mit Vergnügen" ihr Formenspiel entfalten.

Es scheint mir denn auch sehr begreiflich, daß Schwind da bei Weitem nicht so glücklich ist, wo er statt der malerischen Erscheinung des Bauwerkes selbst architektonische Formen zu schaffen hat, die über das dekorative Ornament hinausgehen. Schon Schwind's modernes Ornament, z. B. an der Symphonie und der Umrahmung des Aschenbrödels, ist keine so glückliche Weiterbildung der Renaissance als sein Neu-Romanisches; seine antikisirenden Motive haben leicht etwas Zopfiges. Die eigentlich architektonischen Gliederungen namentlich des Aschenbrödels, aber auch der Symphonie, entbehren zu sehr der struktiven Durchbildung, um befriedigend einrahmen zu können.

Diese Durchbildung der Gliederungen und Verhältnisse fehlt denn auch den meisten jener humoristischen und sinnigen Skizzen kunstgewerblicher Entwürfe, von denen in der That durch die technische Ausführung aller Reiz, den die Zeichnungen besitzen, abgestreift werden würde. Es sind gleichsam malerische Variationen auf anregende Motive kunstgewerblicher Aufgaben und ebensowenig für den Gebrauch geeignet (und wohl auch nicht berechnet) wie die Pfeifenkopf-Phantasien im Almanach der Radirungen.

Fassen wir die vorstehenden Andeutungen über das Typische in Schwind's Stil zusammen, so dürfen wir die Charakteristik desselben als „Verbindung von Dürer, Raffael und Antike" dahin ergänzen, daß der Meister gleich seinen Zeitgenossen allerdings unter dem Eindruck dieser drei großen künstlerischen Erscheinungen der Vergangenheit steht; daß aber das Element seiner eigenthümlichen Formensprache im Gegensatz zur plastischen Durchbildung der Gestalten auf der „Stilisirung in der Fläche" beruht, für welche ihm die heraldische Behandlung der Figuren von Wand- und Glasgemälden des romanischen und frühgothischen Mittelalters mehr formale Anregung bot, als die Malerei der deutschen oder italienischen Renaissance.

Diesem Stilprincip entspricht denn auch in vollem Maaße das Kolorit des Meisters, wie er im bewußten Suchen und Streben nach der für ihn natürlichen farbigen Darstellungsweise es nach und nach ausbildete — freilich, nach meiner Empfindung, mit weit geringerem Erfolg als in der Zeichnung.

Ueber die stilistische Angemessenheit von Schwind's Kolorit, das er selbst als das harmonische Nebeneinanderstellen der Farben innerhalb der accentuirten Konture bezeichnet hat, ist wohl Niemand im Zweifel. Wenn die „Malenkönner" unter den Kunstgenossen Schwind's Farbe verwarfen und er umgekehrt kein gutes Haar an ihnen ließ, so ist das unfruchtbarer Künstlerstreit; — unbefangene Beurtheiler, welche mit einigem Verständniß für die stilistischen Bedingungen von Schwind's Kunst vor seine Werke traten, haben wohl nie ein Kolorit nach „moderner Schablone" an ihm vermißt oder überhaupt ein anderes Prinzip der Färbung für seine Kompositions- und Zeichnungsweise gewünscht. Wo die architektonische Haltung immer als „Schmuck der Bildfläche" im rhythmischen Umriß stilisirter Komposition gewahrt werden soll, — und das braucht keineswegs immer ein Wandbild oder sogenanntes monumentales Werk zu sein, sondern jedes bewegliche Tafelbild und jede Zeichnung kann so stilisirt werden, — da ist das farbige Nebeneinander die einzig harmonische Ausdrucksweise. Auch auf die farbige Technik kommt dabei nicht so viel an, als man häufig

mit dem Gegensatz von Oel- und Fresco-Malerei betont. Oelfarben, namentlich moderne, lassen sich ebensogut ohne Glanz als farbige Flächen und ohne die Illusion des vertieften Raumes hinter dem Bildrahmen behandeln, als Frescofarben volle plastische Durchbildung und täuschende Realität der stofflich-körperlichen Erscheinungen ermöglichen, wenn auch die verschiedene Natur der glänzenden Oel- und matten Wasserfarben dabei einigermaßen hindernd und erschwerend sein wird. Es ist also wiederum theoretische Voreingenommenheit, vom Stil der Oelmalerei oder des Fresco als feststehenden Normen zu sprechen.

Schwind selbst beweist es, trotz seiner Bevorzugung der Wasserfarbe durch sein Beispiel am besten, daß ihm das gewohnte Material der ersteren handlicher war und sich harmonischer seinen Erfindungen schmiegte als das Fresco, dessen aquarellirende Behandlung keineswegs von der günstigen Wirkung ist, die der Meister daran voraussetzte.

Nach meiner Empfindung ist die Farbe des „Sängerkriegs" im Städel'schen Museum Schwind's beste koloristische Leistung. Dem Prinzip des „Nebeneinander" entsprechen die mild abgestuften, in warmer Tonart gehaltenen Localtöne, die an die schöne Färbung der venetianischen Schule vor Tizian erinnern. Und „Stimmung" halte ich allerdings für die Grundbedingung eines Kolorits, das dem Beschauer keineswegs perspektivische und stoffliche Illusionen, sondern eine farbenschöne, gleichsam als Vorstellung der inneren Phantasie in bunten Laterna-Magica-Bildern erscheinende Belebung der Zeichnung bieten soll. Man erinnere sich nur, abgesehen von den Fresken der Renaissance, Genelli's ausgeführter späterer Aquarellen, ja Schwind's eigener Jugendarbeiten (Wieland, Autharis, Tritonenfamilie!) und vergleiche damit die Aquarelltöne der „Sieben Raben" und die „Schöne Melusine", in denen seine Biographen freilich „unwiderstehlichen Zauber harmonischer Stimmung und wohllautender Töne" (Holland) „unerreichten Zauber ungekünstelter Farbentöne und wunderbarer Harmonie" (Führich) finden! Mit unbefangenem Auge wird man hier wie beim „Ritter Curt" und dem „Aschenbrödel" eine in der That mehr angedeutete und dennoch oft bunte, aber nicht harmonisch gestimmte Färbung wahrnehmen, welcher die nothwendige Einheit des „Tones" fehlt. Vielleicht am deutlichsten zeigt es der Cyklus der „Reisebilder", wie ungleich Schwind in dieser Beziehung arbeitete; von den glücklichsten farbigen Accorden bis zu den auffallendsten Dissonanzen, zu denen ich namentlich die so häufig auftretenden grünlichen Halbtöne mit rosa Lichtern im Fleisch zähle, sind alle Grade seiner koloristischen Begabung vertreten.

Ich glaube mit dieser Empfindung nicht vereinzelt zu stehen. Nicht ein Einspruch gegen das Prinzip seines Kolorits, worüber Schwind's Biographen sich unnöthig ereifern, sondern die Wahrnehmung, daß der Meister innerhalb seiner Kunstweise das Kolorit so oft vernachlässigt, berechtigt zu dem Urtheil, daß die Farbe seine schwächere Seite war. Ueberhaupt darf beim Rückblick auf die Gesammtheit seines Schaffens nicht nur mit der leichten Wendung vom schlafenden Homer (Holland, S. 182) darüber hinweggegangen werden, daß das heilige Feuer des goldenen Wahlspruchs „Als ich kann" nicht so in ihm brannte, wie bei den Besten seiner deutschen Zeitgenossen, in denen wir die Träger der Erneuerung der Kunst verehren. Reicher begabt und leichteren Sinnes als Andere, durfte er sich fast immer auf den ersten glücklichen Wurf verlassen, aber nur zu oft empfinden wir, daß er nicht sein Bestes gegeben.

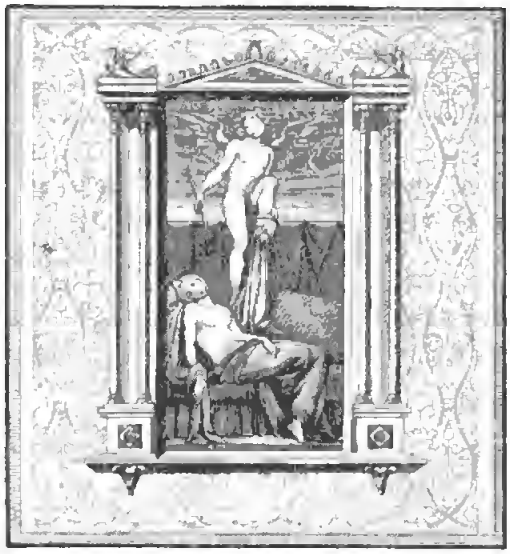
Ob dieser Zug seines künstlerischen Charakters nicht seine Einwirkung auf die Ausbildung von Schülern beeinträchtigt hat, bleibe dahingestellt. Sein Wirken an der Akademie war, meines Erachtens, nicht von so günstigem Erfolg, wie die Biographen rühmen; mindestens wird man darüber nicht in Zweifel sein, daß Bestellungen für so viel Tausend Gulden, als er nach und nach Lehrergehalt empfangen, für ihn, wie für die Nachwelt

erfreulicher gewesen wären, als seine akademische Korrektur — von der er selbst nicht gerade erbaut zu sein pflegte.

Ich will schließlich nochmals einen Wunsch aussprechen, der schon von vielen Seiten geäußert worden ist: daß die Verlagshandlung von Braun & Schneider die Verehrer Schwind's mit einem Album seiner Holzschnitte zu den Münchener Bilderbogen und den Fliegenden Blättern erfreuen möchte*). Der ganz unerschöpfliche Reiz des „Gestiefelten Katers", des „Winters", der „Gerechtigkeit Gottes" machen es wünschenswerth, diese und die vielen köstlichen Holzschnittblätter im Buche zu behaglicher Betrachtung „aufschlagen" zu können und zwar nicht in der ganz ehrenwerthen, aber doch gemischten Gesellschaft der Münchener Bilderbogen. Das „Schwind-Bilderbuch" würde unbedingt ein Lieblingsbuch der deutschen Kunstwelt werden.

A. v. Zahn.

*) Der eine Holzschnitt der Haus-Chronik Bd. I, S. 76 (nicht „mehrere" wie Führich S. 118 angiebt) bliebe besser weg. Er macht gerade dort, neben den leider viel zu wenig bekannten prächtigen Holzschnitten des „Componir-Müllers" (Andreas M., die auch eine neue Separatausgabe verdienten) dem Meister keine Ehre.



[illegible] landt pinx. W. Unger sculps.

WINTERLANDSCHAFT

[illegible]

Meisterwerke der Kasseler Galerie

in Radirungen von W. Unger.

Winterlandschaft von Rembrandt.

In diesem nur hauptsächlich [illegible] Meister dieselbe Wärme der [illegible] bewundert haben [illegible] Einfachheit des Motivs gränzt [illegible] nächst aber das Interesse, um [illegible] vermutete Fülle der Gestaltung [illegible] Vorzugsweise fesselt [illegible] sichtigsten Farbenauftrags im [illegible] Die Leichtigkeit, mit welcher [illegible] Dächer der alten Baulichkeiten [illegible] erfte kaum jemals übertroffen [illegible] Produktion der Künstler sich mit [illegible] schaukelt hat. Darum macht auch das Ganze den [illegible] einahe übermütigen Improvisation, die das Lessing'sche Bedauern über die [illegible] Kopf und [illegible] hier gar nicht aufkommen läßt. Von dem [illegible] und dem Lokaltons wäre es überflüssig zu reden, da [illegible] jede Beschreibung [illegible] Dagegen [illegible] darum in einem Bilde, das [illegible] Schnee fehlt. Das möchte seinen [illegible] Vorherrschen der weißen [illegible] Tradition berichtet uns einen Aus[illegible] [illegible] bestellt sein würde wenn der [illegible] das letztere so treuer wie das [illegible] erzigendes Wort, wie es denn auch [illegible] teren Landschaftsmaler von Fach [illegible] Historiker anerkannt sind sich [illegible] wande befaßt haben, während es [illegible] Ausnahmefall gewesen, was jene dar[illegible]

Meisterwerke der Kasseler Galerie,

in Radirungen von W. Unger.

XIX. Winterlandschaft von Rembrandt.

In diesem nur handgroßen Bildchen — es mißt $6^1/_2$ und $8^1/_2$ Zoll — zeigt der Meister dieselbe Wärme der Empfindung, die wir an seiner schon besprochenen größern Landschaft bewundert haben; nur ist seine erste Wirkung keine ebenso frappante. Die Einfachheit des Motivs gränzt beinahe an Aermlichkeit. Mit jeder Minute der Betrachtung wächst aber das Interesse, und aus dem koloristischen Dämmerlicht tritt nach und nach eine unvermuthete Fülle der Gestaltung hervor, sowohl an figürlichem wie an landschaftlichem Detail. Vorzugsweise fesselt die technische Behandlung mit ihrem anmuthigen Wechsel des reichlichsten Farbenauftrags im Lichte und einer äußerst duftigen Tuschirung der Schattenpartieen. Die Leichtigkeit, mit welcher das Geäst der entlaubten Bäume und die Giebel und Dächer der alten Baulichkeiten in den Impasto der Luft frisch hineingezeichnet sind, dürfte kaum jemals übertroffen worden sein; sie zeigt eine Art von Kraftstück, bei dessen Produktion der Künstler sich mit Wollust auf den Stahlfedern seines erstaunlichen Könnens geschaukelt hat. Darum macht auch das Ganze den Eindruck einer beinahe übermüthigen Improvisation, die das Lessing'sche Bedauern über die Länge des Wegs zwischen Kopf und Hand hier gar nicht aufkommen läßt. Von dem Zauber der Beleuchtung und des Lokaltons wäre es überflüssig zu reden, da die Unger'sche Nachbildung denselben weit überzeugender als eine jede Beschreibung darthut. Dagegen würde wohl ein Wort darüber zu sagen sein, warum in einem Bilde, das für eine „Winterlandschaft" ausgegeben wird, gänzlich der Schnee fehlt. Das möchte seinen Grund in einer gewissen Scheu der alten Meister gegen das Vorherrschen der weißen Farbe wegen ihrer unkoloristischen Wirkung haben. Die Tradition berichtet uns einen Ausspruch Tizian's: daß es mit der malerischen Färbung besser bestellt sein würde, wenn der edle Ultramarin so wohlfeil wie das Weiß und das letztere so theuer wie das erstere wäre. Gewiß ein gewichtiges, wohlzubeherzigendes Wort, wie es denn auch ein nicht zu übersehendes Factum ist, daß selbst die älteren Landschaftsmaler von Fach, nämlich diejenigen unter ihnen, die zugleich als große Koloristen anerkannt sind, sich niemals mit der Darstellung der Natur im weißen Schneegewande befaßt haben, während es die neueren so gern thun. Geringeres Vermögen ist es keinesfalls gewesen, was jene davon abgehalten.

Fr. Müller.

Wiener Weltausstellung.

Die Architektur.

Die Architektur hat sich auf dreierlei Art an dem Wiener Ausstellungswerke betheiligt: in der Sammlung von Plänen und Modellen, welche in den Räumen der Kunsthalle und zum Theil in der Rotunde aufgestellt ist, entrollt sich uns ein umfassendes Bild von dem

Ostportal der Industriehalle.

architektonischen Schaffen der Gegenwart; weite Ausblicke auf die Baukunst der Vergangenheit und in die bunte Mannigfaltigkeit nationaler Stylweisen gewährt sodann die kleine Weltstadt von Bauernhäusern, Pavillons, Kiosken, Brunnen und Heiligthümern, welche rings durch den Park verstreut ist und namentlich im Gebiete der orientalischen Architektur viel außerordentlich Schönes und Lehrreiches bietet; endlich ist es die glänzende architektonische Improvisation der Hauptgebäude selbst, welche unser Interesse in Anspruch nimmt, — und von dieser soll hier zunächst die Rede sein *).

*) Die nachfolgende Würdigung der Ausstellungsbauten erschien zuerst vor wenigen Wochen in der Wiener „Deutschen Zeitung". Der Beifall, den dieselbe in kompetenten Kreisen gefunden, und der mehrseitig ausgesprochene Wunsch, sie in einem Fachblatte dauernd aufbewahrt zu sehen, bestimmte mich zu diesem, im Wesentlichen übereinstimmenden Wiederabdruck.

Eine Improvisation ist es, und insofern allerdings von vornherein das Gegentheil dessen, was die Architektur, diese Mutterkunst alles Monumentalen, in erster Linie zu leisten berufen ist; aber zugleich eine Schöpfung, die uns durch die Würde ihrer Erscheinung, durch die feierliche Großartigkeit ihrer architektonischen Prologe den ephemeren Charakter der ganzen Schaustellung vergessen machen kann: eine Verbindung von Vorübergehendem und Bleibendem, eine Umhüllung des Modernsten, das von dem Gebote der Nützlichkeit aus dem spröden Eisenstoff der Konstruktion erzeugt worden, mit den Formen einer altehrwürdigen Triumphal-Baukunst.

Bei ihrem Entstehen hielten die Weltausstellungen, diese charakteristischen Lebensäußerungen der Gegenwart, auch in ihrer äußern Erscheinung das eigenthümliche Gepräge der Neuzeit fest. Das Eisen-Glashaus war die erste Form der Weltausstellungs-Architektur. England ist seine Geburtsstätte; die Krystallpaläste von Sydenham und München sind seine Hauptbeispiele. Ein Stolz der Mechanik, ein allumfassender Mikrokosmus, kühn, licht und freundlich in seiner Erscheinung, ist diese erste Form des Ausstellungsgebäudes ein treues Spiegelbild der menschenfreundlichen Gedanken, welche jene ersten friedlichen Wettkämpfe der Nationen in's Leben riefen.

In Frankreich, und zwar schon bei der Ausstellung des Jahres 1855, nahm das Ausstellungswesen einen stark egoistischen Charakter an, zugleich aber machte sich ein Zug zu künstlerischer und monumentaler Umgestaltung des Paxtonschen Eisen-Glaspalastes geltend. So entstand der Ausstellungsbau der Champs Elysées von Vieile, ein in seinen Umfassungswänden aus Werksteinen ausgeführtes Gebäude, das nur in den Bedachungen der modernen Eisen-Konstruktion Raum ließ und in dessen geschwungenen Dachformen, welche unterwärts aus Zink, oberwärts aus Glas hergestellt sind, die traditionellen Formen der französischen Architektur sich in charakteristischer Weise geltend machen.

Der Ausstellungspalast des Jahres 1867, das große Weit-Ei des Champ de Mars, brachte keinen weitern Fortschritt auf dieser Bahn. Nur das Eine muß als ein schöner, theoretisch genommen wahrhaft genialer Gedanke stets anerkannt bleiben, daß die Franzosen damals durch die koncentrische Anordnung der Arbeitsgruppen, vom Rohprodukt angefangen bis zur Kunst, dieser letztern die ihr im Gesammtgebiete der menschlichen Thätigkeit gebührende centrale Stellung auch räumlich angewiesen hatten. Die Kunst, als die höchste Blüthe der Civilisation, im Herzen der ganzen Anlage: das war das Neue und unübertrefflich Gute in der Disposition des Weltausstellungsgebäudes von 1867. Architektonisch bedeutend war freilich sonst diese Anlage nicht; sie hatte überhaupt weniger praktischen als idealen Werth; es lag ihr mehr eine doctrinäre Abstraktion als ein eigentlich künstlerischer Gedanke zu Grunde, und das Aeußere vollends erhob sich nicht über den Eindruck unzählbarer, kreisförmig neben einander geordneter Welt-Jahrmarktsbuden *).

Welche Stellung nimmt nun unser Weltausstellungs-Palast, zunächst im Ganzen und Großen angesehen, zu den geschilderten Vorgängern ein? Es läßt sich in der Gesammtanlage kein größerer Gegensatz denken, als der Wiener Ausstellungsraum gegenüber dem letzten Pariser ihn darbietet. Statt des geschlossenen Oblongums mit seiner streng normalen

*) Den vielen nachträglichen Verhimmelungen der Pariser Anlage gegenüber mag es nicht überflüssig sein, hier an das Urtheil eines französischen Autors über den Ausstellungspalast von 1867 zu erinnern: „Palais? Est-ce bien le nom qu'il faut donner à cette vaste construction qui enferme dans son enceinte les plus nombreuses créations de l'art et de l'industrie qui aient jamais été rassemblées dans un même lieu? Non, si ce mot de palais implique nécessairement l'idée de la beauté, de l'élégance ou de la majesté. Elle n'est ni belle, ni élégante, ni même grandiose, cette masse faite de fer et de briques, dont le regard ne saurait embrasser l'ensemble; elle est lourde, elle est basse, elle est vulgaire." Kaempfen, Paris Guide, II, 2007.

Circulation finden wir hier ein vielgliedriges, mannigfach bewegliches Ganzes, die schärfste Trennung von Maschinenwesen und Ackerbau, von Industrie und Kunst, und innerhalb der vereinzelt stehenden Gebäude, welche diesen Hauptarten der Produktion gewidmet sind, wieder eine strenge Sonderung der Staaten und Nationalitäten. Theoretisch betrachtet, ist diese Zerklüftung zweifellos ein Rückschritt, die isolirte Lage der Kunsthalle besonders, fern abseits an den stillen Ufern des Henstadelwassers, zum wenigsten keine Bequemlichkeit für den Kunstfreund. Andererseits wollen wir uns freilich auch den praktischen Vorzügen nicht verschließen, welche das bekanntlich einem Projekte des verstorbenen van der Nüll entlehnte „Fischgräten-System" namentlich für die bequeme Installation der Ausstellungs-Gegenstände und für eine sehr ausgiebige Erweiterung der Räumlichkeiten darbietet.

Doch auf diesen und anderen praktischen Dingen beruht die Eigenthümlichkeit der Wiener Ausstellungsbauten nicht. Ihr Charakter, ihr Vorzug ist künstlerischer Art; daß der leitende Architekt der Wiener Ausstellung, daß Hasenauer und seine tüchtigen Genossen Gugitz, Korompay, Storck, Feldscharek, Weber, Graff oder wer sonst noch an der architektonischen Ausstattung des Ganzen Antheil hat — daß sie dem Werke den Stempel heiterer Schönheit und imposanter Größe aufzudrücken verstanden haben, darin erblicken wir die höchste und für uns erfreulichste Eigenschaft, durch welche sich das große Wiener Unternehmen auszeichnet.

Allerdings hat den Kern des Ganzen wieder der englische Geist geschaffen. Die Rotunde, die Konzeption Scott-Russel's, ist in ihrer alles bisher Dagewesene kühn überflügelnden Großartigkeit eine Leistung, die vor Allem als Riesenwerk der Eisenkonstruktion und Technik Bewunderung verdient und als ein für sich bestehendes Ganzes gewürdigt werden will. Die Verbindung dieses Einheitlichen mit dem vielgetheilten, polypenartig beweglichen Fischgräten-System, die künstlerische Lösung der damit gegebenen Widersprüche, die Erfindung einer Architekturform, die auf den Riesenbau im Innern schon gleich am Eingange vorbereitet: das war die Aufgabe, welche dem Architekten der Weltausstellung gestellt war, und er hat sie in überraschend glücklicher Weise gelöst.

Den Centralraum der Rotunde läßt er durch mächtige Arkaden auf schlanken Säulen mit aufgesetztem Gebälkstück sich gegen die Seitenschiffe öffnen. Der stolze Rhythmus dieser Arkaden durchtönt wie ein ernstes Mahnwort der Architektur die lustigen, reizvoll geschmückten Hallen. Nicht minder gewaltig stellen sich die Portalbauten dar mit ihren tiefeinspringenden, gleichsam zum Eintritt einladenden Nischen, ihren segmentförmigen, den Dächern des Industriepalastes entsprechenden Abschlüssen und den Paaren römischer Säulen, die, auf hohe Sockel gestellt, zu beiden Seiten die weitausladenden Gebälke stützen. Das neulich von uns abgebildete südliche Eingangs-Portal, der Haupt-Eingang in den Industriepalast, hat die Grundform eines römischen Triumphbogens, an dessen Attika wieder jene Segmentform der Dachabschlüsse dekorativ zu Tage tritt, und der sich in einem großen, tonnengewölbten und cassettirten Durchgange gegen die Vorhalle der Rotunde öffnet. Von den beiden Portalen der Schmalseiten haben wir das östliche diesem Aufsatze vorangestellt. Die Eckpunkte der Anlage sind durch etwas gedrückt erscheinende Pavillons mit breiten Kuppeldächern im Louvrestyl markirt, welche an der Hauptfronte mittelst luftiger Arkadenhallen in Verbindung stehen. Das Motiv der großen Arkaden des Innern wiederholt sich hier im Kleinen, und besonders in ihrer Anlehnung an die großartigen Formen des Triumphal-Thores bilden diese zierlichen, rechts und links verlaufenden Bogengänge einen der anmuthigsten Züge in der Gestaltung des Aeußern.

Die Formensprache, deren sich die Urheber der Ausstellungsbauten bedient haben, ist kein reines Idiom; wo spräche man heutigentags auch noch ein solches! Aber ein allen

gemeinsamer Grundcharakter läßt sich doch leicht erkennen: es ist der der Spätrenaissance von zum Theil italienischer, vorwiegend aber französischer Färbung.

Man weiß, daß verwandte Tendenzen sich in letzter Zeit in Wien, wie anderwärts, häufig Geltung verschafft haben. Neben der strengen hellenischen und der neuerdings auf den Schild gehobenen deutschen Renaissance findet die Baukunst der Barockzeit, namentlich in unsern großen Zinshäusern und Palästen, stets wachsenden Raum und Anklang. Daß die Bauten jener lange so verächtlich angesehenen „Zopfzeit" jetzt von Praktikern wie von Theoretikern wieder eifrig studirt und in ihrer historischen und künstlerischen Bedeutung gewürdigt werden, ist nur ein Beweis mehr für die Rückkehr des „Geschmackes" zu den Anschauungen unserer Altvordern mit Haarbeutel und Allonge-Perrücke. Und es wäre nicht schwer, auch auf den Gebieten der Plastik und Malerei, sowie in den verschiedensten Zweigen der gewerblichen Künste das Vorhandensein analoger Bestrebungen aufzuweisen, deren Ziele man im Einzelnen verwerflich finden mag, deren Existenz jedoch eine unabweisbare Thatsache ist.

Um bei der Architektur stehen zu bleiben: so hat die Schule und hat jede puristische Baugesinnung zweifellos ganz Recht, sich diesen Tendenzen gegenüber ablehnend zu verhalten. Man gebe der Spät-Renaissance die Herrschaft über die Bildung der architektonischen Jugend in die Hand, und wir werden in kürzester Frist bei der absoluten Rohheit und völligen Entnationalisirung angelangt sein! Anders ist die Sache, wenn man die specielle Aufgabe in's Auge faßt, welche den Architekten unserer Weltausstellungsbauten gestellt war. Hier, bei der Gestaltung von Räumen, die dem Geiste der ganzen Menschheit und dem Triumphe der Arbeit geweiht sind, hier galt es, Massen von gewaltiger Ausdehnung schnell in ein architektonisches Festgewand zu hüllen, welches den Eindruck weltmännischer Eleganz und würdiger Pracht ausüben und zugleich den freundlichen Parkanlagen und landschaftlichen Umgebungen sich heiter und gefällig anschmiegen sollte. Und gerade für die Lösung dieser Aufgabe besitzt der gewählte Styl in der grandiosen Rhythmik seiner auf römischer Grundlage beruhenden Massengliederung, in den kuppelförmigen, schön geschwungenen Dachabschlüssen und in seiner zwar spielenden und äußerlichen, aber deßhalb nicht minder anmuthigen Ornamentik Eigenschaften, wie sie kaum irgendwo sonst sich günstiger beisammen finden lassen. Der geschickte Anschluß an das Bestehende, allgemein Verständliche und Gefällige war wenigstens in diesem Falle gewiß richtiger als ein etwaiger Versuch, etwas ganz Absonderliches, Neues oder Nationales zu schaffen, wie es uns z. B. in den unglückseligen deutschen Annexen und Pavillons zur allgemeinen Verwunderung dargeboten wird. Wer von diesen kleinlichen, halb im Vogelbauer-, halb im Faßbinderstyl gehaltenen, barbarisch bemalten Holzschuppen der Architekten Kyllmann und Heyden zu den Hauptbauten des Ausstellungsraumes emporschaut, wird zugeben müssen, daß er hier — bei allem Zopfigen und Flüchtigen im Detail — denn doch eine wirkliche Architektur vor sich hat, die sich vor der Welt sehen lassen kann.

Zum Einzelnen übergehend, werfen wir zunächst einen Blick auf die zierlichen gedeckten Gänge, welche das Eingangs-Portal an der Haupt-Allee mit den Ausstellungsbauten in Verbindung setzen. Dies sind — im geraden Gegensatze gegen jene Anlagen der Berliner Architekten — wahre Muster eines an das Material strenge gebundenen und doch künstlerisch veredelten Holzbaustyles. Besonders gelungen, abgesehen von dem etwas überreich verzierten Haupteingang, finden wir die Eckpavillons und die dreigetheilten Durchfahrten der „Avenue Elisabeth".

Der Urheber dieser Holzbauten, Herr Architekt Gugitz, hat auch an dem Bau des in den letzten Wochen vollendeten Kaiser-Pavillons das Hauptverdienst. Die ersten Firmen

der Wiener Kunst-Industrie haben sich vereinigt, um diese für den kaiserlichen Hof bestimmten Räume mit den Kostbarkeiten ihrer Produktion zu schmücken. Das architektonische Gehäuse ist dieses prächtigen Inhalts würdig. Es stellt sich als ein einstöckiger Bau mit erhöhter Mittelhalle und niedrigen Eck-Pavillons dar, welche, wie der Mittelbau, flach gewölbte, mit Skulpturen geschmückte Louvre-Dächer tragen. Die schräg gegen das Süd-Portal des Industrie-Palastes gekehrte Vorderseite ist im Ganzen einfach gehalten; nur den

Uhr, entworfen von König und Feldscharek, ausgeführt von Hanusch und Dzierzinski in Wien.

Mittelbau zeichnet ein viersäuliger korinthischer Porticus aus. Reicher und gefälliger, dem Charakter des Garten-Pavillons entsprechend, ist die Architektur der Rückseite. Hier tritt an Stelle des Porticus eine tiefe, von vorspringenden Wandpfeilern mit Säulenvorlagen eingefaßte Vorhalle, an welche links und rechts Loggien, von gekuppelten toscanischen Säulen gestützt, sich anschließen. Durch diese Loggiengänge gelangt man aus der Vorhalle links in die Salons der Erzherzoge und Erzherzoginnen, rechts in die für die Suite bestimmten Gemächer, während der Haupteingang direkt in den großen Mittelsaal und von dort in die

anstoßenden Salons des Kaisers und der Kaiserin führt. Das satte Roth der Hallenwände mit ihren mattgelben Pilastern belebt den freundlichen Anblick des Gebäudes von der Gartenseite noch mehr. In der Mittelhalle, deren Fußboden ein etwas zu helles und buntes Glasmosaik von Salviati ziert, sind die Wände oben von einem in pompejanischem Styl ausgeführten Friese umzogen. Die Decke schmückt ein allegorisches Gemälde von Karl Schönbrunner, das zwar nicht uneingeschränktes Lob verdient, aber dem gespreizten, fleckig und branstig kolorirten Bilde von Boutibonne an der Decke des Hauptsaales weit überlegen ist. Von der künstlerischen Ausstattung der innern Gemächer erwähnen wir noch das Deckengemälde von Sturm im Salon der Kaiserin und ein Bild von Eisenmenger, welches den Kamin des Kaisersalons zieren soll, sowie des Erstgenannten reizende Groteslen in den Feldern der Thüren des Salons der Kaiserin.

Die innere Ausstattung und Einrichtung sämmtlicher Räume rührt von Professor Josef Storck her; Giani, Haas, Lobmeyr, Faber und Damböck, Paulik und Schröffel, Bühlmayer, Isella, Franzini, Vanni und Andere haben in der Ausführung der kostbaren Gewebe, Möbel, Kamine und Prachtgeräthe mit einander gewetteifert und ein Ensemble von so stylvoller und gediegener Pracht geschaffen, wie es wohl kaum jemals in neuerer Zeit für einen vorübergehenden Zweck in dieser Vollendung hergestellt worden ist. Wir überlassen die Würdigung des Einzelnen unserm Berichterstatter über die Kunst-Industrie, glauben aber demselben nicht vorzugreifen, wenn wir den bedeutenden Aufschwung, den das österreichische Kunstgewerbe in den letzten Jahren genommen hat, schon nach diesen dem Kaisersalon gewidmeten Arbeiten mit Freude konstatiren.

Das Gegenstück zu dem Kaiser-Pavillon bildet der Jury-Pavillon, ein Werk des Architekten Feldscharek, der auch bei manchen der übrigen Ausstellungsbauten dem Chef-Architekten zur Seite stand und in dem zierlichen Bau, der den Sitzungen der Preisrichter gewidmet ist, eine schöne Probe seines Talents abgelegt hat. Die Gesammt-Disposition ist der des Kaiser-Pavillons verwandt, nur daß der Mittelbau, der den großen Versammlungssaal umfaßt, beim Jury-Pavillon zweistöckig angelegt ist und die offenen Säulengänge, welche hier wie dort die Rückseite beleben, sich auch um den halbrunden Abschluß des Saalbaues herumziehen. Die Dächer haben, dem schlichtern Charakter des Ganzen angemessen, die gestutzte Pyramidenform. Unter den mit Maß und feinem Geschmack angewendeten Ornamenten sind besonders die schönen Eisengitter der Portale und die theils in Stuck ausgeführten, theils in schlichtem Grau und Braun gemalten Details der Decke des Hauptsaales hervorzuheben.

Auf die Architektur der Kunsthalle hat Hasenauer wohl mit Absicht am wenigsten Kunst verwendet. Während sich die beiden im rechten Winkel vorgeschobenen Pavillons (der Amateurs und der Museen, ihrer ursprünglichen Bestimmung nach) stattlicher Säulenvorhallen und hoher Freitreppen erfreuen und während sich dadurch im Rücken des Hauptgebäudes ein von Ferstel's reizvoll geschmücktem Ziegel-Portal von Osten her zugänglicher „Kunsthof" bildet, ist die westliche Fronte des Kunstausstellungsgebäudes nüchtern und fast ganz schmucklos gehalten. Lang und niedrig ziehen sich die durch große Fenster und eine Reihe schlichter Pilaster gegliederten Mauern hin, und weder die Pfeilerhalle des Mittelbaues noch die abschließenden Quertrakte mit den Seitenportalen bringen irgend ein bedeutsames künstlerisches Element in die etwas langweilig dreinschauende Masse. Um so mehr Studium und Berechnung ist auf das Innere verwendet. Die Anlage der Räumlichkeiten in Bezug auf Größenverhältnisse und Licht-Disposition ist das Resultat eingehender vergleichender Studien und Experimente. Was wir hier vor uns haben, wird beim Neubau der kaiserlichen Gemäldegalerie, deren Fundamente bereits aus dem Boden hervorsteigen,

in allem Wesentlichen übereinstimmend zur Ausführung gelangen. Der Bau der Kunsthalle hat insofern schon als solcher für Wien eine mehr als vorübergehende Bedeutung, und es wäre sehr zu wünschen, daß die Erfahrungen, die man bei der Generalprobe auf dem Weltausstellungsplatze macht, noch für die „Fest"-Ausführung vor dem Burgthor verwerthet werden könnten. Ohne uns in technische Detailfragen einlassen zu wollen, darf doch so viel wohl schon jetzt konstatirt werden, daß das Oberlicht auch in der hier vorliegenden, mit aller Sorgfalt abgewogenen Konstruktion dem Seitenlicht in jeder Hinsicht nachzustellen ist.

Das Seitenlicht bleibt nun einmal das natürliche Licht für Innenräume, das Licht, bei dem die meisten Bilder gemalt, auf das sie gestimmt sind. Also, je mehr Räume mit Seitenlicht, desto besser eine Galerie! Oberlichträume dagegen nur ausnahmsweise für Bilder größten Formates und solche, die als Dekorationen von Prachtsälen gedacht, mehr auf das Zusammengehen mit der Architektur als auf eine spezielle Bildwirkung berechnet sind! Legt man diesen Maßstab an die Gemäldesammlung der Kunsthalle an, so ergibt sich, daß hier viel zu viel Oberlichtsäle und zu wenig Räume mit Seitenlicht vorhanden sind. Die umfangreichen Historien-Bilder lassen sich zählen — das konnte man im voraus wissen — dagegen sind die Genrebilder, Landschaften und andere Kabinetstücke, wie gewöhnlich, zu Hunderten da, die nun wohl oder übel in das große Treibhaus hinein müssen, in dessen prosaisch gleichmäßigem und doch zerstreuend wirkendem Licht sie rettungslos zu Grunde gehen. Wohlthuend und übersichtlich, ein förderndes Element künstlerischer Bildung ist eine Gemäldesammlung nur dann, wenn sie das Gleichartige und harmonisch Zusammenstimmende in beschränktem Raume darbietet, wie dies z. B. Schinkel's klassische Berliner Galerie in ihrer ursprünglichen Anordnung that. Eine Reihe großer Oberlichtsäle mit schichtenweise übereinander geordneten Massen vorwiegend kleinerer, ja zum Theil duodezförmiger Bilder muß auch bei der sonst geschmackvollsten Aufstellung den Sinn eher verwirren als bilden, das Auge ermüden, statt es zu erquicken.

Ich wende mich zum Schluß dem Hauptgebäude der Industriehalle zu, um dem Kerne des Ganzen, der Rotunde, noch einige Worte zu widmen. Wir schreiten unter dem gewaltigen cassettirten Tonnengewölbe des Südportals hindurch, werfen einen Blick auf dessen von Geyling nach Laufberger's Entwurf ausgeführtes Glasfenster*) und werden dann sofort des riesigen Zeltdaches der Rotunde ansichtig, das auf einer schlanken, rundbogig verbundenen Pfeilerstellung ruhend, den kreisförmigen, von einem breiten Umgang eingefaßten Raum überspannt. Die architektonische Dekoration dieser Pfeilerarkaden ist ebenso reizvoll wie imposant; besonders schön sind die von Graff gezeichneten vergoldeten Eisengitter vor den Lichtöffnungen der Treppenpfeiler. Nur ein Punkt des Innern der Rotunde, von deren Konstruktion als solcher ich ganz absehen will, ist in unbegreiflicher Weise roh gelassen: der Uebergang von dem Gesims der Pfeilerstellung zu der Zeltform des Daches. Die Pfeilerstellung trägt eine Galerie mit dürftigem Eisengitter. Das Zeltmotiv läuft unten in einen großen, goldfarbig bemalten Rundstab aus. Dazwischen aber, im Rücken der Galerie klafft eine weite Lücke, in der die gebogenen Träger der radialen eisernen Dachbalken in häßlicher Nacktheit zu Tage treten. Daß dem feinen Auge des leitenden Architekten diese wunde Stelle entgangen sein sollte, läßt sich kaum denken. Es wird wohl irgendwo anders gefehlt haben, als man im Drange der Begebenheiten an die architektonische Dekoration der Rotunde kam.

C. v. Lützow.

*) Eine Abbildung desselben wird dem nächsten Hefte beigegeben werden.

Zur Erinnerung an L. Hugo Becker.

Von Ludwig Bund.

Mit einer Radirung.

In Wald und Flur, der weiten Welt entzogen,
Da saß er, lauschend dem geheimen Regen;
Hier auf den Zug in grüner Zweige Wogen,
Am Bache dort der Welle leisen Schlägen.
Und wie Natur in ihren großen Zügen
Harmonisch ihre Bilder weiß zu fügen,
Wußt' er in seinen Bildern das Entzücken,
Das er empfunden, seelisch auszudrücken. —

Welch ein entsetzliches Grauen liegt doch in der Macht des Todes, wenn er mit dem jungen, schönen Menschenbilde zugleich einen Geist auslöscht, der geschaffen war, Tausenden die Freude des Daseins zu geben!

Dies gilt namentlich von dem begabten Künstler, der uns entrissen wird, ehe das Haar ihm ergraut, gleichviel, in welcher Richtung der Kunst die Musen ihn gedrängt hatten.

Bei dem jungen Krieger, wenn er auf heißer Wahlstatt fällt, liegt die Versöhnung seines Todes zugleich verklärend über seinem frühen Ende. Im Rausche des Sieges greift er nach dem Heldenruhm, und ob auch der Lorbeer, der dem Sterbenden die Stirne schmückt, mit den Strömen seines Blutes gefärbt ist, uns tröstet der Gedanke, daß es sein Loos war, daß er für eine gute Sache das schöne Ziel erreichte.

Anders jedoch wollen wir die Laufbahn eines Künstlers gemessen wissen, und gewiß dann erst recht, wenn im Beginne derselben aus seinem Schaffen schon die leuchtenden Knospen hervorbrechen; dann haben wir die Berechtigung, mit warmer Hoffnung und Sehnsucht den duftigen Blüthen und der labenden Frucht entgegen zu sehen, und wenn uns der Tod darum betrügt, dann geziemt uns wohl die bange Klage.

Aber auch bei einem solchen Verluste gibt es eine Versöhnung, wenn in dem frühe abgerissenen Leben schon das ganze fertige Künstlerleben lag. Gleich wie am Götterbaume der Hesperiden die Goldfrucht zwischen Blüthen, zwischen Knospen prangt, so bietet uns wohl hier und da ein Künstler in seinen Anfängen schon die Meisterwerke, die Früchte, süß und labend, zwischen Knospen und Blumen.

Eine solche Erscheinung war und ist der früh abgerufene Landschaftsmaler L. Hugo Becker.

Vor einigen Monaten feierte man in Düsseldorf an seinem Grabe durch die Enthüllung eines ihm von seinen Freunden gewidmeten Denkmals ein ergreifendes Gedächtnißfest, bei dem durch die Theilnahme der Künstlerschaft wie in dem Zudrange des größern Publikums die Bedeutung seines Verlustes voll in den Vordergrund trat. Aber auch die Versöhnung über seinen Tod trat bei dieser Versöhnungsfeier mit heiligen Troste an die Herzen derer, die um seinen frühen Heimgang geklagt. Wohin man hören mochte, überall sprach sich

die Ueberzeugung aus, daß der junge Künstler bei seinem Scheiden schon als ein vollendeter Meister in der Kunst dagestanden und daß ein längeres Leben dem Kranze seines Ruhmes wohl einige frische Blätter zugefügt haben würde, daß der Blüthenschmuck desselben aber schon jetzt unvergänglich sei.

Dieses einstimmige Urtheil über den Geschiedenen knüpfte sich, wie an viele andere werthvolle Bilder, die von früher her in der Erinnerung derjenigen, die sie gesehen, lebten, an eine neu ausgestellte Landschaft „Auf der Höhe", welche von einer wunderbar fesselnden Schönheit durchweht, von einem Hauche des Genies durchgeistigt war, die Alles neben ihr in den Schatten stellten. Neidlos erkannten die Künstler, und auch diejenigen, deren Beruf gleichfalls die Landschaftsmalerei ist, diesem Bilde den Preis zu; das Publikum aber begriff vor ihm, wie gemalt werden muß, um selbst den schlichtesten Laien für die Kunst zu begeistern.

Bevor wir den kurzen Bildungs- und Lebensgang des jungen Künstlers näher beleuchten, sei es erlaubt, auf dieses sein herrlichstes Werk das Auge zu wenden, da es das Urtheil, daß Becker ein geborener und in seinen Anfängen schon vollendeter Künstler gewesen, begründen soll.

Das Bild wurde im Jahre 1867 gemalt, von dem Kunstverein für Rheinland und Westfalen angekauft; ging durch die Verloosung in Privatbesitz über und ist jetzt Eigenthum des Herrn Fr. König in Bonn. Fern liegt ihm jene verderbliche Richtung der Effekthascherei, des ungesunden Naturalismus unserer Tage, dessen Aufgabe darin allein gipfelt, durch ein bestechendes Kolorit zu wirken, dem aber der geistige Inhalt, die Schönheit der Linien eine verklungene Sage der Kunstgesetze wurden. Hier wirkt nichts als einfache Schönheit der Natur: das Ideal, das keinem Kunstwerke ganz fehlen soll, ist ihm nur leise beigegeben. Aber aus der treuen Wiedergabe dessen, was die Natur in ihrer Verklärung dem Auge des Künstlers bot, und der Verbindung desselben mit dem Ideal, das in seiner Seele lebte, entstand eine Harmonie in reiner Vollendung. Dieser Charakter kennzeichnet alle Werke des Künstlers, und da er am Quelle der Poesie getrunken, fand er leicht und glücklich den dritten Factor, der dem wahren Kunstwerk unerläßlich ist: das gute Motiv. Und so auch in dem Bilde „Auf der Höhe".

Der Maler führt uns in ein Seitenthal des vielgepriesenen Moselgebietes und dort auf die reinen Höhen, wo der Odem Gottes schrankenlos weht. Es ist Sonntag Morgen, der strahlende Sommermorgen, der wahre „Tag des Herrn", — durch wilde Brombeerranken und eine vollgrünende Hecke führt uns ein Fußpfad zu einer in der Mitte des Bildes liegenden Kapelle, deren stumpfes Thurm- und langes Hauptdach sich in mächtigen Lindenbäumen fast verlieren. Im Vordergrunde links, in einem frisch umgestürzten Acker, rastet der Pflug; in dessen Nähe schwatzt ein munteres Elsternpaar. Hinter dem Acker, und an das kleine Kirchlein grenzend, breitet sich der Friedhof mit seinen ernsten Zeichen aus. Diesen schützt nach vorn zu eine primitive Mauer von Feldsteinen, nach hinten schließt ihn ein bewaldeter Bergrücken ab, aus dem, in die Luft hinausragend, eine alte Ruine hervortritt. Von der Kapelle abwärts senkt sich die Landschaft ziemlich steil in ein liebliches Thal, zu dem das Auge an einem gesegneten goldenen Kornfelde hinabgeleitet wird. Durch das Thal schlängelt sich ein Gewässer in leichten Windungen; dort liegen auch geschützt die Hütten der Bewohner zwischen Wiesen, Gärten und Feldern zerstreut. Aus diesem Thale steigen einzeln und in Gruppen die frommen Kirchengänger zu der Kapelle empor und geben so dem Bilde die passendste Staffage. Der größte Reiz des Bildes beruht aber in der duftigen Höhe, die rechts vom Thale anstrebend, von Wald und Saatfeldern durchflochten, von Linie zu Linie sich aufbauend, in eine endlose Ferne aufgelöst

The drawn by A. Rembrandt van Leyden

[illegible] bei seinem Scheiden [illegible] als ein vollendetes [illegible] ein [illegible] Leben dem Kranze seines Rühmens [illegible] wurde, daß der Blütenschmuck desselben aber [illegible]

[illegible] Wiederkehrenden knüpfte sich, wie an viele andere [illegible] der Erinnerungen derjenigen, die sie geschen, lebten, [illegible] der [illegible] Liebe von einer wunderbar fesselnden [illegible] durchdrungen war, die Alles neben [illegible] [illegible], und auch diejenigen, deren [illegible] [illegible] zur das Publikum aber begrüßte [illegible] den [illegible] Laien für die Kunst [illegible]

[illegible] des jungen Künstlers näher beleuchten [illegible] zu wenden, da es der Urtheil [illegible] [illegible] vollendeter Künstler gewesen [illegible]

[illegible] von dem Kunstverein für Rheinland [illegible] Ausstellung in Privatbesitz über und ist [illegible] [illegible] Bild. Kann [illegible] ihm jene verderbliche Richtung [illegible] unsere Tage, deren [illegible] [illegible] aber der geist. Inhalt, die [illegible] der Kunstwerke wurden. Hier wirkt nicht das Fremd, das beim Kunstwerke ganz fehlen soll, [illegible] der [illegible] Begabung [illegible], was die Natur in [illegible] [illegible] mit dem Ideal, der [illegible] in reiner Vollendung. Dieser Charakter [illegible] er am Quelle der Poesie getrunken, fand [illegible] der [illegible] unerläßlich ist: das [illegible]

„Auf der Höhe"

[illegible] Lahntal der [illegible] Moselgebietes und [illegible] [illegible] Es ist Sonntag Morgen [illegible] Tag [illegible] durch wilde Brombeer [illegible] [illegible] in der Mitte [illegible] [illegible] Dorf und langes Hauptdach sich in mächtigen [illegible] [illegible] in einem [illegible] umgestürzten [illegible] [illegible] Elternpaar. Hinter dem [illegible] [illegible] der Friedhof mit seinen ernsten Zeichen [illegible] [illegible] Mauer von Felsteinen, nach hinten [illegible] [illegible] in die Luft hinausragend, eine [illegible] [illegible] die Landschaft ziemlich weit in die [illegible] zu einem [illegible] gelbenen Kornfelde hinabgeht [illegible] [illegible] in [illegible] Windungen; dort liegen [illegible] [illegible] Wiesen, Gärten und Felderm zerstreut. [illegible] [illegible] frommen Kirchengänger zu der Kapelle [illegible] Sonntage. Der größte Reiz des Bildes [illegible] vom Thale aufsteigend, von Wald und [illegible] [illegible] Auge [illegible], in eine endlose Ferne aufgeh[illegible]

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

wird und den Beschauer mit sich von dannen zieht. — Wenden wir uns nun zu dem Schöpfer dieses Bildes!

Ludwig Hugo Becker wurde im Jahre 1834 den 19. Juli in Wesel, der preußischen Festung am Rheinstrome, geboren, wo sein Vater als Uhrmacher lebte. Schon im zartesten Knabenalter zeigte sich bei ihm eine ganz entschiedene Anlage zum Zeichnen. Dieser Befähigung, die von Lehrern und Freunden der Eltern unterstützt wurde, wandte der Knabe bald seine ganze Seele zu, und es war schwer, ihn zum gleichen Fleiße in den anderen Schulwissenschaften anzuhalten. Die Strenge der Eltern ließ hierin jedoch nicht eher nach, als bis Hugo sich das Wissen einer höheren Gymnasialbildung erworben hatte. Durch die dann ernstlich begonnenen Zeichenstunden trat sein Beruf zur Kunst entschieden hervor, und so fand er im Jahre 1852 durch seine Vorlagen Aufnahme an der Akademie zu Düsseldorf. Schnell beendete er den Kursus der unteren Fächer; im nächsten Jahre bereits war er Mitglied der Landschafterklasse und glücklicher Schüler des Meisters Johann Wilhelm Schirmer, dessen Anerkennung und Liebe ihm fortschreitend zu Theil wurde, jemehr seine gediegenen Studien sich entwickelten und sein feines Kompositionstalent überraschend hervortrat.

Im Jahre 1856 legte er sein erstes größeres Bild dem Urtheile der Menge vor. Es war ein eigenthümliches, großes, durch und durch poetisches Werk, jenes „Opfer der alten Deutschen" und erregte die Aufmerksamkeit aller Kunstfreunde und die Bewunderung seiner Kollegen. Unter der majestätischen Pracht einer Urwaldseiche, vom Mondlicht und den Flammen des Opferheerdes beleuchtet, zeigte er uns die Riesengestalten des Priesters und die unserer Vorfahren. Niemand wollte glauben, daß die Kraft, Größe und Wahrheit des Bildes die Erstlingsarbeit eines eben in's Leben tretenden Jünglings war. Das Werk ist, beiläufig gesagt, im Besitz des in jüngster Zeit vielbesprochenen preußischen Generals der Kavallerie Grafen von der Gröben, der es sehr hoch schätzt.

Der Erfolg der ersten Arbeit war natürlich ein starker Sporn für das weitere Schaffen. Gleich darauf machte Becker in Gemeinschaft mit andern Künstlern seine erste Studienreise, und zwar wandte er seinen Schritt nach Westfalen, das eine unerschöpfliche Quelle von Bildern für unsere Genre- und Landschafts-Maler geworden ist. Die Frucht dieser Reise war ein großartiges Bild in Höhenformat: „Das vorüberziehende Gewitter", in welchem namentlich wieder die kecke Behandlung der Staffage — er selbst mit seinen Freunden — und der gewaltige Zug der Luft hervortreten. Andere Bilder, welche dem westfälischen Boden ihren Ursprung verdanken, sind „Der Schäfer auf der Trift", „Sonntag Morgen", „Wäscherinnen am Bach", „Waldabhang mit rastenden Künstlern".

In späteren Jahren besuchte er den Oberrhein, die Mosel, die Schweiz, die Normandie und die Ostseegebiete. Von allen diesen Ausflügen brachte er reiche Schätze an Studien und Zeichnungen nach Hause. Die Schweiz und Normandie interessirten ihn für die Richtung seiner Kunst nur wenig; ihm standen die heimischen Gefilde über Alles hoch. Mit jedem neuen Bilde stieg bei ihm der Reiz der Durchbildung und Vollendung, und fast in jedem Jahre kaufte der Kunst-Verein für Rheinland und Westfalen eins seiner ausgestellten Werke. Von dauerndem Werth sind noch „Badende Knaben", „Aus der Normandie", „Das Dorf im Schnee" und „Christnacht". Im Jahre 1861 erhielt er auf der internationalen Ausstellung zu Metz die Kunst-Medaille für seine „Schlittenfahrenden Knaben", und auf der Weltausstellung zu Paris entzückte ein Bild von ihm „Der Hirtenknabe" und fand schon am ersten Tage seinen begeisterten Käufer. Von diesem Bilde hieß es, „es sei schön, wie ein deutsches Volkslied".

Becker's Kunst war einem Jeden verständlich. Klar, einfach und harmonisch weckte er

mit seinen Bildern immer den ewig anklingenden Ton der Poesie und der süßen Befriedigung in der Brust des Beschauers, und in der Wahrheit des Dargestellten lag zugleich das Maaß für den strengsten Kunstrichter. Dabei fehlte ihm jeder Dünkel und der so manchem Künstler eigene und oft auf nichts gegründete Stolz. Wo seine Freunde über ein neues Bild von ihm entzückt waren, da lag er mit sich im Streit, weil er das, was er mit dem geistigen Auge sah, in dem Werke nicht erreicht wußte. Der Genuß und der Reiz seiner Kunst lagen für ihn in der Arbeit selbst, in dem Studium dessen, was er vom Einzelnen zum Ganzen gebrauchte: des Baumes, des Baches, des Waldsaumes oder des sanften Spiegels eines Wassers. Vor allem prächtig und schön waren seine Bergstudien mit den märchenhaft blauen Formen und dem glanzvollen Sonnenlichte. Jede für sich war ein Bild voll Vollendung im Kleinen, das uns zeigte, wie fein der Sinn des Künstlers strebte und empfand.

Eine seltene Erscheinung war bei ihm das ausgeprägte Talent der Komposition, das auch seinem großen Lehrer so eigen war. Ein anderer seiner Vorzüge war der der lieblichen Vereinigung der Staffage mit der Landschaft. Wenn er den lachenden, den träumenden Wald schon im duftigen Farbenglanze und im Blumenschmuck vor uns erstehen ließ, wie wußte er ihn zu beleben durch eine spielende Kindergruppe, durch ein lauschendes Reh! Eine sonnenhelle Seele sprach aus seinen Bildern. Das Kleine wurde unter seinem Pinsel groß, und dem Unscheinbaren lieh er den Glanz wohlthuender Verklärung. Und alle diese Vorzüge stellten ihn in der Meinung der besten Kunstkritiker höher, als alle gepriesenen Naturalisten unserer Zeit, weil sie erkannten, wie er warm und ausdauernd dem Ideale lebte.

Ein feiner geweihter Geist spricht auch, und hier vielleicht ganz besonders, aus Becker's Zeichnungen, die er in Lithographie und zahlreich für den Holzschnitt ausführte. Die letzteren sind nicht selten den berühmtesten Meistern an die Seite zu stellen, und wir verweisen einfach zur Begründung auf den ersten Jahrgang der „Deutschen Bilderbogen". Sehr viele vortreffliche Illustrationen zu Gedichten schuf sein sicherer Stift, und immer traf er den vollen Inhalt der gegebenen Poesie. Bei diesen Zeichnungen tritt es recht deutlich hervor, wie sein Auge das Geheimniß der Licht- und Schattenwirkung erfaßt hatte, und manche derselben bilden für alle Zeit anderen Künstlern eine werthvolle Handhabe beim gleichartigen Schaffen.

Zu dieser hervorgehobenen Vielseitigkeit tritt noch die Befähigung zur Führung des Stichels. So fanden sich in seinem Nachlasse drei werthvolle Radirungen, von denen eine diesen Zeilen eine warme Fürsprecherin sein wird. Auch hier wirken dieselben Vorzüge seiner Kunst: seine Zeichnung, liebliches Motiv und innige Verschmelzung der Landschaft und Staffage.

Und alle diese künstlerische Kraft und geistige Fähigkeit mußte so früh vergehen!

Schon seit dem Beginne seiner Künstlerbahn trug er den Keim des Todes in sich. Mit jedem Jahre sahen seine Freunde seine einst so schöne Jünglingsgestalt mehr dahinschwinden; doch es wurde den verderblichen Mächten schwer, über seinen elastischen Geist Herr zu werden.

Im Beginne des Winters 1868 schwand die letzte Hoffnung auf seine Genesung. Er selbst ging zu jener Zeit an die Vollendung eines großen Bildes „Weinlese an der Mosel", und in letzter Lebenskraft, mit todesmatter Hand, oft unter herben Schmerzen und doch mit bewunderungswürdiger Energie saß er vor dem Werke und wollte nicht davon lassen. Er fühlte wohl, daß er seinem Künstlerleben mit demselben den Schlußstein setzte. Und so war es auch; als es vollendet, als es sonnig und frisch auf der Ausstellung dem Anblick

der Verehrer dargeboten war und er über die Schönheit desselben liebenden Beifall empfangen hatte, neigte er ruhig sterbend sein Haupt.

Poetisch, wie sein Leben, sein Schaffen, war sein Tod: in der Christnacht, als die ersten Glockentöne den Anbruch des hohen Festes verkündeten, stand sein Herz still.

Sein reicher Nachlaß wurde im Künstlerlokale „Malkasten" ausgestellt und dort versteigert. Man staunte über die reiche Fülle der Studien, Zeichnungen, Aquarelle und Entwürfe, und es entstand ein förmlicher Wettkampf um ihren Besitz. Viele der Studien wurden sogar von Seiten der Akademie als Vorlagen für die Schüler der Landschafter-Klasse angekauft, und in manchem Künstler-Atelier sieht man den Segen des Fleißes und ein Zeugniß des wahren Künstlerberufs in einer Arbeit von L. Hugo Becker.

Krone auf dem Dache der Rotunde der Wiener Weltausstellung.

Die Bauthätigkeit Wiens.

(Mit Illustrationen.)

III.

Mit dem Ausbau der Ringstraße, mit dem Bau der Zinspaläste sind die Namen von Künstlern verbunden, die nicht bloß durch ihre eigenen Werke, sondern auch durch die von ihnen gegründeten, scharf sich charakterisirenden Schulen in die Geschichte der Entwickelung der Stadt sich mit unvergänglichen Lettern eingeschrieben haben. Sie wurden zum größten Theile schon erwähnt; wir haben hier der neuen Werke, die sie der Mitwelt geschenkt haben, zu gedenken.

Zwei neue Zinspaläste, Gruppenbauten, welche durch Originalität und klassische Formeneinheit sich hervorthun, sind nach Hansen's Entwürfen am Schottenring gebaut. Bei dem einen, wegen Zusammenziehung der Vestibüles schon erwähnt, ist die Façade durch zwei übereinanderstehende Reihen von ionischen Doppelsäulen von Stockwerkshöhe belebt; bei dem andern verbinden durchgehende Pilaster den ersten und zweiten Stock und tragen über ihren Gebälken eine Reihe von Karyatiden, die das verkröpfte Hauptgesims stützen und die als Dekorirung des obersten Stockwerkes der ganzen Façade einen außerordentlich reichen und schönen Abschluß geben. Bei beiden sind die Wandflächen im Ziegelrohbau ausgeführt, während die Architektur, Rahmen und Gesimse den natürlichen Ton des hydraulischen Kalkverputzes behalten haben. An einem kleinern Zinshause desselben Architekten in der Nähe der Börse zeichnet sich ein schönes Fenster sehr vortheilhaft aus, das von frei vortretenden griechisch-gebildeten Karyatiden, welche eine Giebelverdachung tragen, umrahmt ist.

Wir werden des Meisters weiter unten beim Palast- und Monumentalbau wieder zu gedenken haben. Das neben dem vorletztgenannten Zinspalais, mit demselben in zusammenhängender Gruppirung ausgeführte Renaissance-Gebäude mit den farbigen Ornamenten auf Goldgrund an der Façade ist nach den Plänen E. Förster's ausgeführt.

In diese Kategorie gehört auch das schöne, sehr maaßvoll dekorirte Palais Leon von H. von Ferstel, ebenfalls am Börsenring. Die Fenster des ersten und zweiten Stockes sind mit zierlichen Tabernakeln eingerahmt, das imposante Hauptgesimse lastet leider etwas nahe über den Fenstern des dritten Stockes.

Dann sind die Zinspaläste Romano's und Schwendenwein's anzuführen; an der Ringstraße, wo nebst vielen andern das Palais Schey mit seinen schönen Tabernakelfenstern, am Schwarzenbergplatz, wo das von ihnen selbst unübertroffene Palais Ofenheim steht, das in der Hauptfaçade mehr dem eigentlichen Palaste sich nähert; dann zahlreiche Baugruppen am Kalkmarkt, im sogen. „Communalloch" u. s. w. Einfache und großartige Motive, schöne Verhältnisse, römische Detailirung mit stark französischem Beigeschmack im Ornamentalen charakterisiren diese durch zahlreiche Werke hervorragende Schule, auf welche wir beim Palastbau ebenfalls zurückzukommen haben.

Auch in den Gebäuden einer Baugesellschaft läßt sich noch die Romano'sche Schule erkennen, indessen schon verwischt durch so viel Haschen nach Originalität, daß zuweilen die großartige und einfache Schönheit derselben schwer darunter leidet, während in andern Fällen noch ganz Bedeutendes geleistet wurde. Das Letztere gilt namentlich für die gruppirten Zinspaläste an der Bellariastraße und für einige am Kolowratring und in dessen Umgebung ausgeführte Wohngebäude.

Neben dieser Schule zeichnete sich durch gleiche Fruchtbarkeit das Atelier des Architekten Tietz aus, der sowohl an der Ringstraße, als auch in deren nächster Nähe zahlreiche Parzellen ganz überbaut hat. In diesen Schöpfungen (Grand-Hotel u. s. f.) spricht sich mehr die gräzisirende Richtung Hansen's aus, allerdings ohne die feine Grazie desselben. Gute und praktische Raumdisposition wird diesen Häusern nachgerühmt.

Durch weniger zahlreiche, aber um so trefflichere Werke in diesen Gebieten haben sich noch einige Architekten hervorgethan, wie Schachner (der u. A. zwei treffliche Façaden am Beethoven- und

Künstlerplatz geschaffen hat und eine noch bedeutendere an der Liechtensteinstraße, mit Verwendung des Ziegelrohbaues und reicher Delorirung, bei der wir der allgemeinen trefflichen Wirkung wegen einige neufranzösische Geschmacklosigkeiten mit in den Kauf nehmen), dann Thienemann, Wehrenpfennig, Baumgarten, Fellner u. A.

Neben diesen giebt es ferner eine Reihe von Zinshausarchitekten, die, — indem sie die praktische Seite solcher Bauten vorzugsweise pflegen und daher von Seite der Bauherren manchen Vorzug genießen, — durch ungemeine Produktivität sich auszeichnen, aber keinem ausgesprochenen Style huldigen. Bald sind es Versuche, die sie auf Kosten ihrer Bauherren zu eigenem Nutz und Frommen anstellen wollen, bald sind es wirkliche Unklarheiten und Irrthümer in der Auffassung der Formen, die sich in ihren Schöpfungen kundgeben, im Allgemeinen ein schwankendes Nachahmen aus den verschiedensten Richtungen, das durch eignen Geschmack sehr wenig geläutert wird. Nicht bloß vereinzelte Beispiele dieser Art finden sich überall, auch am Ring, verstreut, wo noch eines der ältern, mit hermenartig sich verbreiternden Pilastern, die statt des Kapitäls je zwei Putten tragen, auf welche sich das Gebälk stützt, im Allgemeinen eine aus dem Schreinerstyl übersetzte Steinarchitektur, zu den auffallendsten gehört.

Es muß indessen hier betont werden, daß gerade solche Verirrungen in letzter Zeit — Dank den zahlreichen trefflichen Werken der gemäßigtern, nach edlern Zwecken strebenden Architekten — bedeutend zurücktreten, daß sich in auffallender Weise eine edlere Auffassung und richtigeres Verständniß für die äußern Erscheinungsformen der Renaissance gebildet hat und in allen neuern Werken ausspricht. Wenn sich auch die ganze Anmuth, die durchgeistigte Schönheit, die eben nur den Schöpfungen des vollendeten Künstlers eigen ist, noch selten genug findet, so ist doch diejenige Formensprache, deren man sich jetzt selbst bei untergeordneten Bauten bedient, ein ungleich reineres Idiom, als es vor zehn Jahren war.

In neuester Zeit scheint der Börsen- und Schottenring, obwohl erst zur Hälfte ausgebaut, eine der glanzvollsten Partien des ganzen Ringstraßenzuges werden zu wollen. Zahlreiche Pavillon- und Thurmbauten, die über den Hauptgesimsen der Paläste in den verschiedensten Formen noch höher aufstreben, reiche Verwendung freistehender Säulen vor den Façaden geben ihm ein ungemein lebendiges Aussehen. Er dürfte sich bis nach Vollendung des Börsenbaues, und so lange der Rathhausplatz noch nicht mit ihm konkurrirt, zu dem reichsten und belebtesten Theile der Residenz gestalten.

Es würde nun an uns die Aufgabe herantreten, nachdem der Façaden unserer Zinspaläste gedacht wurde, auch noch deren inneren Ausbau und Ausstattung zu beschreiben. Indessen ist der Schritt, der uns noch vom eigentlichen Palastbau trennt, klein, so daß wir es vorziehen, zuvor diesen und dann erst die ebenfalls unter sich sehr verwandte Ausstattung dieser Wohngebäude einer eingehenden Schilderung zu unterwerfen.

Eine Grenze zwischen beiden erwähnten Kategorien des reich entwickelten Wohnhauses läßt sich natürlich schwer ziehen und unter gegenwärtigen Verhältnissen auch nicht leicht durchführen. Indeß zeigt das Gebäude jedenfalls einen ungleich bedeutenden künstlerischen und innern Werth, wenn im Erdgeschoß statt der zahlreichen Bogenfenster, zwischen denen meist sehr schmale Pfeiler übrig bleiben — wobei die Façade gleichsam auf eine Brücke zu stehen kommt — nur einige kleinere viereckige Fenster des Hochparterre's liegen, das außen mit einer kräftigen Quaderverzierung versehn, einen würdigen Unterbau bildet, der seinerseits von einem profilirten vorspringenden Sockel getragen wird, auf welchem das Gebäude in ernster gleichmäßiger Ruhe steht. Einen andern Ausweg, um den Palast des Adelstandes von der Zinsburg des Börsianers abzuheben, schlägt der Architekt ein, indem er die von den umliegenden Gebäuden erreichte Höhe mittelst einer geringen Zahl von um so bedeutendern Stockwerken zu erreichen sucht, d. h. über dem Gurtgesims nur zwei Etagen anbringt, die ebenso hoch sind wie die drei Stockwerke des Nachbars. Größere Axenweiten ergeben sich dann von selbst. Die Anwendung echter Materialien, in Folge davon Einführung von einfachern und edlern Motiven und höchst elegante Ausführung vervollkommnen schließlich die bedeutende Wirkung solcher Bauten.

Die früher entwickelten Ursachen haben in der That den Erfolg gehabt, den Palast in den letzten Jahren in den Hintergrund zu drängen. Was von dieser Art jetzt noch in Arbeit ist, wurde

schon vor längern Jahren begonnen. Aber es muß noch einmal hervorgehoben werden, daß gerade diese Palastbauten — diejenigen der ganzen jetzigen Bauperiode überhaupt — dasjenige Bild geben, das am getreusten und zugleich am vortheilhaftesten unsere moderne Geschmacksrichtung zeigt, und auf das Wien in jeder Beziehung mit Stolz blicken darf. — Erst in diesem Gebiete kann der Künstler frei von manchen materiellen Rücksichten, denen er beim Zinshaus seine Ideale opfern muß, zu höherem Schwunge sich erheben und zur vollkommnern innern Befriedigung gelangen. Allerdings auch hier noch strenge Programme, manch harte Bedingung von Seiten des Bauherrn und des Gesetzes; aber diese Fesseln sind gerade so stark, um den Quell des genialen, leicht übersprudelnden Schöpfungsgeistes auf bestimmte Bahnen zu lenken und selbst wieder zu manch geistreichem, künstlerisch verwertheten Hilfsmittel, welches die Last jener Fesseln erleichtert, Anlaß zu geben.

Direkt aus der Schule Van der Nüll's sind bekanntlich das Palais Larisch, das daneben stehende, den Palastcharakter an sich tragende Zinshaus Wasserburger und das Lagerhaus der Gebrüder Haas hervorgegangen. Es sind dies die einzigen Repräsentanten geblieben dieser eigenthümlich romantisch-antikisirenden Stylrichtung. Selbst ein unmittelbarer Schüler jenes Meisters konnte auf seinen Bahnen nicht weiter schreiten und wandte sich zu strengern, reinern Stylformen, obschon der Aziendahof am Graben, mehr noch ein Palais am Künstlerplatz von Hasenauer entschiedener die Auffassung der italienischen Renaissance zeigen, ohne die stark französischen Einflüsse der frühern Bauten. Das letztgenannte, eben vollendete Palais des Grafen Lützow hat ganz außerordentliche Dimensionen der Stockwerkshöhen; der Sockel herrliche echte Rustica, die schönste, die es in Wien giebt; das Erdgeschoß ist mit Diamantquadern geschmückt. Ueber diesem mächtigen und reichen Unterbau liegen die riesigen Bogenfenster des ersten Stocks, von ungemein feinen Säulchen und Verdachungen umrahmt, und auch das zum Theil verkröpfte und unterbrochene Gebälk über den kolossalen Doppel-Säulen am Portal (ein leider hier nur zu oft vorkommendes Motiv) trägt nicht dazu bei, die volle Harmonie in dem sonst so großartig und prunkvoll erscheinenden Aeußern herzustellen.

Die Paläste Ludwig Viktor und Werthheim von Ferstel wurden bereits in früheren Aufsätzen beschrieben. Romano und Weber bauten an der Stelle des früheren Rathhausplatzes, einem der schönsten Theile der Ringstraße, das Palais Henkel-Donnersmark. Weit entfernt von den großartigen, geradezu wuchtigen Detailformen des adeligen Casino's, hat dasselbe bei stark französischen Anklängen im bandartigem Quaderwerk des Unterbaues und des Portales, an welchem geradezu De l'Orme'sche Säulen figurieren, im ersten und zweiten Stocke reiche Fenstereinrahmungen von Säulchen resp. Hermen, denen mittelst daruntergestellter Konsolen und Postamente möglichst zierliche Dimensionen gegeben sind. Gerade deßwegen und auch in anderer Beziehung wird es übertroffen von dem danebenstehenden Palais Leitenberger von Zettl, dessen imposante Erscheinung durch einige übertriebene Originalitäten kaum gestört wird. An diesem Gebäude kann man recht die Bedeutung und Wirkung eines unverkümmerten Hauptgesimses, das durch einen hohen Fries und Architrav von den Fenstern getrennt ist, ermessen.

Aus der Tietz'schen Schule schwang sich keine Arbeit mehr zur Höhe des Palais Klein an der Wollzeile auf. Die einfachen, klassischen Motive mit griechischer Detailirung, die weiten Fensteraxen und bedeutenden Stockwerkshöhen, der reiche Quaderunterbau aus Karstmarmor, die obere Wandbekleidung aus rothem Marmor und das prachtvolle steinerne Hauptgesimse: eine solche Kombination von schönen Formen, edlen Verhältnissen und kostbarem Material ist überhaupt bei wenig Bauten erreicht worden. Das Palais Guttmann, neben jenem das hervorragendste, ist nur eine abgeschwächte Variante desselben, wie es überhaupt in ähnlicher Form oft genug wiederholt worden ist.

H. A.

(Fortsetzung folgt.)

Niccolo Alunno und die Schule von Foligno.

II.

Die im ersten Theile unseres Artikels erwähnte Schrift, welche gleichfalls Niccolo Alunno zum Gegenstande hat, rührt von S. Frensanelli Cibo her*). Ihr liegen die eingehenden Forschungen Prof. Rossi's zu Grunde. Im ersten Kapitel werden wir zunächst mit dem edlen Patriziergeschlecht von Foligno, den Trinci's bekannt gemacht, einer reichen und mächtigen Familie, welche mit den Visconti, Colonna und Orsini in steter Berührung standen und von Dichtern besungen wurden. Ihre Hauskapelle war im Jahre 1423 durch Ottaviano Nelli mit zahlreichen religiösen Fresken geschmückt, wie denn überhaupt dieses edle Haus von jeher die Kunstübung förderte. Anhänger der Ghibellinen, wußten sie, selbst nach den vernichtenden Schlägen, welche ihr Geschlecht unter Eugen IV., und in Sonderheit durch den Soldatenkardinal Vitelleschi trafen, doch immer wieder mit Erfolg aufzutreten, sobald nur irgend eine Revolte gegen die Papstgewalt in der Stadt losbrach. Rinaldo Trinci wurde damals excommunicirt, obwohl er die Bischofswürde bekleidete, ließ sich aber nichtsdestoweniger durch Meister Bartolommeo di Tommaso zu Füßen der Madonna in der Kirche San Salvatore darstellen. Bei diesem Künstler erhielt Niccolo Alunno den ersten Unterricht. Wenn aber der Verfasser die Ansicht aufstellt, daß die stürmischen Zeitereignisse dem Gemüthe des jugendlichen Niccolo jene stille Traurigkeit eingepflanzt hätten, welche auf vielen seiner Gemälde in den Zügen der dargestellten Personen zu finden ist, so wird das wohl wieder einer jener romanhaften Einfälle sein, welche die italienische Kunstschriftstellerei nach altem Brauche als Aufputz der Schilderung einzuflechten liebt. Sein Lehrmeister bekundet in den erhaltenen Werken einen weichen und zarten Pinsel und einen Stil, dem in noch sehr deutlich wahrnehmbarer Weise die gemeinsamen Vorläufer der ganzen umbrischen Schule zu Grunde liegen, nämlich die ältesten Werke der sienesischen Richtung. Um diesen Entwickelungsgang der umbrischen Kunst zu beleuchten, geht der Verfasser in sehr klarer Darstellungsweise darauf ein, uns die ältesten Proben der dort heimischen Malerei und nicht minder all die verschiedenen äußeren Einflüsse vorzuführen, als deren Resultat sich die umbrische Schule herausgestaltete, jene Richtung, welche aus der altsienesischen Schule den weichen, weiblichen Charakter, aus Fiesole's Vorbildern die kindlich reine Frömmigkeit der Auffassung, von Gentile da Fabriano koloristische Einflüsse empfangen hat. Wir werden daher mit den Arbeiten alter Mosaicisten bekannt gemacht, die im 13. Jahrhundert die Hauptkirche Foligno's schmückten, dann geht die Schilderung auf die Miniaturmaler jener Zeit über; Guido Palmerucci, Bosone da Gubbio und die Bedeutung Dante's, für die Kunst seiner Zeitgenossen, finden eingehende Würdigung. Von besonderem Werth erachten wir die sichere Durchführung der Ansicht, nach welcher die Miniaturgemälde des von Dante gefeierten Oderisio Buonagiunta und des Francesco Bolognese sowie anderer Engubinischer Miniaturen mit ihrem freundlichen, bunten Kolorite, von großem Einflusse auf die Farbengebung der späteren Umbrier geworden sind. Diese Schule ist es gewesen, welche auf's deutlichste und am meisten ausgesprochen bereits den umbrischen Charakter in ihren Gebilden ausgeprägt hatte, mehr noch als die übrigen gleichzeitigen Kunstübungen des Landes, welche in Terni, Spoleto, Assisi und Perugia durch mannichfache Leistungen bereits in alter Zeit vertreten sind. Sie knüpft am unverkennbarsten an die Typen der sienesischen Richtung an und bekundet deren Fortschritt zum umbrischen Stile namentlich dadurch, daß sie die holdselige und frommkindliche Erscheinung der Männergestalten zu steigern und noch dazu den Typus der Madonnenbilder als eigentlichen Ausdruck der ihr tiefinnerst innewohnenden Stimmung hinzuzufügen verstand. Ottaviano Nelli und Gentile da Fabriano steigerten noch diese Richtung. Der erste dieser Künstler, im Hause der Trinci und Monteseltre wohlangesehen, vollendete bedeutende Aufträge von 1400 — 1443

*) Niccolò Alunno e la scuola Umbra. Roma, Tipografia Barbera. 1872 8.

in Perugia, worunter die unendlich liebenswürdige und holdselige Madonna del Belvedere den ersten Preis verdient. All der süße Reiz, der den alterthümlichen Schöpfungen glaubensstarker Perioden in der Kunst innewohnt, die Bescheidenheit derselben, die im Gewande jungfräulicher Erscheinung einhergeht und jener heilige Ernst der Frömmigkeit, von dem ergriffen die Kunst keinen Selbstzweck in sich sieht, sondern ihre Schönheit der religiösen Idee enthusiastisch als Opfer darbringt, spricht uns bezaubernd aus der Schöpfung entgegen. Was die Schule von Fabriano des Weiteren darzubieten vermochte, ist eine Konzentrirung der Vorzüge seit Odorisio. Namentlich zeichnet sich Gentile durch die elegante, prächtige Farbengebung, Komposition und Zeichnung vor den Zeitgenossen aus, und auf diesem Boden begann Niccolo d'Alunno zu lernen, zu wirken, ein Künstler, dem es beschieden war, die Richtung seiner Schule in gewisser Hinsicht zur reinsten Vollendung zu bringen.

Unweit der Stadt Foligno, im Schooße jenes lieblichen, milden Hügellandes, dessen Seenerien von den Malern Umbriens fortan beständig zur paradiesischen Flur erwählt werden sollten, auf der ihre freundlich ernsten Heiligengestalten in der Santa Conversazione zusammentreten, erhob sich der alte Bau des Klosters der h. Maria in campis. Seit Jahrhunderten hatten hier die vornehmsten Geschlechter, voran die Trinei, in ihrer prachtvollen, mit Glasgemälden geschmückten Kapelle der h. Martha Schätze der Kunst aufgehäuft; hier prangten Malereien des Matteo di Gualdo und des Mezzastri von Foligno. Hier auch soll unser junger Künstler sich die ersten Sporen verdient haben; sein erstes bedeutendes Werk ist allerdings erst die 1458 vollendete Altartafel von Deruta. Ein Codex der Bibliothek Jalobilli in Foligno enthält aber die Notiz, daß unter der großartigen Kreuzigungsscene in jenem Kloster der Name Niccolo's in Goldbuchstaben geschrieben war, so daß seine Thätigkeit schon seit 1452 zu datiren ist. Dieses frühe Werk ist schon voll jenes Schmerzes, welcher Alunno von Schritt zu Schritt auf seiner künstlerischen Pilgerfahrt begleitete und ihm den Namen des pathetischen und elegischen Malers der umbrischen Schule erwarb. Crowe und Cavalcaselle haben die Ansicht aufgestellt, daß Alunno vielleicht Benozzo Gozzoli zum Lehrer gehabt habe, und in der That bemerkt unser Verfasser, daß die Art und Weise dieses Florentiners, welcher damals eben in Montefalco seine Werke vollendete, Arbeiten voll der Milde und Weichheit, die er aus Fiesole empfangen hatte, in diesen Jugendschöpfungen Alunno's wahrzunehmen sei. Dieselbe Uebereinstimmung mangelt auch nicht an jenem zweiten Werke, von 1458.

(Schluß folgt.) **Albert Ilg.**

Dürerstudien.

Von Adolf Rosenberg.

I.

„Ein nackter Mann mit häßlichen Gesichtszügen und struppigem Haupthaar auf einer Rasenbank sucht ein sich sträubendes Weib in der Tracht des fünfzehnten Jahrhunderts an sich zu reißen." Bartsch 92; v. Retberg 1. Bartsch nennt den Greis einfach le violent, ohne sich auf eine weitere Erklärung des Vorganges einzulassen, Andere (auch Retberg) hielten ihn für den Tod, Allihn (Dürerstudien S. 50) sieht in ihm einen Teufel, — einen Incubus. Die letztere Deutung lassen wir auf sich beruhen; daß aber auch an den Tod nicht zu denken ist, hat bereits v. Eye (Leben Dürer's, S. 113) nachgewiesen. Es ist wahr, daß die deutschen Künstler vor dem Eindringen der Renaissance den Tod nicht als entfleischtes Gerippe, sondern als einen halbverwesten, mageren Leichnam mit struppigen Haaren oder, wie der beliebte Ausdruck lautet, als „wilden Mann" darstellten. Niemals aber versäumten sie es, ihn durch ein charakteristisches Attribut auszuzeichnen, und letzterer Umstand ist entscheidend gegen die Deutung des Mannes in unserem Stiche auf den Tod, obwohl die Gestaltung seines Körpers nicht dagegen spräche. Ebenso erscheint der Tod auf einer alten Randleiste aus dem fünfzehnten Jahrhundert im Berliner Kupferstichkabinet (Passavant I,

S. 347, Nr. 793, wo die Angaben im Einzelnen unrichtig sind); er führt jedoch in der Linken ein Grabscheit, in der Rechten eine Sanduhr. Dürer hat den Tod vier Mal als „wilden Mann" mit Stundenglas (Spaziergang B. 94, R. 14; Ritter, Tod und Teufel B. 98, R. 203), mit einer dreizinkigen Gabel (Offenbarung B. 64, R. 31) und mit seinem Wappen (B. 101, R. 53), einmal nur als Gerippe, aber auch dann mit einer Sanduhr dargestellt (mit dem Landsknechte B. 132, R. 171). Den Tod hätte also Dürer unzweideutig bezeichnet. Daß er aber selbst oder vielmehr derjenige ältere Meister, nach dem Dürer den vorliegenden Stich kopirte, ein Gefühl von der Unzulänglichkeit seiner Charakteristik gehabt hat, beweist die über den Häuptern des Paares flatternde, unbeschriebene Papierrolle. Sie war zur Aufnahme einer erklärenden Ueberschrift oder eines Sinnspruches bestimmt, wurde aber von Dürer beim Kopiren aus irgend einem Grunde nicht ausgefüllt, natürlich nicht, wie v. Eye glaubt, weil es ihm nicht gelungen wäre, für seine Phantasie einen passenden Ausdruck zu finden. Denn die Originalkomposition rührt sicher von einem älteren Meister her, wie schon Bartsch richtig gesehen.

Der Zufall hat uns die Lösung des Räthsels aufbewahrt. Die Bandrolle auf dem Berliner Exemplar des Stiches zeigt in ganz verblichenen Schriftzügen mit sogen. gothischen Buchstaben die Inschrift: Der Neidhart. Der ehemalige Besitzer mochte das alte Original mit der Aufschrift, das vielleicht zu einer zusammenhängenden Folge von Tugenden und Lastern gehörte, irgendwo gesehen haben und vervollständigte darnach sein Exemplar. Sollte aber jene Ueberschrift, was weniger wahrscheinlich ist, nur einer Vermuthung des Besitzers ihren Ursprung verdanken, so müssen wir sie als eine durchaus glückliche bezeichnen. Das Bild erklärt sich auf die befriedigendste Weise, wenn man in dem „scheußlichen Gegenstande" die Personifikation des Neides sieht. „Die wahrhaft teuflische Kälte, die sich mit der offenen Gewalt paart" hat schon v. Eye aus dem Gesichte des Alten herausgelesen, und für wen paßt dieser Gesichtsausdruck besser als für den Neid? „Der Nithart, wie Sebastian Brant sagt,

hat ein bleichen mund,
dürr, mager, er ist wie ein haad:
sein augen rot und sieht nieman
mit ganzen vollen augen an."

Man wird vielleicht fragen, ob der Künstler das Weib als unter der unwiderstehlichen Gewalt des Lasters habe darstellen wollen, oder ob er an einem prägnanten Beispiel — und diese Auffassung scheint mir die richtigere — zeigen wollte, wie der Neid den Menschen bis zur offenen Gewalt treibt, um in den Besitz des ersehnten Gegenstandes, um den er einen anderen beneidet, also hier eines Weibes, zu gelangen. Jene Zeit fand in der trockenen Allegorie keine Befriedigung, man suchte einen allgemeinen Gedanken zu versinnlichen, dadurch, daß man ihm eine greifbare Gestaltung aus der Sphäre des alltäglichen Lebens gab, daß man ihn durch ein Genrebild aus dem Treiben der Menschen illustrirte.

II.

„Im Vordergrunde einer reichen Landschaft sitzt ein alter, bärtiger Mann, neben ihm eine junge Frau, welche dem Greise die Rechte darbietet. Dieser greift mit der linken Hand in seine am Gürtel hängende Geldtasche, während er mit der rechten die Schöne zärtlich umfaßt" *). Dieser Kupferstich Dürer's soll nach der gewöhnlichen Annahme einem Nürnberger Stadtklatsch seinen Ursprung verdanken, dem zufolge bei einer Werbung des Berthold Tucher um die Hand der Anna Pfinzing „eine wohlgefüllte Börse den Ausschlag gab" (v. Eye, Leben Dürer's, S. 106). Bereits Heller spricht gegen diese Annahme aus chronologischen Gründen, da sich jene Geschichte hundert Jahre vor Dürer zutrug. Jedoch ist auch dieser Stich Dürer's offenbar nach einem älteren Meister gefertigt.

„Man unterscheidet in den Werken der großen Meister, sagt Bürger (Zeitschr. f. b. K. 1869,

*) Heller 891, B. 93. v. R. 2. — Die eigenthümlichen Holzschuhe des Mannes scheinen im Mittelalter gewöhnlich gewesen zu sein. So zieht z. B. auf einem Holzrelief vom Chor der Kathedrale zu Rouen eine Frau einem Manne einen Holzschuh gleicher Form vom Fuße ((Lacroix, l'art au moyen âge S. 33, Fig. 21).

S. 101), vollkommen naturgemäß drei aufeinanderfolgende Manieren *): eine erste, die der Jugend, der Epoche der Bildung, entspricht, wo der Künstler noch unsicher umhertappt, sich selbst noch nicht gefunden hat, sondern mehr oder weniger treu dem Stil und der Malweise der Vorgänger folgt; — eine zweite, die dem Mannesalter, dem völligen Aufbrechen der Persönlichkeit parallel geht, wo der Künstler seine Selbstständigkeit gefunden hat, gewissermaßen die Frucht nach der Blüthe; — endlich eine dritte, in welcher der Künstler sein Wesen ohne weitere Steigerung einfach fortsetzt, wo er sich wiederholt, wo er oft nur der Schatten des Genius ist, der ihn zur Zeit seiner schöpferischen Blüthe begeisternd erfüllte."

Jener ersten Epoche Dürer's, und zwar dem Anfange derselben gehört der in Rede stehende Kupferstich an. Jedoch erfahren die treffenden Worte Bürger's in Bezug auf den ersten Zeitraum in der Thätigkeit eines genialen Meisters noch eine Erweiterung. Nicht bloß in der Malweise folgt das „umhertappende Genie" „angestaunten Helden" seiner Kunst, auch die Vorwürfe entlehnt er häufig von ihnen, sei es daß ihn in seiner Sturm- und Drangperiode der Geist treibt, kühn mit jenen Meistern in die Schranke zu treten, sei es auch, — und dies letztere dünkt uns, bei dem vorwiegend praktischen Zwecke der Kupferstecherkunst im Mittelalter, wahrscheinlicher, — weil der Erfolg, den das eine oder das andere Blatt eines berühmten Künstlers hatte, dem jungen Mitstrebenden die Gewähr für einen ähnlich guten Absatz seines eigenen Produktes gab. Der Begriff des geistigen Eigenthums war in jener Zeit noch nicht so subtil ausgebildet, wie er es heutzutage ist. Man nahm eben, was man fand und was auf den Beifall des Publikums rechnen durfte, man that von seinem eigenen Besten hinzu und brachte die Waare zu Markte für Hoch und Niedrig, für Bürger und Bauer, deren kritisches Gewissen nicht nach dem Woher fragte, sondern die mit frischer, naiver Neugier das Was anstaunten und doppelt mit ihrem Kaufe zufrieden waren, wenn sie neben der Befriedigung der Schaulust noch eine nützliche Lehre für die Zukunft mit nach Hause nahmen. Denn der Stoff und der Inhalt waren es in erster Linie, welche das allgemeine Interesse „in der guten, alten Zeit" auf sich zogen, und darauf arbeiteten die Maler hin als echte Söhne ihrer Zeit, sie, die namenlos, in deutschen Landen wenigstens, als Handwerker nur für Leib und Leben arbeiten; für ihren Ruhm zu arbeiten, überließen sie sorglos den Kulturfortschritten späterer Jahrhunderte.

Das Blatt des älteren Meisters, welches dem Dürer'schen Stiche zu Grunde liegt, ist nicht auf uns gekommen. Wohl existiren zwei anscheinend ältere Stiche, welche denselben Gegenstand behandeln; doch läßt sich über ihr Verhältniß zu dem Blatte Dürer's nichts Sicheres beibringen. Wir haben in dem Gegenstande des Bildes keinen Niederschlag eines Nürnberger Stadtklatsches, kein lascives, buhlerisches Genrebild, sondern eine tiefere sittliche Beziehung zu erkennen, gleichsam eine moralische Warnungstafel für Jung und Alt — eine Warnung vor ungleicher Ehe.

Den Beweis für die Behauptung liefert uns eine vergleichende Umschau unter gleichartigen Kompositionen anderer Stecher und Maler. Wenn einige derselben auch einer späteren Epoche angehören, so ist dieser Umstand für die Deutung des Bildes irrelevant.

Da wir in der Reihe der bezüglichen Darstellungen auch das Seitenstück — die Werbung einer alten Frau um einen jungen Mann — antreffen, so liegt die Vermuthung nahe, daß Dürer auch diesen zweiten Theil der Tragikomödie behandelt habe. Es giebt auch wirklich zwei Pendants in Holzschnitt, welche das Monogramm Dürer's tragen. Doch ist letzteres nach Passavant später hinzugesetzt, da ältere Drucke die Signatur nicht zeigen.

Mir sind folgende Bilder bekannt geworden:

1. 2. Kupferstiche des Meisters B. S. von 1480 (nach Harzen Zeitblom) Passav. II S. 263 No. 54, 55 mit Banderolen ohne Schrift.
3. 4. Copieen der vorigen v. d. Gegenseiten von Israhel van Meckenen Bartsch. VI. 169, 170. Halbfiguren.
5. Der Stich Dürer's.

*) „Manier" natürlich im Sinne der Italiener als Malweise aufgefaßt, nicht „die fehlerhafte Angewöhnung des Künstlers", das „etwas", das zwischen der Kunst und Natur mitten inne steht, was sie auseinander hält, „das gefärbte oder trübe Medium." (A. W. v. Schlegel.)

6. 7. Zwei Dürer fälschlich zugeschriebene Hz. Pass. III, S. 211. No. 280, 81.
8. H. Baldung Grün, Kf. Pass. 3. bez. 1507. Ein Alter umfaßt eine junge, theilnahmlos nach vorn blickende Frau, die ihre Hand nach dem Gelde ausstreckt.
9. L. Cranach d. ä., ein Alter und ein junges Mädchen beim Weinhändler Bricken in Cöln. Schuchardt Bd. 3. Oelgem.
10. ders., dass., Morizkapelle zu Nürnberg; Schuchardt II, No. 377. Waagen, Kunstw. in Deutschland I, S. 194. Oelgem.
11. ders., dass., Prag, Sch. II, No. 387, bez. 1531. Oelgem.
12. ders., dass., Schleißheim, Sch. No. 391, bez. 1528. do.
13. ders., dass., Belvedere in Wien, Sch. No. 429. do.
14. ders., dass., Akademie d. bild. Künste in Wien, Sch. No. 435, bez. 1531. Oelgem.
15. Stich nach einem wahrscheinlich verschollenen Gemälde Cranach's (im Berliner Kupferstichkabinet befindlich, wohl aus einem Galeriewerke), bez. Alt. 14 lat. 11 nnc. — Cranach Pinx. — Ein junger Mann legt die l. Hand auf die Schulter einer lächelnden Alten, die ihm aus einem Beutel Geld bietet.
16. Kpf. in der Art des Lucas von Leyden, B. VII, App. No. 3. Ein Alter steckt einen Ring an den Finger eines jungen Mädchens.
17. H. Goltzius, Kf. B. 84, bez. 1602. Ein junges Mädchen legt die l. Hand auf ein Gefäß; hinter ihr ein alter Mann. Die Handlung wird klar durch ein beigefügtes Epigramm*) Auch deutet der Hahnenkopf auf einem Wappenschilde an dem Pfeiler, an welchen sich der Mann lehnt, auf die wenig tröstlichen Aussichten der letzteren.
18. 19. Zwei Kpf. des Matham. B. 302, 303. — Auf dem ersten legt ein Greis, welcher an einem mit Geld bedeckten Tisch sitzt, die Hand auf den Arm eines jungen Mädchens, welches von einem Jüngling fortgeführt wird. Dabei entspinnt sich folgendes Zwiegespräch. A: Ne contemne senem nummatum, stulta puella Atque tuam flectat preciosa pecunia mentem. — B: Nummos quos offers contemno divitiasque, Me nitidae viridisque oblectat gratia formae**). — Auf dem zweiten Blatte No. 303 hat die traurige Rolle des Greises eine Alte übernommen, welche dem Jüngling zuruft: Me cum magnifica noli contemnere dote Atque meos nummos inopi praepone puellae, worauf die Abfertigung des Knaben erfolgt: Non me turpis anus quamvis nummata movebis, Frons tua me terret, deformibus obsita rugis***). — Die Erfindung dieser Blätter rührt von Goltzius her, die Verse sind ein Machwerk des C. Schonaeus.

Unter den Händen dieser steifleinenen Moralisten und Allegorienkrämer erfuhr jenes fruchtbare Thema noch manche Variation. Zu dem schmutzigen Beweggrunde gemeiner Habsucht fügten sie noch den der Wollust in bildlicher Darstellung hinzu und schlossen dann mit einer Vorführung der Musterrehe den Cyklus ab. Solche Blätter existiren von Goltzius B. 84—86 und von Senredam, welcher seinen Meister kopirte. Auf dem ersten, die Ehe aus Wollust, steht Cupido hinter dem jugendlichen Paare, auf dem zweiten, die Ehe aus Habsucht darstellend, ist ein scheußlicher Teufel der Ehestifter zwischen dem jüngeren Manne und der bejahrten Frau mit der Geldtasche, auf der Musterehe endlich segnet Christus selbst den Bund der wahren und keuschen Liebe. Lateinische Distichen geben die Erläuterungen im Einzelnen.

In solchem Lichte gesehn verliert der Dürer'sche Kupferstich die Anstößigkeit, die er trotz der Abwesenheit „von allem Lasciven und Unschönen" haben würde. Wir werden aus dem Gesichte

*) Decrepitus juvenem lepidamque movere puellam Conatur turpi victus amore senex. Cascus, ait, Cascam: cooperenla digna patella Quaero: conjugii spes tibi nulla mei!

**) A: Verachte nicht den reichen Greis, o thörichtes Mädchen; möge das kostbare Geld deinen Starrsinn brechen! B: Das Geld und die Reichthümer, welche du mir bietest, verachte ich; mich reizt die Grazie glänzender und blühender Wohlgestalt. —

***) A: Verachte mich nicht mit meiner prächtigen Mitgift, ziehe mich dem armen Mädchen vor. B: Du wirst mich nicht, o schmähliches Weib, mit deinem Golde bewegen; deine häßliche mit Runzeln bedeckte Stirn schreckt mich ab.

des Weibes nicht mehr „gefühllosen Eigennutz" herauszulesen haben, es spricht vielmehr aus demselben die Gleichgiltigkeit gegen den Liebhaber, dessen Geld zwar den Ehebund mit der Jugend, nicht aber zugleich ihre Liebe erkaufen kann.

Einen buhlerischen Liebeshandel um Geld zwischen einem Alten und einer „Einfalt vom Lande" (rustica simplicitas) zeigt ein Stich Matham's nach einer Zeichnung des Goltzius (Bartsch. III, S. 124 No. 3), wie die lateinische Unterschrift beweist. In diese gemeine, sinnliche Sphäre gehört auch der von Eye S. 107 erwähnte Holzschnitt (es ist wohl der von Stefan Homer B. IX, S. 151 No. 2 gemeint, wo der Tod dem alten Buhler: „Aus du alter" zuruft) und der Kupferstich mit dem Monogramm [Z] (H. Z.) B. VII, S. 544: Ein Greis hält auf seinem Schoße eine nackte Courtisane, welche aus seiner Tasche Geld entwendet und es einem jüngeren Manne zusteckt. Am Fenster lauert der Tod mit Stundenglas und Grabscheit. Neben dem Paare steht ein lachender Narr. Hier ist also das Stehlen des Geldes charakteristisch, wie auch auf einem Holzschnitte bz. C. S. aus der Derschau'schen Sammlung (Holzschn. alt. Meister in den Originalplatten herausg. v. Becker II, C. 20). —

Dagegen gehört wiederum in den Kreis der an erster Stelle besprochenen Ideen ein Blatt des Georg Erlinger von Bamberg 1519: Einer jungen Frau, die vom Rücken gesehen nach links geht, folgt ein alter Mann. Ueber ihr steht auf einem Bande: „Was ich nit sich (sehe), das frewet (freut) mich", und über dem Manne, aus dem Sinne des Weibes gesprochen: „Was ich nit mag, sich ich all tag" (Bartsch. VII, S. 471). Eine noch eindringlichere Warnung vor so unpassender und unzeitiger Ehe, deren traurigen Zustand das eben beschriebene Blatt schilderte, zeigt ein Stich des Jacob van der Gheyn (eines Schülers von H. Goltzius; Passav. III, S. 120 No. 71): Ein Greis bietet einem jungen Mädchen Geld; Doch thut ein Mächtigerer gegen den Handel Einspruch; hinter dem greisen Ehewerber steht der Tod. — Sebastian Brant bildete aus derartigen Narren eine eigene Kategorie (Narrenschiff Stück 52: „Wiben durch guts willen"). Er ruft ihnen aus dem Schatze seiner Erfahrungen zu:

„Wer durch kein ander ursach we,
Dan durch guts willen, grift zur e,
Der hat viel zanks, leid, hader, we."

(Fortsetzung folgt.)

Notiz.

Schilling's Schillerstatue für Wien. Der Holzschnitt, welchen die Leser der heutigen Nummer beigeheftet finden, bietet ein treffliches Bild von Schilling's für Wien bestimmter Schillerstatue, deren Guß in der Wiener k. k. Erzgießerei soeben im Werk ist. Unsere Abbildung war für den Weltausstellungsbericht bestimmt. Da es jedoch nicht möglich gewesen ist, die Statue für die Ausstellung rechtzeitig in Bronze zu vollenden, glaubten wir mit der Illustration, welcher eine Photographie des Originalmodells zu Grunde lag, schon jetzt hervortreten zu sollen. Eine Ansicht des ganzen Monuments, mit seinem hohen, reich mit Bildwerk verzierten Sockel, behalten wir uns für die hoffentlich nicht allzuferne Zeit der Enthüllung vor.

Schillerstatue für Wien von Jos. Schilling.

Nach dem Original gezeichnet von Fel. A. Joerdans.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von Hundertfund & Weck in Leipzig.

Bildniß Martin Schongauer's nach einer Radirung von Geutzwiller.

Streifzüge im Elsaß.

Von Alfred Woltmann.

Mit Illustrationen.

IV.

Rufach. — Pfaffenheim. — Colmar. — Das Museum von Colmar. — Martin Schongauer.

Rufach ist ein unansehnliches kleines Landstädtchen, im Thale der Lauch unter Weinbergen gelegen, aber es besitzt in seiner Pfarrkirche St. Arbogast eins der wichtigsten Baudenkmäler des Landes [1]), ein bedeutendes und originelles Werk des frühgothischen Stils, ein Beleg dafür, wie sich auch die konservative Baugesinnung des Elsasses gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts nicht mehr der von Frankreich her eindringenden Gothik entziehen konnte, sie aber in einer Weise aufnahm, welche möglichst den provinziellen Traditionen entsprach. Einige Theile des Baues rühren noch aus romanischer Zeit her, besonders die Querhausarme mit ihren östlichen Apsiden; nur der südliche Querarm hat

1) Vergl. Lübke, Allg. Bauzeitung 1866 a. a. O.

durch ein langes spätgothisches Fenster und durch Netzgewölbe eine Umgestaltung erfahren. Auch Theile der Seitenschiff-Mauern sind noch älteren Ursprungs, und ein Nebenportal an der Südseite des Langhauses ist romanisch, mit drei Säulenpaaren und phantastischen Skulpturen, die neben und über ihm eingemauert sind. Das frühgothische Langhaus be-

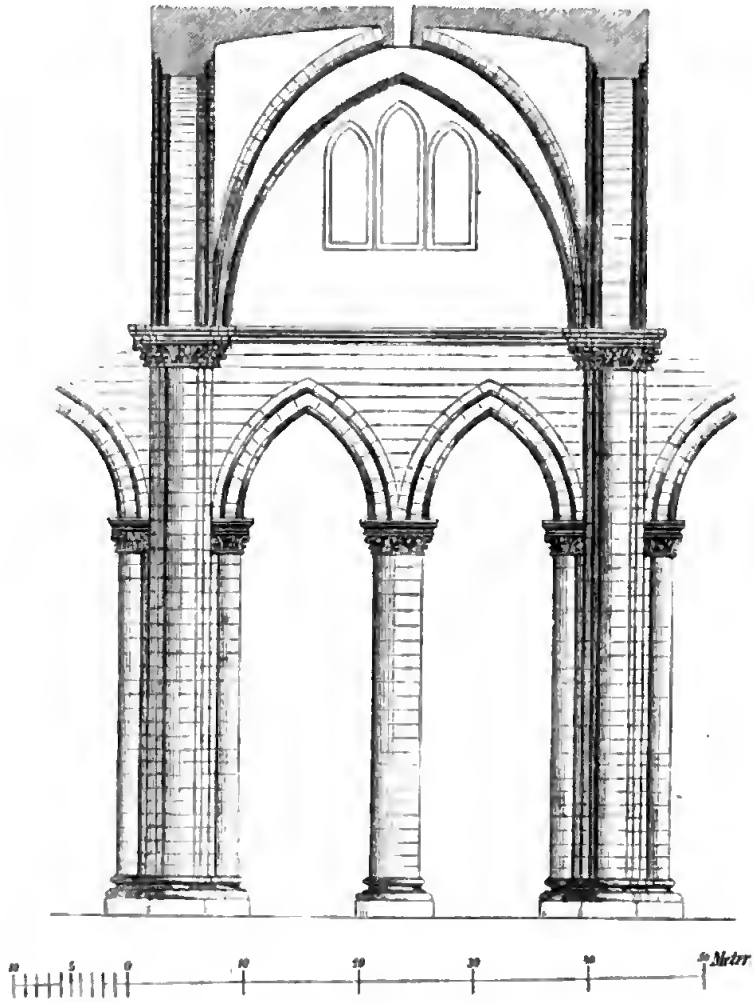


Fig. 1. System der Kirche zu Rufach im Elsaß.

steht aus drei quadraten Jochen, die aber nicht etwa, wie in den Westpartieen von St. Peter und Paul zu Neuweiler, sechstheilig sind; und das System des Aufbaues ist noch das althergebrachte, wie wir es unter romanischen Gewölbebauten besonders in Rosheim sehen. Nur die je zweite Stütze hat auf das Gewölbe Bezug, und zwischen den Hauptpfeilern, die noch nach romanischem Prinzip gebildet sind, eckig, mit vorgelegten Halbsäulen und Ecksäulchen, stehen schlanke Säulen, die nur die Arkaden zu tragen haben. Auf dies hohe und freie Arkadengeschoß folgt sofort das Gesims, welches die Deckplatten der Gewölbe-Träger fortsetzt, und der Schildbogen, in welchem jedesmal eine Gruppe von drei Lancet-Fenstern steht. Alle Bögen sind spitz, doch die Formen sonst sehr

primitiv, die breiten Gurtbögen werden ohne weitere Gliederung von kleinen Rundstäben eingefaßt, die attischen Basen der Säulen haben Eckblätter. Das Laubwerk der gedrungenen Kapitäle ist bereits von frühgothischer, aber noch konventioneller Form. Ueber der Vierung muß sich bereits in romanischer Zeit eine Kuppel befunden haben, die in der gothischen Zeit durch eine höhere, auf Zwickeln ruhende ersetzt wurde. Außen erhebt sich über derselben ein achteckiger, kräftiger Thurm mit zweitheiligen Fenstern und Spitzgiebeln. Auch sonst ist das Aeußere des Langhauses sehr charakteristisch durch die schlichten, in zwei Absätzen aufsteigenden Strebepfeiler, welche so stark vortreten, daß sie unten von Durchgängen längs der Mauer durchbrochen werden konnten. Bei der geringen Höhe der Mittelschiffwand sind die Strebebögen bereits unmittelbar über den Dächern der Seitenschiffe angebracht. Noch ganz an den romanischen Stil erinnert es, daß die Gruppen der Oberlichter stets von einem runden Bleudbogen umspannt sind und daß ein schlichter Runddogenfries mit Zickzack-Ornament und einem Blattgesims darüber den Abschluß der Seitenfronten bildet.

Offenbar erst vom Anfang des 14. Jahrhunderts rührt der Chor her, dessen Kreuzgewölbe auf Diensten, die durch Hohlkehlen verbunden sind, ruhen, und der hohe dreitheilige Fenster enthält. Rechts und links vom Choreingang stehen kurze Treppenthürmchen, am Beginne des Chorschlusses steigt ein spätgothisches Tabernakel in die Höhe. Nur wenig früher, kaum vor Schluß des 13. Jahrhunderts, mag die Façade entstanden sein, welche sehr gut komponirt ist und den direkten Einfluß von Meister Erwin's Façade des Straßburger Münsters zeigt. Dem Bedürfniß entsprechend, hat sie nur ein Portal, dies aber sehr groß, mit tief ausgekehlten Wandungen, in denen aber nur noch spärliche Fragmente von Statuen stehen. Der durchbrochene Wimperg über demselben überschneidet die Rose, die, wie in Straßburg, von zierlicher quadrater Umrahmung eingeschlossen ist, und nun folgt der Giebel, welcher durch eine dreitheilige Arkadenöffnung belebt wird. Von den Thürmen aber war in alter Zeit der nördliche gar nicht, der südliche nur in halber Höhe des Mittelschiffes zu Stande gekommen.

Jetzt ist das Bauwerk, das außerdem während der französischen Revolution starke Beschädigungen erfahren hatte, in einer sehr durchgreifenden Restauration begriffen, zu welcher der Municipalrath schon vor mehreren Jahren eine bedeutende Summe zur Verfügung gestellt hatte, und bei der auch der Ausbau der Façade beabsichtigt ist. Bei dieser Gelegenheit sind auch im Inneren, an den Querhauswänden und am Gewölbe des Langhauses, Reste von Malereien, wohl vom Schluß des 13. Jahrhunderts, zum Vorschein gekommen, freilich nur schwache Spuren, die keine Aussicht auf lange Dauer haben; im östlichen Mittelschiff-Joch erkennt man den Erzengel Michael auf dem überwundenen Satan und Engel mit Posaunen.

Nicht weit von der Kirche, hinter der Kornhalle, steht ein Ziehbrunnen mit zwei stark verjüngten dorischen Pilastern und der Jahreszahl 1579; einige Renaissance-Häuser kommen an verschiedenen Stellen des Städtchens vor, doch keins derselben ist von Bedeutung.

Kaum mehr als drei Kilometer nördlich von Rufach liegt am Fuß der Vogesen das Dorf Pfaffenheim, in welchem neben der modernen, nüchternen Kirche noch die Reste eines alten Baues im romanischen Uebergangsstil, der fünf Seiten des Achtecks bildende Chorschluß und das anstoßende Quadrat des Vorchors, im Unterbau des Thurmes befindlich, erhalten sind. Eigenthümlich, daß hier das rheinische Motiv der Zwerggallerie,

aber nicht als freier Umgang, sondern nur als Wanddekoration aufgenommen ist. Solche Blendarkaden krönen nicht nur den Chorschluß, sondern wiederholen sich auch etwas höher, an der unteren, alten Partie des Thurmes. Sie sind noch rundbogig, ebenso die Fenster, von denen das mittlere durch Abschrägungen und Rundstäbe gegliedert und mit Halbkugeln besetzt ist. Die Bogenfriese am Fußgesims der Fenster und unter den Blendarkaden sind aber schon spitz. Die schlichten, abgeschrägten Strebepfeiler steigern das Kräftige der Wirkung, und nördlich neben dem Thurm ist noch ein Strebepfeiler von jener Form, die wir aus Rufach kennen, erhalten, breit heraustretend, mit einem Durchgang an der Wand. Auch das Gewölbe des Chorschlusses ist bereits spitzbogig und wird durch Rippen in Form von Rundsäulen gebildet, die auf Bündeln von je drei schlanken Diensten ruhen. Innen finden wir noch ein spätes Sacramentshäuschen, sowie Reste spätgothischer Dekorationsmalerei am Sockel, das Aeußere gewinnt durch den Ton des schönen gelben Sandsteins an Wirkung.

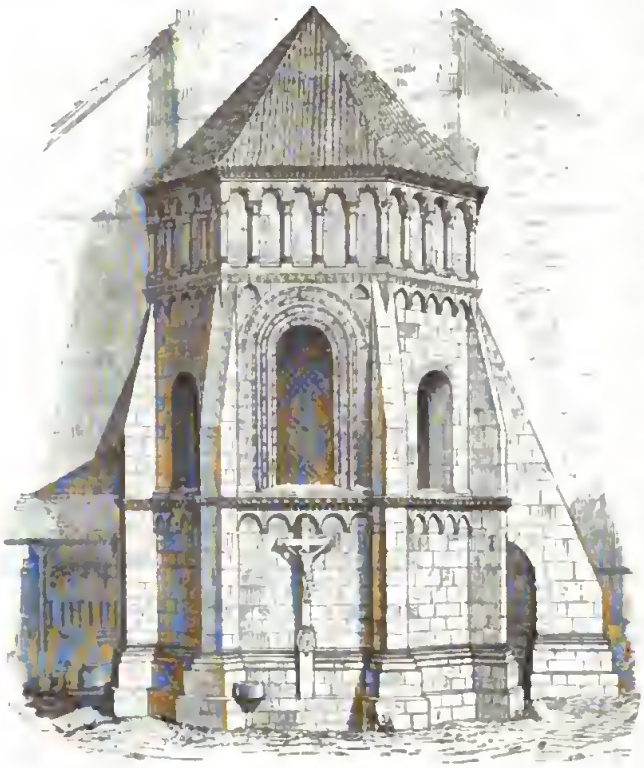


Fig. 2. Chor der Kirche zu Pfaffenheim

Colmar, die Hauptstadt des Bezirks Ober-Elsaß, ist einer der wichtigsten Punkte für die Kunstgeschichte des Landes. Die Stadt liegt in der Ebene, aber an einer Stelle, die ein sehr schönes Gebirgspanorama gewährt. Wenn man sie vom Bahnhofe aus betritt, so erreicht man zunächst die ausgedehnten Gartenanlagen des Marsfeldes, die an der einen Seite von dem prächtigen Präfektur-Gebäude, einem Vermächtniß des zweiten Kaiserreichs im späteren französischen Renaissance-Stil, begrenzt werden. An dem anderen Ende schließt sich ein freier Platz mit dem sehr lebendigen, aber übertrieben bewegten und theatralischen Bronce-Standbild des Generals Rapp an; inmitten der Anlagen hat ein anderer berühmter Colmarer neuester Zeit sein Denkmal gefunden, der Admiral Armand Joseph Bruat (geb. 1796, gest. 1855). Er steht über einem Brunnenbecken, und zu seinen Füßen ruhen die Gestalten der vier Welttheile. Die Behandlung ist virtuos, der Aufbau, bei gedrungenen breiten Verhältnissen, von effektvoller Silhouette. Beide Monumente sind Schöpfungen des Malers und Bildhauers Friedrich August Bartholdi, geboren 1834 zu Colmar.

Die Stätte, die in Colmar dem Freunde deutscher Kunst vor Allem werth ist und

ihn immer wieder anzieht, ist das Museum. Zu diesem hatten mich schon in den Jahren 1864 und 1866 kunstgeschichtliche Wallfahrten hingeführt, ich sah es jetzt mit lebhafter Freude wieder. Die Räume, in denen es sich befindet, tragen den Stempel der geschichtlichen Weihe, es sind die Gebäude des alten Dominikanerinnen-Klosters zum heiligen Johannes dem Täufer, das im Jahre 1232 in einer Vorstadt von Colmar, auf dem Platze, welcher „unter den Linden" hieß, gegründet wurde, und daher den Namen Kloster Unterlinden führte. Es spielt in der Geschichte der deutschen Mystik eine Rolle, im 13. und 14. Jahrhundert war es der Sitz einer erregten religiösen Phantasie, welche in schwärmerischen Visionen und süßen Erregungen schwelgte, fast alle Nonnen des Klosters ergriff und von Geschlecht zu Geschlecht sich forterbte. Schwester Catharina von Gebweiler hat uns die Schilderung dieser eigenthümlichen Zustände in einem Manuscript hinterlassen [1]). In der Revolutionszeit wurde das Kloster verwüstet und entweiht, es diente seit 1793 als Kavalleriekaserne, Stallung, Magazin, bis es endlich in neuerer Zeit einer würdigeren Bestimmung zurückgegeben ward. Es wurde in Colmar eine Gesellschaft für heimische Kunst und Geschichte gegründet, welche den Namen Société Schongauer annahm; sie setzte es durch, daß ihr der Munizipalrath im Jahre 1849 die Erlaubniß ertheilte, Kirche und Kloster zur Aufnahme der Bibliothek und der künstlerischen und wissenschaftlichen Sammlungen der Stadt herstellen und einrichten zu lassen. Die Kosten wurden durch die Jahresbeiträge der Mitglieder und durch reiche Spenden Einzelner unter ihnen, besonders des Herrn Friedrich Hartmann-Metzger aufgebracht, auch die Regierung gab einige Beiträge dazu. Die Restaurationsarbeiten wurden durch den Architekten Karl Geiger im Jahre 1858 vollendet. Mehr und mehr wuchsen auch die Sammlungen selbst, denen sich vor Allem der verstorbene Bibliothekar und Archivar der Stadt, Herr Hugot, eifrig widmete [2]).

Schnaase hat im sechsten Bande seines großen Werkes den innigen Zusammenhang der mystischen Richtung mit der Malerei am Schlusse des Mittelalters entwickelt. Wer von seiner Darstellung erfüllt ist, muß es als ein eigenes Zusammentreffen ansehen, daß diese berühmte Stätte mystischen Empfindungslebens jetzt für eine Reihe von Gemälden zum Asyl geworden ist, in denen eine ähnliche Gefühlsweise waltet, für die Bilder von Martin Schongauer, in welchen die holde Zartheit und innige Wärme des Mittelalters sich zum letzten Mal in ihrer ganzen Macht offenbart, und für jenen in seiner hinreißenden Phantastik einzigen Isenheimer Altar aus dem 16. Jahrhundert, von dem in der Folge die Rede sein wird.

Die älteren deutschen Gemälde bilden den wichtigsten Bestandtheil des Museums. Sie haben erst in den letzten Jahren eine neue Aufstellung, der vorigen weit überlegen, in dem Chor der Kirche, welche den Hauptsaal des Museums bildet, gefunden. Das Langhaus des einschiffigen, schlicht frühgothischen Baues enthält Modelle plastischer Werke und älterer Gebäude, sowie eine Sammlung moderner Bilder. Der Kreuzgang, eine strenge und höchst edle Anlage mit zweitheiligen Spitzbogen-Oeffnungen, nach urkund-

1) Abgedruckt bei Pez, Bibliotheca ascetica. VIII, S. 1—399. Deutsche Uebersetzung von L. Clarus, Lebensbeschreibungen der ersten Schwestern des Klosters der Dominikanerinnen zu Unterlinden. Regensburg 1863. Vgl. Görres, Die christl. Mystik I, S. 293 ff.

2) Ueber das Museum zu vergleichen: Catalogue du musée de Colmar. 2e édition. 1866. — Ch. Goutzwiller, Le musée de Colmar. Notice sur les peintures de Martin Schongauer. Colmar. 1867.

licher Notiz von Bruder Volmar, wahrscheinlich frater conversus der Dominikaner, erbaut, enthält das Lapidar-Museum, bestehend aus gallisch-römischen Alterthümern und aus Bruchstücken mittelalterlicher Architektur und Plastik, ein neu angebauter Raum ist der Gypsabguß-Sammlung gewidmet, während Bibliothek, Kupferstichkabinet, ethnographische und naturhistorische Sammlungen im oberen Stockwerk Platz gefunden haben. Im Hofe selbst, den der Kreuzgang umschließt, erhebt sich das in rothem Sandstein ausgeführte Standbild Schongauer's von August Bartholdi. Der Sockel ist als Brunnen gedacht, an dessen Ecken vier Figuren stehen, welche die verschiedenen Thätigkeiten des Meisters, Zeichnung, Malerei, Kupferstich, Goldschmiedsarbeit versinnlichen; er selbst, in der malerischen Tracht des 15. Jahrhunderts, steht in Betrachtung eines Kupferstiches versunken. Das Monument ist anziehend in der Erfindung und glücklich im Aufbau, die Auffassung spielt vielleicht etwas zu sehr in das Sentimentale.

Martin Schongauer's Name ist für immer mit dem von Colmar verknüpft. Er ist derjenige deutsche Meister, welcher in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts unbestritten als der größte Künstler des Vaterlandes dasteht und auf die Weiterentwicklung der deutschen Malerei den bedeutendsten Einfluß hatte.

Was wir an sicheren Nachrichten über Schongauer besitzen, beschränkt sich nur auf vereinzelte urkundliche Notizen, namentlich diejenige in einem Kirchenbuche von St. Martin, welche einer von ihm gestifteten Jahrzeit Erwähnung thut und angiebt, daß er am Tage Mariä Reinigung (den 2. Februar) 1488 gestorben sei. Dazu kommt noch ein Zettel, der auf die Rückseite seines Bildnisses in der Münchner Pinakothek geklebt ist und, zwar verstümmelt, sowie durch eine am Rande nachgetragene irrige Jahreszahl lange die Ursache eines Irrthums über sein Todesjahr[1]) war, doch ein paar wissenswerthe Notizen enthält, nämlich daß er zu Colmar geboren, aber „von seinen Aeltern ein Augsburger Bürger" sei, „des Geschlechts von Herrn Casparn[2])". Sein Vater, der Goldschmied Caspar Schongauer, der nach dem Jahrzeit-Buche 1468 gestorben ist, war also erst von Augsburg her eingewandert. Außer Martin hatte er noch vier Söhne, von denen die Goldschmiede Caspar und Paul, sowie der Maler Ludwig in Colmar, der Goldschmied Georg in Basel lebten. Außerdem existirte noch ein Zweig der Familie zu Augsburg fort. Ein Maler „Maister Ludwig schaingauer" (auch „schennauer" oder „schonauer") kommt in dem Malerbuche mehrfach vor; in den Jahren 1486, 1488 und 1490 nimmt er Lehrjungen an und um 1497 muß er gestorben sein, denn unter mehreren Notizen aus diesem Jahre, die sich auf hinterlassene Kinder von Zunftgenossen beziehen, kommt die Stelle vor: „Item Maister Ludwig schonauer der maller hatt gehebt Zway kinder, die habenn der Zunfft gerechtiglait, mit Nomenn martin, vnd die Dochter Zusana". Also auch eine Malerin geht aus der Familie hervor.

Der Name Schongauer kommt von der Stadt Schongau in Oberbayern, nicht gar weit von Augsburg gelegen. Aber der Künstler, wie Burckmair auf der Rückseite des Portraits in der Pinakothek angegeben hat, wurde „genent Hipsch Martin von wegen seiner kunst", woraus von den Italienern del Martino, von Wimpfeling, der in seiner Epitome rerum Germanicarum, Straßburg 1505, der deutschen Kunst und dem Meister

1) E. His-Heusler, Das Todesjahr Martin Schongauer's. Archiv für die zeichnenden Künste, Leipzig 1867. — Durch diese scharfsinnige Untersuchung ist die Streitfrage geschlossen und die Jahrzahl 1499 beseitigt.

2) So ist das früher falsch gedeutete erste Wort der fünften Zeile zu lesen.

von Colmar ein paar Worte widmet, Martin Schön gemacht wird. Den Familiennamen Schön hat er aber nicht geführt, mag gleich in Colmarer Urkunden manchmal Schöngauer statt Schongauer geschrieben stehen. Jener Beiname sollte nur ein Lob seiner Kunst sein, entsprechend jener Bezeichnung „pictorum gloria", der Maler Preis, welche in dem Jahrzeiten-Buch seinem Namen beigefügt ist.

Die Züge des Meisters (vergl. die Abb.) kennen wir aus dem Portrait in der Pinakothek; sie haben eine gewisse Aehnlichkeit mit denen Schinkel's; eine eingebogene, vorn etwas aufgestülpte Nase, volle Lippen, Augen von eigenthümlich seelenvollem Ausdruck. So erscheint er vor uns, bartlos, in einfach bürgerlicher Tracht, mit breitem Barett. Dies Bildniß mag eine Kopie von Burckmair sein, aber auch das bessere, bedeutend größere Exemplar in der öffentlichen Galerie von Siena möchten wir nicht für ein Original von Schongauer's eigener Hand halten. Beide Bilder tragen die Jahrzahl 1453, der Dargestellte scheint Anfang oder Mitte der Dreißiger zu sein, und wir können hieraus schließen, daß er ungefähr um 1420, eher etwas früher, geboren ist. Der Straßburger Bernhard Jobin, welcher in der Vorrede des Werkes Accuratae effigies pontificum maximorum (Straßburg 1573) einige interessante Nachrichten über deutsche Künstler giebt, sagt von Schongauer, daß er „zu dem Stechen durch seine zwei Lehrmeister, deren einer Luprecht Rüst geheißen, um das Jahr 1430 angewiesen worden". Von Luprecht Rüst wissen wir nichts, der andere der beiden Lehrmeister ist aber Rogier van der Weyden in Brüssel, wie Lambert Lombard in jenem Briefe an Vasari, den Gaye im Carteggio mitgetheilt hat[1]), aussagt.

Die Technik des Kupferstechens hat sich aus der Goldschmiedsarbeit heraus entwickelt, Schongauer eignete sie sich an, da er aus einer Familie von Goldschmieden stammte, vielleicht auch zuerst, ebenso wie Dürer, in diesem Handwerk unterwiesen ward. Auch späterhin betrieb er vorzugsweise den Kupferstich und übte durch seine gestochenen Blätter, die überallhin Verbreitung fanden, den größten Einfluß, wie wir auch noch heut in ihnen den Umfang seines Genius am besten kennen lernen. Die seelenvolle Reinheit und Idealität der mittelalterlichen Empfindungsweise lebt in seinen Werken, kurz vor dem Anbruch einer neuen Zeit, noch einmal in voller Kraft auf. In ihnen offenbart sich eine schwärmerische Süßigkeit des Gefühls, eine Zartheit des Ausdrucks, ein inniges Vertrautsein mit dem Höchsten und Heiligen, während ihm die Fähigkeit, das Individuelle zu gestalten, dabei keineswegs mangelt, und ihm, trotz ungenügender Formenkenntniß, doch der Trieb innewohnt, das Leben selbst in naiver Heiterkeit zu ergreifen und unmittelbar zu belauschen. Er giebt religiöse Darstellungen, gleichzeitig aber auch Gegenstände des alltäglichen Lebens, heraldische Figuren, Vorbilder für das Kunsthandwerk im Kupferstich heraus. Seinen reinen und holden Madonnenbildern, den lieblichen Gestalten der klugen und thörichten Jungfrauen, den milden Charakterbildern der Apostel reihen sich figurenreichere Darstellungen an, in denen er eine hohe Meisterschaft der Komposition entwickelt hat, aber auch ebenso durch das geistige Leben jeder Scene, durch die Fähigkeit, alle ihre tieferen Beziehungen fein zu erfassen, überrascht. Man betrachte die Anbetung der Könige (Bartsch Nr. 6). Bescheiden und holdselig sitzt Maria unter der verfallenen Bogenhalle und hält den hübschen kleinen Knaben, der das Goldgefäß, welches einer der Könige seiner Mutter überreicht, mit den Augen anstarrt und beide Händchen

1) III, S. 177 (geschrieben 1564).

darnach ausstreckt. Das Gefolge gruppirt sich äußerst malerisch, zu Fuß und zu Pferde, mit fliegenden Fahnen, einige unterhalten sich mit einander, ein Anderer sucht noch ein kostbares Geschenk für das Kind aus dem Reisesack hervor, und auch ein Hündchen fehlt im Vordergrunde nicht. Von größter Wirkung waren seine Stiche aus der Passion, in welche der moderne Sinn sich am schwersten hineinfindet. Es entsprach seiner Gefühlsweise, das Moralisch-Verwerfliche in den Widersachern des Herrn durch körperliche Häßlichkeit und Verzerrtheit zum Ausdruck zu bringen, und eben jener Trieb seiner Einbil-

Fig. 3. Madonna im Rosenhag, von Martin Schongauer.

dungskraft, der ihn zum Seelenhaft-Zarten und Verklärten führt, verlockt ihn auch, über die Realität hinaus, zum Phantastischen. Aber seine Passionsdarstellungen sind trotz dieser äußerlich abstoßenden Züge wunderbar ergreifend durch die unerreichte Charakteristik des Dulders Christus und durch Motive von einziger Tiefe des Geistes; man denke an den Heiland, der entkleidet, das Haupt in die Hand gestützt, auf seinem Kreuze sitzt und das Fürchterlichste erwartet. Die große figurenreiche Kreuzigung ist durch Adel der Komposition wie durch Mannichfaltigkeit des Ausdrucks gleich ausgezeichnet, und die nordische Phantastik, wie seltsam und wild sie auch sein kann, feiert doch in Schongauer's Versuchung des heiligen Antonius einen Triumph von hinreißender Gewalt.

Seine Stiche bieten den einzigen sicheren Maßstab, an welchem man seine Gemälde prüfen kann, da kein einziges von diesen auf andere Weise wirklich beglaubigt ist. „Er war so ausgezeichnet in seiner Kunst", berichtet Wimpfeling siebzehn Jahre nach seinem

Tode, „daß seine Gemälde („depictae tabulae", also wohl in der That Gemälde, nicht blos Kupferstiche) nach Italien, Spanien, Frankreich, England und anderen Weltgegenden weggeführt worden sind" Aber selbst in Colmar ist nur noch eine kleine Zahl von Werken Schongauer's übrig. Wimpfeling sagt, daß sich daselbst Bilder in den Kirchen des heiligen Martin und des heiligen Franciscus befinden, aber hernach kamen die Stürme der Reformation und der französischen Revolution, in Colmar selbst ging vieles zu Grunde, im nahegelegenen Orte Münster, wo sich viele Kunstwerke, darunter auch Bilder von Schongauer, in der alten Abteikirche befanden, wurden dieselben im Jahre 1796 mit Füßen getreten und öffentlich auf dem Markte verbrannt [1]). Nur ein Gemälde seiner Hand befindet sich noch in der Martinskirche zu Colmar, wo es jetzt seinen Platz in der Sacristei gefunden hat: die Madonna im Rosenhaag.

Dies ist ein Gegenstand, welchen die deutschen Künstler des 15. Jahrhunderts liebten, und welcher der holden Innigkeit mystischer Gefühlsweise entspricht. In all' ihrer Herrlichkeit und doch in lieblicher, menschlicher Nähe erscheint die Gottesmutter mit dem Kinde, etwas mehr als lebensgroß. Saftiges Grün, aus welchem rothe Erdbeeren hervorleuchten, vertritt den Teppich zu ihren Füßen, an Stelle eines stolzen Thrones und Baldachins, wie er auf damaligen italienischen Mariendildern vorkommt, ragt hinter ihrem Gartensitze eine dichte Rosenhecke, von Meisen und Stieglitzen bevölkert, empor, die sich vom feierlichen Goldgrund abhebt. Zwei Engel in blauen Gewändern halten eine schimmernde Krone mit Edelsteinen über ihrem Haupt. Zärtlich schlingt das Kind seinen Arm um den Hals der Mutter. Ihr Haupt, dessen aufgelöstes Haar lang über die Schulter wallt, wendet sich gegen den Beschauer herab, wie um von ihm Andacht zu heischen vor dem göttlichen Knaben, der sich unbefangen an sie schmiegt, wie um mit einem Ernst, der in leise Wehmuth hinüberspielt, der Welt seine Bestimmung kundzuthun. Bei aller Herbheit ist dieser Madonnenkopf von unwiderstehlicher Majestät und Seelentiefe.

In Hinsicht der Form-Auffassung und der malerischen Behandlung ist der Einfluß der flandrischen Schule wahrnehmbar, aber wir müssen der Bemerkung in dem erwähnten Briefe des Lambert Lombard Recht geben, daß Schongauer das schöne Kolorit seines Meisters Rogier nicht erreicht habe, weil er sich mehr mit dem Stechen abgegeben: in der That überwiegt die zeichnende Behandlung selbst in den Gemälden. Dennoch ist die Haltung harmonisch und kräftig. Das realistische Streben, dem noch keine entsprechende Kenntniß der Form zur Seite steht, führt ihn zu einer allzugroßen Schärfe in der Körperbildung, das Kind ist zu mager, Maria's Hände sind knöchern; die Motive des Faltenwurfs, im Ganzen außerordentlich großartig, zeigen doch im Einzelnen kleinliche und eckige Brüche nach flandrischer Art. Maria's Kopf klingt an jenen Typus an, der bei Rogier van der Weyden wiederkehrt; ein längliches Oval mit hoher Stirn und großer Nase, streng und reizlos; und doch wirken diese Züge mächtig, weil der Künstler einen unendlichen Inhalt in sie zu legen verstanden hat.

Das Gemälde ist aber keineswegs so gut erhalten, wie man wünschen möchte. Nachdem es durch den Dampf der Altarkerzen ganz trübe geworden [2]), ward es bald nach 1830 von einem gewissen Stadler aus München mit Alkohol gereinigt, und ist in vielen

1) v. Quandt, Kunstblatt, 1840, S. 324.
2) Heinecken, Neue Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen.

Partien stark angegriffen. Maria trägt zu dem rothen Mantel ein blasses lila-rothes Untergewand; es ist das ein Ton, der keineswegs original sein kann; am ehesten möchte man hier ein blaues Gewand erwarten[1]), jedenfalls sind hier sogar die Motive des Faltenwurfs in der Zeichnung vielfach verändert. Auch sonst sind ganze Partien geflickt. Der Kopf des Kindes hat gelitten, sein linker Unterarm ist dicker gemacht; noch ist der alte Umriß sichtbar. Besser ist der Madonnenkopf erhalten, und vollkommen intakt sind nur ihre Haare, die Engel mit der Krone, der Hintergrund.

Von Schongauer's Arbeiten im Museum ist zunächst ein aus sechzehn Tafeln bestehender Altar mit Passionsdarstellungen, ursprünglich in der Dominikanerkirche, zu nennen. Acht Tafeln bildeten den Mittelschrein, acht andere, beiderseits bemalt, die Flügel. Die Außenseiten der letzteren — leider stark beschädigt — enthalten, als Einleitung, Darstellungen aus der Legende der heiligen Jungfrau. Ueber zwei Tafeln zieht sich das Bild der Verkündigung hin, auf welchem, nach dem poetischen Einfall des späteren Mittelalters, der Erzengel Gabriel als der himmlische Jäger, der mit seinen Jagdhunden, durch Inschriften als Sinnbilder christlicher Tugenden gekennzeichnet, auszieht und das Einhorn, das Symbol der Jungfräulichkeit jagt, das sich in Maria's Schooß geflüchtet hat. Die Darstellung Maria's im Tempel, die Heimsuchung, Christi Geburt, die Anbetung der Könige, der Christusknabe zwischen den Schriftgelehrten, endlich Maria's Krönung ergänzen diese Folge. Die Bilder des inneren Schreins, vortrefflich erhalten, erzählen Christi Leidensgeschichte, beginnend mit dem Einzug in Jerusalem, schließend mit der Ausgießung des heiligen Geistes. In den Motiven stimmen sie oft mit der gestochenen Passionsfolge Schongauer's nahe überein, die aber nur aus zwölf Blättern besteht und vom Gebet am Oelberg bis zur Auferstehung reicht. Im Colmarer Museum sind die Stiche zum Vergleich leider nicht vollständig vorhanden. Vielfach hat man diese Gemälde als Werke Schongauer's bezweifeln wollen, aber wir dürfen annehmen, daß sie gewiß unter seinem Namen aus seiner Werkstatt hervorgegangen sind, freilich nicht durchweg eigenhändige Arbeiten, sondern mit starker Beihülfe von Gesellen gemalt, wie das bei einem so großen Cyclus von Tafeln, der für die Kirche von Bettelmönchen gefertigt und wohl nicht besonders bezahlt wurde, erklärlich ist. Während die Umrisse oft hart und trocken erscheinen, die Behandlung ziemlich einförmig ist, ohne jenen eingehenden Fleiß, den man bei den besseren Werken des Meisters findet, sind doch wieder manche Köpfe höchst ausdrucksvoll. Zwei von den Bildern, Kreuzabnahme und Grabtragung, möchte Waagen als eigenhändige Arbeiten gelten lassen; uns scheinen sie keineswegs den andern so sehr überlegen, sie sind höchstens besonders gut erhalten.

Auf ganz anderer Höhe stehen zwei Altarflügel mit zwei lebensgroßen Einzelfiguren, welche aus dem Antoniterkloster Isenheim stammen. Die Außenseiten enthalten Maria, welche die Verkündigung empfängt und den Erzengel Gabriel. Die Erhabenheit dieser schlanken Figuren verbindet sich mit einer klaren Lauterkeit des Ausdrucks, der einen wahren Zauber ausübt. Die Modellirung ist gediegen, die Zeichnung fest und bestimmt, nur die Hände Maria's sind nicht geschickt im Motiv, die Gesichtsbildung ist aber nicht so herb wie bei der Madonna in St. Martin.

---

1) So behauptete schon v. Quandt. Waagen widersprach (Kunstwerke u. Künstler in Deutschland, II, S. 318 ff.), ihm schien die ganze Wirkung des Bildes ursprünglich auf die große Masse des Rothen berechnet zu sein.

Noch schöner sind aber die Bilder auf der Innenseite, deren Behandlung eine höchst gediegene ist, und da die beiden Flügel musterhaft erhalten sind, hat man hier noch einen ungleich größeren Eindruck von dem, was Schongauer ist und kann, als bei der Madonna im Rosenhaag in ihrem jetzigen Zustande. Maria, welche vor der Hecke auf blumigem Rasen kniet und das neugeborene Kind verehrt, ist ein Bild holdseliger Demuth, während das nackte Knäblein, das aufmerksam in die Höhe blickt und die Füßchen spitzt, den bekannten Kinderfiguren des Rogier van der Weyden gleicht. Das wallende Haar der Madonna ist außerordentlich schön behandelt, die Modellirung ist bei zarten, grauen Schatten vorzüglich und noch weit besser als auf den Außenseiten. Trotz des ungünstigen schmalen Formats ist die Bewegung anspruchslos und glücklich, und trotz mancher knittrigen, unruhigen Partien in der Gewandung, waltet hier eine wahre Größe des Stils. In feierlicher Ruhe steht der heilige Antonius auf der andern Tafel da, seine Züge sind edel, ja bei aller Milde großartig, der Bart ist meisterhaft behandelt. Die rechte Hand ist gut gezeichnet und ausdrucksvoll. Ein Stifter im Ordenskleide kniet ihm zu Füßen.

Neben jenen Arbeiten von Schongauer's Hand besitzt das Museum zu Colmar noch mehrere Stücke von Vorgängern und Zeitgenossen dieses Meisters. Zu den interessantesten gehören die sieben Altarflügel, welche dem Caspar Isenmann zugeschrieben werden, zwar nur vermuthungsweise, aber nicht ohne Grund. Im städtischen Archiv zu Colmar befindet sich der 1462 datirte Vertrag dieses Malers, Bürgers von Colmar, mit den Bauherren von St. Martin hinsichtlich eines großen Altarwerkes, das ihm zu malen und fassen verdingt wird. Es wird ihm aufgegeben, den Hintergrund sorgsam zu vergolden, die Flügelbilder mit den besten Oelfarben zu malen und dafür eine Zahlung von fünfhundert Gulden festgesetzt, von denen hundert sogleich, wieder hundert in einem Jahre, noch einmal hundert in zwei Jahren, wenn das Werk beendigt sei, und dann jedes Jahr fünfzig Gulden entrichtet werden sollen, bis die Summe vollständig abgezahlt sei.[1] — Der Altar von Caspar Isenmann bestand in St. Martin bis zum Jahre 1720, wo an der Octave des Frohnleichnamstages, nach der Procession, als die Leute die Kirche verlassen hatten, die beiden Eisenstangen, welche ihn von hinten hielten, nachgaben und er herunterstürzte und zerschmetterte.[2] — Die Bilderfolge im Museum stammt aus der Martinskirche und auf der Rückseite zweier Tafeln steht die Jahrzahl 1465, was wohl mit der Vollendung des 1462 bestellten Werkes zusammentreffen könnte. Der Meister würde alsdann ein Jahr länger, als er ursprünglich veranschlagte, daran gearbeitet haben.

Die Bilder stellen Passionsscenen vom Einzug in Jerusalem bis zur Auferstehung dar. Die Rückseiten, welche sehr gelitten haben, enthielten die Gestalten von einzelnen Heiligen. Von Einflüssen Schongauer's zeigt sich in diesen Arbeiten noch keine Spur, dagegen ist ein entschiedener Zusammenhang mit den Niederländern unverkennbar. Die Farbe ist kräftig, manche Köpfe sind höchst ausdrucksvoll, bei dem Streben nach ernster Naturtreue gerathen einzelne lebhaftere Bewegungen doch noch nicht ganz, und es fehlt an jedem höheren Schwung. „Meister Caspar Moler" starb nach dem Jahrzeiten-Buch im Jahre 1466.

1) Urkunde auf Pergament im städtischen Archiv zu Colmar Französisch veröffentlicht von Ch. Goutzwiller, Le musée de Colmar, S. 56.

2) Handschriftliche Bemerkung auf eben diesem Document.

Künstlerisch noch interessanter ist ein ehemaliger Flügelaltar, der, wie so manche Schätze des Museums, aus der Antoniterabtei Isenheim stammt. Das Mittelbild, welches von Quandt und Passavant als ein Werk Schongauer's gepriesen wurde, stellt eine Pietas auf Goldgrund dar, den todten Christus im Schooße seiner Mutter; hierzu gehören ursprünglich zwei Flügel, welche innen die Verkündigung und die Verehrung des neugeborenen Christuskindes durch Maria und Joseph, auf den jetzt losgelösten Außenseiten den Stifter in ritterlicher Tracht — nach dem Wappen einen Freiherrn von Staufenberg — mit seiner Gattin zu den Füßen des gekreuzigten Heilands, sowie Maria und Johannes enthalten. Der nackte Körper Christi auf dem Mittelbilde ist sehr fehlerhaft gezeichnet und zeigt einen Mangel an Formgefühl, der allein schon beweist, daß hier kein Zusammenhang mit der Richtung Schongauer's stattfindet; statt der Magerkeit, wie er sie zeigt, sehen wir hier auffallend weiche Formen, auch hat das kühl gestimmte, zart gehaltene Kolorit mit grauen Schatten nichts mit der niederländischen Vortragsweise gemein. Aber die seelenvolle Schönheit der Empfindung in dem Kopfe der schmerzensreichen Mutter, ihre unerschöpfliche Tiefe des Ausdrucks weisen auf einen wahrhaft bedeutenden Meister der älteren Richtung hin.

Ein moderner holländischer Radirer.

Die zarte Nadelarbeit, welche diesen Zeilen beigegeben ist, führt einen jungen holländischen Künstler bei unsern Lesern ein, von dessen Talent wir nach der vorliegenden Probe noch manches empfindungsvolle Werk der edlen Radirerkunst erwarten dürfen.

Ch. Storm de Gravesande, der Urheber des Blattes, ist im Jahre 1841 zu Breda in Nord-Bradant geboren, wo sein Vater, der jetzige Vice-Präsident des holländischen Repräsentantenhauses, damals als Genie-Offizier an der Militärschule eine Lehrerstelle bekleidete. Ch. de Gravesande begann seine Studien 1858 an der Universität Leyden und erwarb sich dort 1865 den juristischen Doktorgrad. Bald nachher jedoch erkannte er, daß sein innerer Beruf ihn auf eine andere Bahn lenke. „Amici Gains et Goudsmidt, magis amicus Rembrandt!“ Die Bücher wurden auf die Seite geworfen und Pinsel und Stift zur Hand genommen. Eine Reise nach Frankreich und endlich (vor etwa vier Jahren) die bleibende Ansiedelung in Brüssel brachten den Entschluß zur Reife; es folgten die ernsten künstlerischen Lehrjahre und als Frucht derselben als erstes Debut in der Radirerkunst ein Heft Landschaften*), welche vorzugsweise Motive aus der Umgegend von Amsterdam, Antwerpen und Brüssel behandeln und auf der letzten Brüsseler Kunstausstellung verdiente Anerkennung fanden.

*) Eaux-fortes par Ch. de Gravesande. Impr. F. Nys. 1873. Nur in 100 Exemplaren gedruckt; die Platten sind bereits wieder abgeschliffen.

Diesem Heft schließt sich das vorliegende Blatt in der Wahl und Behandlung des Gegenstandes an. Wie die meisten der in jenem Album vereinigten Blätter, führt es uns die schlichte Natur des canaldurchfurchten Landes in ihrer ganzen Einfachheit und Wahrheit vor die Augen: das sanft bewegte Wasser, über dem die Möven schweben, die niedrigen Schifferhütten am Strande, von Zeit zu Zeit eine hochragende Windmühle, und als den eigensten Reiz des Ganzen den weitgedehnten Horizont, über dem sich der von feuchtem Dunst erfüllte Himmel ausspannt.

Es ist unverkennbar, daß unser Künstler die alten Meister der Landschaftsmalerei aus der Blüthezeit seiner heimischen Kunst eingehend studirt hat. Aber nicht um sie sklavisch nachzuahmen, sondern um die niederländische Natur, so wie sie ist und wie Jene sie geschaut, in fein durchgeistigter Weise künstlerisch wiederzugeben. Nur Eines ist uns an allen seinen Blättern aufgefallen, — wofür auch die beigegebene Radirung als Beleg dienen kann — die starke Vernachlässigung, ja das fast gänzliche Fehlen der Staffage. Die Stimmungslandschaft drängt allerdings das persönliche Element als solches zurück; das lebende Wesen, Mensch wie Thier, soll in ihr nur als ein organisches Glied des Naturlebens zur Erscheinung kommen. Verschwinden soll es aber deßhalb nicht; einfach schon deßhalb nicht, weil die völlig unbelebte Natur nicht die wahre Natur sein kann, am wenigsten in Holland. Wir glauben in dem Fehlen der Staffage auch nur einen Mangel des bisherigen Bildungsganges des jungen Künstlers erkennen zu sollen, den er bei weiteren Fortschritten glücklich überwinden wird. Seine schönen Radirungen werden dadurch gewiß einen neuen Reiz gewinnen.

C. v. L.

Zwei wieder aufgefundene Perlen altitalienischer Malerei.

Mit Illustrationen.

Von Frau N. Heldig, der kunstsinnigen Gattin des bekannten Gelehrten und Sekretärs des Archäologischen Instituts in Rom, ging dem Herausgeber der Zeitschrift nachstehendes Schreiben, nebst einigen sauber ausgeführten Bleistiftzeichnungen von der Hand der Verfasserin, zu. Wir freuen uns, die hochinteressante Mittheilung in Bild und Wort reproduciren zu können.

Verehrtester Freund!

Gestatten Sie mir, Ihre und sämmtlicher Kunstfreunde Aufmerksamkeit auf zwei Bildchen zu lenken, eine Auferstehung Christi und eine Anbetung der Könige, die, obwohl von dem höchsten künstlerischen Werthe, bisher von Niemandem beachtet worden sind. Seit langer Zeit sind sie im Besitze des Benediktinerklosters Trinità bei La Cava dei Tirreni (einige Stunden südlich von Neapel); wann und woher sie dorthin gelangt sind, darüber findet sich im dortigen Archive nicht die geringste Spur.

Bei den Mönchen gelten sie als Kopien von Sassoferrato nach Perugino. Was zu dieser Bestimmung Anlaß gegeben hat, ist einerseits die in der Weise des Perugino gehaltene Komposition, andererseits die Freiheit der Zeichnung und das Weißliche und zugleich Bunte des Kolorits, welches die Mönche als dem Sassoferrato eigenthümlich betrachten. Ich kann den Charakter der Ausführung nicht besser bezeichnen, als mit den Worten Rumohr's*): „Die Pinselführung ist geistreich modellirend, der Auftrag pastos und markig, auch durch jene weißlichen doch lichtvollen Töne der Carnation ausgezeichnet, welche unter den sparsamen äußeren Kennzeichen raffaelischer Gemälde das standhafteste, untrüglichste sein möchten." Und ich kann nicht umhin, die Behauptung auszusprechen, daß diese zwei Bilder wirklich von Raffael sind; denn zu diesen äußeren Kennzeichen kommen der wunderbare Inhalt, die herrliche, liebevolle Zeichnung und der hohe Reiz, der gerade die Jugendarbeiten dieses Meisters durchdringt. Zusammen mit dem „Traume eines Ritters", dem „Christus am Oelberge" und so manchen anderen kleinen Juwelen fallen sie in seine vorflorentinische Zeit. Sie stammen vermuthlich von einer größeren Predella und sind a tempera auf grundirte Leinwand gemalt. Ihre Höhe beträgt 34 Cent., die Breite 60 Cent. Die Erhaltung ist ganz vorzüglich zu nennen, und alle die feinen Lasuren sind vollständig erhalten.

Die Anordnung auf dem die Auferstehung darstellenden Bilde (Fig. 1) scheint im Ganzen mit der Auferstehung in der Münchener Pinakothek übereinzustimmen, von der Rumohr eine leider nur sehr knapp gehaltene Beschreibung mittheilt.**)

---

*) Italienische Forschungen III, S. 37.

**) Italienische Forschungen III, S. 40.

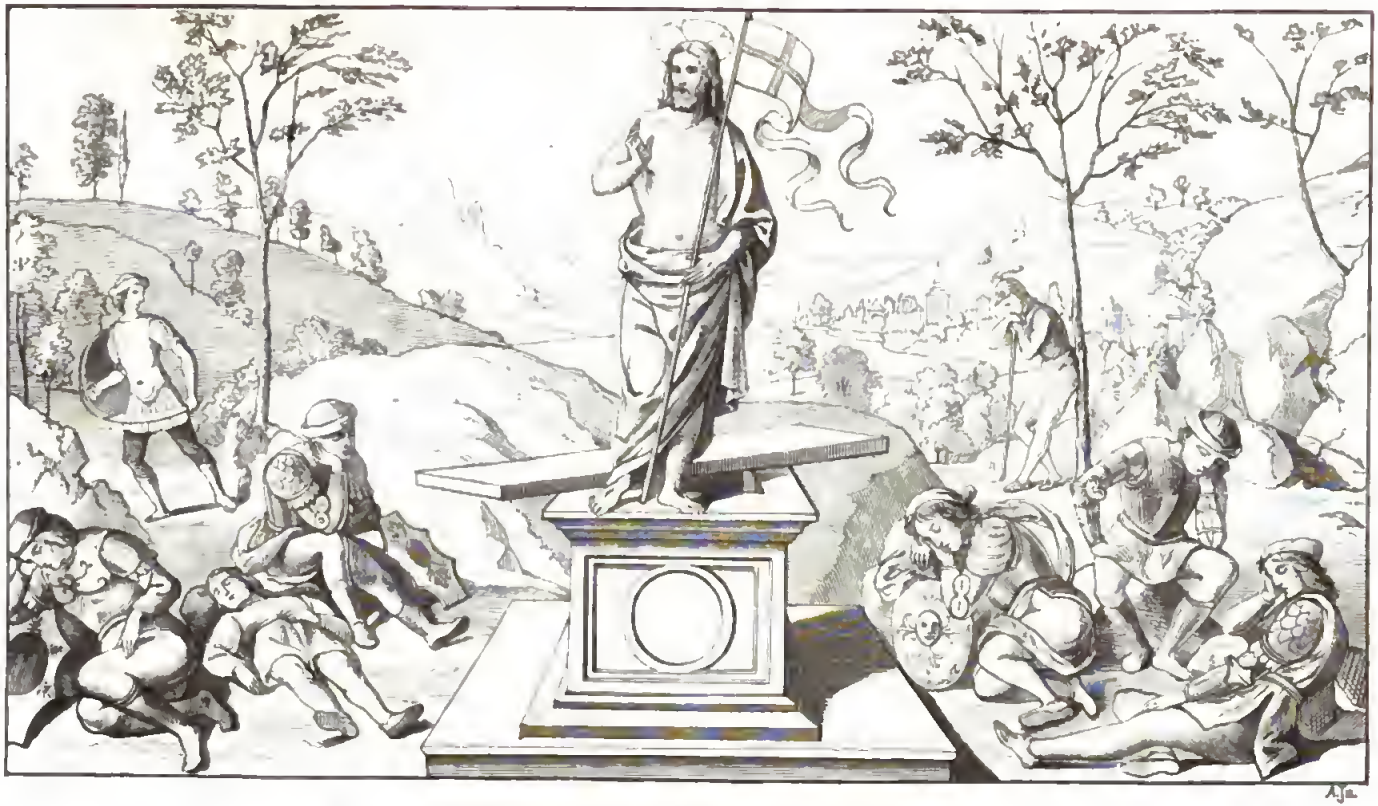


Fig. 1. Christi Auferstehung, Temperabild im Benediktinerkloster Trinità bei La Cava dei Tirreni.

In einer zart gehaltenen, an die Umgebung des Trasimener See's erinnernden Landschaft sehen wir in der Mitte Christus auf dem Rande des halbgeöffneten Sarkophags stehen, in der Linken eine weiße Fahne mit rothem Kreuze, die Rechte segnend erhoben. Die Stellung entspricht der bei Perugino üblichen; doch ist der Körper von unendlich freierer und naturwahrerer Behandlung als auf den Bildern dieses Meisters; die Bildung des Gesichts giebt den umbrischen Typus eigenthümlich vergeistigt wieder. Auf jeder Seite des Sarkophags befinden sich vier Wächter, die auf der rechten Seite sind alle schlafend dargestellt, während einer von den zur Linken befindlichen flieht mit entblößtem Schwert in der linken Hand. Der Mittlere auf dieser Seite zeigt sich dem Beschauer auf dem Rücken liegend, in kühner Verkürzung.

Fig. 2. Details aus dem umstehenden Bilde.

Zur Darstellung der Wächter hat der Maler nur zwei Modelle benutzt, einen blonden Jünglingskopf mit vollen Lippen und Kinn, welcher den vier auf dem vordersten Plan Schlafenden gemeinsam ist (Fig. 2), und einen älteren Typus, mit kurzgeschorenem Haare und glattem Gesichte, für die übrigen Figuren. Beide Typen kommen auch auf dem in der Pinakothek des Vatikans befindlichen Bilde der Auferstehung vor*), welche von Niemandem als Jugendarbeit Raffael's angezweifelt wird.

Auf dem zweiten Bilde sehen wir die Gottesmutter mit dem Kinde in einer offenen Hütte. Maria ist im Profil dargestellt, mit gesenktem Blicke. Liebevoll hält sie das auf ihrem Schooße sitzende Kind, welches, mit dem ganzen Körper zu ihr gewendet, über die rechte Schulter zu dem vor ihm knieenden greisen Könige hinblickt. Dazwischen, auf dem zweiten Plane, steht Joseph, auf seinen Stab gestützt, mit übereinandergeschlagenen Beinen. Weiter im Hintergrunde zwei junge Männer. Links vor der Hütte befinden sich die übrigen Könige mit ihrem zahlreichen Gefolge, worunter vier Berittene. Ganz links auf dem vordersten Plane steht ein gesatteltes weißes Roß, sehr geschickt verkürzt; es wird von einer herrlich gezeichneten Jünglingsgestalt am Zaume gehalten. Rechts hinter der Mauer liegen ein Ochse und ein Esel, auch diese mit einer Naturwahrheit aufgefaßt, wie wir ihr bei Perugino niemals begegnen. Oben über der Hütte der Stern. Abgesehen von der Madonna und dem Kinde wiederholen sich in den Köpfen der dargestellten Personen im Ganzen vier Typen.

*) Passavant II, 5 citirt einen lithographischen Umriß des ganzen Bildes von Rehberg, gefertigt für dessen Werk: Raffael Sanzio aus Urbino. Ein Stich des ganzen Bildes befindet sich bei Pistolesi, Il Vaticano descritto VI. tav. 69

Beide Bilder sind wie Miniaturen behandelt, und die geringsten Details in den Waffen und Trachten auf das Liebevollste ausgeführt. Auch hier fehlt nicht „die Sauberkeit in den Rändern, einfarbigen Grundflächen und ähnlichen Nebendingen".*) Die Extremitäten sind herrlich gezeichnet, aber alle etwas kurz und rund, was einen sehr erfreulichen Kontrast mit der dem Perugino eigenthümlichen Hagerkeit, Steifheit und Verrenktheit bildet. Ueberall tritt uns das tiefe Verständniß für den organischen Bau der Gliedmaaßen entgegen.

Mögen diese Zeilen die Aufmerksamkeit der Kunstgelehrten auf diese bis jetzt unbekannt gebliebenen Perlen lenken, die jedenfalls verdienen, einen hervorragenden Platz in der Geschichte der Kunst des Cinquecento einzunehmen.

R. Helbig.

Zur Streitfrage über Niccolo Pisano.

Von Hermann Hettner.

Mit Illustrationen.

Crowe's und Cavalcaselle's Versuch, die antikisirende Kunstweise Niccolo Pisano's von süditalienischen Einwirkungen abzuleiten, erweist sich mehr und mehr als unhaltbar. Die Leser dieser Zeitschrift kennen die gründlichen Entgegnungen Schnaase's und Hans Semper's (1870, S. 97 ff.; 1871, S. 294 ff.). Auch die soeben erschienene sachkundige und scharfsinnige Schrift Eduard Dobbert's: „Ueber den Stil Niccolo Pisano's und dessen Ursprung. München, 1873." kommt im Wesentlichen zu demselben verneinenden Ergebniß.

Gewiß hat jene Urkunde, auf welche Crowe und Cavalcaselle die apulische Abkunft Niccolo Pisano's stützen, den Anspruch auf vollste Glaubwürdigkeit. Es ist ein von Niccolo Pisano am 11. Mai 1266 mit der Domdehörde zu Siena abgeschlossener Vertrag. Die betreffenden Worte lauten: „Frater Melanus — requisivit magistrum Nicholam Petri de Apulia". Die Richtigkeit der Lesart „de Apulia", früher vielfach angezweifelt, ist, wie das von Dobbert mitgetheilte Facsimile dezeugt, unzweifelhaft. Und die Glaubwürdigkeit dieser Urkunde wird auch nicht erschüttert, wenn in einer Quittung im Domarchiv zu Pistoja aus dem Jahr 1273 mit den Worten: „Magistro Nichole quondam Petri de Senis sci (sancti) Blasii Pisani (Pisano?)" Peter, der Apulier, als Sienese bezeichnet wird; es ist ein Flüchtigkeitsfehler, schwerlich hätten sich die Sienesischen Urkunden die Sienesische Abstammung entgehen lassen. Allein nicht minder gewiß ist, daß das „de Apulia" nicht auf Niccolo Pisano selbst, sondern nur auf den Vater zu beziehen ist. Die Inschrift der im Jahre 1260 im Baptisterium zu Pisa errichteten Kanzel nennt Niccolo Pisano ausdrücklich Pisanus. Noch aber sind die gewichtigen Gründe, welche Schnaase (1870, S. 99) zur Bestätigung dieser Inschrift beigebracht hat, unentkräftet. Wäre Niccolo Pisano nur ein in Pisa Eingewanderter, so wäre diese Bezeich-

*) Italienische Forschungen III, S. 17.

nung eine Rechtsverdunkelung gewesen. Die fremden Meister, selbst wenn sie Zunft- und Bürgerrecht hatten, waren höher besteuert, als die eingeborenen. In allen Künstlerinschriften jener Zeit deutet der beigefügte Ortsname ausschließlich auf den Geburtsort.

Und für den Pisanischen Ursprung Niccolo Pisano's spricht auch das Zeugniß der Kunstdenkmale. Nicht in Süditalien, sondern in Mittelitalien liegen die natürlichen Vorbedingungen, aus welchen die Kunstweise Niccolo Pisano's organisch herauswuchs.

Die bedeutendsten bildnerischen Werke Süditaliens aus dem 11. und 12. Jahrhundert sind die mit geringen Abweichungen unter einander übereinstimmenden Erzthüren an den Domen zu Trani und Ravello und an dem nördlichen Seitenportal des Domes zu Monreale. Sie stammen von Meister Barisanus von Trani; die Thür von Ravello nennt als Entstehungszeit das Jahr 1179; vgl. Schulz: Denkmale Unteritaliens Bd. 1, S. 116 ff., Taf. 20—25. Sie antikisiren, aber ihr Antikisiren ist durchaus byzantinisch. Byzantinisch im Typus der Gestalten und Bewegungen, in den langgestreckten Proportionen, in der flachen Behandlung des Reliefs, im Blatt- und Flechtwerk der Einfassungen; byzantinisch selbst in den Inschriften, welche einzelnen Darstellungen beigegeben sind. Und byzantinisch ist auch das treffliche Elfenbeinschnitzwerk auf dem Altar der Sakristei im Dom zu Salerno (Schulz, Taf. 82); es ist der byzantinische Abendmahlstypus, Christus an der linken Ecke des halbrunden Tisches und Judas mitten unter den Aposteln, die Hand nach dem Fisch ausstreckend. Ebenso die großen Mosaiken in Cefalù, Monreale und Palermo. Es giebt in Süditalien nur einige wenige Bildwerke aus jener Zeit, welche von abendländischem Geist durchdrungen sind und darum nicht byzantinisch, sondern romanisch genannt werden müssen. Es ist vor Allem die aus zweiundsiebzig Feldern bestehende Erzthür des Domes zu Benevent aus der Mitte oder aus dem Ende des 12. Jahrhunderts; vgl. Schulz, Taf. 80. Aber bereits Schnaase hat darauf hingewiesen und Dobbert führt es noch weiter aus, daß diese romanischen Bildwerke Süditaliens mittelbar oder unmittelbar mittelitalienische Uebertragungen sind, wie sie bei den mächtigen Handelsverbindungen Pisa's gar nicht ausbleiben konnten. Der Dom zu Benevent hat ebenso wie die Dome von Troja und Siponto und die Kirchen Sta. Maria zu Foggia und zu Monte St. Angelo das Motiv der Blendarkaden, das den süditalienischen Kirchenbauten fremd, in den Kirchenbauten von Pisa und Lucca aber durchaus typisch ist. Auch Bonannus, der Meister der gleichzeitigen Hauptthür am Dom zu Monreale, ist ein Pisaner.

Wie können byzantinische Werke, so prächtig und machtvoll sie sind, Vorstufen Niccolo Pisano's sein? Niccolo Pisano's, dessen eigenstes Wesen darin besteht, daß er mit allem Byzantinismus gebrochen hat? Gegen den byzantinischen Bilderkreis setzt Niccolo Pisano den rein und ausschließlich abendländischen, gegen die langgestreckten hageren Gestalten gedrungene kurze, gegen die noch an die Gewöhnungen des Niello erinnernde Flachheit der Reliefbehandlung volle Rundung und Erhebung. Und wie hätten für Niccolo Pisano jene ganz vereinzelten romanischen Anregungen ausschlaggebend werden können?

Anders freilich steht es um die süditalienische Kunst des 13. Jahrhunderts, wie sie sich unter den Anregungen und Nachwirkungen Kaiser Friedrich's II. entfaltete. Auch Dobbert ist nicht genügend auf diese Kunstrichtung eingegangen. Sie muß um so mehr beachtet werden, da doch sie zunächst es ist, welche für Niccolo Pisano bestimmend gewesen wäre, wenn wir seine Jugend- und Entwickelungsjahre nach Apulien setzen. Höchst beachtenswerth sind vor allem die schönen antikisirenden Goldmünzen,

die sogenannten Augustalen. Dobbert ist geneigt, diese Münztypen als eine Rückwirkung Niccolo Pisano's zu betrachten. Das ist geschichtlich unmöglich. Ryccardus da S. Germano (Mon. Germ. hist. Script. Tom. 19, p. 365) berichtet, daß diese Münzen bereits seit 1231 in zwei verschiedenen Münzstätten, in Brindisi und Messina, geschlagen wurden; und auch die Münzstätte von Brindisi wurde von einem Sicilianer, Paganus Balduinus aus Messina, geleitet, welchen Friedrich II. nach einer in der Bibliothek von S. Frediano zu Lucca befindlichen Urkunde (vgl. Schnaase, Kunstgesch., Bd. 7, S. 609) mit der dem Reich gehörigen Herrschaft Viaregio bei Lucca belohnte. Und diese Münzen stehen nicht vereinzelt. Entsprechend antikisirend sind die Ueberreste des im Jahr 1233 von Bartholomeo erbauten Kaiserpalastes in Foggia (Schulz, I, 207), das Portal in Castelmonte mit Giebeldreieck und korinthischen Pilastern (Schulz, Taf. 30, 1), das weiße Marmorportal an der Kirche Santo Carcere zu Catania (Schulz, Taf. 74). Entsprechend antikisirend ist die jetzt an der Porta Romana zu Capua aufgestellte Colossalstatue Friedrich's II., welcher einst die Statuen seiner höchsten Gerichtsbeamten, Petrus von Vinea und Thaddäus von Sessa, zur Seite standen (vgl. d'Agincourt, Skulptur, Taf. 27, 4); so arg verstümmelt diese Statue ist, bezeugt sie doch in der Lebendigkeit der Anordnung und in dem entschieden antiken Zug und Linienfluß der Gewandbehandlung eine Kunst, die bei aller Unbeholfenheit entschieden über den hergebrachten Byzantinismus hinausstrebt. Für die Zeit Friedrich's II. ist es daher schwerlich abzuweisen, wenn Crowe und Cavalcaselle das Vorhandensein einer antikisirenden süditalienischen Schule behaupten. Und in diese Entwickelungsreihe gehört alsdann auch die im Jahr 1272 errichtete Kanzel von Ravello. Laut der ausführlichen Inschrift ist Nicolaus, der Meister dieser Kanzel, der Sohn Bartholomeo's, des Erbauers des Kaiserpalastes in Foggia. Die Betrachtung der an dieser Kanzel befindlichen Bildwerke ist in falsche Wege gedrängt worden, indem Crowe und Cavalcaselle das Hauptgewicht auf die schöne antikisirende junonische Portraitbüste (vgl. 1870, S. 95) legten, welche über dem Thürgerüst des Treppenaufganges aufgestellt ist. Dieser Kopf aber ist sicher nicht zugehörig. Es fehlt jeder organische Zusammenhang mit der Kanzel, jede architektonische Motivirung. Eine ganz ähnliche Büste findet sich nach Dobbert's Angabe in einer Mauernische über einem Thor in der Nähe des Domes zu Scala. Wahrscheinlich stammen beide Büsten von einem Grabmal. Mit Recht hat man auf die urkundliche Nachricht (Schulz, Bd. 4, S. 50) verwiesen, daß in den siebziger Jahren Arnolfo di Cambio, der Schüler Niccolo Pisano's, für Karl I. von Anjou arbeitete; Dobbert erinnert an die Aehnlichkeit einer Madonna von Arnolfo di Cambio auf dem Grabmal des Cardinals de Braye in S. Dominico zu Orvieto. Das Charakteristische in der bildnerischen Ausstattung der Kanzel von Ravello sind vielmehr die säulentragenden Löwen und die beiden Reliefköpfe in den Thürzwickeln, ein männlicher und ein weiblicher. Die Löwen ragen hervor durch frisches Naturgefühl; die Reliefköpfe sind, wenn auch nicht an die Trefflichkeit jener Büste heranreichend, fein profilirt und nicht ohne Anhauch von Großheit.

Trotzalledem. Selbst wenn wir die Anfänge einer freieren Bildnerschule in Süditalien nicht in Abrede stellen, bleibt das inschriftliche Zeugniß der Kanzel im Baptisterium zu Pisa, daß Niccolo Pisano ein geborener Pisaner sei, unangreifbar.

Nach Mittelitalien weist sowohl die scharf ausgeprägte Eigenart seiner künstlerischen Formengebung, wie insbesondere auch der tiefe Ideengehalt seiner Erfindungs- und Kompositionsweise.

In Mittelitalien war das Alterthum unvergessen. Seit dem elften Jahrhundert bereits hatte sich die Architektur mit begeisterter Vorliebe wieder zu der antiken Formenwelt zurückgewendet. In Rom setzten die Basiliken an die Stelle des Bogens wieder das grade Gebälk. In Toscana steht einerseits die feinempfundene und verständnißinnige Baugruppe, deren genialste Entfaltungen S. Miniato und das Baptisterium in Florenz sind, und andererseits der kühne und weitträumige Kirchenbau von Pisa und Lucca. Die Plastik war hinter diesen gewaltigen Leistungen bisher weit zurückgeblieben. Aber so unbeholfen und zum Theil roh diese Bildnereien sind, sie gehören insgesammt nicht dem byzantinischen Stil an, sondern dem abendländischen, romanischen. Es war eine aufstrebende Kunst, nicht eine absterbende. Als daher im Anfang des dreizehnten Jahrhunderts infolge der großen politischen Wandlungen ein neuer entscheidender Geistesfrühling andrach, erblühte auch die Plastik zu jener überraschenden Vorrenaissance, in welcher die Architektur bereits vorangegangen. Es war die Zeit, in welcher, um mit Dante zu reden, die alten Florentiner in ihren traulichen Unterhaltungen von Troja und von Fiesole und von Rom fabulirten, in welcher Ricordano Malaspini seine Florentiner Chronik schrieb, deren Grundgedanke ist, die Florentinischen Staatseinrichtungen und Adelsgeschlechter unmittelbar aus dem Alterthum abzuleiten; es war die Zeit, in welcher Brunetto Latini und Bono Giamboni die Bewunderung für die alten Schriftsteller, insoweit sie damals zugänglich waren, in die weitesten Kreise trugen. Doch war, wie das von Hans Semper in dieser Zeitschrift (1871, S. 360) mitgetheilte Relief aus einer kleinen Kirche in Ponte allo Spino bei Siena, das wohl in diese Zeit zu setzen ist, deutlich beweist, die antike Formenwelt, an welche sich die fortschreitende Plastik Toscana's zunächst anschloß, die etruskische. Man braucht deshalb nicht, wie Hans Semper, an ein ununterbrochenes Fortleben etruskischer Ueberlieferung in den weltabgeschiedenen Bergen Toscana's zu denken; in den alten Etruskersitzen waren etruskische Vorbilder die nächstliegenden. Und diese etruskischen Einwirkungen sind auch in Niccolo Pisano klar ersichtlich. Etruskisch sind seine kurzen und gedrückten Proportionen, den etruskischen Aschenkisten entlehnt ist seine Kompositionsweise. Noch am Brunnen zu Perugia findet sich die unmittelbare Nachahmung einer Gruppe des Eteokles und Polynikes auf einem etruskischen Werke von Chiusi. Aber das Große und Epochemachende in Niccolo Pisano ist, daß er mit fester und schöpferischer Begeisterung zugleich nach den freieren und schönheitsvolleren Formen der griechisch-römischen Kunst zurückgreift. Nur in Mittelitalien konnte diese seltsame und für Niccolo Pisano durchaus charakteristische Mischung etruskischen und griechisch-römischen Formengefühls entstehen.

Damit ist auch gesagt, was von der Ansicht derer zu halten ist, welche Niccolo Pisano mit den Bildnereien in Wechselburg und Freiberg in Zusammenhang bringen wollen. Die Behandlung der Körperproportionen ist bei den sächsischen Meistern eine durchaus andere.

Wenige Jahre darauf dichtete Albertino Mussato (geb. 1261) in klassischem Latein seine dem Seneca nachgebildete Tragödie Eccerinis (Ezzelino). Niccolo Pisano ist auf dem Boden Mittelitaliens ebensowenig eine plötzliche und unvermittelte Wundererscheinung, wie die große Gestalt Dante's eine plötzliche und unvermittelte Wundererscheinung ist.

Und dieser Beweis für den mittelitalienischen Ursprung Niccolo Pisano's wird verstärkt und vertieft durch die Betrachtung seines Ideengehalts und der daraus entspringenden Erfindungs- und Kompositionsweise.

Als Niccolo Pisano im Jahr 1260 die Kanzel im Baptisterium zu Pisa ausführte, war die Aufgabe, freistehende Kanzeln zu bauen, noch eine sehr neue. So lange nur bei besonders festlichen Gelegenheiten der Bischof oder in dessen Stellvertretung der Presbyter gepredigt, an den gewöhnlichen gottesdienstlichen Tagen aber die Diakonen nur das Evangelium und die Epistel mit hinzugefügten Homilien verlesen hatten, waren der Bischofsstuhl im Grund der Tribüne und die Ambonen zu beiden Seiten des unteren Chores ausreichend gewesen. Erst als durch die Dominicaner und Franciscaner das Bedürfniß der Predigt reger und allgemeiner geworden, hatte man eigene Predigtstühle errichtet. Die Entwickelung ihrer Form war offenbar nur eine sehr langsame und schrittweise. Die ältesten dieser Kanzeln, wie die Kanzeln in S. Miniato zu Florenz und im Dom zu Salerno und ursprünglich auch die Kanzeln in der Neuwerkerkirche zu Goslar und im Augustinerstift Zschillen (Wechselburg), sind noch unmittelbar an die Chorschranken angebaut, wenn auch bereits frei nach dem Mittelschiff vortretend und an der Vorderseite von Säulen getragen; ist doch der Name der Kanzel diesem engen Zusammenhang mit den Chorschranken (cancelli) entnommen. Spät erst entschloß man sich, die Kanzel, wie es die Rücksicht auf die hörbegierige Gemeinde bedingte, in das Schiff der Kirche zu stellen. Und wie die architektonische Form, so war auch die Typik der bildnerischen Ausschmückung noch eine unfertig ringende. Die Symbolik der alten Bischofsstühle war zwar zielzeigend, aber die erweiterte Aufgabe erforderte erweiterte Fortbildung.

Nur wenige dieser ältesten Kanzeln sind erhalten, doch ist deutlich erkennbar, daß, wenn auch eine bestimmte einheitliche Typik durch sie alle hindurchgeht, je nach den verschiedenen Gebieten Italiens sehr bedeutende Verschiedenheiten der Auffassung und Behandlung obwalten.

Schon Schnaase hat auf diese Unterschiede hingewiesen. Es ist wichtig, sie in's Einzelne zu verfolgen.

Rom stand unter der Herrschaft der Marmorornamentisten. Ueberall der feinfühlige anmuthige Cosmatenstil. Nicht Bildnerei, sondern kunstvoll verschlungenes farbiges Steinmosaik.

Höchst denkwürdig sind die süditalienischen Kanzeln, deren Geschichte wir in dem trefflichen Werk von W. H. Schulz: „Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien" leicht überblicken können. Sie hatten mit ernstem tiefsinnigem Bestreben begonnen. Wie der Bischofsstuhl in S. Sabino zu Canosa (Schulz, Taf. 6, 1. 2.) von Meister Romoaldus, wahrscheinlich aus den Jahren 1078—1089, der Bischofsstuhl in S. Niccolo zu Bari aus dem Jahr 1098 (Taf. 6, 3) und der Bischofsstuhl in der Grottenkirche zu Monte S. Angelo aus dem Anfang des zwölften Jahrhunderts (Taf. 41), in einfach strenger Architektonik gehalten, auf Elephanten oder Löwen oder gebückte Menschengestalten gestellt sind, und auch in ihrer Verzierung der Wände durch Adler und Greife und Masken, ja sogar durch die figürliche Darstellung des Kampfes des Erzengels Michael mit dem Drachen geheimnißvoll und doch klar verständlich und eindringlich auf die Nothwendigkeit der Ueberwindung der dunklen Mächte hinweisen, so hält auch die Kanzel von Sta. Maria in Lago in den Abruzzen (Tf. 53) an dieser Symbolik fest. Die Kanzel stammt inschriftlich aus dem Jahr 1159, ihr Meister wird Nicodemus genannt. Die vier in's Quadrat gestellten Säulen, durch Hufeisenbogen und Rundbogen miteinander verbunden, ruhen auf attischen Basen; im scharf geschnittenen Blätterwerk der Kapitäle nackte gedrückte und gebückte Männergestalten; in den Zwickelfeldern arabesken-

haft Greife und Sirenen und Hunde, zum Theil Menschen verfolgend; in der Mitte der Brüstungswand ein geflügelter liegender Löwe, auf dessen Kopf der das Lesepult tragende Engel den Fuß setzt, an den Seiten Johannes der Evangelist und Johannes der Täufer, der heilige Georg den Lindwurm bezwingend, Samson mit dem Löwen kämpfend; an den Eckfäulchen nackte menschliche Gestalten, sitzend oder emporkletternd; am Treppenaufgang die Geschichte des Propheten Jonas. Das Grundthema von der Sünde und von der Erlösung ist klar ausgesprochen. Später jedoch wurde der Tiefsinn der Symbolik durch einen entschiedenen Zug nach dem Dekorativen zurückgedrängt. Einige kleinere Kanzeln, insgesammt aus dem Ende des zwölften und aus dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts stammend, die Kanzeln von S. Clemente am Pescara und von S. Pellino (Taf. 57), die Kanzel von S. Angelo zu Pianella (Bd. 2, S. 22), die Kanzeln in S. Sabino zu Canosa (Taf. 9), in Caserta vecchia (Bd. 2, S. 186), in Calvi (Bd. 2, S. 154), in Fondi (Bd. 2, S. 132), in Alba Fucese (Bd. 2, S. 83), begnügen sich, die Brüstungswände mit den anmuthigsten antikisirenden Steinarabesken oder mit farbigen Mosaikteppichen zu schmücken; sie durchbrechen diese unfigürliche Ornamentation höchstens durch den pulttragenden Adler oder durch arabeskenhaft verschlungene Drachen und Vögel. Der erste Anstoß dieser Wandlung war, wie Inschriften bezeugen, aus der Schule der römischen Cosmaten gekommen. Nicolaus, der Meister der Kanzel von Fondi, deren Entstehung um das Jahr 1180 fällt, und Johannes, der Meister der Kanzel von Alba Fucese, welcher wahrscheinlich auch der Meister der ganz ähnlichen, im Jahre 1209 errichteten Kanzel in Sta. Maria di Castello zu Corneto ist, bezeichnen sich ausdrücklich als römische Bürger. Bald aber traten zu den fremden Künstlern einheimische von gleicher Richtung. Acutus, der Meister der Kanzel von Pianella, und Acceptus, der Meister der Kanzel zu Canosa, sind, da ihren Namen keinerlei Ortsangabe beigefügt ist, sicher als Eingeborene zu betrachten. Die verschiedenartigsten Formen, antikisirende, byzantinische, normännische, maurische, spielen in dieser neuen Ornamentik bunt durcheinander; maßgebend aber bleibt in allen diesen Stilmischungen das unbedingte Vorwalten des Mosaikschmucks über das eigentlich Bildnerische. Die berühmtesten Schöpfungen dieser Richtung sind die Kanzeln in Salerno (1175) und die Kanzel von Sessa (1260); in ihrer Entstehungszeit fast um ein Jahrhundert auseinanderliegend, in ihrer Anlage und Ausführung aber von denkwürdigster Uebereinstimmung. Zwar in den säulentragenden Löwen und Leoparden, in den symbolischen Thier- und Menschengestalten des reichen Blattwerks der Kapitäle, in den figürlichen Darstellungen der Propheten und Sibyllen und der allegorischen Tugendpersonificationen an den Bogenzwickeln und Bogenkanten (Taf. 65—68) deuten sie auf die Wunder und Geheimnisse der Erlösung, an den Brüstungswänden aber entfaltet sich ausschließlich die reichste und heiterste Mosaikbekleidung, durch deren reizvolle Linienführung und harmonische Farbenpracht diese Kanzeln unvergleichliche Meisterwerke glänzendster Dekorationskunst werden. Selbst an Kanzeln, die bereits an das Gothische anklingen, wie an der vielbesprochenen Kanzel im Dom zu Ravello aus dem Jahr 1272, erhielt sich diese Lust und Freude am anmuthig Dekorativen. Erst im Lauf des vierzehnten Jahrhunderts gewinnt das Figürliche auch in Unteritalien wieder größere Bedeutung.

Ganz anders in Ober- und Mittelitalien, besonders in Toscana. Im künstlerischen Machwerk sind die ältesten toscanischen Kanzeln noch roh, aber eigen ist ihnen allen der unbeirrbar feste Sinn für das Figürliche, für das Bedeutungsvolle und Gedankentiefe.

Ihr ständiger Inhalt ist Lobgesang auf die Macht und die Herrlichkeit der Erlösung; in den althergebrachten kirchlichen Symbolen und Darstellungsstoffen, in deren Verwendung sie sich freilich mannichfache Abwechselung gestatten. Es ist der allgemein romanische Typus, wie wir ihn auch in der Kanzel von S. Ambrogio zu Mailand und in der Kanzel zu Wechselburg finden.

Wohl das älteste der erhaltenen toscanischen Denkmale ist die Marmorkanzel aus der zerstörten Basilica S. Pietro di Scheraggio, jetzt in der Kirche S. Leonardo vor Porta S. Miniato zu Florenz; Rumohr setzt sie in das elfte, E. Förster in die zweite Hälfte des zwölften Jahrhunderts. Die sechs Reliefs an den Brüstungswänden enthalten die Darstellungen des Stammbaumes Christi aus der Wurzel Jesse, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, die Darbringung im Tempel, die Taufe, die Kreuzabnahme. Die Marmorkanzel im Dom von Volterra, derselben Zeit angehörig, enthält an den Brüstungswänden die Reliefdarstellungen des Opfers Abrahams, der Verkündigung und Heimsuchung, des Abendmahls; unter den Füßen der die Säulen tragenden Löwen Menschen und Thiere in angstvollen Todeskämpfen. Und sehr reich ausgeführt scheint eine Kanzel von Benedictus Antelami aus dem Jahr 1178 gewesen zu sein; eine Tafel dieser Kanzel, jetzt in einer Seitenkapelle des Domes zu Parma eingemauert, zeigt in der Darstellung einer Kreuzabnahme nicht weniger als zweiundzwanzig Figuren, denen zum Theil Inschriften beigefügt sind. Die Kanzel in S. Michele zu Groppoli an der Straße von Pistoja nach Pescia aus dem Jahr 1194 enthält als Brüstungsreliefs die Heimsuchung, die Geburt Christi, die Flucht nach Aegypten; die Säulen ruhen auf Löwen, welche Menschen und Thiere verschlingen; an den Kapitälen Köpfe von Thieren und Ungethümen. Die Kanzel im Orgelchor von S. Bartolommeo in Pontano zu Pistoja vom Meister Guido aus Como, welche ganz besondere Beachtung verdient, weil sie inschriftlich aus dem Jahr 1250 stammt, also nur um ein Jahrzehnt jünger ist als Niccolo Pisano's Kanzel im Baptisterium zu Pisa, erschließt sich bereits zu einer Reichhaltigkeit, welche die Thatsache bewußt durchgeführter Systematik außer Zweifel stellt. An den Brüstungswänden acht Reliefbilder: Verkündigung, Geburt Christi, Anbetung der Könige, Darbringung im Tempel, Christus mit den zwölf Jüngern, Christus in Emmaus, Höllenfahrt, Erscheinung des Auferstandenen; an den Ecken der Kanzel die drei Synoptiker mit ihren Emblemen und der Adler des Johannes; unter den drei Säulen ein Löwe, der einen Basilisken zermalmt, eine Löwin, die ihr Junges säugt, eine nackte kauernde Mannesgestalt.

Bis in die kleinsten Orte erstreckte sich dieser figurenreiche gedankentiefe Kanzelbau. Vor Kurzem entdeckte Hans Semper, wie er in den „Römischen Blättern" (1873, Nr. 13 und 15) erzählt, in dem entlegenen Bergstädtchen Barga in der Nähe der Bäder von Lucca eine Kanzel von derselben Darstellungs- und Kompositionsweise. Die zwei vorderen Säulen ruhen auf Löwen, von denen der eine einen Menschen, der andere einen Drachen verschlingt, von den zwei hinteren Säulen fußt die eine auf einer zusammengekauerten nackten Mannesgestalt, die andere selbstständig auf dem Boden; an den Brüstungswänden die Verkündigung, die Taufe, die heiligen drei Könige; das Lesepult stützt sich auf das Haupt einer Evangelistenstatuette.

Sollte es in der That fraglich sein, wo die geistige Heimath Niccolo Pisano's ist?

Nicht in Apulien wurzelt sein Empfindungs- und Ideenkreis, sondern in Mittelitalien. Niccolo Pisano aber überschritt an Ideentiefe und Erfindungskraft seine Vor-

gänger ebensoweit wie an geläutertem Formensinn. In die altüberkommene Idee, in die typische Sprache brachte Niccolo Pisano lebendige Beseelung, volle Accorde.

Fast noch niemals ist die Kanzel im Baptisterium zu Pisa nach der Seite ihrer Komposition eingehender Betrachtung unterworfen worden.

Der architektonische Aufbau der Kanzel ist ein Sechseck, das von sechs Ecksäulen und einer Mittelsäule getragen wird. Kleeblattbogen überspannen und verbinden die sechs Hauptsäulen. Auf reich gegliedertem Sims erhebt sich die Brüstung.

Oben an den Bildnereien der Brüstung beginnt der Ideengang. Fünf Reliefs schmücken die fünf Bildflächen; die sechste Seite des Sechsecks bildet den offenen Treppenaufgang. In diesen Reliefbildern sind dargestellt: 1) die Verkündigung und die Geburt Christi, 2) die Anbetung der Könige, 3) die Darbringung im Tempel, 4) die Kreuzigung, 5) das jüngste Gericht.

Es sind Thatsachen aus dem Leben Christi von seiner Menschwerdung bis zu seiner Wiederkunft als Weltenrichter.

Unter dem Sims der bildnerische Schmuck der Bogenzwickel; ebenfalls in Relief. Kurze stämmige Gestalten, aber vortrefflich in den Raum hineinkomponirt. Die Schriftrollen und die Embleme erweisen diese Gestalten als sechs Propheten und als die vier Evangelisten.

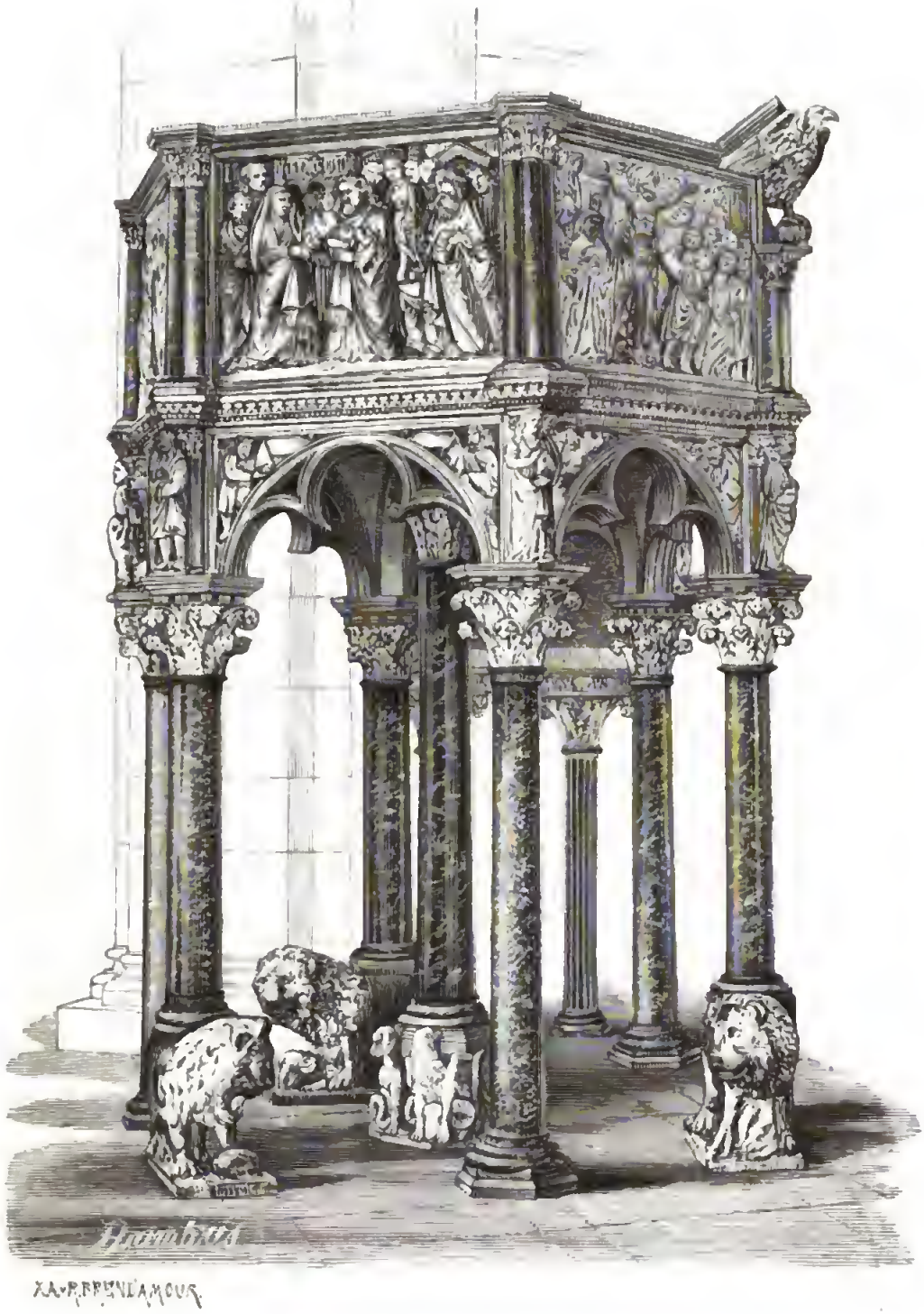
Es ist die Hindeutung auf die Beglaubigung und Verbreitung des Evangeliums.

Vor den Ecken dieser Bogenfelder, unmittelbar auf die Kapitäle der unteren stützenden Hauptsäulen aufsetzend, stehen scharf vortretend sechs Statuen, abwechselnd je drei weibliche und je drei männliche. Die Art ihrer Charakterisirung bekundet diese Gestalten als allegorische. 1) Eine Mutter mit zwei Kindern; die Liebe, caritas. 2) Eine junge kräftige nackte Mannesgestalt, die Linke in den Rachen eines emporspringenden Löwen streckend und mit der Rechten einen auf den Schultern aufliegenden zweiten Löwen liebkosend; die Stärke und Tapferkeit, fortitudo. 3) Eine tiefverhüllte weibliche Gestalt mit demüthig geneigtem Haupt; Demuth, humilitas. 4) Eine weibliche Gestalt mit einem Hund auf den Armen; Treue, fidelitas. 5) Ein ehrwürdiger lebensgeprüfter Greis mit langwallendem Barthaar und in reicher Gewandung, mit seinen Händen liebevoll ein Lamm umschließend; die Unschuld, innocentia. 6) Eine anmuthige geflügelte Engelsgestalt in weitem Priestergewand, auf einem überwundenen Löwen sitzend, in der erhobenen Linken eine Relieftafel mit der Kreuzigung, in der gesenkten Rechten einen abgebrochenen Stab haltend, welcher wohl nicht als Scepter, sondern als Stengel eines Palmzweiges zu denken ist; der Glaube, fides.

Es sind die Segnungen des Evangeliums, die Bilder der christlichen Tugenden.

Und dies Thema der Verherrlichung der christlichen Heilslehre findet seinen Abschluß in der bildnerischen Ausschmückung der Säulenbasen.

Drei Säulen ruhen auf Basen von streng architektonischer Form. Es galt eindringlich zu machen, daß die Kanzel ein Architekturwerk von festem Standort ist, nicht ein bewegbares Möbel. Die Basen der drei anderen Säulen aber werden von Thiergestaltungen gebildet; und ebenso ist die Basis der die Kanzelbühne tragenden Mittelsäule von figürlichen Darstellungen umkleidet. Die Größe und Fülle dieses bildnerischen Schmuckes und die Seltsamkeit seiner Gruppirung bezeugt, daß es sich hier nicht um spielende bedeutungslose Ornamentation handelt, sondern um tiefgehende Symbolik, zumal in einer Zeit, welche immer und überall zu symbolisiren liebte.



Kanzel von Niccolo Pisano im Baptisterium zu Pisa.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von Hundertfund & Pries in Leipzig.

Noch ist die Symbolik der romanischen Kunstepoche nicht genügend enträthselt. Doch der Grundgedanke und der innere Zusammenhang dieser Darstellungen ist klar erkennbar.

Eine jede der drei Säulen, welche in Verbindung mit jenen streng architektonisch geformten Säulen das Sechseck der Kanzel tragen, ist auf den Rücken eines schreitenden Löwen gestellt. Zwei dieser Löwen sind männlich; der dritte, junge Löwen säugend, ist als weiblich charakterisirt. Der Rachen dieser Löwen ist weit geöffnet; zwischen ihren Tatzen lagern kleinere Thiere, Hasen und Widder und Kälber. Und höchst denkwürdig ist vor Allem der Untersatz der Mittelsäule unter dem Kanzelboden. Er ist sechsseitig wie die Kanzel selbst. An drei Seiten Thiergestalten. Ein Greif, in seinen Krallen einen Widderkopf haltend; ein Hund, mit seinen Füßen eine Eule umschließend, welche auf einer sich windenden Schlange steht; ein Löwe, zwischen dessen Füßen ein Ochsenkopf. An den drei anderen Seiten aber, mit jenen drei Thiergestalten in wirksamen Wechsel gestellt, drei sitzende Männer von kurzer gedrungener Statur und von wild trotzigem Ansehen; der eine nackt, der andere leicht bekleidet, der dritte in römischer Toga.

Fig. 2. Säulenfuß.

In der romanischen Kunst ist der Löwe meist das Symbol des Teufels. In der ersten Epistel Petri (5, 8) heißt es: „Seid nüchtern und wachet, denn Euer Widersacher, der Teufel, geht umher wie ein brüllender Löwe und suchet, welchen er verschlinge.“ Und Psalm 22, 22 sagt: „Hilf mir aus dem Rachen des Löwen“. Auf den Teufel deutet es, wenn an der Kanzel zu Sessa (Schulz a. a. O., Taf. 65) sich um die Hinterbeine der Löwen Schlangen winden; auf den Teufel deutet es, wenn die Löwen oft Menschen zerfleischend dargestellt werden. Sinnig und unzweideutig ist diese Symbolik auf der Darstellung des Liebes- oder Abendmahls an der Kanzel von Volterra; eine bußfertige Sünderin, wahrscheinlich Maria Magdalena, wirft sich Christus zu Füßen, um Schutz zu finden gegen die Angriffe eines Löwen und einer Schlange. Lediglich Kämpfe gegen die Anfechtungen des Teufels sind die unzähligen Kämpfe gegen Löwen, welche uns in so vielen Denkmalen der verschiedenartigsten Kunstgattungen entgegentreten, sei es nun unter der Grundlegung der alttestamentarischen Geschichten Samson's und David's und Daniel's oder in der oft wiederkehrenden Darstellung eines auf einem Löwen reitenden Mannes, welcher mit seinen Händen dem Löwen den Rachen aufreißt. Folgerichtig ist der Sieg Christi über den Teufel der Sieg Christi über den Löwen. Das fruchtbare bildnerische Motiv bot Psalm 90, 12: „Auf den Löwen und Ottern wirst du gehen und treten auf den jungen Löwen und Drachen: super aspidem et basiliscum ambulabis et conculcabis leonem et draconem.“ Oft wird Christus selbst dargestellt mit seinen Füßen einen Löwen und einen Drachen niedertretend; in einem Münchener Codex aus dem zwölften Jahrhundert (vgl. Stockbauer's Kunstgeschichte des Kreuzes, S. 216) durchsticht das Kreuz einen Löwen, einen Drachen und Basilisk. Ja, dieses Motiv wurde so durchgreifend, daß auf den romanischen Grabsteinen die Seligsprechung des Todten gewöhnlich dadurch bezeichnet wird, daß der Todte, gleichviel ob Mann oder Weib, seine Füße auf einen Löwen oder Drachen setzt. Die Architektur, in welcher die antike Kunstgewohnheit, die Untersätze der Tische und Geräthe als stilisirte Thierköpfe und Thiertatzen zu bilden, noch immer lebendig fortwirkte, ergriff auch ihrerseits diese

Symbolik. Der Bischofsstuhl in der Grottenkirche zu Monte S. Angelo (Schulz, Taf. 41), welcher zwischen den zwei liegenden Löwen, auf die er gestellt ist, die Inschrift: „Sume leoni" trägt, bezeugt diese Symbolik mit klarster Bewußtheit. So ist der romanische Brauch, die Säulen auf Löwen zu stellen, nichts anderes, als die symbolische Hinweisung auf die sieghafte Ueberwindung der Macht des Teufels durch die Macht Christi. Und dieselbe Symbolik liegt auch in der bildnerischen Ausstattung der Mittelsäule. Dem sitzenden Löwen, zwischen dessen Vordertatzen ein Ochsenkopf liegt, sind hier als bedeutsame Thiersymbole der Greif und der Hund beigesellt. Der Greif erscheint auf allen mittelalterlichen Kunstdenkmalen als Raubthier, also als unrein, als teuflisch. Und wenn er in der Ornamentation der Fußständer romanischer Leuchter immer nur im Verein mit Löwen und Drachen und Basilisken und anderen solchen Thierunholden gefunden wird, so ist klar, daß er in dieser Verwendung nicht, wie man wohl gemeint hat, als Lichtsymbol zu fassen ist, sondern vielmehr als ein Angehöriger jener Mächte der Finsterniß, denen erst, wie sich die Inschrift des jetzt im Kensington-Museum befindlichen Leuchters von Glocester aus dem Anfang des zwölften Jahrhunderts ausdrückt, die leuchtende Lehre gepredigt werden soll. Ebenso unzweifelhaft ist die Bedeutung des Hundes; zumal hier in der Gruppirung mit Eule und Schlange. Nach Psalm 22, 17. 21 und Apokalypse 22, 15 wird in der mittelalterlichen Kunst der Hund fast immer zur Rotte des Bösen gerechnet, obgleich er allerdings zuweilen, ja sogar hier an dieser Kanzel selbst, in der allegorischen Statuette der Treue, auch zur Bezeichnung der Treue benützt wird. Wie aber sind die drei Männer zu deuten, welche die drei anderen Seiten der Basis einnehmen, die absichtlich häßlich gebildeten, die trotzigen und doch gedückten? Es ist ein oft wiederkehrendes Symbol, die Zusammenstellung mit jenen dem Reich des Teufels angehörigen Thierungethümen ist typisch. Wie die Hereinziehung nordischer Sagengestalten überhaupt, so ist auch hier die Deutung auf Gnomen bestimmt abzuweisen. Die richtige Erklärung geben die großen cyklischen Kompositionen der romanischen und gothischen Portalbildnereien. In der goldenen Pforte zu Freiberg z. B. treten die das Evangelium verheißenden Vorgänger Christi ebenso auf schmerzdurchwühlte Menschenköpfe wie auf die Köpfe von Löwen und Affen und Basilisken. Es sind die Ketzer und Sünder und, wie die Nacktheit der einen dieser Gestalten deutlich bezeugt, die Ungetauften.

Ueberall unentrinnbare, wenn auch widerwillige Unterwerfung.

Die Macht des Widersachers ist vernichtet; er muß dem Herrn dienen als Stütze und Schemel. „Dazu ist erschienen der Sohn Gottes, daß er die Werke des Teufels zerstöre." 1. Joh. 3, 8.

Nun aber wird die Verherrlichung des Segens der Heilslehre noch weiter geführt.

Zwischen den Tatzen der gefräßigen Raubthiere lagern friedlich und unangefochten kleine wehrlose Thiere, Hasen, Widder, Kälber. Wir haben um so mehr nach der Bedeutung dieser kleinen Thiergestalten zu fragen, da deren Beigabe durch keinerlei Formmotiv bedingt ist, also wesentlich nur aus der inneren Nothwendigkeit der Idee quillt. Für die Antwort aber ist entscheidend, daß diese kleinen Thiere so durchaus friedlich und sorglos, in einzelnen Fällen sogar ruhig schlummernd sind, während sie in anderen Bildwerken dieser Art, welche der Gothik angehören oder ihr doch zuneigen, wie z. B. an der Kanzel Giovanni Pisano's im Dom zu Pisa, von den Klauen der Raubthiere beutegierig umfaßt und zerfleischt werden. Der Sinn ist unzweifelhaft. Diese Symbolik ist hervor-

gegangen aus der Verheißung des Propheten Jesaias (11, 6): „Die Wölfe werden bei den Lämmern wohnen und die Pardel bei den Böcken liegen.“ Verwandte Ornamentmotive kehren überall wieder. Wenn der Prophet an jener Stelle fortfährt, daß fleischfressende Thiere weiden werden wie die Rinder und daß ein Säugling seine Lust haben wird am Loch der Otter und daß ein Entwöhnter seine Hand stecken wird in die Höhle des Basilisken, so zeigen gar manche Bildnereien die bildliche Verwerthung auch dieser Gleichnisse. A. Springer hat in den „Mittheilungen der K. K. Centralcommission“ (1860, S. 320) solche Beispiele zusammengestellt. Löwen und Drachen, welche an Laub und Ranken zehren, sind ein beliebtes Motiv in der Ornamentation romanischer Leuchter und Bischofsstäbe. Und kleine Knaben in stolzer Ruhe zwischen wild aufspringenden Löwen- und Drachenungethümen stehend, oder Männer, welche die Hände in die Verstecknisse von Drachen und Schlangen strecken, sind namentlich in der Portalkomposition französischer Kirchen häufig.

Trefflich sprechen das Prophetenwort die von Springer angeführten Worte Fulco's aus (De nuptiis Christi et ecclesiae l. VI.):

Pax erit in terris, quae tunc descendet ab astris,
Bos non draconem metuet, non agnus leonem.
Agnis atque lupis, canibus concordia cervis
Tunc erit, et nullum serpens spuet ille venenum.

Die Heilsgeschichte hat sich vollendet. Es ist die Sicherheit der Schwachen, es ist das Wandeln im ewigen ungetrübten Frieden. Die Darstellung der Bewältigung des Teufels erweitert und vertieft sich zu einem Hinweis auf die Unschuldswelt des Paradieses, auf die Herrlichkeit des himmlischen Jerusalem.

„Freuet Euch mit Jerusalem und seid fröhlich über sie, Alle, die Ihr sie lieb habt. Freuet Euch mit ihr, Alle, die Ihr über sie traurig gewesen seid. Ihr sollt Euch ergötzen von der Fülle ihrer Herrlichkeit.“ Jesaias 66, 10. 11.

Zum Schluß aber haben wir noch die figürliche Gestaltung der beiden Lesepulte in Betracht zu ziehen.

Unten am Treppenaufgang steht das eine dieser Pulte; eine hochragende Säule, deren Kapitäl dem von einem schwebenden Engel getragenen Buchgestell als Untersatz dient und deren Basis auf dem Rücken eines ruhig hingelagerten, aber stolz aufblickenden Löwen aufsetzt, der in den Tatzen einen Hirschkopf hält; das Geweih des Hirschkopfes ist abgebrochen, aber man sieht noch deutlich die Bruchflächen. Das andere Pult ist die Krönung des Gesimses der Brüstung; das Buchgestell ruht auf den ausgebreiteten Schwingen eines hoch aufgerichteten mächtigen Adlers, unter dessen Krallen ein schlummernder Hase liegt.

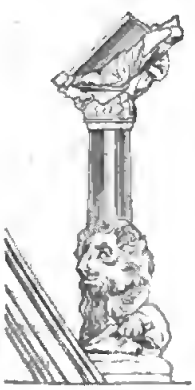


Fig. 3. Lesepult.

Wie der Löwe des unteren Lesepultes zu deuten sei, ist nicht ohne Schwierigkeit. Es liegt nahe, auch diesen Löwen ebenso als das Symbol der überwältigten Teufelsmacht zu fassen, wie die Löwen an den anderen Säulenbasen. Und in der That ist dies von manchen Erklärern geschehen, selbst von Gustav Heider in seiner feinsinnigen Abhandlung über Thiersymbolik (S. 20). Doch ist eine andere Deutung wahrscheinlicher. Es ist eine seltsame, aber allgemein bekannte und fest bezeugte Thatsache, daß der Löwe, obgleich Symbol des Teufels, in der mittelalterlichen Anschauung nichtsdestoweniger zugleich

das Symbol Christi war. Wie für die Beziehung des Löwen auf den Teufel, so waren auch für die Beziehung des Löwen auf Christus bestimmte biblische Gleichnisse maßgebend. Im 1. Buch Mosis 49, 9 wird Juda ein junger Löwe genannt, und in der Offenbarung Johannis 5, 5 wird Christus selbst als der Löwe bezeichnet, der da ist vom Geschlecht Juda (ecce vicit Leo de tribu Juda, radix David). Und das Mittelalter (vgl. Physiologus Theobaldi Episcopi in Auber's Histoire du symbolisme religieux 1871. Bd. 3, S. 482) fügte das weitere Gleichniß hinzu, wie der Löwe erst drei Tage nach seiner Geburt die Augen öffne, dann aber selbst im Schlaf die Augen nicht mehr schließe, so habe auch Christus drei Tage im Grabe geruht, seitdem aber wache er immerdar, pervigil ut pastor, ne deviet a grege rector. Die Kirchenväter liebten es, mit diesem widerspruchsvollen Doppelsinn rhetorisch zu spielen. Augustinus sagt Homilia 34: Quae fortitudo leonis contra illum leonem, de quo scriptum est: Vicit leo de tribu Juda. Und noch bestimmter sagt er in den Serm. de tempore 174: „Quis non incurreret in dentes leonis hujus (diaboli), nisi vicisset leo de tribu Juda; contra leonem leo". Sollte hier nicht eine solche Hinweisung auf Christus gemeint sein? Es ist wohl zu beachten, daß dieser Löwe ein liegender ist, während die Löwen der anderen Säulenbasen schreitend aufrecht stehen. Die Schriftstellen, 1. Buch Mosis 49, 9 und 4 Buch Mosis 24, 9, Juda mit dem Löwen vergleichend, beschreiben diesen Löwen ausdrücklich als niedergekniet und sich lagernd. Liegend wird in diesem Sinne auf einem Fresco der Kirche des Conventes Philotheos auf dem Berge Athos (vgl. Didron, Hist. de Dieu, p. 348) der Löwe neben dem Christuskind dargestellt. Liegend, wenn auch mit aufgerichteten Vorderfüßen und stolz emporgewendetem Haupt, sind alle jene Löwen, welche wir ohne Ausnahme in allen Ländern des mittelalterlichen Kunstlebens, vornehmlich aber in Italien, als machtvolle Wächter des Heiligthums an den Eingangspforten der romanischen und frühgothischen Kirchen finden, sei es nun, daß sie in antikisirender Reminiscenz als freie und selbständige Statuen gebildet sind oder daß sie nur in architektonischer Unterordnung den Portalsäulen als Träger dienen. Liegend sind namentlich auch alle Löwen, denen wir nicht selten als krönendem Abschluß auf der Deckplatte solcher Portalsäulen begegnen, welche größere cyklische Kompositionen umrahmen. Beleg dafür sind die liegenden Löwen auf den Frontsäulen der Goldenen Pforte von Freiberg; ihre Bedeutung ist um so unzweifelhafter, da sie unmittelbar die Grenzscheide bilden zwischen den unteren Darstellungen der Vorläufer Christi und zwischen den oberen Darstellungen des von den heiligen drei Königen göttlich verehrten Christuskindes und der jubelnden Himmelsglorie. Gleich jenen liegenden Löwen am Eingang der Kirche ist also auch der liegende Löwe hier am Eingang der Kanzel dem bedrückten Gemüth ein Mahnruf zu fester Zuversicht, eine Verheißung des Schutzes und Sieges.

Das obere Lesepult auf dem Gesims der Brüstung ist ein Adlerpult; eine Form, die sich bereits an den alten Ambonen ausgebildet hatte. Zunächst ist der Adler eine Hindeutung auf den Evangelisten Johannes, als den Schutzpatron des Predigtamtes. Auf vielen Kanzeln hat das Pult als Inschrift das Johanneische Wort: „In principio verbum erat"; die Kanzel zu Pianella (Schulz Bd. 2, S. 22) hat die Inschrift: „More volans aquilae verbo petit astra Joannes". Oft aber gilt der Adler tiefer und allgemeiner als Zeichen der Erhebung, der Macht, des Sieges. Das Christenthum scheute sich um so weniger, den stolzen Vogel des Zeus als Hinweisung auf die Majestät Gottes beizubehalten, da schon Ezechiel (17, 23) den Adler ein Gleichniß Gottes genannt hatte. Auf vielen Lesepulten steht daher der Adler auf der Weltkugel. Wenn Niccolo Pisano in die Krallen

des Adlers einen schlummernden Hasen legt, so deutet er auf den Trost und Schutz, den die Schwachen und Schuldlosen im sichern Hort des Evangeliums finden. Es ist der rhythmische Wiederklang jener Darstellungen des ewigen ungetrübten Friedens, der in den schlummernden Thieren am Fuß der Kanzel so befreiend und trostreich ausklingt.

Das Adlerpult ist der krönende Abschluß. Auch am Tympanon der alten St. Paulskirche zu Rom thronte, ganz in antiker Weise, die Schwingen weit ausbreitend, der Adler.

„Aquila Ezechielis
Sponte missa est de coelis,
Volat ipsa sine meta,
Quo nec vates nec propheta
Evolavit altius."

Wie reich gegliedert ist diese Komposition und doch wie durchaus einheitlich und festgeschlossen! Was wir in redender Betrachtung und Schilderung nur als ein Nacheinander empfinden, wirkt in der bildenden Kunst als ein lebendiges Neben- und Miteinander, als ein ergreifendes Zusammen. Und was wir, die wir den kirchlichen Anschauungen des Mittelalters entwachsen sind, uns erst auf langen und mühsamen Umwegen der Forschung erschließen müssen, das war dem mittelalterlichen Christen unmittelbar faßlich, vom Herzen zum Herzen sprechend.

Es ist ein lauter und eindringlicher Weckruf zum unerschütterlichen Glauben an die Macht und den Sieg des Herrn, an die Macht und den Sieg Jesu Christi. Und wie geeignet war ein so tiefsinniger Bilderschmuck für die Kanzel eines Baptisteriums, das die geweihte Stätte ist, in welcher die noch Ungetauften durch die heilige Taufe theilhaftig werden des Reiches der Gnade!

Niccolo Pisano war der glückliche Erbe einer alten Kunstüberlieferung, aber erst er brachte sie zu voller Entfaltung und Vollendung.

Niccolo Alunno und die Schule von Foligno.

II.

(Schluß.)

Es ist wohl anzunehmen, daß die ganze reiche Welt der Kunst in Florenz, welche Giotto wie ein Atlas auf seinen Schultern trägt, bis dahin für Umbrien beinahe noch kaum entdeckt gewesen ist. Als sie aber durch das Medium Benozzo's dieser Schule mitgetheilt wurde, befand sie sich selbst schon auf einer Stufe hochgesteigerter Entwickelung. Gleichwohl brachte es ein günstiges Geschick mit sich, daß dieser äußere Einfluß nicht Fremdartiges allein der umbrischen Malweise einzupflanzen hatte, — nicht nur nämlich den kraftvollen männlichen und epischen Charakter der florentinischen Schule, sondern daß im Gefolge der Malweise Benozzo's sich Spuren vom Geiste Fiesole's einmischten, in denen die Künstler Umbriens eine verwandte Gedankensphäre zugleich wieder fanden. Ja es kam dadurch auf der einen Seite nur eine Steigerung ihrer milden und idealen Anschauungsweise in die Schule, während dieselbe andererseits eine festere und richtigere Komposition und alle die übrigen Fortschritte gewinnen mußte, welche die Nachbarschule seit Giotto's Auftreten in ihrem raschen Entwickelungsgange gemacht hatte.

Fra Beato Angelico soll damals selbst in Foligno geweilt haben. Davon wußte seit lange die lokale Tradition; P. Marchesi versuchte ihr durch historische Nachweise Halt zu verschaffen, indem er Fiesole unter den Mönchen nachweisen will, welche im Streite mit dem Florentiner Erzbischofe, bei Gelegenheit des Zwistes der Päpste Alexander V. und Gregor XII., zu dessen Partei haltend, aus S. Domenico in Fiesole entwichen und nach Foligno auswanderten. Auch Crowe und Cavalcaselle wollen die damaligen Vorbilder des Meisters in den Arbeiten Folignatischer Miniatoren erkennen, und unser Verfasser bringt noch weitere Belege für diese Ansicht, indem er auf die Verwandtschaft Fiesole's und der dortigen Trecentisten besonderes Gewicht legt. In Foligno dürfte Angelico's Tafel der Guidalotti für S. Domenico in Perugia entstanden sein.

Sehr interessant ist der Hinweis des Verfassers auf das Vorhandensein einer gleichzeitigen Dichtung in Foligno, welche zu Dante in ähnlichem Verhältnisse steht, wie die Poesien Jacopo's da Todi und des Giacomino da Verona, sowie anderer damaliger Sänger aus dem Orden des heil. Franciscus, eine Richtung, welche vorzugsweise geeignet sein mußte, der bildenden Kunst ihren heiligen Ideenkreis zu begründen. Es sind dies die mystisch-schwärmerischen Gesänge eines Tommaso Unzio, gest. 1377, den das Volk den seligen Tommasuccio nannte, Federico Frezzi u. a.

Auf diese Weise ist der Kreis der kunstgeschichtlichen Entwickelung wieder geschlossen, worin der Verfasser durchzuführen sucht, daß also das süße engelgleiche Wesen in Fiesole's Malerei ursprünglich Eigenthum der umbrischen Schule gewesen sei, auf die es durch ihn und seinen Schüler Benozzo aus Florenz her wieder zurück gewirkt habe; wir möchten aber doch daran festhalten, daß diese Kunstweise Fiesole's ganz dessen eigene war, denn wenn dieser Künstler auch gewisse Elemente der alten umbrischen Schule aus ihrer ersten Periode entnommen hat, so war es doch ihm erst verliehen, als erster großer Genius sie zu einer bedeutenden Erscheinung zu gestalten und fruchtbar zu machen für die Zukunft. Die derbere Durchführung dieser Ideen in Benozzo's Stil, welche damals zugleich in den Schulen von Camerino, Gualdo und Perugia Wurzel faßte, im Verein mit den eben dargelegten Vorbedingungen fand in Alunno ihren würdigen Abschluß. In demselben Jahre 1452, in welchem wir den Meister zuerst thätig sahen, malte er einige

Fresken in Santa Maria infra portas, eine h. Jungfrau, Johannes und Rochus mit zwei Engeln, die ihm von Passavant zugeschrieben werden. Das allgemein als seine früheste Arbeit bezeichnete Altarbild der Franziskanerkirche zu Deruta, die Madonna dei Consoli, entstand 1458 und ist von Mariotti, Rumohr und Crowe und Cavalcaselle beschrieben. Der Verfasser geht über diese sowie die folgenden Schöpfungen des Meisters in Assisi, welche Vasari erwähnt, äußerst flüchtig hinweg, und doch scheint die Berührung Alunno's mit der daselbst beschäftigten, zahlreichen Künstlerschaft von Wichtigkeit für seinen Stil geworden zu sein. Von seinen Malereien an der Façade der Kirche Santa Maria degli Angeli ist nichts mehr erhalten, desgleichen das Altarbild von San Francesco. Die Brüderschaftsfahne für dieselbe Kirche war noch kürzlich in der Galerie Rambouz in Köln; jene, welche Rumohr gesehen, befindet sich in verdorbenem Zustande. Theile einer Tafel von 1465, welche Alunno ebenfalls für Assisi fertigte und die nun in der Brera in Mailand aufbewahrt werden, enthalten Reminiscenzen an seinen Lehrer Bartolommeo. Der Einfluß Gozzoli's spricht aus der Tafel der Verkündigung in Santa Maria Nuova in Perugia. Das folgende Jahr war er in den Marken und zwar für die Kirche von Montelpare, 1468 für jene in S. Severino beschäftigt. Hiermit tritt der Stil des Meisters in eine neue Phase. Er emancipirt sich von der kindlich naiven Befangenheit der heimischen Tradition, die Gestalten auf seinen Bildern besitzen von nun an mehr Modellirung, sein ganzes Streben ist auf Erreichung größerer Naturwahrheit gerichtet. Der Verfasser würde uns sehr verpflichtet haben, wenn er statt der langen Betrachtungen, in denen er hier zeigen will, daß der mittelalterliche Mysticismus die Kunst nicht gefördert habe, — eine Ansicht, der namentlich die Geschichte der deutschen Kunst widerspricht, — an dieser Stelle eine eingehende Erörterung gegeben und gezeigt hätte, daß jene Umwandlungen in Alunno's Stil, wie es schon Crowe und Cavalcaselle andeuteten, in dem Einflusse Venetianisch-Mantegnesker Kunst ihre Ursachen hatten, welche in jenen Gebieten der Marken durch Arbeiten Crivelli's und der Vivarini vertreten war.

Ausgehend von dem Realismus, welcher von nun an in Alunno's Leistungen merkbar in den Vordergrund tritt und überhaupt der umbrischen Schule zuweilen nicht ganz fern liegt, knüpft der Verfasser daran eine Reflexion über deren wahres Verhältniß zur Kirche, in der wir manchen trefflichen Bemerkungen begegnen. Er beschuldigt namentlich die Kunstschriftsteller Frankreichs, daß sie aus den alten Meistern des Landes einen träumerisch-ascetischen Orden gemacht haben, dessen Ideale dem Katholicismus im Stile von Chateaubriand's Romantik huldigten. Diese späten Enkel Karl's des Großen, sagt der Verfasser, umgaben von Neuem die Stirne des römischen Bischofs mit der Despotenkrone und konstruirten sich auch dazu ein klösterlich denkendes Malervölkchen, welches vor diesem Nimbus devot die Kniee beugte. Nichts kann aber falscher sein als diese Träumerei. Palmerucci war ein glühender Ghibelline; Nelli ein fleißiger Bürger, betraut mit städtischen Aemtern; Gentile, dessen Pinsel die Schlacht von Pirano verewigt hatte, gehörte zu den wohlhabenden Einwohnern des fröhlichen Venedigs; Bartolommeo weihte seine Dienste jenem Trinci, den die Kirche als einen Rebellen bezeichnete; was ferner Vasari von der pocca religione und dem Skepticismus über das Unsterblichkeitsdogma bei Perugino berichtet, ist allbekannt. Die Maler Umbriens waren keine Asceten, ihre Frömmigkeit ist eine andere als die der Kirche, aus dem starken Quell des poesievollen Volksglaubens entsprungen, dem die Kirche in ihrer Klugheit sich wohl anzupassen verstand, dessen Geist aber ursprünglich keineswegs der ihr eigene gewesen war.

Die Begeisterung für seine Arbeit hat den Verfasser einigermaßen zur Ueberschätzung seines Helden geführt; denn wenn in ihm auch ein bedeutendes Talent nicht zu verkennen ist, so heißt es doch des Guten zu viel thun, wenn man ihn auf die Stufe stellt, welche für ihre Schulen Mantegna und Masaccio einnehmen. Nicht einmal dem Perugino dürfte ein solches Lob gebühren. Zeigt uns sein Stil die umbrische Richtung auch, den bisherigen Vertretern gegenüber, in vollenderterer Erscheinung, und vermochte er vor allem auch ihren bekannten Typen voll holdseliger Milde festere Form zu verleihen, so bleibt seine Leistung doch immer nur eine verbesserte Auflage des älteren, ohne daß er eine reformatorische Bedeutung gleich der der genannten Künstler erreicht hätte. Sein Stil bietet eine Musterkarte zahlreicher fremder Einflüsse dar, aber sie erscheinen darin nicht genug verschmolzen und bewältigt; der Ausdruck des Schmerzes führt ihn bis zu

häßlicher Verzerrung, die den Mangel wahrer Lebendigkeit nicht verdeckt; manche Gestalten sind noch steif und das Kolorit im Tone schwer und dunkel.

Im Jahre 1471 entsteht in San Francesco di Gualdo sein großes Gemälde der Madonna mit dem h. Paulus. Er scheint um diese Zeit wieder in Umbrien verweilt und für Foligno, Assisi und Spello, dann zuletzt 1482—1499 in Nocera, Terni, Bastia, Serrapetrona u. a. Orten gemalt zu haben. In diesen Werken bekunden sich im landschaftlichen Theile zuweilen deutliche Spuren Venetianischer Einflüsse, wie auch im Kolorit, das immer mehr nach Tiefe und Satthen der Töne strebt, während der Ausdruck der Figuren sich gleich bleibt in jener sonnenhellen Reinheit und Innigkeit, welche seit Alters ein Erbtheil seiner Schule gewesen war.

Die verdienstliche Arbeit des Verfassers schließt mit einer allgemeinen Erwägung des Einflusses, welchen Alunno auf seine Nachfolger in der Kunst geübt hat. In den Appendici ist ein reiches biographisches Material, literarische Nachweise und ein sehr umfangreicher Katalog der Werke hinzugefügt, welcher den von Rossi gegebenen beträchtlich ergänzt. Auch eine Anzahl von Tafeln, deren Figuren Alunno's Gemälden entnommen sind, sind dem Buche beigegeben, — leider! — denn wir haben kaum etwas Elenderes gesehen als diese Lithographien, welche die typographisch sehr splendid ausgestattete Publikation auf's Schlimmste verunstalten.

Die dankbare Vaterstadt errichtete im vorigen Jahre dem Künstler ein Denkmal; es ist auf der Piazza d'Armi aufgestellt; das Basament, gezeichnet von Benedetto Faustini aus Terni und ausgeführt durch Raffaele Brunelli aus Pisa, ist auf fünf Stufen erhöht und enthält an dee Vorderseite die Inschrift: A. Niccolò di Liberatore detto l'Alunno Foligno sua patria 1872. Die Seitentheile schmücken die Medaillonbilder Raffael's und Perugino's, die Rückseite zeigt das Stadtwappen. Die Statue selbst, welche aus Carrara-Marmor gefertigt ist, hat einen Schüler Tenerani's, Ottaviano Ottaviani, zum Urheber, welcher das Porträt Alunno's der Tafel in S. Bartolommeo di Marano entnommen hat.

Albert Ilg.

Streifzüge im Elsaß.

Von Alfred Woltmann.

Mit Illustrationen.

V.

Der deutsche Correggio.

Für das Antoniterkloster zu Isenheim wurde auch um 1516 Hans Haldein der Aeltere von Augsburg beschäftigt, wie aus Augsburger und Baseler Urkunden hervorgeht. Von seiner Arbeit ist nichts mehr übrig. Dagegen besitzt das Museum zu Colmar den großartigen Hochaltar jenes Klosters, der neben den Werken Schongauer's den kostbarsten Schatz der Sammlung bildet.

Ich habe über diesen im ersten Bande der Zeitschrift für bildende Kunst (1866) schon einmal ausführlich gehandelt und kann für genauere Beschreibung im Einzelnen auf jenen Aufsatz („Ein Hauptwerk deutscher Kunst auf französischem Boden") verweisen. Aber ich muß gleich von vornherein gestehen: das Resultat, zu welchem ich jetzt hinsichtlich des Urhebers der Gemälde gekommen bin, ist ein anderes als das frühere. Diese Bilder hatte man in Isenheim und Colmar früher „Albrecht Dürer" getauft; später hatten Quandt[1]) und Waagen[2]), Jeder unabhängig von dem Andern, in ihnen Hans Baldung Grien zu erkennen geglaubt; dann war man aber darauf aufmerksam geworden, daß schon gegen Ende des 16. und während des 17. Jahrhunderts von ihnen als Werken des Matthias Grünewald die Rede ist. Ich suchte darzulegen, daß nicht die geringste Aehnlichkeit mit Allem, was man bisher als Arbeiten Grünewald's kannte, vorhanden sei, daß Quandt und Waagen Recht gehabt, und daß wahrscheinlich nur eine alte Namensverwechselung zwischen Grünewald und Hans Baldung Grien zu Grunde liege.

1) Kunstblatt 1840, S. 322.
2) Kunstwerke und Künstler in Deutschland, II, S. 316.

Heute muß ich in dem letzten Punkte meine Ueberzeugung von dem Gegentheil aussprechen. Matthias Grünewald ist in der That der Schöpfer des Isenheimer Altars. Dennoch war meine frühere Darlegung in Hinsicht des rein künstlerischen Urtheils auf der richtigen Spur, nur in den geschichtlichen Folgerungen auf Grund jener Wahrnehmung war ich im Unrecht. Muß ich auch nun eigene frühere Annahmen widerlegen, so darf ich doch sagen, daß schon mit jenem Irrthum der erste Schritt zur Erkenntniß des Wahren gethan war. Mit dem, was man bisher für Grünewald hielt, haben die Gemälde des Isenheimer Altars nichts gemein, sie hängen ihrer künstlerischen Richtung nach vielmehr in der That mit Hans Baldung zusammen. Das Ergebniß der wiederholten Prüfung ist, daß unsere Vorstellungen von Grünewald bis jetzt absolut falsche waren, daß ihm keins der Bilder, die ihm von Passavant, Waagen, Schuchardt u. s. w. zugeschrieben wurden, angehört, daß jener sogenannte Matthias Grünewald, wie er, als ein dem Lucas Cranach im Stil nahe verwandter, doch an Geschmack und Großartigkeit überlegener Meister, in unseren kunstgeschichtlichen Handbüchern erscheint, eine vollkommen mythische Figur ist.

Lassen wir zunächst die Arbeiten selbst noch einmal kurz an uns vorüberziehen. Der Maler des Isenheimer Altars arbeitete zusammen mit einem Bildschnitzer, dessen Name uns unbekannt bleibt, der aber ein ganz außerordentlicher Meister ist. Ihm gehören die drei mächtigen, überlebensgroßen Figuren in vortrefflich erhaltener Bemalung an, welche der innere Altarschrein enthält: der sitzende heilige Antonius, ganz frei gearbeitet, zwischen den in hohem Relief gehaltenen stehenden Gestalten von Hieronymus und Augustinus, alle von packender Wahrheit und höchster Lebendigkeit des Ausdrucks, dabei stilvoll in Haltung und Gewandung.

Der Altar war ein sogenannter Wandelaltar, das heißt mit doppelten Flügeln. War er völlig geöffnet, so erblickte man, zu den Seiten der geschnitzten Heiligenfiguren, Darstellungen, welche sich auf den Schutzpatron des Klosters, St. Antonius den Abt, bezogen. Die Innenseiten des inneren Flügelpaars enthalten die Versuchung des heiligen Antonius, der in einer wilden Landschaft von schrecklichen Teufelsfiguren auf den Boden geworfen, gezerrt und mißhandelt wird, eine unter dem Einfluß von Schongauer's bekanntem Kupferstich entstandene, aber durch den auf die Spitze getriebenen Realismus der Behandlung noch weit furchtbarer wirkende Komposition; daneben Paulus und Antonius in der Wüste, energische Charakterfiguren in meisterhaft behandelter Landschaft mit Palmen, romantischen Felspartien und fernen Hochgebirgen. Die Tiefe des Schreins bringt es mit sich, daß auch seine Schmalseiten mit Bildtafeln geschlossen waren, die bei der Oeffnung des Ganzen zurückklappten und auf ihrer Innenfläche zwei große Heiligenfiguren auf Consolen, den geschnitzten sich unmittelbar anschließend, sehen ließen: St. Sebastian und noch einmal St. Antonius; hinter letzterem ein Teufelchen, das die runden Scheiben eines Fensters einschlägt, um ihn zu erschrecken. Dies letzte Bild geben wir im Holzschnitt nach der Braun'schen Photographie, der einzigen in der Folge, welche klar genug gekommen ist, um eine Nachbildung zuzulassen.

Offenbar sind aber auch diese beiden Gestalten das Edelste und Großartigste des Ganzen. Für die überströmende Phantastik, welche wir sonst finden, war bei ihnen keine Gelegenheit. In erhabener statuarischer Würde stehen sie da. Sebastian ist kein Jüngling von idealer Schönheit, wie ihn die Italiener malen, sondern ein gereifter Mann von kräftigem Körperbau, der, von Pfeilen getroffen, frei vor der Säule steht und die Hände energisch zusammenpreßt. Sein bildnißartiger Kopf sowie die Behandlung des

Nackten sind vorzüglich, in dem kühn umgeworfenen Mantel herrscht ein Streben, durch breite, rein malerisch angeordnete Gewandmassen zu wirken. Dasselbe finden wir bei der Antoniusfigur. Der Faltenwurf ist in der Zeichnung keineswegs von reinem Stil, aber virtuos im Wurf, effektvoll in den Reflexen und in dem schillernden Spiel der Farbe. Meisterhaft und ausdrucksvoll sind Kopf und Hände, das Barthaar ist weich, fast wollig behandelt. Beide Figuren stehen auf spätgothisch profilirten Sockeln, und diese, sowie das Capitäl der Säule hinter Sebastian, sind mit so naturalistisch aufgefaßtem Weinlaub umkränzt, daß dieses trotz seiner Steinfarbe nicht wie plastische Arbeit, sondern wie eine natürliche Umrankung erscheint.

Schließt sich das innere Flügelpaar, so erscheint auf seinen Außenseiten eine gemeinsame Darstellung: Maria mit dem Kinde, das in zerrissener Windel liegt, sitzt in einer Landschaft mit Rosen, Eichenlaub und einem fernen Kloster (Ansicht von Isenheim) unter Schneegebirgen, während eine Badewanne und allerlei Geräth ihr zu Füßen stehen. Ihr gegenüber ein spätgothischer Prachtbau, bevölkert von zahllosen musicirenden, sie feierlich begrüßenden und vom Himmel niederfluthenden Engeln. Das Ganze ist von märchenhaft-phantastischer Erfindung und bei kühnen Lichteffekten von einem schimmernden Farbenreichthum, wie er sonst in der deutschen Kunst nicht wieder vorkommt. Die Innenseiten des äußeren Flügelpaars zeigen Mariä Verkündigung und die Auferstehung Christi, diese wieder mit kühnstem Helldunkel und Beleuchtungseffekt. Ihre Außenseiten enthalten auf's Neue eine über beide Tafeln hinlaufende Darstellung: Christus am Kreuz, nebst der knieenden Magdalena, Maria von dem Jünger Johannes unterstützt und Johannes dem Täufer, der auf den Heiland hinzeigt. Die Phantastik, die auf den andern Tafeln waltet, schlägt hier in eine wahre Schwelgerei im Gräßlichen um. Aehnlich im Stil, doch etwas weniger verzerrt, ist die Grablegung, welche als Sockel des ganzen Altars dient. Diese, sowie beide Seiten des äußeren Flügelpaares, sind flüchtiger, wohl mit starker Beihülfe von Schülern, behandelt. Das Machwerk der übrigen Tafeln, wie man auch von der künstlerischen Richtung, die hier waltet, denken mag, ist von staunenswerther Virtuosität.

Ein Zusammenhang dieser Gemälde in Stil und Richtung mit Hans Baldung Grien ist unverkennbar. Man nimmt ihn zunächst in der Landschaft wahr, die übrigens in der phantastischen Behandlung der Bäume und Felsen auch mit Altdorfer viele Aehnlichkeit hat. Auch in den Charakteren, in der Gewandung stimmt der Isenheimer Altar mit Hans Baldung, nur daß dieser in seinen Typen direkter an Dürer erinnert und trotz aller Ueberfülle und alles Wulstigen im Faltenwurf, das uns häufig bei ihm begegnet, doch im Ganzen stilvoller und minder hastig ist. Auch in Erfindung und Motiven zeigt Hans Baldung eine ähnliche Phantastik; denn der Meister, welcher die Krönung Maria's auf dem Freiburger Altar mit allen Schelmenstreichen, die hier die kleinen Engelknaben aufführen, geschaffen hat, von welchem ferner der Holzschnitt des todten Christus, den Engel stürmisch zum Himmel emportragen, und so manches Andere herrührt, könnte jene seltsam erregte Verehrung der Madonna mit dem Kinde auf unserm Altare zuzutrauen sein. Den Schöpfer mancher Zeichnungen und Holzschnitte mit allerlei Hexenspuk könnte man jener Versuchung des Antonius fähig halten. Nur zu jenem Schwelgen in dem Gräßlichen und Qualvollen, wie es die Kreuzigung des Isenheimer Altars zeigt, hat sich Baldung nicht hinreißen lassen. Dagegen theilt er mit dem Meister der Isenheimer Bilder die Freude am Helldunkel und an seltsamer Lichtwirkung. Auf der Geburt Christi des Freiburger Altars und auf einem Gemälde desselben Gegenstandes

in der Galerie zu Aschaffenburg läßt Baldung das Licht vom Christuskinde ausgehen. Auch unter seinen Holzschnitten kommen zahlreiche Helldunkelblätter vor. Ebenso besitzt er auch jene Neigung für schillernde Gewänder; man vergleiche die Verkündigung des Freiburger Werkes. Trotz der Vorliebe für solche Effekte bleibt Hans Baldung Grien, der Technik Dürer's folgend, im Wesentlichen bei einer strengen, mehr zeichnenden Behandlung stehen, während der Meister des Isenheimer Altars mehr über eine wahrhaft malerische Auffassung gebietet, eine größere Breite des Vortrags, ja auch ganz andere Farbentöne zeigt, zum Beispiel das purpurn schillernde Roth, in welches die Madonna auf dem Hauptbilde gekleidet ist.

In seinen koloristischen Bestrebungen ist der Schöpfer des Isenheimer Altars wirklich ein großer Meister, mag hier sonst noch so viel Bizarres und Verwildertes sein. Freilich muß man sich klar machen, daß die Bilder in manchen Stücken gelitten haben und daß durch Absterben einzelner Töne nicht mehr die alte Harmonie vorhanden ist. Man kann den Urheber dieser Gemälde den „deutschen Correggio" nennen, und diesen Ausdruck gebraucht Sandrart in der That von Matthias Grünewald in dem Nachtrag zu seiner Biographie, den er dem zweiten Bande der Teutschen Akademie eingefügt hat.

Wir werden sogleich die Gründe kennen lernen, welche bei diesem Werke an Grünewald's Autorschaft nicht zweifeln lassen. Trotz der großen Verwandtschaft mit Hans Baldung ist schließlich die eigentliche malerische Handschrift doch eine andere. Jedenfalls aber haben sich beide Meister berührt und haben enge künstlerische Beziehungen gehabt. Es frägt sich nur, wer von beiden der Bestimmende, wer der Beeinflußte war. Das läßt sich nach dem vorhandenen Material nicht sicher entscheiden, als wahrscheinlicher aber möchten wir ansehen, daß Grünewald der Gebende, Grien der Empfangende gewesen. Der ornamentale und architektonische Theil des Isenheimer Altars ist ein ausgesprochen spätgothischer, während wir bei Hans Baldung schon früh eine freilich keineswegs reine, sondern höchst barocke Renaissance finden, für welche namentlich die Holzschnitte mit den Apostelpaaren von 1518[1] ein Beleg sind. Hans Baldung, so originell und erfindungsreich er auch vielfach ist, wurde doch von mehreren, unter sich sehr verschiedenen Künstlern nach einander stark berührt, zuerst von Schongauer, wie seine frühesten Arbeiten in der Kapelle zu Lichtenthal bei Baden zeigen, dann von Dürer, hierauf von Grünewald. Am 17. April 1509 wurde Baldung Bürger von Straßburg, und bald darauf ging er nach Freiburg, wo er den Hochaltar 1516 beendigte. Vor eben diesem Jahr war aber der Isenheimer Altar schon vollendet, zufolge einer uns indirekt überlieferten Notiz aus dem Archive dieses Klosters[2]:

„Praeceptoria Isenheimensis ante annos quadragintos fundata Praeceptores habuit, saltem quorum nomina inventa sunt:

Guido Guersi ecclesiam domum mirifice illustravit 1493 edificiis ornamentis, auctor est Iconis ad altare majus, sedilium in choro, sacristiae omnium fere vestium sacerdotalium. Ecclesiam ampliavit navi et collateralibus inchoatis et fere perfectis ut ex ejus insignibus undique micantibus patet, mortuus 1516 — 19. Febr.

1) Passavant beschreibt nur ein Blatt dieser Folge unter Nr. 69, das Kupferstich-Kabinet zu Carlsruhe besitzt fünf, also fast die ganze Serie.

2) Gontzwiller a. a. O. S. 44. Etwas späterer Zusatz zu einem auf der Stadtbibliothek zu Colmar befindlichen, vor 1789 verfaßten Manuscript „Anzeige der Gemälde und Statuen in der ehemaligen Antoniter-Kirche zu Isenheim im Ober-Elsaß."

(Die Präceptorei von Isenheim, vor vierzig Jahren gegründet, hatte zu Präceptoren, soweit ihre Namen gefunden worden sind:

Guido Guersi, verschönerte 1493 die Kirche prachtvoll durch Anbau und dekorative Ausstattung, stiftete das Bild am Hochaltar, die Chorstühle, fast alle priesterlichen Gewänder in der Sacristei, erweiterte die Kirche durch Langhaus und Seitenschiffe, die er begann und auch fast vollendete, wie aus seinem überall schimmernden Wappen hervorgeht. Er starb 1516, den 19. Februar.")

Der Hochaltar, der hier eigens aufgeführt wird, enthält in der That auch das Wappen: ein blaues Feld mit goldenen Lilien und einem quergestellten rothen Kreuze mit fünf weißen Muscheln. Das Werk muß also zwischen den Jahren 1493 und 1516 entstanden sein.[1])

In neuerer Zeit, schon seit dem vorigen Jahrhundert, war man gewohnt, die Gemälde auf den Namen Dürer zu taufen[2]), bis man auf ältere Angaben stieß, in welchen Grünewald als Urheber genannt ward. Der erste Gewährsmann ist Bernard Jobin, Bürger zu Straßburg, der im Vorwort des Werkes „Accuratae effigies pontificum maximorum" vom Jahr 1573 einige Nachrichten von deutschen Künstlern giebt und hier unter Anderen aufführt: „Mathis von Oschenburg (soviel wie Aschaffenburg), dessen köstlich Gemäl zu Ißna zu sehen." Diesem Vorwort ist das von Vincenz Steinmeyer's Holzschnittbüchlein, Frankfurt 1620, nachgebildet, in welchem es heißt: „Der wunderbahre künstler und Maler Matthes von Aschaffenburgh, dessen künstlich gemäld man itziger Zeit noch zu Leßheim bei Colmar wie dann auch zu Maintz im Thurmb, zu Aschaffenburgh vnd an andern orten mehr findet."[3]) Sandrart endlich sagt in der Biographie des Matthäus Grünewald: „Es soll auch noch ein Altar-Blat in Eysenach von dieser Hand seyn, un darinnen ein verwunderlicher S. Antonio, worinnen die Gespenster hinter den Fenstern gar artig ausgebildet seyn sollen." Er kennt den Altar nicht aus eigener Anschauung, sondern beschreibt ihn nach Mittheilungen Anderer und scheint in seiner Schilderung die Einzelfigur des heiligen Antonius mit dem Teufel hinter dem Fenster, welche unser Holzschnitt giebt, und die Versuchung des Antonius zusammenzuwerfen. Daß der Name des Klosters jedesmal anders geschrieben steht[4]), darf keinen Zweifel dagegen erwecken, daß unser Altar wirklich gemeint ist.

In meiner früheren Notiz über dieses Kunstwerk glaubte ich annehmen zu können, daß sowohl bei Jobin wie bei Sandrart der Name Grünewald mit Grien verwechselt sei. Sandrart giebt in der That dem Hans Baldung Grien, von welchem er sehr wenig weiß, den falschen Namen „Hans Grünewald". Ihm wäre eine noch weitergehende Verwechselung schon zuzutrauen, wie ihm auch im Ortsnamen ein Irrthum begegnet ist. Auffallender wäre ein solcher Irrthum bei Jobin, der schon 1573, also in einer der Entstehung des Altars nicht sehr fernen Zeit schrieb, außerdem gleichfalls im

---

1) Der Name Des(iderius) Beychel und die Jahrzahl 1493 stehen auf der Darstellung Christi und der Apostel, welche gemeinschaftlich mit den Schnitzwerken unseres Altars im Museum aufgestellt ist, nicht dazu gehört, aber auch aus Isenheim stammt. — Vgl. Retberg, in dem Anzeiger für Kunde der D. Vorzeit 1866, S. 371.

2) So schon in der oben erwähnten, vor 1789 verfaßten „Anzeige". — C. M. Engelhardt, der dann im Kunstblatt 1820, Nr. 104 zuerst Nachricht über die Gemälde giebt, nennt Dürer als Meister der inneren Flügel, Grünewald als den der äußeren.

3) C. Becker, im Archiv für die zeichnenden Künste, II, S. 63 f.

4) In Augsburger und Baseler Urkunden lautet der Ortsname Eysznen und Isenen (bei Gelegenheit des an den älteren H. Holbein von vorher ergangenen Auftrags).

Elsaß, in Straßburg, lebte. Hier konnte die Tradition von Hans Baldung, der 1545 zu Straßburg gestorben war [1]), und den Jobin ebenfalls unter den berühmten deutschen Künstlern aufzählt, sowie vom Urheber des Altars in Isenheim damals nicht erloschen sein.

Endlich kommt im Baseler Museum ein kleines Bild, Christi Auferstehung, vor, das schon in dem alten, von Basilius Amerbach, also auch noch aus dem 16. Jahrhundert, herrührenden Inventar, als Arbeit des „Mathis von Aschenburg" angeführt wird. In Behandlung der Landschaft und im Lichteffekt stimmt es völlig mit dem Isenheimer Altar überein, besonders auch mit dem einen Flügel, der gleichfalls die Auferstehung darstellt, während es wieder mit denjenigen Bildern nicht die leiseste Aehnlichkeit hat, welche neuere Schriftsteller dem Grünewald zuschreiben.

Daß ich in meinem früheren Aufsatz eine Namensverwechselung in allen diesen älteren Aufzeichnungen für möglich hielt, statt meine Zweifel gegen die Benennung derjenigen Gemälde, die man heute Grünewald nennt, zu richten, konnte nur geschehen, weil ich damals zwei Gemälde noch nicht kannte, die geeignet sind, ein neues Licht auf die Sache zu werfen. Es sind einzelne, grau in grau gemalte Heiligengestalten, welche seit 1867 in der städtischen Sammlung im Saalhofe zu Frankfurt am Main aufgestellt worden sind. Sie befanden sich ehemals in der Dominikanerkirche, wo sie Sandrart gesehen hatte und als Arbeiten Grünewald's schildert, freilich mit der irrigen Annahme, daß sie zum Heller'schen Altar von Albrecht Dürer gehörten, „an dessen vier Flügel von aussenher, wann der Altar zugeschlossen wird, dieser Matthäus von Aschaffenburg mit liecht in grau und schwarz diese Bilder gemahlt, auf einem ist S Lorenz mit dem Rost, auf dem andern eine S. Elisabeth, auf dem dritten ein S. Stephan, und auf dem vierdten ein ander Bild, so mir entfallen, sehr zierlich gestellet, wie es noch allda zu Franckfurt zu sehen." Heute ist nur noch der heilige Laurentius, sowie die Tafel, deren Gegenstand Sandrart entfallen war, übrig; sie enthält den heiligen Cyriacus mit einem besessenen Weibe. Daß die Bilder jedenfalls nicht zum Heller'schen Altar gehört haben, hat M. Thausing in seinem trefflichen Aufsatz über diesen [2]) dargethan. Ihre Maße stimmen nicht mit denen der ächten Tafeln. Es besteht nicht die leiseste Verwandschaft mit diesen, was sich um so leichter feststellen läßt, als die Außenseiten der Heller'schen Altarflügel ebenfalls grau in grau gemalt sind. Sandrart sah sie neben dem Heller'schen Altar hängen und meinte, sie gehörten mit dazu.

Daß sie mit den gewöhnlich für Grünewald gehaltenen Bildern nicht im Entferntesten stimmen, ist sicher. Dabei sind sie aber durch ein Monogramm auf dem Laurentius beglaubigt: MG·N. Auf der Handzeichnung mit Grünewald's eigenem Porträt in der Sammlung zu Erlangen steht freilich nur das verschlungene M und G. Aber in der Schneekapelle der Stiftskirche zu Aschaffenburg ist der Sockel einer früheren Altartafel vorhanden, welche die Jahrzahl 1519 und das Monogramm N MG enthält. Leider fehlt das Gemälde selbst, das sonst ein wichtiges Dokument hätte sein können; das spätere Bild, das jetzt den Altar schmückt, trägt die Jahrzahl 1577 und den Künstlernamen Isaak

1) Dies ist das richtige Todesjahr, wie es Herr Dr. Eisenmann aus dem Straßburger Bürgerbuch ermittelt hat und wie es auch in den Beglaubigungen von Dürer's Haarlocke, die Hans Baldung besessen hat (jetzt auf der Bibliothek der Kunstakademie zu Wien), angegeben wird.

2) Zeitschrift für bildende Kunst B. VI, S. 138.

Kining aus Speier. Thausing bestritt Grünewald's Urheberschaft bei den Frankfurter Bildern, jedoch mit Unrecht, wenn sich auch nicht ermitteln läßt, was das N in dem Monogramm bedeutet.

Jedenfalls ist nicht an Mathias Gerung aus Lauingen, wie Thausing vorschlägt, zu denken, der auf seiner Belagerung von Lauingen, wie auf einer schlafenden Justitia in der Galerie zu Carlsruhe mit dem verschlungenen M und G zeichnet, dem die Buchstaben O W O N unten oder seitwärts beigefügt sind — wahrscheinlich die Initialen eines Wahlspruchs. Gerung ist ein Künstler, der als ein späterer Nachfolger Burckmair's gelten kann, um die Mitte des 16. Jahrhunderts arbeitet, Schilderungen in kleinen Figuren sauber und lebendig ausführt, aber keine Spur von jenem phantastischen Zuge an sich hat, welchen die Bilder in Frankfurt zeigen.

Sobald ich letztere kennen lernte, war mir auffallend, daß sie den Isenheimer Gemälden ähnlicher als den sonst für Grünewald gehaltenen seien. Neuerdings habe ich sie nun in Frankfurt direkt mit den Photographien des Isenheimer Altars verglichen, und da ergab sich denn eine unverkennbare Uebereinstimmung. Die Bilder von Frankfurt sind in den Proportionen noch etwas kürzer, in der Gewandung noch bauschiger und bizarrer, aber zeigen grade in den Motiven des Faltenwurfs mit denen zu Colmar die nächste Verwandtschaft. In den Köpfen herrscht ein Streben nach Adel des Ausdrucks, die Typen kommen denen unseres Altars nahe, das Gesicht der Besessenen erinnert an einige der Engel, welche dort die Madonna mit dem Kinde begrüßen. Hier herrscht das gleiche Streben nach kühner Bewegtheit, das sogar bis in das Manierirte geht, und selbst bei der einfarbigen Darstellung waltet ein eigenthümliches Streben nach Lichteffekten vor. Breite Schattenmassen halten den voll beleuchteten Partien das Gegenwicht, die ganz dünn gemalten Figuren heben sich wirkungsvoll vom dunklen Grunde und von ganz naturalistisch behandeltem Laubwerk ab.

Der Eindruck, den man hier und vor dem Isenheimer Altar von Matthias Grünewald empfängt, stimmt auch vollkommen mit dem Gesammtbilde, das man sich nach Sandrart's Schilderung von ihm machen muß. Mochte Sandrart auch biographisch noch so wenig von ihm wissen, von dem Künstler Grünewald hatte er dafür ein klares und bestimmtes Bild. Sandrart bedauert, daß dieser ausdündige Mann dermaßen in Vergessenheit gerathen, und daß er keinen, der von ihm Nachricht geben könne, mehr am Leben wisse. Seine Kunde von dem Meister dankt er nur seinen frühesten Jugenderinnerungen, als er in Frankfurt in die Schule ging und da mitunter den in der Nähe wohnenden Maler Philipp Uffendach besuchte, der ein Schüler von Grünewald's Schüler Hans Grimmer gewesen. War der nun bei gutem Humor, so zeigte er dem Sandrart ein von Grimmer's Wittwe erworbenes Buch mit gesammelten Handrissen des Matthias von Aschaffenburg und entdeckte ihm „derselben lödliche Qualitäten und Wohlstand". Vom Altar zu Isenheim, den Sandrart nicht selbst gesehen, wußte er wohl auch nur aus dieser Quelle, hatte aber den Ortsnamen mißverstanden und meinte, derselbe befinde sich in Eisenach. Von Grünewald persönlich berichtet Sandrart dann nur: „daß er sich meistens zu Mainz aufgehalten, ein eingezogenes, melancholisches Leben geführt und übel verheirathet gewesen." Er fügt hinzu: „wo und wann er gestorben, ist mir unbekannt, halte jedoch dafür, daß es um 1510 geschehen." Dies ist jedenfalls unrichtig, da der Altarsockel zu Aschaffenburg mit 1519 und seine Bildniß-Zeichnung zu Erlangen mit 1529 bezeichnet ist. Diese, auf welcher der Künstler mit verkürztem, auf-

blickendem Gesicht, die Feder in der rechten Hand, erscheint, fügt Sandrart, nach dem Original in dem Kunstkabinet des Nürnberger Rathsherrn Philipp Jacob Stromer, nachträglich im zweiten Bande bei, nachdem er im ersten ein falsches Porträt mit Dürer's Monogramm veröffentlicht hatte.

Was nun die künstlerische Charakteristik anbetrifft, so nennt Sandrart den Matthias von Aschaffenburg zunächst einen „hochgestiegenen und verwunderlichen Meister". Die Zahl der Gemälde, die er von ihm kennt, ist nur klein. In Frankfurt hatte er neben den geschilderten grau in grau gemalten Bildern noch eine Verklärung Christi in Wasserfarben gesehen, worin „eine verwunderlich-schöne Wolke, in der Moses und Elias erscheinen"; er nennt das Bild „eine Mutter aller Gratien", „von Invention, Colorit und allen Zierlichkeiten so fürtrefflich gebildet, daß es Seltsamkeit halber von nichts übertroffen wird". Ferner hatte er im Dom zu Mainz noch drei Altarbilder mit Flügeln gesehen, die aber sämmtlich im Jahre 1631 oder 32[1]) weggenommen und nach Schweden gesendet wurden, aber mit vielen anderen Kunstwerken durch Schiffbruch zu Grunde gingen. Das eine stellte dar die Madonna mit dem Kinde in der Wolke und unten verschiedene weibliche Heilige, „alle dermaßen adiig, natürlich, hoidselig und correct gezeichnet, auch so wohl colorirt, daß sie mehr im Himmel als auf Erden zu sein scheinen". Auf dem anderen Altarblatt war zu sehen „ein blinder Einsiedler, der mit seinem Leithuden über den zugefrorenen Rheinstrom gehend, auf dem Eise von zwei Mördern überfallen und zu Tod geschlagen wird, und auf seinem schreienden Knaben liegt, an Affekten und Ausbildung mit verwunderlich natürlichen wahren Gedanken gleichsam überhäuft anzusehen". Den Gegenstand des dritten Bildes nennt Sandrart nicht. Er giebt an, daß dieses etwas imperfekter als die übrigen gewesen.

Sodann besaß Herzog Wilhelm von Bayern ein kleines Crucifix mit Maria, Johannes und Magdalena, das er 1605 von Raphael Sadler in Kupfer stechen ließ, ohne den Meister des Bildes zu kennen. Erst Sandrart erkannte später darin, zur Freude des Kurfürsten Maximilian, Grünewald's Hand. „Selbiges ist" — so urtheilt er — „wegen des verwunderlichen Christus am Kreuz, so ganz abhängend auf den Füßen ruhet, sehr seltsam, daß es das wahre Leben nicht anders thun könnte, und gewiß über alle Crucifixe natürlich wahr" u. s. w. Jenes Blatt, das ich in der Albertina zu Wien kennen lernte, zeigt die nächste Verwandtschaft mit der Kreuzigung auf dem Isenheimer Altar. Der Meister ist sofort wiederzuerkennen in der Gewandung des Johannes, in der phantastischen Landschaft mit ihrer Helldunkel-Wirkung. Der Querbalken des Kreuzes biegt sich tief herab von der Last, der Naturalismus ist furchtbar, Christi Füße sind mißgestaltet, doch sein Kopf ist gewaltig und großartig, die anderen Köpfe sind herb, aber höchst individuell. Endlich sah Sandrart zu Rom einen emporblickenden Johannes mit zusammengeschlagenen Händen, als ob er unter dem Kreuze stehe, lebensgroß. Das Bild war dem Albrecht Dürer zugeschrieben, Sandrart erkannte den wahren Meister und wurde veranlaßt, dessen Namen in Oelfarbe auf das Bild zu setzen.

Endlich schreibt ihm Sandrart noch eine Holzschnittfolge aus der Offenbarung des Johannes zu, mit dem Zusatz: „ist aber übel zu bekommen und soll auch von dieser Hand sein." Er hatte die seltenen Blätter also nicht selbst gesehen, und daher ist dieser Irrthum erklärlich, welchen das aus verbundenem M und G bestehende Monogramm veran-

1) Den 13. Dezember 1631 kapitulirte Mainz vor Gustav Adolph.

laßt hat. Diese Folge rührt nämlich von Matthias Gerung her und ist mit Jahrzahlen zwischen 1544 und 1558 bezeichnet[1]).

Wenn Sandrart schließlich, wie wir bereits sahen, Matthias von Aschaffenburg den deutschen Correggio nennt, so stimmt hierzu Alles, was er zu seiner Charakteristik im Einzelnen sagt. Erfindung, Affekte, Darstellung des Visionären, Bewegtheit, Streben nach Grazie, eine Auffassung, die Sandrart mehrmals „seltsam" und „verwunderlich" nennt, Vorliebe für Licht- und Hellbunkel-Effekt, ein erregtes Empfindungsleben, ein weitgehender Realismus, der wieder unmittelbar mit eigenthümlicher Phantastik verbunden ist, bedingen, nach diesen Schilderungen, Grünewald's Stil.

Diese Eigenschaften finden wir in dem Altar zu Colmar, in den zwei Bildern zu Frankfurt wieder; zugleich die Fähigkeit, ebenso das Festliche und Rauschende wie das Furchtbare darzustellen, ein Gefallen an Verkürzungen, ein ungewöhnliches Talent für das Landschaftliche, einen ächt malerischen Sinn, eine seltene Meisterschaft im Vortrag.

So nimmt Grünewald in der deutschen Kunst eine Stellung ganz für sich ein, wie in der italienischen Correggio. Wie aber dieser bereits die strenge Grenzlinie des reinen künstlerischen Stils überschreitet und oft dem Manierismus verfällt, so auch in noch höherem Maße der „deutsche Correggio", dessen Richtung nicht die italienische Veredlung der Form, die Stellung inmitten eines sinnlich-heiteren Lebens, die Geschmacksbildung im Geist der Renaissance zur Voraussetzung hat. Wie viel ihm gerade in der letzten Beziehung fehlte, lehrt ein Blick auf das Ornamentale in seinen Werken, das zwischen einer ganz verwilderten Gothik und einem grenzenlosen Naturalismus schwankt.

Mag aber Grünewald in der deutschen Kunst auch eine ganz eigenthümliche, fast absonderliche Rolle spielen, so bleibt er doch keineswegs ohne Nachfolge. Wir haben gesehen, wie er auf Hans Baldung Grien wirkt; dieser aber, mag ihn wohl auch erst das Beispiel, das ihm der Meister des Isenheimer Altars gegeben, zum höchsten Fluge führen, findet doch stets einen Halt in dem Anschluß an Dürer's Geist und Richtung, und sein Freiburger Altar steht an maßvollem Ernst, an deutscher Tüchtigkeit, an sicherem Stilgefühl weit überlegen den Werken zu Colmar gegenüber. Endlich dürfen wir auch nicht übersehen, daß Uffenbach, der den Aschaffenburger Meister eifrig studirt und bei seinem Schüler Grimmer in Mainz gelernt hatte, seinerseits wieder der Lehrmeister Adam Elzheimer's war, von welchem dann eine eigenthümliche Auffassung der landschaftlichen Schönheit, eine neue Ausbildung des Hellbunkels ausgeht, und der, durch Vermittelung des Pieter Lastman, auch auf Rembrandt gewirkt hat.

Die Zahl der Arbeiten, welche wir heute auf Grünewald zurückführen können, ist bis auf weitere Nachforschungen sehr klein. Zu den Bildern in Colmar und Frankfurt, der Zeichnung in Erlangen kommt das erwähnte Bildchen der Auferstehung im Baseler Museum, sodann ebenda eine kleine Kreuzigung, der in Colmar verwandt, nicht öffentlich ausgestellt, sondern im Geschäftszimmer. Endlich besitzt auch die Baseler Sammlung die Originalzeichnung zur Kreuzigung in Colmar. Das Amerbach'sche Inventar erwähnt sogar 20 Handzeichnungen von Mathis von Aschenburg. Man muß jetzt sehen, ob diese sich nicht konstatiren lassen und ob man hiernach nicht auch in anderen Sammlungen Zeichnungen von ihm finden kann.

1) Vgl. Passavant, Peintre-Graveur, III, S. 307 Hiernach ein solches Heft mit 54 Holzschnitten in Wolfenbüttel. Ich kenne nur einzelne Blätter, z. B. eine Anzahl in der Bodleian Bibliothek zu Oxford.

Wie es mit einigen kleinen Bildchen aus der Familie Kaiser Maximilian's steht, die im Wiener Belvedere unter Grünewald's Namen hängen, kann ich zur Zeit nicht genau sagen. Wahrscheinlich verdanken sie diese Benennung, wie so viele andere altdeutsche Bilder derselben Sammlung, nur einer willkürlichen Taufe des van Mechel.

Dagegen sind aus der Reihe von Grünewald's Arbeiten unbedingt zu streichen alle jene Gemälde, welche Waagen im Handbuch der niederländischen und deutschen Malerschulen, sowie in seinen periegetischen Büchern, Passavant im Kunstblatt von 1841 (S. 430) und 1846 (S. 193), E. Förster in der Geschichte der deutschen Kunst ihm beigemessen haben. Diese Zuschreibungen ergeben sich sämmtlich aus einer einzigen unrichtigen Voraussetzung, derjenigen nämlich, daß eine Bilderfolge der Münchener Pinakothek, welche in großen Gestalten eine Unterredung von S. Mauritius und S. Erasmus, sowie einzelne Heilige enthält, wirklich sein Werk sei. Waagen nennt diesen Bildercyklus „das bedeutendste, allein sicher beglaubigte Werk von ihm". Ich habe aber keine Spur einer Beglaubigung konstatiren können, es fehlt an Inschriften wie an urkundlichen Belegen. Die Benennung scheint eine willkürliche zu sein, und daher zu rühren, daß die Gemälde sich früher in der Stiftskirche von Grünewald's Vaterstadt Aschaffenburg befanden, von wo sie am 10. März 1836 in die Pinakothek gelangt sind. So berichtet Joseph Merkel in seiner Schrift über die Miniaturen und Manuscripte der Hofbibliothek in Aschaffenburg, als er ihrer bei Gelegenheit des von gleicher Hand gemalten Hallischen Heilthum-Buches gedenkt. Er kennt aber Grünewald's Namen noch nicht und theilt außerdem mit, daß die Gemälde auch nicht ursprünglich aus Aschaffenburg stammten, sondern aus der Mauritius- und Magdalenenkirche in Halle, von wo sie erst bei der Einführung der Reformation nach der Residenz des Erzbischofs von Mainz versetzt wurden.

Die meisten Gemälde von derselben Hand finden wir gleichfalls in den sächsischen Gegenden, wie den großen Altar von 1529 in der Marktkirche zu Halle, Bilder zu Naumburg und Annaberg; oder in dem östlichen Franken, in Bamberg und Heilsbronn. Der Urheber aller dieser Arbeiten zeigt, wie stets hervorgehoben worden ist, die nächste Verwandtschaft mit Lucas Cranach, und zwar nicht blos im Stil des Kolorits, in den Proportionen, sondern vor Allem in dem Ausdruck, in dem Typus der Köpfe, besonders der weiblichen. Der Stil, der uns hier entgegentritt, steht zu demjenigen des wirklichen Matthias Grünewald im schärfsten Gegensatz. Hier finden wir, statt dessen phantastischer Bewegtheit, eine ruhige Zusammenstellung einzelner würdevoller Charaktere, schlichte Größe des Ausdrucks, stilvollen Faltenwurf, symmetrische Anordnung, maßvolle, gediegene Zeichnung, ohne jeden Zug des Manieristischen, eine gesättigte, leuchtende, kräftige Farbe, in der aber ruhige Harmonie, ohne Neigung zu Lichteffekten, waltet.

Es fragt sich, wem diese Gruppe von Bildern angehört. Man könnte an Lucas Cranach selbst denken, dem die meisten derselben früher zugeschrieben wurden. Wäre dies der Fall, so würde Cranach in der That die dritte Stelle unter den großen deutschen Malern, Dürer und Holbein zunächst gebühren, mit mehr Recht, als es nach den Arbeiten, die man ihm bis jetzt zuschreibt, der Fall sein kann. Und doch bestehen auch wieder merkliche Verschiedenheiten zwischen dieser Gruppe von Arbeiten und Cranach's sicheren Werken, die an Zeichnung, Anordnung, Geschmack des Faltenwurfes zurückbleiben. Soll man vielleicht an Cranach's Vater denken, der ebenfalls Maler war und bei welchem der berühmte Sohn die Kunst gelernt hat, wie Gunderam, einst Hauslehrer seiner Kinder, bezeugt? Jedenfalls fließt in diesen Werken die eigentliche Quelle von Cranach's Kunst.

Dieser Frage weiter nachzugehen, ist eine Aufgabe für sich. Wir hatten nur mit Matthias Grünewald zu thun und glauben seinen künstlerischen Charakter jetzt richtig festgestellt zu haben.

Auf der Rückseite des Isenheimer Altars stehen folgende, „1578. Hagerich, von Chur" unterzeichnete Verse[1]):

„Diese Kunnst kunndt von Gottes Gunst
Waun's Gott nit gunnt so ist's umsunst
Ein jeder dises Werck Gott loben sott
Denn diese Kunst kunnt von Gott"

Diese Worte sind ein neuer Beleg für die hohe Würdigung, welche der Schöpfung in der Spätzeit der deutschen Renaissance zu Theil wurde. Schon damals regte sich aber Widerspruch, wie ein zweiter Vers unter dem vorigen, unterzeichnet von „Abell Stymmer", einem jüngeren Bruder des Malers Tobias Stimmer von Schaffhausen, beweist, der diese Bilder gegen unverständigen Tadel in Schutz nimmt:

„Wie wohl d' Kunst Gaaben Gottes sindt
Ist Unverstandt jer gröster Feindt
Darumb wer solche nit verstät
Allhier nichts zu urtheilen het."

Auch heute wird das ästhetische Urtheil über das Werk ein getheiltes sein, bei wirklich geschichtlicher Würdigung muß man aber zugeben, daß es eine ganz eminente Stellung in der deutschen Kunst des 16. Jahrhunderts einnimmt.

1) Anzeige der Gemälde ꝛc. ꝛc zu Isenheim; vgl. Goutzwiller a. a. O. S. 39.

Wiener Weltausstellung.

Was wir von der französischen Kunstpflege zu lernen haben.

Die Weltausstellung hat auf dem Gebiete der bildenden Künste, speziell auf dem der Malerei keine neuen überraschenden Resultate gezeigt, aber alte Wahrheiten und Lehren neu bekräftigt. Darin ist für die bildende Kunst der eigentliche Werth der Weltausstellung zu suchen.

Neue hervorragende Talente sind nicht zur Geltung gekommen, nicht ein Künstler ist zu nennen, von dem man sagen könnte, er habe Ueberraschendes geleistet. Das Ueberraschende ist in unseren Tagen fast unmöglich geworden. Die Kunstvereine und die Jahresausstellungen bringen in reicher Fülle das, was in den Ateliers producirt wird, und was etwa durch diese nicht bekannt wird, das wird es durch die Kunstschriftsteller, die Kunsthändler und jene verschämte und schamlose Reclame, welche selbstverständlich aus reinem Interesse für die Kunst laut genug davon spricht. Niemand darf sich daher darüber wundern, daß er in den Kunstsälen der Weltausstellung durch absolut neue Erscheinungen nicht überrascht wurde. Für Wien macht nur E. v. Gebhard eine Ausnahme.

Auch von einem Fortschritte in der Kunst ist dießmal nicht unbedingt zu sprechen. Nur die Architektur und die Kunstgewerbe — beide vorzugsweise in Oesterreich — haben von fortschreitenden Bewegungen, die nicht bestritten werden können, Zeugniß abgelegt. Die Malerei hingegen ist eher in einer rückschreitenden als in einer aufsteigenden Bewegung begriffen. Das Beste, was an Gemälden zur Anschauung kam, haben Franzosen und Engländer geliefert, und diese nicht mit neueren Bildern, sondern mit älteren Werken, die mit Rücksicht auf die Zeit ihrer Entstehung eigentlich grundsätzlich von der Weltausstellung ausgeschlossen sein sollten.

Was aber die Ausstellung zur vollen Deutlichkeit erhoben hat, das ist der Einfluß der großen Bildungsanstalten auf die Kunst, die Stellung des Staates, der Kirche, der Gesellschaft zu derselben, der Einfluß, welchen die socialen Strömungen der Gegenwart auf die Kunstproduktion ausüben.

Frankreich vor Allem lehrt den Werth einer gründlichen Künstlerbildung auf Akademien kennen, während das deutsche Reich in dieser Beziehung fast Alles zu wünschen übrig läßt. In Deutschland macht sich allein die Schule Piloty's in München geltend, die eigentlich nicht durch die Akademie, sondern neben derselben existirt und Zweige der Kunst — das Genrebild und das sogenannte historische Genrebild — pflegt, die eines akademischen Unterrichtes und einer akademischen Methode des Unterrichtes entrathen, ja desto mehr gedeihen, je weniger sie sich an Akademisches anschließen. In dieser Beziehung ist Piloty eine Spezialität, deren Einfluß auf die Künstlerbildung bei dem Zustande der Akademien im deutschen Reiche, der ein fast trostloser ist, nicht hoch genug angeschlagen werden kann.

Wo gäbe es im deutschen Reiche eine Anstalt, die sich nur im Entferntesten mit der Académie des Beaux-Arts in Paris, der Académie de France in Rom messen könnte? Wo wird daselbst mit solcher Consequenz die Kunst großen Stils, wo mit dem Ernste betrieben, wie an der französischen Akademie? Wo sind Künstlerpreise und Ausstellungen so wohl organisirt und so consequent durchgeführt, wie in Frankreich? — Ich habe bereits aus Anlaß der ersten Weltausstellung*) in Paris auf die Consequenzen der Organisation des Kunstunterrichtes in Frankreich aufmerksam gemacht — für Oesterreich nicht ganz ohne Erfolg — und damals schon nachgewiesen, daß die unbestreitbare Suprematie Frankreichs in Angelegenheiten der Kunst wesentlich von der trefflichen Organisation der Kunstanstalten und der Kunsterziehung abhängt, die bis in die Zeiten Colbert's, in gewisser Beziehung bis in die Franz des I. zurückreicht. Auf der Wiener Weltausstellung tritt diese Thatsache noch entscheidender in den Vordergrund. Aber nicht genug damit — auch der Antheil des Staates und der Gesellschaft macht sich in Frankreich ganz anders bemerkbar als im deutschen Reiche.

Im deutschen Reiche giebt es keine Akademie der bildenden Künste, die im Stande wäre, der deutschen Nation jene Fonds solider Kunstbildung zuzuführen, wie dies in Frankreich der Fall ist. Mehrere deutsche Akademien bewegen sich in so beengten Verhältnissen, daß von einem Einflusse derselben auf die Kunstbildung der Nation nur in sehr bescheidenem Maße die Rede sein kann. Die Düsseldorfer Akademie ist größerem staatlichem Einflusse fast entrückt. Die Münchener Akademie, in der Zeit ihrer Blüthe von einem großen und große Ziele verfolgenden Künstlerstand umgeben, getragen von den Ideen der Romantik auch in Fragen der Künstlerbildung, sieht sich gegenwärtig vereinsamt, und muß, wie die Düsseldorfer Malerschule, ihren Blick auf den Markt werfen und das pflegen, was dieser begehrt; die Dresdener Akademie hat ihren Schwerpunkt in den beiden Ateliers für Plastik, welche in den Händen von Hähnel und Schilling liegen; und die Berliner Akademie, die am meisten dazu berufen sein sollte, einen Mittelpunkt für große Kunstbestrebungen zu bilden und für die deutsche Kunst das zu sein, was die Berliner Universität für die deutsche Wissenschaft zur Zeit ihrer Gründung war — und jetzt nicht mehr ist — die Berliner Akademie ist von allen deutschen Kunstanstalten diejenige, die am wenigsten leistet und am meisten von dem entfernt ist, was man von der Kunstakademie des ersten, des tonangebenden deutschen Staates erwarten sollte.

Allerdings hat das deutsche Reich den Vorzug, daß es höhere Kunstanstalten in einer großen Anzahl von Städten besitzt, außer den genannten in Stuttgart, Königsberg, Weimar, Karlsruhe, Nürnberg — und daß eben dadurch das Kunstleben selbst weniger monoton, reicher und lebendiger gestaltet erscheint als das französische. Aber diese Vielgestaltigkeit des deutschen Kunstlebens ist von unbestreitbarem Vortheile doch nur dann, wenn sie an gewisse Voraussetzungen geknüpft ist, die leider nicht immer vorhanden und Frankreich gegenüber nicht ganz zutreffend sind. Auch in manchen französischen Städten außerhalb Paris giebt es gute Kunstschulen, der Unterricht in den Pariser Ateliers bietet hinlänglich Spielraum für ein reichbewegtes, nach verschiedenen Principien auseinandergehendes Kunstleben, und die Provinzialmuseen sind schon seit langer Zeit viel besser organisirt, als die im ganzen deutschen Reiche.

*) Briefe über die moderne Kunst Frankreichs aus Anlaß der Pariser Weltausstellung von 1855. Wien 1858.

Die deutschen Höfe sind nicht mehr große Mittelpunkte für Kunstbestrebungen, wie es theilweise früher der Fall war. Nur sehr wenige deutsche Fürsten sind Amateurs und Kunstfreunde im eigentlichen Sinne des Wortes, — adparent rari nantes in gurgite vasto. An den Höfen werden neben höfischen Interessen nur politische, kirchliche und Familienangelegenheiten gepflegt. Im Kunstleben ist dieß nicht ohne üble Folgen; fast überall dominirt eine gewisse Bureaukratie — und insbesondere die Baubureaukraten sind es, welche der Entwicklung der Architektur und der mit ihnen in Verbindung stehenden dekorativen Künste im deutschen Reiche hemmend in den Weg treten.

Der Mangel an vornehmen und an reichen Amateurs mit wirklicher Kunstbildung, welche in Frankreich und England so zahlreich sind, weist die Künstler auf Hervorbringung eines gewissen Mittelgutes hin und drückt wie die künstlerische Fachbildung so auch die Kunstschulen, vor Allem die Malerschulen auf ein gewisses Mittelmaß in dem, was gelehrt, in dem was angestrebt wird, herab, das theilweise weit abseits von dem liegt, was die eigentliche Kunst und Kunstbildung verlangt. Dazu kommt noch das überwuchernde Kunstvereinsleben, das gleichfalls die Mittelmäßigkeit in der Kunst befördert.

„Nicht daß die Franzosen talentvoller sind, als wir Deutsche, — sagte zu mir vor wenigen Wochen ein hervorragender deutscher Künstler — drückt uns auf der Weltausstellung, sondern das, daß die Franzosen mehr und gründlicher lernen, als es bei uns der Fall ist." — Und das ist eine der wichtigsten Lehren, welche die Weltausstellung uns giebt; es muß der Kunstunterricht an den deutschen Kunstschulen umfassender und gründlicher betrieben werden, wenn überhaupt die Schäden der modernen deutschen Kunst von ihren Wurzeln aus beseitigt werden sollen, die im Unterrichte ihren Boden haben. Es ist allerdings der akademische Kunstunterricht pedantisch und doktrinär betrieben worden, und es ist gut gewesen, daß die Romantik und der Realismus, die jetzt an den meisten deutschen Kunstschulen dominiren, den akademischen Zopf entfernt haben, der jede poetische Eigenart erdrückte. Aber nachdem dieß geschehen ist, wird es doch wieder gut sein, auf das Methodische des Unterrichtes ein besonderes Gewicht zu legen und mit mehr Gründlichkeit das zu pflegen, was einzig und allein Gegenstand eines akademischen Unterrichtes sein kann. Und das ist es, was die französischen Künstler so auszeichnet; sie haben Schule, sie wissen mehr und wissen gründlicher; und sie beschäftigen sich mit dem, was zum Wesen der großen Kunst gehört, an ihren Kunstschulen ernsthafter.

Sie kennen nicht bloß die Antike und den menschlichen Körper gründlicher, als die deutschen Künstler; sie haben auch eine eingehendere Kenntniß der alten Meister. Nicht bloß das zur Gewohnheit gewordene Studium der alten Gemälde im Louvre giebt ihnen das Fundament zu einer tüchtigen künstlerischen Fachbildung, nicht bloß die Art und Weise, wie sie an ihren Akademien in Rom und Athen Kunst überhaupt, alte Kunst speziell studiren, sondern auch ihr Umgang mit den Amateurs und mit den Kennern erweitert ihren künstlerischen Gesichtskreis. Sie wissen, was ein maitre bedeutet, in der Vergangenheit wie in der Gegenwart. Die französischen Künstler leiden nicht unter dem geistig nivellirenden Einflusse der Vereine, unter dem schablonenartigen Traktamente, das für Kauf- und Händlerbilder ausreicht, aber die künstlerische Individualität in ihrer Wurzel angreift. Allerdings kommen den französischen Künstlern auch Traditionen zu statten, welche im deutschen Reiche fast gänzlich verloren gegangen sind — die Traditionen der Kunstpflege am Hofe, im Staat, in der Kirche und der Gemeinde.

Es ist in Frankreich eine feststehende Tradition, daß die Pflege der Kunst zu den

Aufgaben aller dieser genannten Factoren gehöre. Ist dieß im deutschen Reiche in demselben Grade der Fall?

Im deutschen Reiche haben die Ideen der romantischen Schule den Rest der akademischen Traditionen zerstört. Ohnehin waren diese selbst nicht bedeutend, und in keiner Weise so fest begründet, wie es in Frankreich der Fall war. Die Methoden des Unterrichtes individualisirten sich, je nach der subjektiven Ansicht eines Professors; der nachfolgende konnte und wollte vielleicht nicht an das anknüpfen, was und wie sein Vorfahr lehrte. Das Lernbare wurde auf ein Minimum reducirt. Nicht bloß in der Malerei, sondern auch in der Skulptur und in der Architektur macht sich dieß geltend. In vielen deutschen Städten nahmen, wie auch in Wien — wo unter Rösner, van der Rüll und v. Sicardsburg reine Romantiker lehrten — den architektonischen Unterricht nicht die Akademien, sondern die polytechnischen Institute unter ihre Fittige; dort wird umfassender und wissenschaftlicher in Architektur unterrichtet, als an Akademien, wo fast nur noch ein Atelierunterricht gegeben werden kann.

In der Skulptur und in der großen Figuren-Malerei tritt die Ueberlegenheit der französischen Schulung der deutschen gegenüber ellatant hervor. Die pädagogischen Versuchen, sei es vom Standpunkte der Romantik, sei es von dem des modernen Realismus — einer schwächlichen Kunstpflanze gegenüber dem gewaltigen Naturalismus der flämisch-holländischen, spanischen und neapolitanischen Schule des XVII. Jahrhunderts — haben an der Akademie in Paris keinen Platz. Das Verhältniß zur Antike, die permanente Hinweisung auf die großen Traditionen der toskanisch-römischen Schule des XV. und XVI. Jahrhunderts werden durch die Akademie in Rom und durch die vorhergehende Schule an der Akademie in Paris auf eine feste, nicht leicht zu verrückende Grundlage gestellt.

Des Lernbaren in der Kunst ist aber mehr, als die Romantiker zugeben wollten, und mehr als jene Künstler zugeben, die an den deutschen Akademien in der Blüthezeit des poetisirenden Romanticismus ihre Studien gemacht. Diese erweisen sich heutzutage als absolut ungenügend. Eine Umkehr ist nöthig. —

Vor uns liegt die „Liste des objets exposés par la Ville de Paris" (Exposition universelle de Vienne 1873. Paris 1873. 143 S.) Was stellt die Stadt Paris in erster Linie aus? Es sind Gegenstände der Kunst.

Unter dem „Service des travaux d'architecture" finden sich der Justizpalast von J. L. Duc, die Handelskammer von Bailly, die Kirche des h. Ambrosius von Ballu, die Kirche St. Augustin von Baltard, die Kirche des h. Bernhard von Magne, die Kirche des h. Franz-Xaver von Lusson u. s. f., einige Communal- und Schulbauten, die Fontaine des Théâtre français, die St. Michel und Luxembourg von Davioud u. a. m. Am interessantesten sind die Projekte zur Restauration des Hôtel de Ville, insbesondere die von Ballu und Deperthes, ausgezeichnet mit dem ersten Preis. Man sieht, die Stadt Paris verwendet selbständige Architekten zu ihren Bauten.

Dieser Abtheilung reiht sich der „Service des Beaux-Arts" an u. zwar Peinture: tableaux, dessins, aquarelles, photographies, vitraux ferner sculpture, gravure en médailles; gravure en taille douce, tapisseries. Der Katalog des Service des Beaux-Arts umfaßt 54 Seiten. Er verdient eine eingehende Betrachtung.

Unter den Historienmalern, die im Dienste der Stadt Paris gemalt haben, kommen Künstler aller Richtungen vor, Barrias, Delacroix, die beiden Flandrin, Glaize, Hesse, Jobbé-Duval, Lehman, Lenepveu, Robert-Fleury, Signol, Yvon u. A. m.

Die meisten der Oel-, Fresko- und Glasgemälde sind für Kirchen der Stadt Paris, in zweiter Linie für andere Communalbauten ausgeführt. Dasselbe gilt von der Bildhauerei; auch in dieser Abtheilung erscheinen Künstler verschiedener Stilrichtung, Carrier-Belleuse, Duret, Frémiet, Guillaume, Maillet u. s. f. Die alte Gewohnheit, Denkmedaillen auf wichtige Ereignisse prägen zu lassen, hat die Stadt Paris aufrecht erhalten.

Unter den Kupferstichen sind Blätter, mit dem Grabstichel ausgeführt, nach Gemälden aufgezählt, welche der Stadt Paris gehören. Kurz, diese Ausstellung der Stadt Paris ist ein Fingerzeig für alle jene, welche wissen wollen, woran es liegt, daß die Kunst in Frankreich so mächtig gedeiht. Nicht bloß die Kunstschulen Frankreichs sind besser organisirt und werden nach höheren Gesichtspunkten geleitet, die Künste stehen auch im Budget der Commune. Außer Wien wäre keine Stadt Mitteleuropas im Stande, eine Ausstellung ähnlicher Art vorzuführen, und Wien selbst nur auf dem Gebiete der Architektur und der dekorativen Künste, nicht der Skulptur und der Malerei.

In Oesterreich aber ist es nur die Commune Wien, die aus Communalfonds die Kunst fördert — wir rechnen dazu den Rathhausbau, den Bau und die Ausschmückung der Kirche unter den Weißgärbern, die monumentalen Brunnen auf dem neuen Rathhausplatze, die Bronzegüsse des Donner'schen Brunnens auf dem Mehlmarkte u. A. m. — aber wie sähe es mit Prag, Innsbruck, Lemberg, Krakau oder anderen Städten aus, in denen Künstler leben; was thun die Communen für sie, wie fassen diese die Kunstaufgabe innerhalb der Commune auf? Es scheint fast, als ob die guten Väter dieser Hauptstädte über diese ihre Aufgabe noch wenig nachgedacht hätten.

Aber wenden wir uns zum deutschen Reiche — wie steht es mit der Kaiserstadt an der Spree, wie mit dem Communalbudget anderer Großstädte in dieser Beziehung? Ich sehe die Physiognomien unserer künstlerischen Freunde sich erheitern, wenn sie eine solche Frage beantworten sollen; — und jeder weiß, was dieses ironische Lächeln zu bedeuten hat. Die großen Communen thun fast gar nichts für Skulptur und Malerei, und sowenig wie möglich, — häufig nur soviel wie die Staats- und Stadtbaubehörden erlauben — für Architektur als Kunst.

Die Commune von Paris läßt Fresken und Altarbilder für Kirchen malen und folgt darin dem Beispiele, welches der Staat in Frankreich giebt, — und die Commune von Paris gehört nicht zu denjenigen Kreisen, welche der kirchlichen Gesinnung verdächtig sind. Gerade deswegen ist es bezeichnend für ihre Stellung zur Kunst, daß sie die Malerei für die Kirche zu ihren Aufgaben zählt. Es liegt darin der große Unterschied in Auffassung der Kunstförderung diesseits und jenseits der Vogesen. Hier pflegt man die Gesinnung, dort die Kunst. In Frankreich benützt man jede Gelegenheit zur Förderung der Kunst, im deutschen Reiche geht man derselben, so viel es anständiger Weise nur geht, aus dem Wege, — vor Allem auf dem Gebiete der Kunst für die Kirche. Man hat gegenwärtig vielleicht den guten Vorwand, die feindselige Stellung der Kirche zum Staate und der Nation nicht durch Kunstunterstützung stärken zu wollen; in Wahrheit aber hat man keine Vorstellung von der Bedeutung der kirchlichen Malerei für die Förderung der Kunst. Es fehlt wie an der rechten Kunstbildung, so auch an tieferem Kunstverständniß.

Auf der einen Seite macht man die Bestellungen für Kunstwerke in der Kirche von der Stilrichtung und der Gesinnungstüchtigkeit der betreffenden Künstler abhängig, ganz ungleich allen Traditionen der Geschichte, allen Beispielen, welche Frankreich, Belgien und Italien geben, und schließt damit erste Künstler und ganze Stilrichtungen von der

Kunstübung für die Kirche aus; von der andern Seite dünkt man sich für zu freisinnig und liberal, um Künstlern noch mit Aufgaben zu kommen, für welche in den modernen Evangelien keine Stelle zu finden ist. In Frankreich kennt man weder diese Gesinnungsmalerei, noch diesen dünkelhaften Liberalismus, der jeder Berührung mit der Kunst in der Kirche scheu aus dem Wege geht, sondern man giebt Künstlern die in Deutschland wie in Oesterreich so seltene Gelegenheit, sich in Vorwürfen großen Stiles zu versuchen, wie sie die Kirchenausschmückung verlangt, so oft sich eine solche Gelegenheit darbietet. Daher kommt es, daß in Frankreich die Gewohnheit, im großen Stile zu arbeiten, nicht aufgehört hat; eben deswegen haben die französischen Kunstausstellungen einen vornehmen, das Ideal nie verläugnenden Charakter, während die österreichische und deutsche Kunstausstellung wie eine vergrößerte Kunstvereinsausstellung unter den Arkaden in München, unter den Tuchlauben in Wien, bei Sachse in Berlin oder Buddeus in Düsseldorf aussieht, — ermüdend durch Vorführung von Bildern desselben Charakters, sich meistens beschränkend auf Genrebilder und Landschaften und einige Portraite, denen man ansieht, daß das große Portrait, welches aus der Uebung der großen Historienmalerei hervorgeht, nicht gepflegt wird, während die wenigen historischen Gemälde, eigentlich mehr der historischen Dekorationsmalerei als der historischen Kunst angehörend, die Bedürfnißlosigkeit ihrer Erscheinung, das Nicht- im Einklange-Stehen mit den Anforderungen des Staates und der Gesellschaft in wahrhaft betrübender Weise an der Stirne tragen.

Allerdings hat sich das Wechselverhältniß der bildenden Kunst zur Gemeinde im deutschen Reiche etwas gebessert; aber das Verhältniß der Kunst zur Kirche und selbst zum Staate könnte sich in keinem trüberen Lichte zeigen, als es auf der Wiener Weltausstellung geschieht.

Fast auf jeder Seite des französischen Kunstkataloges ist das stolze Wort zu lesen: „Appartient à l'État", — sehr selten würde man auf einem Kataloge in Preußen, Oesterreich, Bayern, Sachsen dies Wort hinzufügen können. Der Staat giebt eben so wenig wie möglich Geld aus, und fast scheint es eine Verlegenheit, wenn irgend ein deutscher Künstler, getrieben von dem Drange, etwas im großen Stile zu arbeiten, was über das Maß der Vereins- und Handelsbilder hinausgeht, mit einem Werke historischen Stiles auftritt und Erfolg hat, was man bei der stetigen Ebbe des Kunstbudgets machen soll mit Werken, die schon ihrem Gegenstande nach das laute Geheimniß verrathen, daß sie gemalt sind ohne Auftrag, daß sie für keine staatlichen Bedürfnisse bestimmt sind, und daß der Staat — ungleich den französischen Nachbarn — so bedürfnißlos in Sachen der Kunst, so bureaukratisch-haushälterisch ist, daß er weder bestellen kann, wie der französische, noch auch wollte, wenn er es könnte.

Während die Königreiche Italien und Ungarn forcirte Versuche machen, die Kunst an das politische Räderwerk des Staatskarrens zu befestigen, und sie dort bestimmt scheint, die treibenden Gedanken der Politik durch die Aktion der Künstler zu verstärken, geht man in Oesterreich und dem deutschen Reiche mit einer Naivetät vorwärts, die auf der Weltausstellung stark markirt ist. Die deutschen Siege in dem letzten französisch-deutschen Kriege haben einige Schlachtenbilder, einige Portraitbilder von, wenn auch achtbarem, doch nicht hervorragendem Werthe, hervorgerufen. Sonst ist, eine Haupt- und Staatsaktion aus der preußischen Geschichte ausgenommen, kaum ein größeres Gemälde auf der Ausstellung, aus dem hervorgehen würde, daß man die Pflege der modernen Kunst mit den Faktoren des Staates und mit den Anforderungen der großen Kunst in Einklang bringt.

Während Frankreich durch ein wohlorganisirtes System von Ankäufen moderner Bilder dafür sorgt, daß den Anschauungen der Nation und der kunstgebildeten Amateurs vollständig Rechnung getragen wird, schreitet man durch die modernen Abtheilungen der Belvederegalerie in Wien, der neuen Pinakothek in München, der modernen öffentlichen Bildersammlungen in Berlin und Stuttgart, ohne die Spur eines überlegten oder organisirten Systemes von Ankäufen und Bestellungen von Staatswegen zu entdecken. Auch bei der Dekorirung in öffentlichen Gebäuden, ungleich dem in Frankreich bereits in Uebung bestehenden System, scheut man sich, das, was man thut, in eine einigermaßen organische Verbindung mit Kunstpflege und Künstlerförderung zu bringen.

Man sagt immer, der Staat in Deutschland ist arm, das Volk ist wohlhabend, aber nicht reich; es kann nicht bestellen wie in Frankreich. Aber man vergißt dabei, daß die Pflege der großen Kunst in Frankreich dazu beiträgt, die Nation reicher zu machen, und daß all der Glanz, welchen die französische Kunstindustrie entwickelt, die Folge der größeren Kunstpflege und Kunstbildung ist. In Frankreich weiß man, daß man mit den Akademien in Paris und Rom, mit den Staatsmanufakturen in Sèvres und den Gobelinfabriken in Paris und Beauvais nicht bloß die Künstler und die Kunst fördert, sondern auch die Nation bereichert und das Ausland besteuert. Denn auch das deutsche Reich, trotz seiner angeblichen Sparsamkeit, bezahlt die französischen Bronzen und Spitzen, Porzellanwaaren und Gemälde sehr theuer — während es aus übelverstandener Sparsamkeit sein Kunstbudget und seine Staatsfabriken, wie die Weltausstellung zeigt, nicht so dotirt, um dem französischen Einfluß gewachsen zu sein, seine ersten Akademien verkümmern läßt, für große historische Malerei im Dienste des Staates und der Kirche nicht sorgt und sein Bauwesen von dem Einfluße des Beamtenthumes nicht emancipirt.

Es scheint zwar gegenwärtig in kunstgewerblicher Beziehung im deutschen Reiche die Erkenntniß zum Durchbruche gelangt zu sein, daß mit dem Ausmaße des Kunstunterrichtes, wie es bis jetzt üblich war, gebrochen werden, daß neue Wege betreten werden müssen. Aber es ist unsere volle Ueberzeugung, daß die Kunstgewerbe nicht getrennt von der großen Kunst und der Kunstpraxis geübt werden können, und daß, wenn jene gehoben werden sollen, auch jene Schäden in der großen Kunst, die sich im deutschen Reiche auf der Wiener Weltausstellung deutlich genug gezeigt haben, beseitigt werden müssen.

Was Oesterreich in diesem Momente mächtig fördert, ist die gewonnene Einsicht in das, was sowohl der Kunst, als der Kunstindustrie Noth thut, die großen monumentalen Bauten, die Befreiung der Architektur von der Bureaukratie, die Reformbewegung auf dem Gebiete der Kunst, die jetzt in Fluß gebracht ist — was Oesterreich hemmt, das ist die politische Zwietracht im Innern, die mangelnde Ueberzeugung bei Vielen, einem Staatsleben anzugehören, gleichen Culturzwecken zu dienen. In diesen Dingen steht Oesterreich nicht bloß hinter Frankreich, sondern auch hinter dem deutschen Reiche zurück.

Der Kunst im deutschen Reiche fehlt, wie sie auf der Weltausstellung erscheint, der Zug nach dem Ideale, die Ueberzeugung, daß die Kunst als ein völkerbildendes und völkererziehendes Element einen Faktor im Staatsleben bildet, der, auch im volkswirthschaftlichen Sinne durch nichts ersetzt werden kann, — sowenig wie große Kunstschulen, d. h. Schulen, welche große Ziele in der richtigen Methode verfolgen, nicht durch Kunstschulen ersetzt werden können, die am Ende Niemandem dienen, als kleinen Amateurs, Kunstvereinen und Bilderhändlern.

Was es nützt, wenn Talente, wie Schinkel und Rauch, Cornelius und Klenze, Riet-

schel und Schnorr von Staatswegen in den Kreis einer großen Wirksamkeit versetzt werden, hat die deutsche Nation ebenso zur Genüge erfahren, wie das, was sie damit verloren hat, seiner Zeit Talente, wie Carstens, Genelli, Rahl, Overbeck zurückgesetzt zu haben.

Der Franzose versteht es am besten, eine Künstlerindividualität par excellence zu schätzen und zu verwerthen; ihm gilt in erster Linie nicht die Richtung, sondern das Talent. Jeder begabte französische Künstler weiß es, daß, wo auch immer er leben möchte, der Staat seine schützende und fördernde Hand über ihn ausstreckt; Frankreich verläßt seine Künstler nicht. Ist aber einmal ein deutscher oder österreichischer Künstler außerhalb seines Vaterlandes, wie selten ist es, daß die Heimat sich seiner erinnert. Nicht der Künstler entfremdet sich dem Staate; der Staat entläßt den Künstler aus seiner Fürsorge Sowenig sich die Commune Wien seiner Zeit um ihre hervorragenden Kinder, Schwind, Rahl und Steinle gekümmert hat, ebenso ist vereinsamt und verlassen von seinem Vaterlande Overbeck in Rom gestorben, ohne daß weder seine Vaterstadt noch sein Vaterland seine künstlerische Erbschaft übernommen hätten.

Und dieß ist eben eine der vielen Consequenzen davon, daß der Staat die Pflege der Kunst nicht als zu seiner Sache gehörig betrachtet, die Kunst und die Künstler sich selbst überläßt, während jeder, der auf der Wiener Weltausstellung die französische Kunst betrachtet, die führende Hand des Staates wahrnimmt, eine Hand, die es gewohnt ist, die Sache der Kunst als eine Sache der Nation festzuhalten. Dieß gilt nicht bloß in den hier berührten Fragen, in noch höherem Grade macht sich in Frankreich die staatliche Intelligenz geltend, wenn man die glänzende Ausstellung der „Collection des monuments historiques de France" (appartenant à l'État) und die XVIII. Gruppe: „Matériel et procédés du genie civil, des travaux publics et de l'architecture" eingehend untersucht. — Und irre ich nicht, so liegt darin der größte Werth der Weltausstellung in Wien für die deutsche Nation, daß sie derselben nahe gelegt hat, das Wechselverhältniß des Staates zur Kunst auch nach der Seite hin zu prüfen, wo es sich nicht um die Ausbeutung der Kunst für politische oder Staatszwecke, sondern um interne Fragen der Kunst, um die Erziehung des Volkes zur Kunst und die Förderung der Volkswohlfahrt durch die Kunst handelt.

Wien, Ende Juli 1873.

R. v. Eitelberger.

Die Sammlung des Sir Richard Wallace

im Bethnal Green Museum zu London.

IV*).

Von Cornelius de Vos, dessen Gemahlin Van Dyck verewigt hat, sind zwei Porträts, das Bildniß eines Bürgermeisters und jenes einer „Lady" — vielleicht der Frau Bürgermeisterin — da. Beide ehrsame Personen sind in der üblichen Tracht der vornehmen Niederländer des 17. Jahrhunderts, schwarze Gallakleidung und weiße Spitzenkragen, dargestellt und sind lebendig und individuell im Ausdruck. Man würde geneigt sein, diese beiden sorgfältig ausgeführten Porträts recht hoch zu schätzen, wenn sie nicht gerade über den beiden Kapitalbildern Philipp Le Roy's und seiner Gemahlin von Van Dyck hängen würden; diese Nachbarschaft können sie freilich nicht gut vertragen. — Von Jacob Jordaens finden wir „Die Reichthümer des Herbstes", ein großes Bild. Ein üppiges Weib hält ein Füllhorn, aus welchem eine Last von Baum- und Feldfrüchten sich herausdrängt; ein anderes Weib bringt einen Korb mit Obst, eine dritte kauert auf dem Boden und hält eine Traube in der Hand; vier Faune und ein paar kleine Satyrn leisten diesen Herbstgrazien Gesellschaft. Da Jordaens in dieser Allegorie nicht seinen vollen Humor entwickeln konnte, werden seine Schwächen — Nachlässigkeiten in Zeichnung und Farbe — um so empfindlicher fühlbar.

Ein anderer Schüler des Rubens, Snyders, ist durch ein großes Bild mit Wildpret und Früchten vertreten; ein Eber, Rehe, Hasen, Fasanen, ein großer Hummer und Früchte aller Art belasten einen großen Tisch; eine Page bringt noch eine Schale mit Trauben hinzu: unter dem Tische leuchten die Augen einer Katze hervor — Jan Fyt hat ein treffliches Gegenstück zu diesem Snyders geliefert: ebenfalls einen Tisch mit Früchten und einer reichen Jagdbeute beladen. Auch hier ist ein Page angebracht, der sich aber mit einem Papagei beschäftigt; die Stelle der Katze nimmt ein Jagdhund ein, dessen Lüsternheit, durch einen am Tischrande herabhängenden Hasen gewiß im höchsten Grade erregt würde, wenn nicht für den Moment ein kleines Aeffchen, das auf dem Tische sitzt und eine Frazze schneidet, seine volle Aufmerksamkeit in Anspruch nähme.

Von Gonzales Coques, diesem so liebenswürdigen und seltenen Meister (Smith zählt nur etwas über vierzig Bilder von ihm auf) besitzt Sir Richard drei Familiengruppen. Der „Kleine Van Dyck" liebte es, stets gleich die ganze Familie vorzustellen, und er ordnete die Personen mit großer Naivetät, doch immer mit Geschmack, der Reihe nach, daß man jedes einzelne theure Familienglied ganz und genau betrachten könne. Das größte und bedeutendste der drei „Family group"-Bilder (3 Fuß 10 Zoll zu 5 Fuß

*) In Betreff der im Artikel II., Februar-Heft, S. 132 erwähnten Madonna von Lionardo kommt mir von befreundeter Seite die Mittheilung zu, daß dieses Bild nicht, wie ich vermuthete, aus der Northwick-Sammlung, sondern aus der Galerie Pourtales stammt. Im Kataloge der letzteren wird es unter Nr. 76, wie folgt, beschrieben: „La Saiute Vierge, vue à mi corps, s'incline vers son fils, qu'elle sontient de bout sur une table et à qui elle présente une tige d'acolie, que l'enfant divin touche et regarde en souriant. Bois. Hant. 72 cent., larg. 54 cent." Das Bild wurde dem Marquis Hertford bei der Auktion Pourtales um 83,500 Frcs. zugeschlagen. — Mündler, Castlake und Waagen sollen es übrigens für einen ausgezeichneten Luini gehalten haben. Anm. d. Verf.

9 Zoll) repräsentirt eine aus sechs Personen bestehende vornehme Familie, welche sich in ihrem Parke vor einer dichten Baumgruppe zusammengestellt hat. Der Vater, ein gemüthlicher Vierziger mit vollem, gut gefärbtem Gesichte, sitzt neben seiner blühenden und gutherzig, dabei etwas kokett dreinblickenden Ehehälfte, deren linke Hand er mit seiner Rechten erfaßt, um auf das gute Einvernehmen zu deuten, welches gewiß trotz achtzehnjähriger Ehe zwischen ihnen herrscht. Beide haben für die feierliche Gelegenheit der Konterfeiung ihre schönsten Kleider angethan, er sein lichtbraunes Sammtwamms und einen Mantel von gleicher Farbe, große Pantaions und bis an die Knie reichende grauseidene Strümpfe, sie ihr rothes Gallakleid, den ganz gut dazu stimmenden blauen Shawl und den großen Strohhut mit weißer Straußfeder, welcher so keck als möglich auf den Kopf gesetzt ist. Neben der Mutter steht ihr leibhaftiges Ebenbild, das älteste Töchterchen in weißem Atlaskleide, einen gleichen Strohhut, wie ihn die Mutter besitzt, in der Hand; sie steht so sittsam einfältig da, in ihrem schwarzen Augen steckt aber doch dieselbe schalkhafte Koketterie wie in jenen der Mutter; sie steht gerade vor einem Rosenbusch, und Rosen umblühen sie von allen Seiten. Neben dem Vater steht dessen jüngster hoffnungsvoller Sprößling, ein frischer blonder Knabe, der ein kleines Windspiel an der Leine zerrt; nach dem Knaben kommt noch ein Pärchen, ein Bürschchen und ein Mädchen, ersterer einen Hasen, letztere einen Korb mit Früchten bringend. Fünf Hunde verschiedener Racen lassen in dem Vater einen leidenschaftlichen Hundeliebhaber vermuthen. Die Gruppe hebt sich lebhaft von dem warmen Grün der den Hintergrund bildenden Bäume und Gebüsche ab. Links vom Beschauer erhebt sich ein monumentaler Brunnen mit einer Neptungruppe, ein Pfau sitzt am Rande des Wasserbeckens; rechts genießt man den Ausblick auf eine weite Wasserfläche. (Die Landschaft ist nach Smith von Van Artois gemalt.) Das Bild ist in allen Theilen mit großem Geschmacke und großer Sorgfalt ausgeführt, und die koloristische Wirkung ist eine ausnehmend glückliche. Marquis Hertford erwarb dasselbe um 45,000 Franken bei der Auktion der Sammlung Patureau; früher zierte das Bild der Reihe nach die Galerien von M. Robit, M. Grand Pré, Lucian Bonaparte, Prinz von Oranien und König von Holland; es existirt ein Stich desselben von Moitte.

Die zweite Familiengruppe ist kleiner und entschieden von aristokratischem Blute; das Elternpaar scheint noch ziemlich jung, der Herr in schwarzem Wamms mit geschlitzten Aermeln, weißen seidenen Strümpfen, die Gemahlin im orangefarbenem Seidenkleid und schwarzem Ueberwurf mit weißen Spitzen; Sohn und Tochter spielen Guitarre. Die Personen sind hier zwischen der Treppe eines Hauses und einem großen Steinbrunnen postirt und heben sich von der grauen Luft wieder klar und harmonisch ab; ebenfalls lebendig im Ausdrucke, sehr fein im Tone und delikat in der Ausführung. (War vorher in der Sammlung Higginson; Smith, Supplement, S. 585.) — Im dritten Bilde präsentirt sich ein Vater mit zwei herzigen Töchterchen; der Mann ist augenblicklich Wittwer, doch sehen wir die Mutter im Bildniß an der Wand, und sie blickt dort eben so frisch und lebendig aus ihrem gemalten Rahmen heraus, wie der Gemahl und die zwei Kinder unter ihr aus dem wirklichen; das Bild ist im Tone schwächer als die beiden vorerwähnten, der Künstler scheint seine ganze Sorgfalt auf die kostbaren Brüsseler Spitzen verwendet zu haben, welche Vater und Töchter als Kragen und Manschetten trugen. Ein nettes Stück Landschaft ist von der Vorhalle aus sichtbar. (Aus der Sammlung Saceghem, Smith, S. 261.)

Philipp de Champaigne ist wohl mehr Franzose als Niederländer, doch will ich ihn hier unter seinen Landsleuten einreihen, von denen er doch auch vieles profitirt hat

Von ihm sind drei Bilder da: Eine „Anbetung Christi durch die Hirten",*) Gestalten lebensgroß von glücklicher Gruppirung, äußerst korrekter Zeichnung und gewissenhafter Durchführung der Licht- und Schattenwirkungen nach der gegebenen Lichtquelle (das Licht strahlt vom Gesichte des kleinen Heilandes aus). Dennoch spricht das Bild nicht besonders an, den Köpfen fehlt Form und Plastik. Maria's Gesicht ist fade und nichtssagend, der kleine Christus ist — höchst sinnreich — bis über die Ohren sorgfältig in Windeln verpackt. — „Die Vermählung Maria's mit Joseph" zeichnet sich wieder durch Accuratesse in der Zeichnung und geschickte Anordnung aus; die neunzehn Figuren sind klein und an der Vortreppe des Tempels nebeneinander hingestellt, so daß das Bild sich friesartig in die Breite dehnt. Die Ausführung der Köpfe ist ungleich, einige voll Leben und Ausdruck, andere flach und nichtssagend, die Farbe ist etwas grell. — Ich ziehe diesen beiden Bildern ein Porträt eines ältern Mannes, anscheinend einer Priesters, vor, in welchem Ph. de Champaigne nicht nur große technische Geschicklichkeit, sondern auch gute Auffassung und Inspiration bekundet.

Von Teniers zählte ich fünf Bilder; bei diesem Meister genügt es meistens, den Titel eines Bildes zu wissen, um sich eine ziemlich genaue Vorstellung von demselben machen zu können; ich beschränke mich deßhalb auf kurze Bemerkungen: Nr. 1. „Spielende Soldaten". Vier Soldaten sind in einer Wachtstube mit Würfelspiel beschäftigt, zwei Männer machen sich am Kamine zu schaffen; durch eine offene Thüre sieht man die Befreiung Petri aus dem Gefängnisse durch einen Engel. Ein auserlesenes Bildchen, von ungewöhnlich lebhaftem Kolorit, das aus der Sammlung Aguado stammt (Smith, Suppl. 415). Nr. 2. „Bauern". Eine holländische angerauchte Stube. Ein alter Mann sitzt vor einem Fasse und füllt seine Pfeife mit Tabak, den er in einem weißen Papiere vor sich hält; ein anderer neben ihm, in Hemdärmeln, raucht und hält einen Krug in der Hand. Ein dritter Raucher hinter diesen Beiden. Ein vierter Mann hat sich in einen Winkel zu einem Spülfasse zurückgezogen, ein fünfter endlich verläßt mit seinem Bierkruge das Zimmer. Das Bild ist datirt 1644, von A. Moitte gestochen und befand sich in der Galerie der Herzogin von Berry; William Hope kaufte es im Jahre 1837 für 18,000 Franken; der Preis, den Lord Hertford gab, ist mir nicht bekannt. Nr. 3. „Intérieur einer Taverne". Im Vordergrunde vier nobie Gesellen an einem mit grünem Tuche bedeckten Tische spielend, links der behäbige Wirth mit insolentem Gesichte, die Rechnung auf eine Tafel schreibend; rechts im hinteren Theile der Stube eine Gruppe trinkender Bauern (Smith, III, S. 335). Nr. 4. „Hütte bei einem Flusse". Kleines Bildchen mit einer Bauerngruppe vor einem Hause und offener Landschaft. Nr. 5. „Christus und die Ehebrecherin". Es ist dies eine reizende Kopie des Bildes von Tizian in der Belvedere-Gallerie zu Wien.

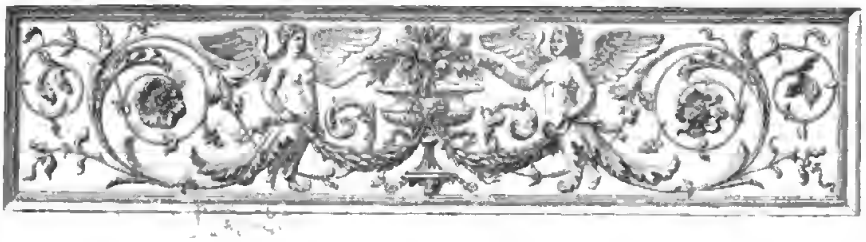
Noch sei ein Flamländer des achtzehnten Jahrhunderts hier angereiht, De Marne, einer der Wenigen, welche sich in dieser Epoche zu einiger Bedeutung aufgeschwungen haben; zwei Bilder dieses Malers: „Der wandernde Doktor" (Scene im Hafen von Genua und „Reveille in einer Reiter-Kaserne" gehören zu den gelungensten Proben seiner großen Geschicklichkeit und Accuratesse in Darstellung reich belebter und bewegter Volks-, Soldaten- und Reitergruppen, sie lassen jedoch, wie fast alle seine Werke, den Zweifel offen, ob der Maler ohne die Vorgänger Phil. Wouwerman, Karel Dujardin und Berghem je ein gutes Bild fertig gebracht hätte.

*) Eine Reproduktion des Bildes befindet sich am Hochaltare der Kathedrale zu Rouen.

G. Guttenberg.

FAMILIE DES HOLZHACKERS.

Das Original befindet sich in der Galerie zu Cassel.



Meisterwerke der Kasseler Galerie.

in Radirungen von W. Unger.

XIX. Die sogenannte Holzhackerfamilie von Rembrandt.

Auf Holz. 1' 6" hoch, 2' 2" breit.

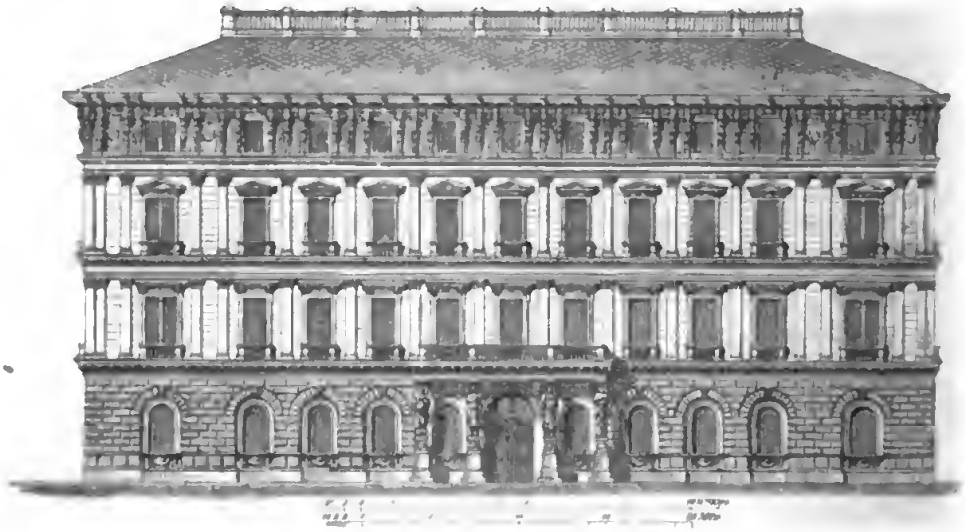
Der neueste, übrigens der Verbesserung sehr bedürftige Katalog der Kasseler Galerie hat gewiß darin Recht, wenn er sagt: „Dieses Bildchen, in welchem wir eine heilige „Familie nach Rembrandt'scher Art zu erkennen haben, ist ein gar seltener Schatz Die „höchst originelle Manier des Meisters hat hier ihren Höhepunkt erreicht und die Poesie „des Helldunkes feiert darin ihren größten Triumph." Daß es nicht auf die Darstellung einer gewöhnlichen, dem niederen Stande angehörigen Häuslichkeit abgesehen war, steht nicht zu bezweifeln; denn das ganze Arrangement zielt auf einen höheren, feierlichen Eindruck. Freilich ist auch hier das Göttliche rein menschlich gedacht. Maria hat das weinende Jesuskind aus der Wiege genommen, indem sie es durch herzliche Umarmung zu beschwichtigen sucht, und zwar mit einer Innigkeit, die nicht lebhafter und zärtlicher zu denken ist. Joseph steht außerhalb der phantastisch angeordneten Baulichkeit und ist mit Holzspalten beschäftigt. Ein in gesättigtem Roth gemalter Vorhang ist nach der rechten Seite zurückgezogen, wodurch die ganze Scene dem Beschauer gewissermaßen nur zu einer momentanen Betrachtung vorgeführt erscheint. Das ist ein eben so prägnanter Einfall wie der Goldrahmen, der als ein Bestandtheil des Bildes auf die Tafel selbst gemalt ist. Vorhang und Rahmen beweisen, daß Rembrandt hier nur seinen koloristischen Absichten und nicht der prosaischen Wirklichkeit genug thun wollte. Dabei hat er sich aber nicht etwa auf eine skizzenhafte Ausführung beschränkt, vielmehr in einer bei ihm seltenen Weise Alles bis auf das geringste Detail mit großer Liebe behandelt. Darüber giebt die herrliche Radirung von W. Unger hinlänglichen Aufschluß. Fr. M.

Die Bauthätigkeit Wiens.

(Mit Illustrationen.)

IV.*)

Auch Hansen wäre es nicht vergönnt gewesen, in jüngster Zeit an einem Palaste seine Meisterhand zu üben, wenn die Kunstliebe des Herrn R. v. Epstein ihm nicht immer neue Aufgaben in seinem darum so lange nicht vollendeten Wohnhause geboten hätte. (S. die Abbildg.) Eine breite



Façade des Palais Epstein.

und ruhige, nicht sehr hohe, zwei Stockwerke haltende Façade wird durch feine Pilaster von Stockwerkshöhe mit durchlaufenden Gebälken gegliedert. Viereckige Fenster füllen die Intercolumnien. Eine Reihe von Hermen, welche das dritte, attika-ähnliche Geschoß zieren, tragen die weit ausladenden Konsolen des reichen Hauptgesimses. Ein ungemein edler und wohlthuender Geist weht durch die ganze Façade, deren treffliche Wirkung leider durch angebaute bedeutend höhere Häuser gestört wird. Der imposante Portalbau wird von vier streng gräcisirenden Karyatiden, aus dem Pilz'schen Atelier, getragen. So anspruchslos dieses Gebäude erscheint, so bot es im Innern, wie kein anderes einer ungemein reichen künstlerischen und kunstgewerblichen Thätigkeit eine Stätte, weßhalb wir auf seine nähere Beschreibung noch zurückkommen.

Es gehört zu den Schönheiten, durch welche sich diese reichen Wohngebäude auszeichnen, daß für sie treffliches Material, natürliche Steine und echte Marmorarten verwendet wurden. Wenn auch Façaden, die vollständig in Hausteinen oder wenigstens mit Plattenverkleidungen durchgeführt

*) In unserem letzten Aufsatze, S. 282 d. Zeitschr ist Z. 17 v. oben: „wie schon" (statt obschon) zu lesen. A. d Verf.

sind (die Paläste Wilhelm und Klein) nur ganz vereinzelt vorkommen, so werden doch die hervorragenderen mit Gliederungen und Verzierungen versehenen Architekturtheile — Thürgewände, Fensterrahmen, Verdachungen und Gesimse, oft auch Konsolen — in Stein ausgeführt, während der farbige polituriähige Marmor seine Verwendung im Innern findet. Die Bezugsquellen für solche Schätze haben sich in letzter Zeit auch bedeutend vermehrt. Die Kalksteinbrüche unserer Alpenausläufer, die Sandsteine des Leithagebirges und des Wienerwaldes sind längst benützt worden; der Karst, (der graue marmorartige Kalkstein der Krainer Alpen,) und der herrliche Granit von der Donau finden immer häufigere Verwendung; aber mit den echten Marmorbrüchen in Salzburg und Kärnthen konkurrirt jetzt erfolgreich der rothe und gelbe Marmor aus Trient und Verona.

Indessen finden Farben überhaupt am Aeußern nur seltene Verwendung. Hansen wollte seinerzeit schon am Palaste Wilhelm rothen und schwarzen Marmor anbringen und die Wappenschilder und Kriegsembleme am hohen Friese vergolden, welche Absicht aber am Willen des Bauherrn scheiterte. Auch seine Art, die Wandflächen als Ziegelrohbau erscheinen zu lassen und das Rahmenwerk von diesen rothen Flächen in lichter Farbe abzuheben, findet nur theilweise Anklang und im Publikum meist geradezu Mißfallen. Die häßlichen Kaserenbauten, welche mitten in der Stadt in dieser Art ausgeführt sind, mögen nicht wenig daran schuld sein, daß man im Allgemeinen gegen solche Ziegelbauten einen Dégout bekommen hat. Die Malereien auf Goldgrund am Heinrichshofe sind auch fast vereinzelt geblieben.

Um so farbiger wird das Innere ausgestattet. Die Säulen der Vestibules und Treppenhäuser werden aus jenen kostbaren Marmorarten ausgeführt, und die Wände, um sie mit ihnen in Einklang zu bringen, mit künstlichem Marmor bekleidet, — entweder mit dem einfachen und billigen stucco lustro, einer nachträglich mit dem Pinsel gefärbten und mit heißem Eisen getrockneten und polirten Gypsdecke, oder mit dem kostbaren, im Preise beinahe dem Marmor gleichen Stuckmarmor, bei welchem die Farben dem mit Leimwasser versetzten Gyps beigemengt werden, der dann durch geübte Handwerker schön gemischt und sorgfältig abgeschliffen und polirt wird, sodaß er auch im Ansehn vom echten Marmor kaum sich unterscheidet. Andersfarbige Streifen und Bänder erhöhen noch die Kostbarkeit solcher, an die antike polylithe Dekoration erinnernden Ausstattung, und reiche Plafonds mit figürlichen Malereien vollenden den ungemein reichen Eindruck solcher Vorhallen.

In dieser Weise wird eben versucht, den durch die Kostspieligkeit des Platzes veranlaßten Mangel an räumlicher Entwicklung dieser Hallen und Vestibules zu ersetzen. In der That beschränken sich diese Räume meist auf eine Unterfahrt, die eben breit genug für einen Wagen und seitliche Perrons ist und nur zuweilen vor den Stiegenaufgängen auf schöne Weise sich verbreitert. Solche, reich in Farben durchgeführte, mit Säulen und horizontaler Decke versehene Unterfahrten finden sich in den meisten Tietz'schen Bauten; dann ein in den Farben und der Anlage treffliches Beispiel im Palaste Leon von Ferstel; eben so reich und schön, aber kühler, mit gewölbter Decke im Palast Leitenberger, während diejenigen der Schule Van der Nüll's und Romano's ganz in kalten lichten Farben oder weiß gehalten sind und so ausschließlich durch ihre Formen und Schatten zu einer nicht minder schönen Wirkung gelangen. Im Palais Lützow ist in dieser Art ein ungemein wirksamer Treppenaufgang von Hasenauer, während neben vielen andern die Unterfahrt im Palais Colloredo von Romano durch bedeutende Dimensionen und Detaillirung großartig wirkt.

Vom Hausthore an beginnt dann in ununterbrochener Reihe die hochentwickelte kunstgewerbliche Thätigkeit ihre Werke vorzuführen. Mehr als je wird darauf Bedacht genommen, sowohl die von den Baugewerken ausgehenden Arbeiten der Schlosser, Tischler, Tapezirer, Anstreicher u. s. f. als auch die Produkte des alltäglichen kleinen Luxus in einer mit dem ganzen Baue in schönem Zusammenhange stehenden künstlerischen Auffassung durchzubilden. Es ist bekannt, daß schon Van der Nüll den Anstoß hierzu gab, sein Einfluß dauert fort und wird von seinen Schülern genährt. Bedeutender noch äußert sich gerade auf diesem Gebiete der Einfluß Hansen's, der es ebenfalls nie verschmäht, selbst für die unbedeutendsten Theile des Ameublements Zeichnungen und Modelle anzufertigen — zum großen Aerger der internationalen Dekorateure

und Meubelhändler. Er war es, der zuerst mit den französischen Traditionen brach, welche keinen Werken so sehr wie diesen sich angeschlossen, und der seine eigene an den organisch belebten Formen der griechischen Antike erlangte Auffassung an solchen Schöpfungen des Kunstgewerbes zur Geltung und letztere mit seinen architektonischen Werken in Einklang brachte.

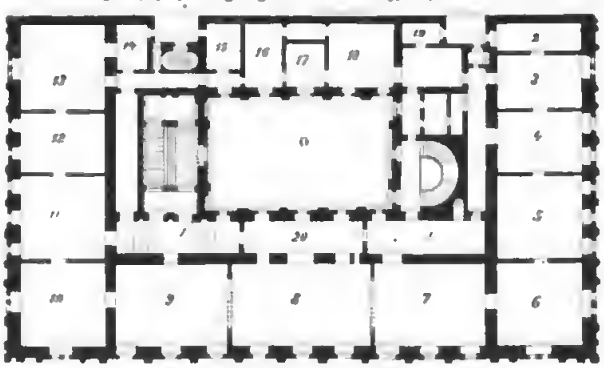
Eine dritte Schule, der die edeln Gebilde des Cinquecento zu Grunde liegen, geht von Ferstel und gleichzeitig von den Professoren des österr. Gewerbemuseums aus, die in diesem Gebäude wie auch im Laboratorium ungemein reiche Schätze geistreicher Erfindungen niederlegten. Auch andere Architekten folgten den gegebenen Beispielen, je nach ihrer Auffassung und Stylrichtung. Sie suchen nach und nach die traurigen Machwerke ungebildeter Dekorateure und Tapezirer, die unablässig an französischen Reminiscenzen saugen, zu verdrängen und werden von vorzüglichen Werkstätten und Arbeitern unterstützt.

Wir gehen auf dieses weite Gebiet der kunstindustriellen Thätigkeit jetzt nicht näher ein, weil auf der Ausstellung sich Gelegenheit bieten wird, Wien gerade von dieser Seite so hervorragend betheiligt zu sehen, um dann eine eingehendere Besprechung zu ermöglichen.

Der Einfluß, den diese Hebung des Kunsthandwerkes zur Folge hat, äußert sich unter Anderm auch — es sei nur dieses einen Erfolges erwähnt — an den Auslagekästen der Verkaufsgewölbe, diesem nothwendigen Uebel, das stets die Wirkung der trefflichsten Façaden zerstörte, indem sie jetzt — allerdings erst in seltenen Fällen — einen schönen architektonischen Aufbau und elegante künstlerische Durchbildung erhalten und zur Beseitigung der abscheulichen riesigen spektakelmachenden Firmatafeln, die, mit besonderer Virtuosität von den Bankinstituten verwendet, ganze Façaden durchschneiden, beitragen.

Wir schließen diese Schilderung der auf das Wohngebäude sich erstreckenden Bauthätigkeit mit der Beschreibung der innern Ausstattung des Palais Epstein.

Durch eine, mit farbigen Kuppelgewölben versehene Unterfahrt gelangt man in den Hof, der mit einem Glasdache bedeckt ist und Zugänge zu den Remisen und den unter dem Erdgeschoß liegenden Stallungen hat. Der Einfahrt gegenüber befindet sich ein Brunnen, mit einer Hygieia aus Carraramarmor von Pilz. Zur rechten Seite des Hofes ist die halbrunde Nebentreppe angebracht, — in der trefflichen, hier sehr gebräuchlichen Anordnung, bei welcher die Stiege von den Fenstern durch einen Corridor getrennt ist; zur Linken die nur bis in den zweiten Stock führende zweiarmige Haupttreppe, deren Stufen aus Karst angefertigt sind, während die Basen und Sockel aus schwarzem, die Säulenschäfte aus rothem Marmor bestehen. An der horizontalen Decke sind Kassetten gemalt. Im ersten Stocke gelangt man von der Haupttreppe in ein geräumiges Vorzimmer und von diesem in den Empfangssaal. Die Wände desselben sind aus grünem Stuckmarmor gemacht, mit Goldfriesen verziert; der in venetianischer Weise mit Rahmenwerk dekorirte Plafond enthält Bilder von Griepenkerl. Es folgt, in der Mitte der Hauptfaçade gelegen, der Tanzsaal, in den Farben der ebenfalls in Stuckmarmor ausgeführten Wände und Pilaster weiß, gelblich und Gold. In den Pilastern ranken sich außerordentlich feine aufgesetzte Ornamente empor. Am Plafond, in Oel gemalt und reich vergoldet, sind Bilder von Bitterlich und Griepenkerl (nach den für den Großherzog von Oldenburg angefertigten Skizzen Rahl's), die Geburt der Venus, die Musen und Grazien darstellend. Die Schubthüren gegen den Speise-Empfangssaal sind in Nußholz ausgeführt, mit Palisander eingelegt; dagegen enthalten die zwei seitlichen gegen den anstoßenden, nach dem Hofe gelegenen Wintergarten, geschnitzte Füllun-



Grundriß des Palais Epstein.

gen von Melnitzky, und die mittlere besteht aus einer einzigen verschiebbaren Glastafel. Im Wintergarten selbst ist im Friese eine Kopie des Alexanderzuges von Thorwaldsen und eine Fontaine in rothem Marmor nach Zeichnungen Hansen's, als Postament eines Fauns von Lebrun. Der Speisesaal, dem Empfangssaale symmetrisch angeordnet, ist ähnlich wie dieser dekorirt, aber in den Farben der Wände roth; der Plafond, nach Motiven aus S. M. dei Miracoli in Venedig, in Eichenholz mit sehr mäßiger Vergoldung ausgeführt.

Zur rechten Seite dieser Repräsentationsräume liegen die Zimmer des Herrn und zwar dient das an das Speisezimmer anstoßende Eckzimmer als Rauch- und Spielkabinet. An den Wänden, welche alle vier in der Mitte entweder durch eine Thüre oder ein Fenster durchbrochen sind, hat Hofmann acht Landschaften gemalt — aus Griechenland, den Alpen, Philä in Aegypten, Wien u. a. — so daß dieselben die Wände von der Holzvertäfelung an vollständig überdecken. Die Decke ist, gleichsam als Rahmen dieser Bilder, sehr stark vergoldet. Das Arbeitszimmer des Herrn ist im Rocococharakter gehalten, mit hohem Holzgetäfel, rothen Damasttapeten, die Thüren von reichgeschnitzten Säulen und verschnörkelten Giebeln umrahmt und in den schönen Holzplafond ist eine alte Copie nach Rubens' „Krieg" eingelassen. Darauf folgen das Bibliothekzimmer und die Zimmer des Sohnes.

Das andere Eckzimmer ist das mit blauer Seide tapezirte Boudoir mit originellem Friese, Kränzen und Vögeln zwischen konsolenartig vorspringenden Putten. Das gemeinschaftliche Schlafgemach enthält einen vorzüglich schönen pompejanischen Plafond; die darauf folgenden Zimmer der Kinder und der Tochter sind einfacher gehalten, im letzteren ist eine Decke mit schön gemaltem Laubwerk.

Alle diese Räume sind dann ausgezeichnet durch das vorzügliche Mobiliar aus der Werkstätte Dübel's, das sie enthalten. In der stylvollen Zeichnung, in der Arbeit und Verwendung feiner Holzarten ist jedes Einzelne ein vollendetes Kunstwerk. Die Leuchter, Oefen, Sesselüberzüge, die Muster der Seidenvorhänge, selbst die schmalen Borten an den schweren Portieren sind von Hansen's Hand entworfen und zugleich der Luxus mit ungewöhnlicher Bequemlichkeit für die Handhabung aller Möbel — z. B. der Bücherschränke, der Waschgeräthschaften u. s. f. — verbunden. Die Kosten der Tischlerarbeit allein belaufen sich über 100,000 fl. Einzelne Theile oder Kopien derselben sind in der Ausstellung zu sehen.

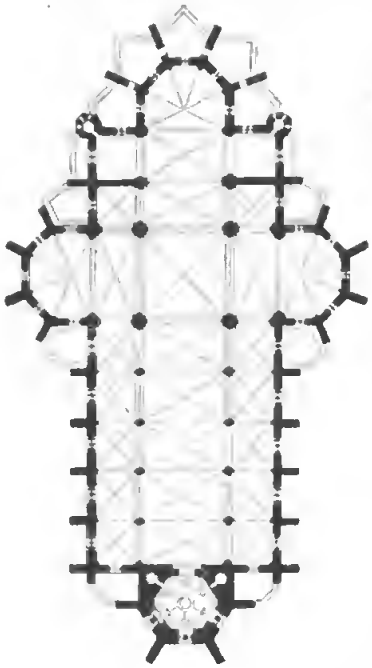
Uebrigens steht dieses Palais in Bezug auf opulente Ausstattung nicht vereinzelt da; Einzelnes davon findet sich allerorten; aber in sehr wenig Beispielen — uns ist keines bekannt — erstreckt sie sich auf so viele Räumlichkeiten wie hier.

Damit muß der Bericht über die gegenwärtige Privatbauthätigkeit abgeschlossen werden. Er ist bei weitem nicht erschöpfend; wir konnten nur wenige Namen, meist nur solche von altem Klange anführen, und von deren Trägern nur einzelne neue Schöpfungen, — aber wir glauben doch nicht blos das Vorzüglichste, sondern auch das Charakteristische der gegenwärtigen Strömung in den flüchtigen Umrissen genügend angedeutet zu haben.

Die Reihe der Monumentalwerke, welche der Oeffentlichkeit gewidmet sind, sei begonnen mit den Cultusgebäuden. Den seit längerer Zeit im Bau begriffenen Kirchen Ferstel's und Schmidt's hat sich nun eine Synagoge von König in Fünfhaus angeschlossen, außerdem ist eben der Bau einer neuen Kirche für den Bezirk „Favoriten" in Angriff genommen worden. Indessen sind aber jene bekannten Werke ihrer Vollendung bedeutend näher gerückt; auf die frühere Beschreibung uns berufend, referiren wir in Kürze über den gegenwärtigen Stand dieser Arbeiten.

Die Votivkirche ist abgerüstet. Ihr ganzer fein gegliederter Organismus bietet sich vollkommen unbedeckt dem Auge dar, wegen der mangelnden Fenster noch luftiger und durchsichtiger, als er ohnehin schon ist. Das eiserne Dachgerippe und der zierliche Dachreiter sind aufgesetzt, mit verschiedenfarbigen Schiefern eingedeckt und im Innern über die fein gegliederten Pfeilerbündel und zwischen die Rippen sind die Kreuzlappen eingespannt. Schon haben die außerordentlich edlen und schlank aufstrebenden Verhältnisse begonnen auf den Beschauer ihre geheimnißvolle Macht auszuüben, die noch erhöht wird durch die gleichmäßige lichtgraue Farbe der Quader und der Gewölbe mit ihren weich abgetönten Schatten. Man mag noch so sehr principieller Gegner

der Gothik sein, die Uebertragung der von einem ganz andern Zeitgeiste geschaffenen und ausgebildeten Formen in unsere Tage perhorresciren — einer solchen, von Innen und Außen zauberhaften Schöpfung apathisch gegenüberzustehn, vermag nur ein Barbar. Es fehlt jetzt noch die innere farbige Ausmalung; wir würden, besonders im Hinblick auf den schönen Ton des Materials, mit mehr Besorgniß der Ausführung dieser Absicht entgegensehen, wenn wir nicht einerseits in dem Meister selbst, auch auf diesem gefährlichen Terrain, die Gewähr einer trefflichen Lösung der Aufgabe fänden, andererseits aber in den nahezu vollendeten Kirchen Schmidt's die prachtvolle Wirkung von farbig durchgeführten gothischen Intérieurs zu bewundern Gelegenheit hätten. — Die alten Kirchen am Rhein bieten uns heute bekanntlich nur ausnahmsweise dieses prächtige Schauspiel.



Grundriß der Weißgärberkirche.

Von diesen Schmidt'schen Kirchen ist jede für sich ein Original. Es ist keine leichte Sache und bedarf vielfacher liebevoller Anschauung dieser kraftvollen, von einer streng eigenartigen Persönlichkeit getragenen Gothik, um für sie das richtige Verständniß zu empfangen. Hat man sich aber in die äußerlich herben und markigen Formen eingewöhnt, beobachtet man die immer originelle und zugleich praktische Grundrißentwickelung, den einfachen und doch so wirkungsvollen Aufbau im Innern und dann die verschiedenen einzelnen wahrhaft schönen, nach mittelalterlichen Vorbildern uns vorgeführten Motive für die Durchblicke, Arkaden und Hallen, die überall, wo Mittel und Zweck es erlauben, angebracht sind: dann muß man mehr und mehr staunen über die Vielseitigkeit und den Reichthum der Phantasie, mit welcher Meister Schmidt es versteht, den modernen materialistischen Ansprüchen gerecht werdend, doch diejenige Formen sprache zu benützen und in unsern Geist zu übersetzen, welche einst dem exaltirtesten Spiritualismus zum Ausdrucke gedient hat.

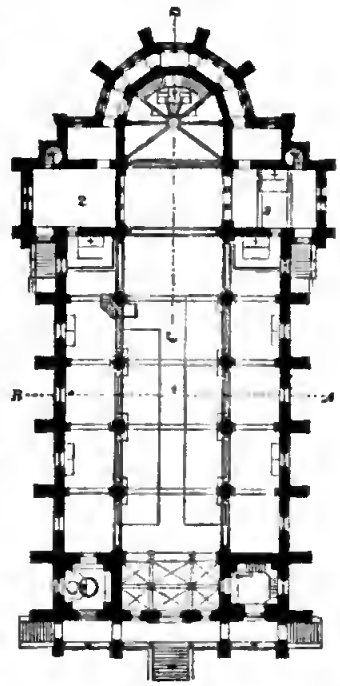
Von seinen drei im Bau begriffenen Pfarrkirchen ist diejenige bei den Weißgärbern nahezu vollendet und soll in diesen Tagen konsekrirt werden. Der Bau lehnt sich in der Anlage mehr als die andern an die mittelalterlichen Kirchen des Rheins an, erhält aber durch vollständige Ausmalung einen wesentlich veränderten Charakter. Die feinen Goldornamente auf dem vorwiegend blauen Grunde an den Diensten, Rippen und Kappen, — während die Wände durch dunkler gehaltene Teppichmuster zurücktreten, — überziehen vornehmlich das hohe Mittelschiff mit einem so ruhigen und glänzenden Lichtschimmer, daß das Auge auch durch diesen, nicht blos durch die Verhältnisse, zu den prächtigen mit Sternen besäeten Kreuzgewölben emporgezogen wird.

Ungleich mäßigere Mittel konnten beim Bau der Brigittenauerkirche verwendet werden. Die nothwendige Vereinfachung drückt sich zunächst in dem einfachern Konstructionssystem aus, indem hier, — gleichsam eine gothische Uebersetzung der Kirche S. Miniato in Florenz — die gegenüberstehenden Pfeiler des Mittelschiffes durch flache Spitzbogen verbunden sind; auf diesen Gurten liegen die Pfetten für das sichtbare Satteldach. Auch ein Querschiff, wie bei den Weißgärbern, kommt hier nicht vor. Das Innere wird ebenfalls ganz ausgemalt und ist bald vollendet. An den Pfeilern werden Ziegelschaaren, abwechselnd roth und weiß, angedeutet; die obern Wände aber und die Untersicht des Daches haben vorwiegend blauen Grund mit zarten Gold-Verzierungen. Der trefflich komponirte Farbenschmuck der Fenster, im Schiffe ziemlich blaß und licht, erhält im Chor in dunkelrother und blauer Glasornamentik seinen Höhepunkt. Auch diese Kirche dürfte bald ihrer Bestimmung übergeben werden.

Bei der Fünfhauser Kuppelkirche (deren Abbildung und Grundriß im Jahrgge 1871 enthalten sind), einer der bedeutendsten Kirchenbauten, die unsere Zeit überhaupt aufweisen kann,

— ist der architektonische Theil fertig. So reich und komplizirt derselbe sich äußerlich zeigt, — im Innern ist außer der sehr wirkungsvollen räumlichen Gliederung und der durch die Konstruction bedingten Massenvertheilung von Details nur das Wichtigste gegeben und jeder feinere Schmuck der Malerei überlassen, die eben begonnen hat, in der Kuppel ihre Thätigkeit zu entfalten. Auch die Glasfenster, nach Art des Mittelalters aus kleinen kreisrunden verschieden gefärbten Scheiben bestehend, sind bereits eingesetzt.

Es ist hier der Ort, noch der von Schmidt ausgehenden altdeutschen Richtung für die Kunstgewerbe zu gedenken, die sich nicht blos den für die Kultusgebäude erforderlichen Geräthen widmet, sondern auch durch die Restauration von einigen alten Schlössern ausgiebige Nahrung findet. Die vollständige Dekoration so zahlreicher Monumente durch die gesammten Kleinkünste nimmt die Schüler Schmidt's um so mehr in Anspruch, als sie nicht, wie viele Architekten der Renaissance-Richtung, die erwünschten Ausstattungsgegenstände bei jedem Lieferanten auf Lager vorräthig finden.



Grundriß der Brigittenauerkirche.

Am Schlusse des letzten Jahres 1872 erlebten die Bewohner Wiens auch die endliche Vollendung des Hochthurmes der Stephanskirche. Die majestätische Pyramide — nach der Straßburger die höchste — die von Schmidt bekanntlich nicht nur eine neue Spitze, sondern auch zahlreiche Reparaturen und Vervollständigungen erhalten hat, zeigt sich jetzt ohne jedes verdeckende Gerüst. Nur das kleine Paradies unter derselben ist noch in Arbeit. Es steht nun der Abschluß des andern Thurmes in Aussicht; auf keinen Fall aber möchten wir diesen auf dieselbe Höhe vervollständigt wissen, wie dies Schmidt in einer in der Kunsthalle ausgestellten Zeichnung uns vorführt. Es scheint uns dieß ein architektonischer und ästhetischer Irrthum. Bei zwei Thürmen ist immer Einer zu viel; wenn vorne zwei angebracht sind, so läßt sich dieß durch Symmetrierücksichten, um die Harmonie des Façadenaufbaues nicht zu stören, rechtfertigen; aber hier, wo das Dasein beider Thürme gerade dort, wo es zur Wirkung kommt — d. h. in der Ferne, nur störend für den Einen oder Andern sein kann, in der Nähe aber, vor der Kirche absolut einflußlos bleibt, ist es unter keinen Umständen geboten, dem jetzigen herrlichen Wahrzeichen Wiens einen Konkurrenten zu geben.

Diese Monumente schließen wir mit einem Bau, der sonst mit denselben im engsten Zusammenhange stehend, durch die Neuzeit aber weit von ihnen, von den menschlichen Wohnungen überhaupt fortgedrängt wurde. — Wir meinen den nach dem preisgekrönten Entwurfe von Bluntschli und Mylius in der Ausführung begriffenen Centralfriedhof. Weit draußen vor der Stadt an der Reichsstraße nach Ungarn liegt das ungeheure Feld, in welchem Wien jetzt seine Todten begraben will. Die riesige Ausdehnung konnte künstlerisch nur bewältigt werden, wenn das Auge der Eintretenden sofort und beim weiteren Fortschreiten an nahe umschließende Arkaden oder Gebäude gefesselt wurde. In diesem Entwurf umgeben den äußern Theil des Einganges die Wohnungen für die Todtengräber und die Leichenkammern, hinter dem Thore schließt aber ein halbkreisförmiger Portikus mit Columbarien gleichsam einen Vorhof ein, aus welchem man, durch die Alleen gegen die Mitte weiter schreitend, einen zweiten langgestreckten in Halbkreisen abgeschlossenen und mit Hallen umgebenen Raum erreicht, in dessen Centrum auf hoher Terrasse die Grabkapelle liegt. Diese ist ein prächtiger, nach allen vier Seiten symmetrischer Kuppelbau mit korinthischen viersäuligen Giebelportiken. Um diese, bis zu den Hallen, ordnen sich die Grüfte an; außerhalb derselben liegen in weitem, aber ebenfalls im Grundriß von einer geometrischen Figur begrenztem Umkreis die Einzelgräber, und außen an diesen die

gemeinsamen Gräber. Aber mit Recht ist die Trennung nicht streng durchgeführt; denn mitten zwischen den gemeinsamen Gräbern erheben sich an hervorragenden Stellen isolirte Portiken mit Grüften. Senkrecht und diagonal sich schneidende Alleen durchziehen vom Eingange und von der Mitte aus das große Gebiet und theilen es regelmäßig ein. An den Durchschnittspunkten stehen Wächterhäuschen oder Monumente. Die Architektur bewegt sich in den Formen einer eleganten römischen Renaissance.

In dem nun folgenden Schlußartikel haben wir unsern Lesern noch die lange Reihe von öffentlichen Werken der Profanbaukunst vorzuführen. H. A.

Dürerstudien.

Von Adolf Rosenberg.

III.

Im Berliner Kupferstichkabinet befindet sich ein Manuskript aus dem Jahre 1625, verfaßt von H. S. Kreß von Kressenstein aus Nürnberg, welches außer einigen auf die Dürer'sche Familie bezüglichen genealogischen Notizen, dem bekannten Briefe Pirckheimer's über den Tod Dürer's und einigen Epigrammen auf den Meister ein Verzeichniß seiner Kupferstiche und Holzschnitte, soweit solche im Besitze des Verfassers waren, enthält. Er hat sie theils von seinen Voreltern, die mit Dürer befreundet waren, geerbt, theils durch Kauf an sich gebracht, wie er am Schlusse des Verzeichnisses angiebt. Auf dem Lederbande des Manuskriptes (in Großfolio) befindet sich das Wappen der Kreß, welches Dürer in Holz geschnitten hat (Bartsch 161), in Goldpressung. Zwar spricht v. Eye (Dürer, S. 526) dem Meister dieses Wappen ab, weil die Familie Kreß die Pfauenfedern erst 1530 durch Karl V., also zwei Jahre nach Dürer's Tode, erhielt; doch führt der Nachkomme das Wappen in seinem Verzeichnisse unter No. 28 als von Dürer herrührend an.

Unter der Rubrik „Weltliche Sachen in Kupfer, Stahl, Zinn und pley gestochen und gratirt" steht unter No. 10: „Vier nackende Weiblein oder Sybillen, in 4to." Wir erhalten hier eine neue Bezeichnung der vier nackten Frauen (B. 75; v. R. 21), welche im Laufe der Kunstforschung von „Grazien" bis zu „Hexen" degradirt wurden. Doch ist jene neu aufgefundene Bezeichnung ebenso werthlos wie die bisher üblichen. Daß wir vor allen Dingen keine Hexen vor uns haben, hat Allihn (Dürerstudien, S. 52 ff.) gezeigt. Er hat auch die Gedankensphäre richtig getroffen, aus welcher die Vorstellung zu erklären ist. Ich bin unabhängig von seiner Schrift zu einem etwas abweichenden Resultate gekommen, ebenfalls durch den Kupferstich des B. Beham (Bartsch 42 = H. S. Beham B. 151). Hier erscheinen drei nackte Frauen, deren Körperbeschaffenheit ganz deutlich auf drei verschiedene Altersstufen weist. Die mittlere der drei Frauen tritt mit dem rechten Fuße auf einen Todtenkopf. Die jugendlichste von ihnen sieht sich mit dem Ausdrucke lebhaftesten Entsetzens nach dem Tode um, der sie bei den Haaren ergreift. Hier kann von „weiblicher Eitelkeit, hinter der Tod und Teufel lauren," wie Allihn auf dem Dürer'schen Blatte annimmt, nicht die Rede sein. Denn der Teufel fehlt hier. Andrerseits aber auch nicht auf einem Kupferstich des Meisters P. F. Bartsch IX, S. 163, auf welchem ein lustwandelndes Liebespaar vom Tode und zwei Teufeln begleitet wird. Damit verwandt ist ein Stich von D. Hopfer B. VIII, No. 52, eine von Tod und Teufel überraschte Frau. Eng an den Beham'schen Stich schließt sich ein Blatt von L. Krug B. 11: Zwei nackte Frauen vom Rücken gesehen, von denen die eine auf der linken Hand einen Todtenkopf mit einer Sanduhr trägt. Der Kopfputz der Dürer'schen Frauen ist noch kein

Beweis für die Annahme Allihn's; die Beham'schen Frauen sind nicht geschmückt. Ebensowenig die Nacktheit, die man etwa geltend machen könnte. Daß Dürer und seine Zeitgenossen gern nackte Körper darstellten, ist theils dem Zeitgeschmacke, theils aber auch dem Einfluß der italienischen Renaissance zuzuschreiben. Nur wirkte diese bei den Deutschen keineswegs veredelnd auf die Wiedergabe der Körperformen. Hier hielten sich die Maler treu an die Vorbilder ihrer Umgebung, deren Schönheit vor dem modernen Geschmack allerdings keine Gnade gefunden hat. Zeugnisse dafür sind z. B. zahlreiche Handzeichnungen Dürer's, offenbar Studien nach der Natur.

Das Symbol der Eitelkeit ist der Spiegel. So z. B. auf einem Holzschnitte in Sebastian Brant's Narrenschiff vor dem Stücke „Ueberhebung der Hochfart". Hier betrachtet eine sitzende Frau wohlgefällig ihr Antlitz im Spiegel, während der Teufel hinter ihr lauert, um sie „uf sin kloben" zu feßen d. h. sie in seiner Falle zu fangen. Wir dürfen also auf dem Dürer'schen Stiche eine so beschränkte Beziehung nicht annehmen, sondern müssen den Gedanken allgemein fassen. Das Todtengerippe ist eine düstre Mahnung an die Vergänglichkeit des irdischen Lebens, zuweilen mit besonderer Schärfe gerade auf die Vergänglichkeit der Jugend und der Schönheit deutend. In dem letzteren Sinne erscheint der Tod auf einem Kopf des H. S. Beham (B. VIII, No. 150) umfaßt eine nackte Frau; dabei die Inschrift: Omnem in homine venustatem mors abolet, der Tod vernichtet alle menschliche Schönheit.

Tod und Teufel waren die furchtbaren Gespenster, welche den Gedankenkreis des Mittelalters beherrschten und mit drückender Schwere auf den Gemüthern des Volkes lasteten. Die schrecklichen Wirkungen der Pest, welche plötzlich in die tollste Lebenslust, in das fröhliche Treiben des Marktes und der Gesellschaft eingriff, auf der einen Seite und der religiöse Fanatismus der Geistlichkeit, in deren Interesse es lag, durch möglichste Beförderung und Verbreitung des Aberglaubens ihre Herrschaft zu sichern, namentlich aber das teuflischste Produkt, welches je einem menschlichen Gehirne entstiegen, die Hexenprocesse auf der anderen Seite — diese mächtigen Faktoren, mit denen man schlechterdings rechnen mußte, übten einen nachhaltigen Einfluß auf den Geist der Künstler. Tod und Teufel, die furchtbaren Schreckgespenster, welche im Glauben der Leute beständig auf der Jagd nach Leib und Seele der Menschen liegen, haben den Stoff zu zahllosen bildlichen Darstellungen gegeben. Sie fanden um so lebhafteren Beifall, als theils das Seltsame und Phantastische des Gegenstandes die Gemüther anzog, theils aber weil es einen eigenthümlichen Reiz auf den Menschen übt, mitten im rauschenden Strom des Lebens ein memento mori vor Augen zu haben.

Aus diesen Gedanken ist der Dürer'sche Kupferstich zu erklären. Vier Frauen in verschiedenen Lebensaltern vom Tode — darauf deuten die Gebeine — bedroht, während der Teufel ihnen auflauert. Aus späterer Zeit existiren Stiche, auf welchen die Seele des Menschen in einem Kessel gekocht und bei dieser Gelegenheit von Tod und Teufel gemartert, von einem guten Engel geschützt wird, oft mit den widerlichsten Allegorien überladen (z. B. von Chr. Maurer). — Von Dürer's Stich giebt es vier Kopieen, eine vom Meister H. S. bez. 1498 (der Dürer'sche trägt die Jahreszahl 1497) Bartsch VI, S. 388, No. 5, eine zweite von Wenzel von Olmütz, eine dritte von Nicoletto von Modena bez. 1500, welcher unter Vornahme willkürlicher Veränderungen, wie die Aufschrift detur puleriori zu besagen scheint, ein Parisurtheil daraus gemacht hat, die vierte endlich von J. v. Meckenen (Bartsch VI, No. 185). — An der Decke des Zimmers, in welchem sich die Frauen befinden, hängt eine Kugel (vielleicht eine Art Ampel) mit den Buchstaben O. G. H. Man hat sie erklärt „O Gott hilf", nicht ganz unwahrscheinlich. Auf der Kopie von Meckenen sind die Buchstaben in G. B. A. verändert, vielleicht mit Rücksicht auf den niederdeutschen Dialekt.

Solche und ähnliche Darstellungen, die sich ohne Mühe vermehren ließen, sind eine freie Variation des den Todtentänzen zu Grunde liegenden Gedankens. Sie sind die letzten Nachklänge eines Tones, der bereits im vierzehnten Jahrhundert angeschlagen wurde. Der Gedanke selbst erhielt einen großartigen Abschluß bekanntlich durch einen der herrlichsten Kupferstiche Dürer's — Ritter, Tod und Teufel 1513*). Er steht bereits an der Schwelle einer neuen Zeit, welche durch

*) Im Kressischen Verzeichnisse No. 23 lautet die Jahreszahl 1504 (?). Hier tritt schon die bekannte Sage über den Ritter mit folgenden Worten auf: „Philipp Rinck, Einspenniger, als er sich Nächtlicher Weil verirrt, der Todt und Teufel ihm erschienen ist." — Ein großes Verzeichniß von Kupferstichen aus allen Schulen, welche ein Paul Behaim besaß, der das Verzeichniß auch selbst angefertigt hat, befindet sich

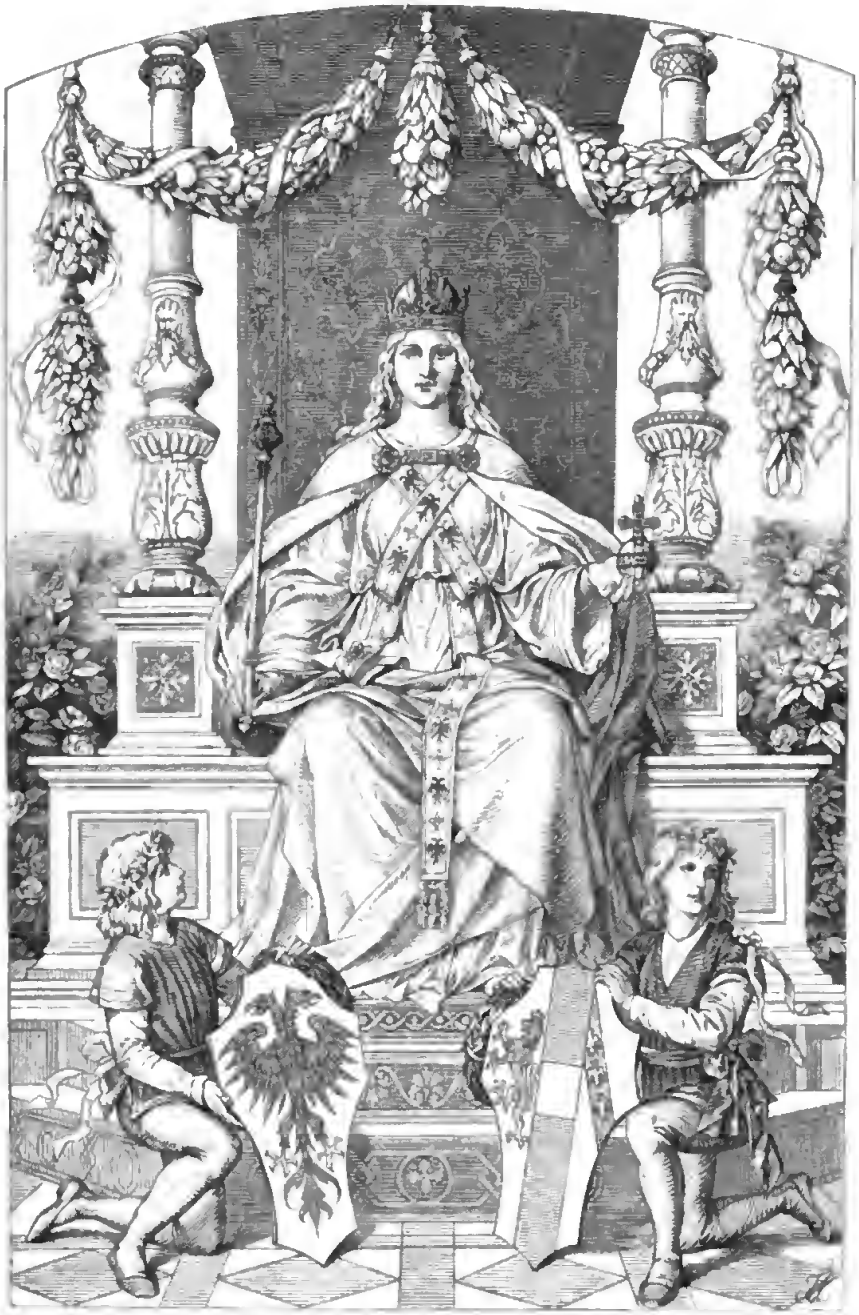
ihre religiösen Umwälzungen den geistigen Gesichtskreis derartig veränderte, daß jene naiven Anschauungen von Tod und Teufel allmählich in den Hintergrund gedrängt wurden und aus dem Bewußtsein des Volkes fast gänzlich entschwanden. Was später in diesem Sinne von Malern geleistet wurde, trägt bereits den Stempel vermittelter Reflexion. — Die Idee, in dem gefesteten Ritter, der ohne mit den Wimpern zu zucken zwischen Tod und Teufel kühn seine Straße reitet, den Reformationsritter erkennen zu wollen, ist gewiß schön und poetisch. Doch besteht sie vor der kritischen Forschung nicht. Es ist nicht der Ritter trotz Tod und Teufel, der hier erscheint, sondern der Künstler beabsichtigte, uns die Allmacht jener furchtbaren Dämonen handgreiflich und eindringlich vor Augen zu führen, vor denen stolze Waffenpracht und männliche Wehrhaftigkeit in nichts zerinnt: Tod und Teufel trotz aller Ritterschaft.

---

gleichfalls im Berliner Kupferstichkabinet, datirt 1618. Hier wird der „Einspännige" ebenfalls als Held des Abenteuers genannt. — Die Studie zu dem Ritter nebst dem Pferde (in der Albertina) ist bereits 1498 gefertigt und stimmt mit dem Kupferstich bis in die kleinsten Einzelheiten überein. Eine Beischrift lautet: „Dz ist di rüstung zw die zu in ünzschland giwist." Damit fallen gewisse Vermuthungen auf ein italienisches Original zu dem Pferde.

Notiz.

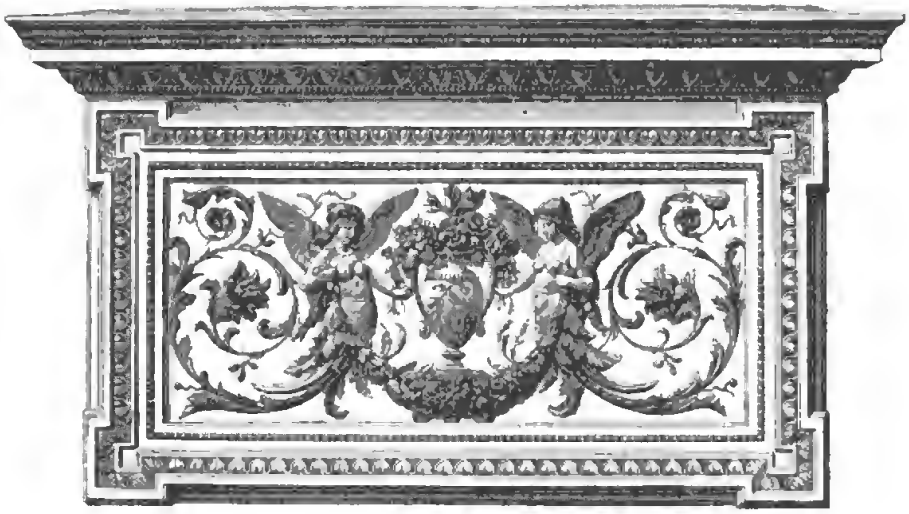
* **Zu dem Holzschnitt von C. Geyling's Glasfenster.** Wie bereits in unserem Weltausstellungsberichte erwähnt wurde, ist die große Bogenöffnung über dem Südeingange des Industriepalastes durch ein prächtiges Glasfenster geschlossen, welches C. Geyling in Wien nach dem Entwurfe von Prof. F. Laufberger anfertigte. Das Mittelstück der Komposition, die thronende Austria mit zwei wappenhaltenden Knaben zu ihren Füßen, theilen wir den Lesern hier in xylographischer Nachbildung mit. Die Seitenfelder sind mit sitzenden weiblichen Gestalten und Genien (Allegorien der geistigen und materiellen Cultur) ausgefüllt.



Mittelstück des Glasfensters über dem Südeingang der Industriehalle des Weltausstellungspalastes.

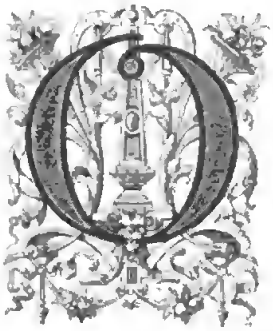
Nach dem Carton von Prof. F. Laufberger ausgeführt von C. Geyling in Wien.

Druck von Hundertfund & Pries in Leipzig.



Zur Biographie und Charakteristik Jan Steen's.

Mit zwei Radirungen.



Otto Mündler hat aus Anlaß der Publikation der Radirung des Braunschweiger „Ehekontraktes" von Jan Steen (III, 190) einen trefflichen und eingehenden Aufsatz über den Künstler den Lesern der Zeitschrift geliefert. Inzwischen aber veröffentlichte mein alter Freund, Herr A. van der Willigen (Les artistes de Harlem, 1870) neue Documente, die namentlich über einen längeren Aufenthalt des Künstlers in Haarlem Auskunft geben. Auch hat Mündler damals Westrheene's (Jan Steen, 1856) urkundliche Mittheilungen über Jan Steen nicht besonders berücksichtigt. So ist es denn vielleicht nicht ohne Interesse, auf Grund dieses urkundlichen Materials hier noch einmal einen kurzen Blick auf das Leben des Meisters zu werfen.

Jan Steen ist geboren zu Leyden, — das Trauregister vom Haag nennt ihn Jonghman van Leyden; sein Vater Havik Steen, katholischer Religion, war in Leyden ansässig als Brauer, wie auch ein Bruder und wie bereits sein Vater. Das Geburtsjahr des Künstlers ist bisher noch unbekannt; doch setzt Westrheene aus verschiedenen Gründen dasselbe mit Recht ungefähr in das Jahr 1626. Die erste urkundliche Nachricht über ihn erhalten wir erst 1648 mit seiner Aufnahme als Meister in die Lucasgilde seiner Vaterstadt. Als seine Lehrer nennt uns Campo Weyerman, der erste, welcher überhaupt davon spricht, Knupfer, Ostade und Goyen. Zuerst soll er zu Nicolaus Knupfer nach Utrecht in die Lehre gekommen sein, vermuthlich — nach der allgemeinen Sitte der Zeit — noch jung, mit 14 oder 15 Jahren. Hier wird Steen seine eigentliche Lehrzeit durch-

gemacht haben. Westrheene bezweifelt dies, aber nur weil ihm Knupfer's Werke nicht oder nicht genügend bekannt waren. Die leichte, flotte Behandlung und die meisterhafte Charakteristik in den Bildern, in denen er — wie leider selten (Cassel) — naturalistische Gegenstände wählt, befähigten ihn sehr wohl dazu, die großen Anlagen des Jünglings zu wecken und in der richtigen Weise zu leiten. Sein „Handwerk" konnte er hier lernen. Daß sein Talent so rasch sich entwickelte und in die ihm am meisten zusagende Bahn gelenkt wurde, verdankt Steen aber gewiß erst seinem Aufenthalte in Haarlem. Hier soll A. van Ostade sein Lehrer gewesen sein. Aber Ostade, der um diese Zeit — um 1645 — schon durchaus eigenthümlich sich entwickelt hat, weicht in Auffassung, in Behandlung, Färbung so weit von Steen ab, wie kaum ein anderer Genremaler Hollands. Nein! Der größeste noch tonangebende Meister Haarlems, Frans Hals selbst übte einen dauernden Einfluß auf ihn aus, wenn er auch deshalb nicht sein Lehrer zu sein braucht. Seine Bänkelsänger, seine lustigen Zecher und ausgelassenen Dirnen dienten ihm als Vorbild, wie die Natur mit den wenigsten Mitteln treffend erfaßt werden kann. Man sehe sich nur unter den Gestalten in den Gemälden Steen's um, und oft wird man einen der Typen des F. Hals entdecken. Neben diesem scheint auch die Gruppe der Genremaler, welche in Dirk Hals ihren bedeutendsten Vertreter hat, in der Wahl ihrer Gegenstände, in ihrer leichten, häufig allerdings auch lüderlichen Mache auf Jan Steen Einfluß gehabt zu haben, wie mehrere seiner frühesten Bilder beweisen.

Anfang des Jahres 1648 erfolgte die Aufnahme Jan Steen's in die Lukasgilde von Leyden. In den folgenden Jahren (1649—1652) war er, nach einer ausdrücklichen Bemerkung im Gildenregister, von Leyden abwesend. Zuerst scheint er nach dem Haag gegangen zu sein, woselbst am 3. Oktober 1649 seine Trauung mit Margaretha, der Tochter des bekannten Landschafters Jan van Goyen, stattfand. Steen soll sie kennen gelernt haben, als er damals Schüler des van Goyen war. Letzteres scheint mir sehr unwahrscheinlich; nachdem er einige zwanzig Jahre alt als Meister bereits aufgenommen war, hat er die Schule eines anderen Meisters gewiß nicht mehr aufgesucht. Ob das junge Paar den väterlichen Consens in der Weise erzwungen hat, wie uns Houbraken und seine Nachschreiber erzählen, dafür müssen wir einstweilen diesen die Verantwortlichkeit überlassen.

Für die folgenden zwanzig Jahre hat noch Westrheene, in Ermangelung von Urkunden, nach der Angabe aller Biographen den Aufenthalt Jan Steen's nach Delft verlegt, wo er das Metier eines Brauers ausgeübt haben soll. Nur einen vorübergehenden Aufenthalt in Leyden nimmt er nach der Notiz der dortigen Gildebücher an. Van der Willigen fand nun, daß Steen bereits im Jahre 1661 in Harlem ansässig war und noch 1670 als dort wohnhaft angegeben wird. Schon so wird der angebliche Aufenthalt in Delft der Zeit nach sehr beschränkt: ich glaube aber auch nach dem Wortlaute der Notizen in den Büchern der Lukasgilde zu Leyden annehmen zu dürfen, daß Steen in den Jahren 1653 bis 1658 oder 1659 wieder in seiner Vaterstadt lebte. Im Jahre 1653 finden wir bei der Quittung über Bezahlung seiner jährlichen Quote den Vermerk: „hat die vorigen Jahre außerhalb der Stadt gewohnt," hinter der Quittung im Jahre 1558 „aus der Stadt fortgezogen." Obgleich nun nicht besonders vermerkt ist, daß er in den Jahren 1654—57 sein Jahrgeld zahlte, (was bei der Lückenhaftigkeit dieser Register nicht als Beweis gegen seine Anwesenheit in Leyden dienen kann), so würde doch gewiß im Falle seiner Abwesenheit von Leyden sich auch darüber eine Notiz finden.

Wir treffen also Jan Steen im Jahre 1649 im Haag, von 1653 bis 1658 in seiner Vaterstadt, vermuthlich von 1659 bis nach 1670 in Harlem, später bis zu seinem Tode wieder in Leyden. Für die Zeit seines Aufenthaltes in Delft blieben also höchstens die drei Jahre 1650—52. Damit wird auch die Angabe der älteren Biographen, daß er in Delft das Brauergewerbe ausgeübt hat, mit allen daran geknüpften Histörchen sehr unwahrscheinlich. Der wahre Kern dieser Angabe scheint die Thatsache zu sein, daß Jan Steen allerdings (vielleicht durch Erbschaft) der Eigenthümer eines Brauhauses in Delft war; eine von v. d. Willigen publicirte Urkunde giebt uns darüber Auskunft.

Die einzelnen Daten, welche derselbe Forscher über Steen's Aufenthalt in Harlem gefunden hat, sind folgende: Bereits 1661 ist er als Mitglied der Harlemer Künstlerschaft aufgeführt. Im folgenden Jahre wird ihm eine Tochter in der katholischen Kirche getauft, die aber nach wenigen Monaten wieder stirbt. Taufpathe ist hier der Vater Havik Steen, der also damals und vermuthlich bis zu seinem Tode (wir sehen ihn häufig auf Gemälden seines Sohnes aus dieser Zeit abgebildet) bei dem Sohne wohnte. Im Jahre 1666 und 1667 finden sich zwei notarielle Urkunden über ihn. Im Mai des Jahres 1669 stirbt seine Gattin Margarethe. Aus den Begräbnißkosten ergiebt sich, daß sie in anständiger Weise nach den Erfordernissen der Zeit bestattet wurde. Aber daß es mit den Vermögensverhältnissen des Künstlers damals nicht gerade günstig aussah, daß er namentlich leicht in augenblicklicher Geldnoth war, geht schon aus dem Umstande hervor, daß Steen bereits 1666 zu hohen Zinsen ein Kapital aufnimmt; mehr aber noch aus der im Jahre 1670 erfolgten Versteigerung der Gemälde des Künstlers, welche für eine Apothekerschuld von 10 Gulden mit Beschlag belegt waren, für die während der Krankheit seiner Frau gelieferte Medicin. Zu welchem Preise müssen da des Künstlers Werke verschleudert worden sein! Freilich war er nicht verwöhnt mit den Preisen für seine Bilder: im Jahre 1666 verpflichtete er sich, drei Portraits für 29 Gulden zu malen! Und doch stand der Künstler gerade damals in der Blüthe seiner Kunst.

Noch im Jahre 1670 oder bald darauf zog Jan Steen, vermuthlich durch den Tod seines Vaters veranlaßt, nach seiner Vaterstadt zurück. Er zahlt nach den Registern der Lukasgilde seine Beiträge in den Jahren 1673—1678. Er übernimmt das erst im Jahre 1668 für 2200 fl. von seinem Vater angekaufte Haus auf der Langebrug und bewohnt es bis zu seinem Tode. Bald nach seiner Rückkehr verheirathet er sich zum zweiten Male mit Marie van Egmont, Wittwe von Nicolas Herculens, einer vermuthlich nicht mehr ganz jungen Dame, da sie bereits im Jahre 1661 Wittwe war. Im Jahre 1674 wird ein Sohn aus dieser Ehe geboren, Namens Theodor.

Noch eine Nachricht haben wir von dem Künstler — die von seinem Tode, der in den letzten Tagen des Januar 1679 erfolgte.

Ueber die Kinder Jan Steen's aus erster Ehe wissen wir nur weniges: Taddeus, Cornelius, Katharina und Johannes werden uns genannt, und bis auf letzteren sind sie urkundlich bezeugt. Cornelius trat ein Jahr nach dem Tode seines Vaters, 1680, in die Malergilde zu Leyden.

Hierauf beschränken sich bisher die urkundlichen Nachrichten, aus welchen wir allmählich ein klareres Bild über Leben und Lebenslage des Künstlers gewinnen. Auch auf den Charakter des Mannes werfen sie einige kleine, aber doch bezeichnende Streiflichter.

Jan Steen ist offenbar aus einer guten alten Familie von Leyden. Die Brau-

gerechtigkeit war noch im Ausgang des Mittelalters, in manchen Städten selbst noch im sechzehnten Jahrhundert eine Berechtigung bestimmter Häuser, ursprünglich der städtischen Patrizier. Steen's Vater ist Besitzer verschiedener Häuser in Leyden, ebenso wie sein Bruder und andere Verwandte. Jan Steen selbst besitzt ein Haus mit Braugerechtigkeit in Delft, er übernimmt später das ansehnliche Haus seines Vaters in Leyden, seine häusliche Einrichtung, in die er uns oftmals hineinblicken läßt, ist solide und selbst wohlhabend, und doch kommt er in solche Geldklemmen, daß er Geld zu wucherischem Zins aufnehmen muß, daß er für eine Schuld von 10 fl. seine Bilder meistbietend versteigern läßt, daß er für wenige Gulden Aufträge für Bildnisse übernimmt. Sorglosigkeit, gänzliche Ungebundenheit sind Eigenschaften, die wir ihm nicht abwaschen können. Warum auch? Tritt uns der Meister in seinen Bildern, namentlich in den zahllosen Gemälden, in denen er uns in sein eignes Leben und Treiben einführt, etwa anders entgegen? Leichtlebig und sorglos, ausgelassen im Genusse, aber voll Humor und scharfem Witz, mit der feinen Spürnase für die Schwächen der Menschen wie des Einzelnen, welche seine nicht minder fertige Hand frisch und treu auf die Leinwand bannt, nicht um moralische Illustrationen zu liefern, sondern um auf malerischem Wege die Komik der Situation der Charaktere zur Geltung zu bringen und dadurch den Beschauer in dieselbe heitere Stimmung zu versetzen, in der er seine Beobachtungen, seine Studien machte.

Wo er so Gesehenes, selbst Erlebtes mit Herzenslust schilderl, schafft er Meisterwerke, einzig in ihrer Art. Dahin gehört in erster Linie das „Nikolausfest" in der Casseler Galerie, welches die besonders glückliche Radirung Unger's in aller Feinheit der Charakteristik, der Beleuchtung und Färbung wiedergiebt. Steen hat Freunde aus dem guten Bürgerstande zu sich geladen, um bei ihm das Fest zu feiern. Das jüngste Kind ist König geworden und thut gerade unter Beihilfe den Königstrunk aus einem großen Römer. Die Dienerschaft, toll ausstaffirt, feiert die Ernennung des jungen Königs mit der abscheulichsten Katzenmusik, und ein älterer Knabe des Malers, der die Vorliebe seines Vaters zur Musik geerbt hat, streicht lustig die Fiedel dazu. Einigen Gästen gehl es anscheinend zu toll her, wie ihre sauren oder verzweifelten Blicke beweisen. Aber die Gattin des Meisters, Margarethe van Goyen, die wenig an Nerven leidet, und bei der auch der Wein schon etwas zu wirken beginnt, schaut dem Vorgange mit um so innigerer Heiterkeit, mit der ungebundenster Nonchalance zu. Ich kenne kein anderes Gemälde, in dem Steen das Bild seiner Gattin in ihrer stattlichen, fast üppigen und lebensfrischen Figur, mit dem heiteren, gutmüthigen Sinn, der leichtlebigen Ader so treu und so köstlich charakterisirt hätte. Ein Jahr, nachdem er dies Bild malte (1668), war sie bereits verschieden.

Ebenso groß wie Steen in solchen Bildern ist, ebenso unbedeutend, ebenso schwach kann er auch sein, wenn er auf unerwünschte Bestellung oder um des lieben Brodes willen malt. Kein anderer Künstler von seinem Genie hat je so schwache, selbst unmalerische Producte geliefert, wie sie von Jan Steen existiren: ein Grund mit, weshalb der Meister, dessen malerische Qualitäten überhaupt nur selten sich auf voller Höhe zeigen, im jetzigen Kunsthandel einen ganz unverhältnißmäßig niedrigen Preis hat. In Paris sind in den letzten Jahren eine Reihe von Steen'schen Bildern für 300, 200, selbst für 100 Thlr. versteigert worden.

Namentlich finden wir unter seinen Bildern religiösen und historischen Inhalts, die wohl sämmtlich nur auf Bestellung gemalt wurden, viele von großer Mittelmäßigkeit.

W. Unger sculps.

DAS BOHNENFEST

Das Original befindet sich in der Galerie zu Cassel

Druck v. Fr. Felsing München

W. Unger sculps.

ANTONIUS UND CLEOPATRA

Das Original in der Universitätsbibliothek zu Göttingen

Druck von Fr. F[illegible] [illegible]aben

Das ebenfalls von Unger trefflich radirte Bild der Göttinger Galerie, „Antonius und Kleopatra", nur ein Jahr vor dem „Bohnenfest" entstanden, gehört zu den besseren derartigen Bildern. Freilich wirkt es, wie alle diese Vorwürfe von des Meisters Hand, ohne Zweifel sehr gegen seine Absicht, außerordentlich komisch durch den Bombast, mit welchem seine ächt holländischen Gestalten als Antonius u. s. w. ausstaffirt sind. Aber die Kleopatra ist wenigstens in ihrer Haltung, im Kostüm, im Ausdruck ein vorzüglich charakterisirtes junges holländisches Dämchen.*)

Nehmen wir hier Abschied von Jan Steen mit dem Gelübde, die Gemälde des Meisters ebenso naiv anzuschauen, wie es alle alten Gemälde verlangen. Gehen wir mit der modernen Deutelungssucht, gehen wir mit unserer heutigen moralisirenden, oft sentimentalen Anschauung an sie heran, so verderben wir uns den Genuß des Kunstwerks und das Bild des Künstlers. Die Anschauungen der Zeit waren gesund, aber auch derb, der Verkehr der verschiedenen Stände noch weit weniger förmlich und weit häufiger, schon weil die Bildung noch nicht so wesentlich verschieden war. Der Künstler stand noch mitten im Leben seines Volkes, schuf weit naiver und weit frischer, als es unsere Zeit vermag.

*) Westrheene, S. 124 zu No. 109, citirt eine Stelle aus Fiorillo, wonach dieser das Bild als im vorigen Jahrhundert im Privatbesitz in Hannover befindlich aufführt.

W. Bode.

Streifzüge im Elsaß.

Von Alfred Woltmann.

Mit Illustrationen.

VI.

Colmar, Kaisersberg.

Colmar's ältere Stadttheile sind ansehnlich und malerisch, durch fließendes Wasser belebt, mit vielen interessanten Bürgerhäusern und einigen Kirchen von Bedeutung, deren wichtigste die St. Martinskirche ist. Bald nach der Zeit, in welcher Colmar von Kaiser Friedrich II. zur freien Reichsstadt erhoben worden war (1226), begann der Bau, den man wohl mit Recht mit der Erhebung der Pfarrkirche St. Martin ur Collegiatkirche im Jahre 1234 durch Papst Gregor IX. in Zusammenhang setzt.[1] Damals ließ man offenbar einen älteren Chor bestehen und lehnte westlich einen Neubau an denselben an. Das Früheste unter dem jetzt Vorhandenen ist das Querhaus, mag es auch in der Folge von großen gothischen Fenstern durchbrochen und mit Netzgewölben bedeckt worden sein; die Vierungspfeiler sind noch spätromanisch gegliedert, und an der südlichen Querfront öffnet sich ein Portal, welches eine höchst eigenthümliche Mischung von romanischen und gothischen Motiven zeigt. (Vergl. die Abbildung.) Die Gliederung der Wandungen durch drei Säulenpaare mit breiten tellerartigen Basen und conventionellem Blattwerk der Kapitäle entspricht dem rheinischen Uebergangsstil, aber schon der Mittelpfosten des Portals nähert sich der Gothik; an ihm wie an den Hohlkehlen der spitzbogigen Ueberwölbung tritt lebendiges naturalistisches Blattwerk, Weinlaub u. dgl. auf, und die Bögen sind birnförmig profilirt. Ferner ist innerhalb des hohen spitzbogigen Tympanon noch ein halbkreisförmiges Bogenfeld, das seine besonderen Bildwerke enthält, abgegrenzt. Es scheint, daß hier eine Anlage nach überlieferter deutscher Art durch einen neuen Plan im Geiste französischer Gothik gekreuzt wurde. Aber das muß noch während des Portalbaues selbst geschehen sein; zwischen den Sculpturen im Halbkreis-Tympanon und den übrigen Bildwerken besteht wenigstens, soweit wir zu urtheilen vermögen, kein Unterschied des Stils. Jenes enthält die Gestalt des heiligen Nicolaus, Bischofs von Myra, der zwischen einem schlanken gothischen Säulenpaare steht. Seine Rechte legt drei Kugeln in die Hand eines der drei Mädchen, die er durch sein Almosen von der Schmach errettete; ihr Vater kauert in der Ecke. Auf der entgegengesetzten Seite drängen sich drei Bettlergestalten mit Säcken und Stäben flehend an ihn heran. Die Gestalten sind gedrungen und kurz, etwas herb in der Gesichtsbildung, aber wohl verstanden, gut bewegt, voll dramatischen Gefühls und mit edlen Faltenwurf-Motiven. Das obere Feld enthält eine Darstellung des jüngsten Gerichtes: Christus zwischen zwei Engeln mit Marterwerkzeugen und zwei mit Posaunen; links (vom Beschauer) eilen verschiedene Gestalten herbei,

1) Für die Geschichte des Bauwerks vgl. L. Schneegans, Statuette de maître Humbert, architecte de St Martin de Colmar. Revue d'Alsace, 1852, p 270. — Charles Gérard, Les artistes de l'Alsace pendant le moyen-âge. Colmar et Paris, 1872, pag. 117, 386.

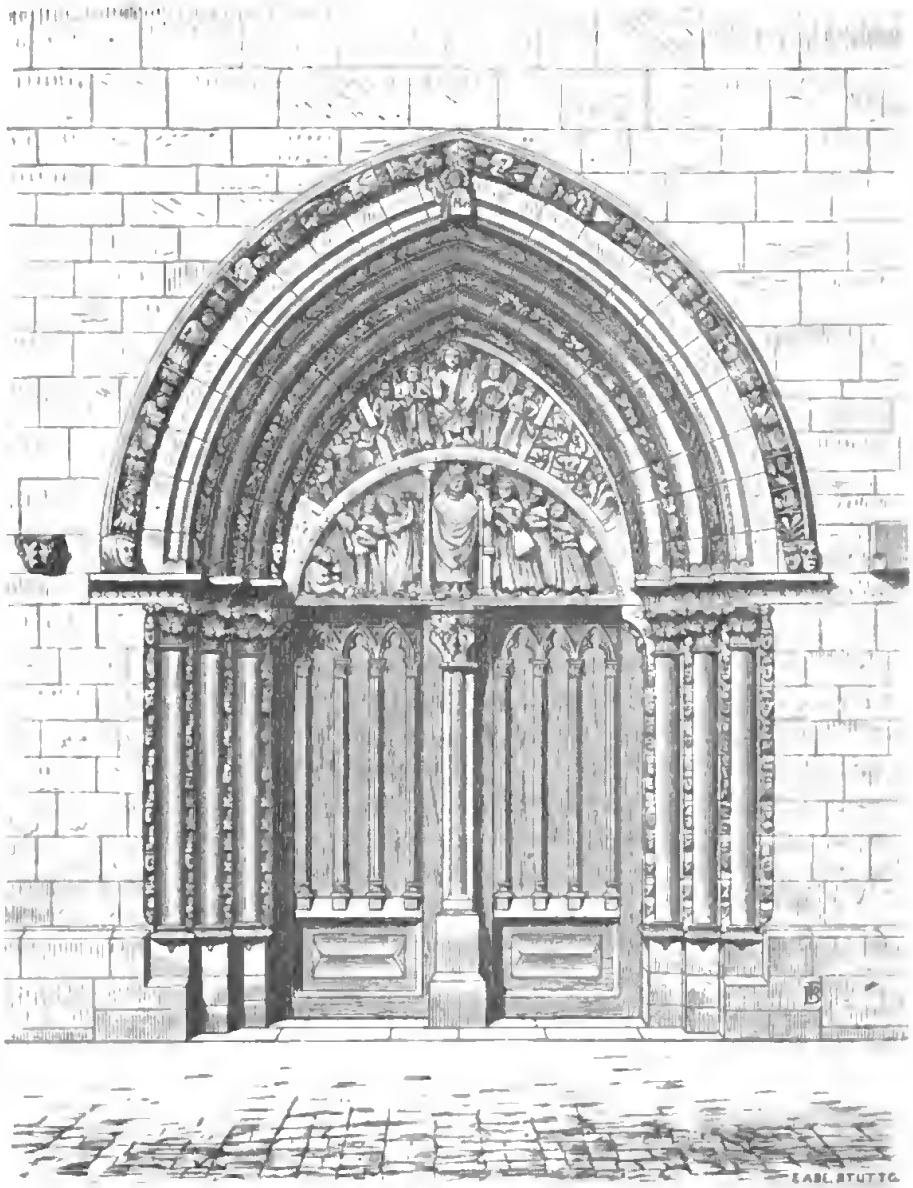
rechts erwachen die Todten in den Gräbern. Unten zwischen den Säulen sind zahlreiche fratzenhafte und phantastische Gesichter, offenbar Verkörperungen dämonischer Mächte, angebracht. Oben enthält der äußerste Bogen der Portalüberwölbung kleine sitzende Gestalten zwischen gothischen Consolen und Baldachinen, gekrönte Figuren mit Musikinstrumenten, heilige Bischöfe, Propheten, unter diesen aber auch, als den vierten von unten auf der linken Seite, den Baumeister der Kirche.[1]) Er ist in ein schlichtes, langes Gewand gekleidet, trägt die Unterarme entblößt, das Gesicht bartlos, das Haar lang, eine Steinplatte und ein Winkelmaß ruhen auf seinen Knieen. Das Gesicht, nicht ohne Strenge in Bildung und Ausdruck, ist von größter Lebenswahrheit und hat sogar durch die freie Stirn und durch den leisen Anflug freundlichen Lächelns, welches um die Lippen spielt, etwas Anziehendes. Daneben ist der Name eingemeißelt: MAISTRES HVMBRET. Das ist offenbar eine französische Sprachform, das s am Nominativ des Singulars ist dem Altfranzösischen eigen. Zwar würde der Name selbst auf französisch eigentlich Humbert heißen, doch durch die häufige Umstellung des r läßt sich auch die Schreibart Humbret erklären, obwohl sie dem Deutschen (Humbrecht, Humbreht) näher steht.[2]) Wir haben hier also einen französischen Baumeister vor uns.

Das ist nicht überraschend zu einer Zeit, in welcher die gesammte architektonische Entwickelung einen so maßgebenden Einfluß von Frankreich aus erfuhr. Hier war die Gothik erfunden und ausgebildet worden, von hier aus wurde sie in andere Länder hinübergeführt. Hohe Geistliche, unter deren Einfluß Gebäude der neuen Richtung in Deutschland entstanden, hatten in Paris studirt, so Bischof Aldrecht II. von Magdeburg, unter welchem der Neubau des dortigen Domes begann, so Abt Ulrich II. von Salem, der den Grundstein der prächtigen Klosterkirche legte. Deutsche Baumeister holten sich während dieser wanderlustigen Zeit ihre Ausbildung in den großen französischen Bauhütten. Für die Schöpfer von St. Georg zu Limburg, von der Liebfrauenkirche zu Trier wird dies durch die Werke selbst bewiesen, für den Erbauer der Stiftskirche zu Wimpfen im Thal außerdem durch die Aussage der fast gleichzeitigen Chronik: ein erfahrener Steinmetz, der damals eben erst aus der Stadt Paris in Frankreich gekommen, habe die Kirche in französischer Arbeit errichtet. Zur Vorbereitung und Aufnahme des neuen Stils trug der französische Mönchsorden der Cisterzienser in hohem Maße bei, und Villars de Honnecourt, dessen merkwürdiges Skizzenbuch uns erhalten ist, war nicht der einzige französische Baumeister, der nach fremden Ländern reiste; Wilhelm von Sens brachte die Gothik nach England, Mathias von Arras wurde noch unter Carl IV. nach Prag gerufen, Meister Humbrecht kam aus Frankreich nach Colmar.

Freilich ist unter diesen Umständen nicht wahrscheinlich, daß er es war, der den Neubau überhaupt begann, vielmehr scheint er erst einen einheimischen Künstler abgelöst zu haben, der mit dem Querhause den Anfang gemacht hatte; er vollendete nunmehr das Südportal desselben in veränderter Form, entwarf und begann zugleich das Langhaus. Dieses nämlich ist rein gothisch und zwar französisch-gothisch. In fünf Jochen, denen noch eine Vorhalle vorhergeht, hat es kantonirte Rundpfeiler mit vier Diensten, von denen einer ungebrochen bis zum Gewölbe emporsteigt. Die Fenster sind nicht gleichartig, sondern theils zweitheilig, theils drei- und viertheilig, und dem deutschen Brauche gab der Meister insofern nach, als er kein Triforium anwendete. Aber auch sonst herrscht

1) Größere Abbildung in der Revue d'Alsace a. a. O. — Gypsabguß im Museum zu Colmar.
2) So die Beweisführung von Gérard gegen Schmeegans.

in dem Ganzen eine Schmucklosigkeit, die um so mehr bei den schönen Gesammt-Verhältnissen auffällt, welche man erst seit der vor einigen Jahren erfolgten Beseitigung einer abscheulichen Tünche recht genießen kann. Die Kapitäle sind meistens völlig leer und



Portal von St. Martin in Colmar.

unverziert, fast nur an den zur Wölbung emporsteigenden Diensten des Mittelschiffs mit Blattwerk versehen, und auch sonst haben die Formen oft etwas Trockenes. Wahrscheinlich erklärt sich diese zu weit getriebene Einfachheit nur aus einem äußeren Zwange. Die Mittel scheinen nur spärlich geflossen zu sein, in den Jahren 1263, 1284, 1286 und noch weiterhin, bis in das 14. Jahrhundert, ermuntern Ablaßbriefe der Bischöfe von Basel, von Constanz, sogar von Verona zu Spenden für den Bau.

Während dieser langen Bauzeit war aber der französische Architekt schon längst wieder durch deutsche Werkmeister abgelöst worden. So entstand im Anfang des 14. Jahrhunderts die Façade, in welcher nicht mehr das französische System, wie wir es in Straßburg finden, mit Rose und Stabwerk-Dekoration befolgt ist, sondern die einseitig verticale Tendenz der deutschen Gothik waltet. Schwere Strebepfeiler, durch den massigen Thurmbau hervorgerufen, theilen die Front scharf ab. Das Hauptportal, von zwei Blenden eingeschlossen, ist völlig außer Zusammenhang mit den kleinen Seiteneingängen unten in den Thürmen. Es enthält im Tympanon zwei Reihen Reliefs: die Anbetung der Könige und Christus zwischen Engeln thronend, wieder augenscheinlich als Andeutung des jüngsten Gerichtes; ein hoher Spitzgiebel mit elegantem Maßwerk und dem Standbild des St. Martin zu Pferd wächst empor, während hinter ihm ein hohes achttheiliges Fenster mit Pfostensäulen aufsteigt. Der Nordthurm ist nur bis zur Mittelschiffshöhe emporgeführt, der Südthurm aber, wie eine Abbildung in Sebastian Münster's Cosmographey zeigt, war in alter Zeit vollendet, verlor aber seine Spitze durch einen Brand im Jahre 1572. Jetzt existirt nur das erste freistehende, viereckige Geschoß, mit einem recht häßlichen Aufsatz geschlossen, der wohl den Wunsch einer Thurm-Herstellung erwecken könnte.

Endlich war auch der Plan erwacht, den alten Chor, den man bisher beibehalten, durch einen dem Gebäude mehr entsprechenden zu ersetzen. Schon 1315 erging ein Beschluß des Kapitels, für den Chorbau das dreijährige Einkommen aller frei werdenden Präbenden zu reserviren, und im Jahre 1350 erwarb das Kapitel von der Stadt die an dem alten Chor stehende Schule der St. Martins-Pfarrei, um Platz für den neuen Chor zu gewinnen. Dies bezeichnet offenbar den Anfang des Baues, und der Architekt war Wilhelm von Marburg, gestorben 1364, der auf seinem ehemals in Jung St. Peter zu Straßburg befindlichen Grabstein als Werkmeister von St. Martin zu Colmar genannt wird. Die Kreuzgewölbe des Chors, der in drei Seiten des Achtecks schließt, ruhen auf ausgekragten Diensten. Unter den schlanken, dreitheiligen Fenstern befanden sich ehemals Oeffnungen, die in einen Kranz von niedrigen Kapellen zwischen den Streben führten, jetzt aber vermauert und durch Rococo-Chorstühle verdeckt sind. Außen erscheinen diese Kapellen wie ein Umgang, aus welchen dann die sehr eleganten Strebepfeiler, mit Tabernakeln und Statuen gekrönt, emporwachsen.

Colmar besitzt noch eine bedeutendere frühgothische Kirche, die der Dominikaner, welche jetzt als Kornhalle dient, von schlanken Verhältnissen, bei korrekten, einfachen Formen, 1261 bis 1273 errichtet. Von nicht minderem Interesse sind aber zahlreiche Schöpfungen des Profanbaues.

Dem Schluß der gothischen Periode gehört das neuerdings als Gerichtsgebäude benutzte alte Zollhaus an. In dem höheren Untergeschoß öffnen sich, der Bestimmung entsprechend, zwei große Rundbogenthore, die aber gothisch profilirt sind, das niedrigere Obergeschoß zeigt Gruppen gerade geschlossener Fenster; eine spätgothische Maßwerk-Balustrade, welche an den Ecken erkerartig heraustritt, krönt den Bau. An der Hauptfront neben der Thüre steht die Inschrift: Anno domini M.CCCC.lxxx. iar wart dis huf gemacht.

Die anmuthigste Schöpfung im Renaissancestil ist Portal und Erker des jetzigen Polizei-Gebäudes neben der Martinskirche, bereits aus Lübke's Architekturgeschichte im Holzschnitt bekannt. Eine Nebenthür mit spätgothischer Umrahmung an dem sonst ganz

schmucklosen Gebäude trägt die Jahrzahl MDLXXV, die aber vielleicht doch auf den ganzen Bau Bezug hat, denn auch die Loggia ist mit spätgothischem Rippengewölbe bedeckt. Die dorischen Säulen am Portal wie die korinthischen Säulen oben sind cannelirt, haben Maskenverzierungen an den Sockeln und tragen verkröpftes Gebälk; reizvoll entwickelt sich die obere Halle mit ihren fünf Flachbogen-Oeffnungen, deren drei mittelste erkerartig heraustreten; die Arbeit ist überall von seltenster Präcision. (Vgl. d. Abbild.

Erker in Colmar.

Holzbau und malerische Dekoration überwiegen an dem Eckhause der Schädel- und Schongauer Gasse, welches die Inschrift trägt: LUDWIC. SCHERER. BARETMACHER. VON. BISANS. BVRGER. ZV. COLMAR. M.D.X.X.X.VII. Der Einwanderer aus Besançon hat sich eine höchst originelle Behausung erbaut. Der über Eck heraustretende Erker ist, trotz gelegentlichen Umspringens in Pilastergliederung, gothisch profilirt, das Erkerstübchen gothisch überwölbt, aber auf Renaissance-Konsolen kragt sich die offene Holzlaube aus, die sich am ganzen Obergeschoß entlang zieht, während das Hauptgeschoß darunter durch ziemlich erhaltene, figürliche und ornamentale Wandmalerei vom Jahre 1577 geziert wird. Ein seitwärts angelegter Treppenthurm vollendet das lustige, malerische Ganze. (Siehe d. Abbild. auf S. 364.) Die späteren Häuser mit Giebeln, Erkern und Renaissance-Portalen lassen sich nicht alle aufzählen, die meisten gehören schon dem 17. Jahrhundert an, so das sehr elegante Eckhaus der Augustiner- und Schongauer-Gasse,

das in der Ornamentik wildphantastische Haus Alte Glocknergasse 75. In der Vauban-Gasse endlich bleibt man gern vor einigen Portaten stehen, weniger ihrer bereits barocken Architektur zu liebe, als wegen der originellen Inschriften. Am Eingang von Nr. 7 stehen die Worte: „EH VERACHT ALS GEMACHT 1626", und das ganz kleine Haus Nr. 36 mit nur zwei Fenstern Front zeigt unten am breiten Laden-Thor den Reim:

ICH BAU VIR MICH
SIH DV FIR DICH.

Unser Miethskasernen-Zeitalter kann den selbstbewußten Bürgersinn beneiden, der sich hier trotzig-schalkhaft und in so schlagender Kürze äußert [1]).

Von Colmar aus lassen sich nicht nur einige der landschaftlich schönsten Partien der Vogesen, das Münsterthal, die Drei Aehren besuchen, auch künstlerisch interessante Orte liegen in der Nähe, unter denen Kaisersberg die erste Stelle einnimmt. Die Wege führen über Ammerschwihr oder über Kientzheim, zwei ganz kleine Städtchen von 2–3000 Einwohnern, die aber noch mit ihren alten Stadtmauern umgürtet sind. Kaisersberg liegt höchst malerisch am Eingang des Urbisthales, an der Weiß, einem muntern kleinen Flüßchen. Ueber der Einfahrt in das Thal ragt eine Felspartie mit alter Kapelle empor; das Städtchen selbst, das meistens noch seine wohlerhaltenen Befestigungen aufweist, wird von den Resten einer alten Burg, namentlich von einem mächtigen Rundthurm, beherrscht. An diese Feste knüpft sich der Name einer bedeutenden Persönlichkeit, des Albin Woelfelin, Landvogtes vom Elsaß unter Kaiser Friedrich II. Er war ein Vorkämpfer des Bürgerthums, das er zur Hauptstütze der kaiserlichen Macht heranbilden half: er gründete den Bund der zehn Städte, befestigte zahlreiche Ortschaften und baute auch die Burg oberhalb Kaisersbergs auf römischen Trümmern auf.

Im Städtchen selbst bieten sich auf Schritt und Tritt überraschende malerische Ansichten dar, eine große Anzahl von Bürgerhäusern aus der Renaissancezeit fesselt den Blick, namentlich mehrere originelle Fachwerkhäuser sind darunter; selbst ärmlichere Wohnungen schließen sich zu schönen Gruppen zusammen, der Fluß, die Brücken, die Brunnen, die Stadtmauern vervollständigen den originellen Gesammteindruck, und häufiger als sonst finden wir eine wohlerhaltene Patina auf den Gegenständen, einen Schimmer von alter Unberührtheit, der ihnen ächten Adel verleiht. Noch vor der Kirche erhebt sich das Rathhaus, ein stattlicher Renaissance-Bau in drei Stockwerken, mit einem Treppenthurm an der Ecke, zwei breiten Rundbogenthoren und einem Erker in der Mitte, dessen untere Brüstung zwei Wappen, von Löwen gehalten, die Jahrzahl 1604 und folgenden Spruch enthält:

„DEM HEYLIGEN REICH IST DISES HAVS.
ZVO LOB VND EHR GEMACHET AVS.
DARIN DIE WAHR GERECHTIKEIT.
GEHALTEN WIRT ZVO IEDER ZEIT."

Schwache Anfänge der Renaissance zeigt bereits ein großes Haus mit zwei Giebeln von 1521. Ein kleines Haus mit barockem Giebel an der Schmalseite weist die Jahrzahl 1616 und die Inschrift auf: „IOHAN. VOLRHAT. DER. ZEIT. BAWMEISTER."

1) Das „Privathaus in Colmar", welches Lübke in seiner Deutschen Renaissance unter Fig. 46 abgebildet hat, ist in Wahrheit der von uns früher, S. 236, publicirte Gasthof zur Krone in Ensisheim, nur daß die Säule unter dem Erker bei Lübke richtig mit einem ionischen Kapitäl versehen ist, während sie auf unserer Abbildung irrthümlich ein korinthisches trägt.

So erfahren wir also auch einen Künstlernamen. Unter den Fachwerkhäusern ist namentlich eins, das eine einspringende Ecke bildet und am unteren Steinpilaster die Jahrzahl 1594 enthält, sehr malerisch.

Eckhaus der Schädel- und Schongauergasse in Colmar. Aus Lübke's Geschichte der deutschen Renaissance.

Minder befriedigt auf den ersten Blick die Kirche, weil sie durch spätere Umgestaltungen sehr gelitten hat und namentlich durch einen modernen, classisch-trockenen Thurm

sich und das Städtchen verunziert. Aber die genauere Besichtigung steigert das Interesse. Die sonst schmucklose Westseite enthält ein breites, schönes romanisches Portal zu drei Säulenpaaren, mit Eckblättern an den Sockeln, Laubwerk, Köpfen und Adlern an den Kapitälen. Die abgeschrägten Ecken zwischen den Säulen sind mit Halbkugeln besetzt. Der Thürsturz wird von zwei Kragsteinen in Gestalt von einem Kopf und emporgehobenen Armen getragen und im Tympanon befindet sich die freilich ziemlich roh gehaltene Darstellung der Krönung Maria's. Die ursprüngliche Anlage gehört etwa der Mitte des 12. Jahrhunderts an, hat aber einen sehr durchgreifenden Umbau in spätgothischer Zeit erlitten. Das Langhaus besteht aus drei großen Jochen, die Arcaden, schon so früh spitzbogig, haben in den zwei westlichen Jochen deren ganze Breite, ohne durch Nebenpfeiler getheilt zu sein. Die Hauptpfeiler sind quadratisch mit vier Halbsäulen-Vorlagen gebildet. Oberlichter in alter Form sind nicht mehr vorhanden, in den Kreuzgewölben geht der Spitzbogen durch. Das nördliche Seitenschiff ist etwa doppelt so breit wie das südliche, beide sind in spätgothischer Zeit umgebaut, mit großen Fenstern dieses Stils und mit Netzgewölben versehen worden. An das Langhaus lehnt sich zunächst der Unterbau des Thurmes als Fortsetzung an, nördlich und südlich mit den Nebenräumen durch rundbogige Durchgänge in Verbindung gesetzt. Der dreischiffige Anfang des Chors — mit spitzbogigen Arkaden — gehört noch der ursprünglichen Bauzeit an, an das Mittelschiff lehnt sich ein gothischer Chorschluß.

Das Innere enthält noch manche Kunstwerke, ein heiliges Grab von 1514 (bezeichnet *χυ χiiij*), in mittelmäßiger Arbeit und mit Oelfarbe überstrichen, einen kleineren Schnitzaltar, der zwar in Nebenfiguren und Einfassung neu ist, aber in der Mitte eine alte und sehr ausdrucksvolle Beweinung Christi, doch neu übermalt, enthält; endlich einen großen Hochaltar, dessen Gemälde sogar irrig auf den Namen Holbein getauft worden sind. Innen ist im Mittelschrein die Kreuzigung und auf den Flügeln das Leiden Christi in zwölf Scenen in Schnitzwerk dargestellt. Die Predella enthält Christus mit den Aposteln. Die Arbeit zeichnet sich überall durch Leben und Tüchtigkeit bei guter Bemalung aus und entspricht in ihrem Charakter dem Schluß des 15. Jahrhunderts, während die Malereien auf den Außenseiten der Flügel und dem äußeren Flügelpaar ohne sonderliche Bedeutung sind und erst dem Schluß des 16. Jahrhunderts angehören.

Nördlich von der Kirche liegt eine Todtenkapelle, S. Michael. In der Krypta wird der Eintretende durch die aufgespeicherten Todtenschädel und Gebeine erschreckt. In der oberen Kirche enthält das zweite der beiden Kreuzgewölbe Deckenbilder der vier Kirchenväter und der vier evangelistischen Zeichen, vom Anfang des 15. Jahrhunderts. Außerdem werden hier ein paar ursprüngtich in die Kirche gehörende Schnitzwerke aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, ein kolossaler, etwa 14 Fuß hoher Christus am Kreuz, nebst den kleineren Gestalten von Maria und Johannes bewahrt.

Die Bauthätigkeit Wiens.

(Mit Illustrationen.)

V.

Unter den Nutzbauten ist ohne Zweifel das hervorragendste Werk, sowohl in technischer Beziehung, als hauptsächlich durch seine segensreichen Folgen, der eben vollendete Bau der Wasserleitung. Bisher wurde in dem die Stadt umgrenzenden Hügellande mittelst Saugkanälen und Brunnenstuben das Wasser gesammelt, durch Maschinen in die Reservoirs gehoben, um von hier aus in siebzehn verschiedenen Leitungen einzelne Theile der Stadt zu durchströmen. Die bedeutendste unter diesen war bis zum heutigen Tage die im Jahre 1836 begonnene Kaiser Ferdinandsleitung. Indessen genügte einerseits die Quantität längst nicht mehr, andererseits wurden vom sanitären Standpunkte aus höhere Ansprüche an die Qualität des Wassers gestellt, sodaß sich schon im Jahre 1860 der Gemeinderath mit dieser Frage beschäftigen mußte und ein Jahr später eine Konkurrenz zur Erlangung von Projekten für die Wasserversorgung ausschrieb. Eingehende Untersuchungen über die hiebei erreichten Resultate ließen die Erwerbung zweier Quellen im Gebiete des Schneeberges als nothwendig erscheinen, worauf die eine vom Kaiser, die andere vom Grafen Hoyos-Sprinzenstein der Gemeinde zum Geschenk gemacht wurde. Das Frühjahr 1870 sah — fast gleichzeitig mit der feierlichen Inangriffnahme der Donauregulirung — auch den Beginn dieses großartigen Unternehmens. Am 21. April vollzog der Kaiser den ersten Spatenstich am Rosenhügel an der Stelle, wo jetzt aus der Leitung der krystallene Strom in das erste Reservoir sich ergießt.

Beide Quellen vereinigen sich, nachdem die eine einen 10,000 Fuß langen, durch das Gebirge getriebenen Stollen passirt hat, bei Ternitz, und durchschneiden auf kolossalen Aquädukten oder in Einschnitten die Ausläufer der Alpen. Der größte Aquädukt ist derjenige, auf welchem die Leitung das Helenenthal bei Baden — mittelst 43 rundbogiger Oeffnungen von 35—50′ Spannweite — überschreitet, mit einer Gesammtlänge von 2210′, und einer Maximalhöhe von 80′. Ebenso lang, aber nicht so hoch ist der Aquädukt über das Thal von Liesing, eine in den Massen ungemein großartige, auch malerisch wirksame Erscheinung. Die Pfeiler und Bogen sind in Backsteinen durchgeführt, nur der Sockel besteht aus Quadermauerwerk. Die ganze Länge der Leitung beträgt über 13 deutsche Meilen; der Kanal hat im Lichten eine durchschnittliche Höhe von 6′, eine Breite von 3′, und mündet, wie erwähnt, zwei Stunden vor der Stadt, auf dem Rosenhügel in ein Reservoir, aus welchem zwei größere, näher und tiefer gelegen, auf der Schmelz und dem Laaerberge gespeist werden. Jedes umfaßt beiläufig 350,000 Kubikfuß Wasser. Von hier aus strömen die Wassermassen durch die auf 10 Atmosphären geprüften gußeisernen Röhren in die Stadt, um dort nicht nur dem Haushalte und der Wohlfahrt der Bewohner zu dienen, sondern auch öffentliche Plätze und Monumente mit ihren mächtigen Strahlen zu beleben, als ein Element, dessen bedeutsamere architektonische Verwerthung in Wien bis jetzt noch nicht vorkommen konnte. Wir haben bei der Besprechung unserer Parkanlagen auf die künstlerische Seite, welche diesem Riesenunternehmen abgewonnen wird, noch einzugehen.

Unter den Hochbauten seien zuerst diejenigen erwähnt, welche mit dem bedeutend gesteigerten Personenverkehr der letzten Jahre im engsten Zusammenhang stehen, und deren Bestimmung eine künstlerische Durchbildung nebensächlich erscheinen läßt. Die Bahnhöfe Wiens sind mit

Ausschluß von zweien, dem West- und dem Nordbahnhof, welche übrigens dem Verkehre kaum mehr genügen, Werke allerneusten Datums. Der alte Südbahnhof ist ebenfalls in dem Innern seines bedeutend größern Nachfolgers verschwunden. Bei sämmtlichen ist der architektonische Kunstwerth nicht gerade bedeutend; die Motive für die Durchbildung des Hauptraums, der Einsteighallen, sind überall sehr einfach und entbehren jeder großartigen Gliederung und Rhythmik; (man vergl. mit diesen z. B. den Bahnhof in Zürich, dem ein Entwurf von Semper zu Grunde liegt). Auch die äußere Erscheinung läßt viel zu wünschen übrig; bei dem einen soll Kolossalität, bei dem andern Ueberfeinerung der Formen den Mangel an imposanter Entwicklung, selbst ihre verfehlte Verwendung verbergen. Dagegen ist der Nordbahnhof noch immer hervorragend durch sein schönes Vestibül und den prächtigen Stiegenaufgang, was übrigens in neuster Zeit auch vom Südbahnhof und zwar in bedeutend erhöhtem Maaße gilt. Hübsch, in seiner anspruchslosen Erscheinung, ist das Vestibüle des Franz-Josephsbahnhofs, geradezu originell und nicht ohne Reiz der äußere Abschluß der Halle desselben, während sich die Verbindung antikisirender, zumeist sehr unzart behandelter Detailformen mit modernsten Eisenkonstruktionen an den Façaden des Nordwest- und des Staatsbahnhofs als höchst verhängnißvoll für die architektonische Wirkung erweist.

In Wien gab es bis vor Kurzem kein Hotel, das nur entfernt den Vergleich mit denjenigen an besuchten Touristenorten ausgehalten hätte. Dunkel, winklig, unbequem eingerichtet, waren sie nur das Resultat endloser Adaptirungen. Das Grand-Hotel, von Tietz erbaut, machte den ersten bedeutenden Schritt vorwärts. Im letzten Jahre aber ließen mehrere Aktiengesellschaften, angeregt durch die zu erhoffende große Erndte zur Zeit der Ausstellung eine Reihe von Hotels entstehen, die, als Resultate von Studienreisen der betreffenden Architekten in die Schweiz und an den Rhein, den weitestgehenden Anforderungen verwöhnter Reisender entsprechen können. Ihre Grundform ist nahezu übereinstimmend. Durch eine von Säulen getragene Einfahrt gelangt der Fremde in den glasbedeckten Hof, an dessen Rückseite meist der Speisesaal liegt. Im Parterre befinden sich noch andere Gesellschafts- und Unterhaltungsräume, in den Stockwerken die Appartements für die Fremden und die Bäder, zu welchen man mittelst Stiegen und Personenaufzügen gelangt. Wir nennen u. A. das Hotel Metropole, von der Wiener Baugesellschaft (Arch. Lischler) erbaut, mit sehr hübsch verwertheter Niveaudifferenz im Hofe; das Hotel Imperial, aus dem frühern Palais Würtemberg von derselben Gesellschaft umgebaut; zum Theile noch mit dessen, erst jetzt zur Vollendung gelangter reicher Ausstattung; das Hotel Austria am Börsenring, von Stadtbaumeister Fränkel, und vor Allen die beiden aus dem früher Tietz'schen Atelier (Claus und Groß) hervorgegangenen pompösen Gasthöfe, Hotel Britannia, das vorzüglich eingerichtet, an einem der schönsten Plätze des zukünftigen Wiens, am Schillerplatz liegt, und Hotel Donau, das, erst zur Hälfte ausgebaut, auf einen eventuellen Umbau in ein Zinshaus berechnet ist. Früher schon wurde den Restaurationslokalitäten größere Aufmerksamkeit zugewendet. Zu den architektonisch interessantesten dieser für den Gast allerdings sehr unangenehmen Stätten der Massenfütterung gehört noch immer eine der ältern, Bischoff's Bierhalle am Schottenthor, die, als vertiefter Hof eines großen Zinshauses auf der Sohle des einstigen Stadtgrabens liegend, mit durchbrochener giebelförmiger Decke eine sehr bedeutende räumliche Ausdehnung und hübsche Dekorirung besitzt.

In der nächsten Nähe befindet sich auch das prunkvoll eingerichtete Café Hembsch, dessen schöne innere Ausstattung, Plafonds, Ameublement, Büffet, Billard, Leuchter und Geräthe von Hansen entworfen sind.

Auch die Bäder erfuhren in jüngster Zeit eine entsprechendere Würdigung. Zu den früher existirenden, den großen Anlagen des Dianabades und des von Van der Nüll und Sikkardsburg schon im Jahre 1845 erbauten Sophienbades, deren kolossale Bassins im Winter mit glänzendem Parquet bedeckt, den heitern Faschingsfreuden gewidmet werden, und zu den vielen andern kleinern gesellt sich das im pompejanischen Style reizend dekorirte Margarethen-Bad. Von ungleich höherem Werth aber ist das zwar in kleinem Maaßstab, aber durch und durch architektonisch entwickelte römische Bad von Claus und Groß am Praterstern, der erste hervorragende Bau dieser Art in Wien. Auf höchst ungünstig geformtem und beschränktem Terrain

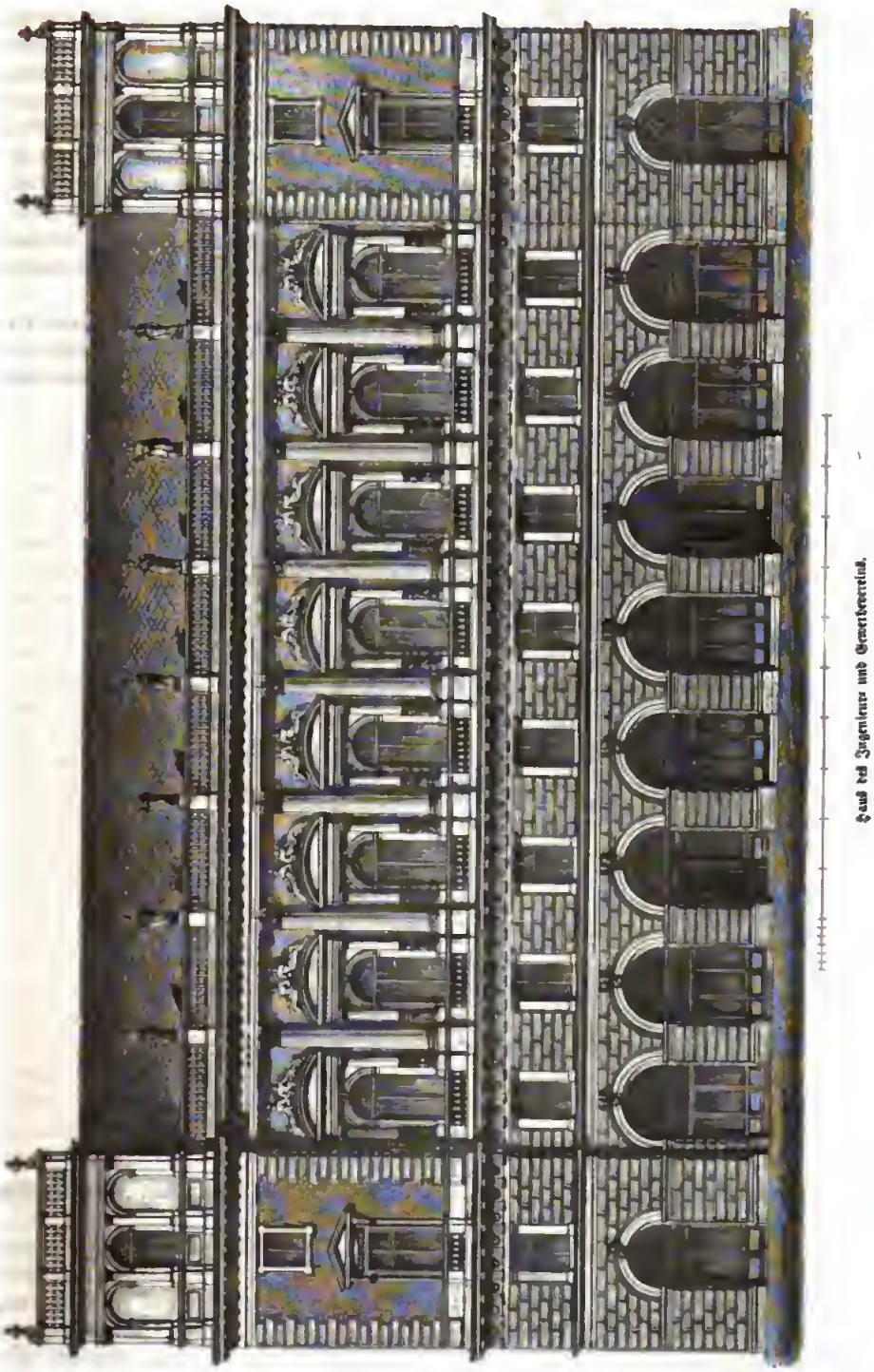
hat der talentvolle Architekt in Verbindung mit einem Arzt es verstanden, eine der schönsten Aufgaben, die in unserer Zeit schon häufiger, aber immer noch viel zu selten dem Architekten vorgelegt werden, in zweckmäßiger und schöner Weise zu lösen. Den Hauptraum bilden die von Arkaden auf gelben Marmorsäulen mit Carrarakapitälen umgebenen und durchschnittenen Hallen mit den kalten und den lauen Bassins und den Duschen. Zur höchsten Steigerung gelangt die Ausstattung im warmen Bade, einem Kuppelraum, dessen Wandgurten und Rippen von rothen und schwarzen Marmorsäulen mit vergoldeten Kapitälen getragen werden und der durch eine aufgesetzte Laterne ein farbiges hohes Seitenlicht empfängt. Reiche Stuck- und Goldornamente verzieren Friese und Gewölbe. Etwas kleiner, aber nicht weniger prunkvoll gestalten sich die Frauenbäder, in welchen ebenfalls der Raum mit den beiden Bassins durch schöne Architektur hervorragend ist. Außerdem finden sich noch Luft- und Dampfbäder, Frisir- und Abtrocknungssalons, Café's und Restaurationslokalitäten. Die Formen sind durchweg gräzisirend, wie wir sie an den Tietz-Claus'schen Bauten bereits kennen gelernt haben, zuweilen, für den kleinen Maaßstab des Ganzen etwas zu schwer; die Dekoration ist im Hinblick auf den Zweck und die Schwierigkeit der Erhaltung fast zu weit getrieben.

Es müßte auffallend genannt werden, wenn nicht auch der allgemeine Aufschwung eine Vermehrung derjenigen Gebäude zur Folge gehabt hätte, welche den ernsten und den heitern Musen gewidmet sind. Indessen ist neben verschiedenen kleinern Unternehmungen dieser Art, wie des aus dem alten Musikfaale umgebauten Strampfertheaters, nur des Stadttheaters und der komischen Oper zu gedenken. Die vorzüglichen Leistungen des Burgtheaters in der Zeit, wo Heinrich Laube dasselbe leitete, waren noch zu gut in Aller Erinnerung, um diesen Dramaturgen nach seiner Rückkehr nach Wien nicht sofort in den Stand zu setzen, ein neues Theater gründen und bauen zu können. In kürzester Zeit wurde dasselbe nach Plänen F. Fellner's ausgeführt und zwar ebenfalls auf sehr ungünstig geformtem Baugrund. Nur auf drei Seiten freistehend, mußten außerdem möglichst viel vermiethbare Räume übrig bleiben; Vestibüles und Stiegen durften das nothwendigste Maaß nicht überschreiten. Die Façade mit einer Durchfahrt unterm Eckpavillon hat einzelne schöne Motive, die aber in ihrer Vereinigung nicht günstig wirken. Dagegen gehört das Innere, der Zuschauerraum, zu dem Trefflichsten, was in dieser Art gemacht wurde. Dazu trägt nicht bloß der schöne und zweckmäßige Aufbau der Logen und des Amphitheaters, die gute Detorirung des Plafonds und des Proscenums, sondern auch eine außerordentlich glückliche Vergoldung bei, welche auf leicht gefärbtem Grunde angebracht ist. Das Theater umfaßt 1500 Zuschauer und besitzt ein gutes System der Ventilation und Heizung. Die höchst unglücklichen Figuren im Pavillon, Goethe, Shakespeare und Schiller und die Giebelgruppe sind von Meixner.

Die komische Oper ist gegenwärtig noch im Bau begriffen, wird am Schottenring nach dem Entwurfe E. v. Förster's ausgeführt und umfaßt 1760 Zuschauer.

Auch das Burgtheater, diese alte klassische Stätte, sieht dem Ende seiner Tage entgegen Trotz alljährlicher Adaptirungen wird der äußerst beschränkte Bühnenraum nicht größer, der Zuschauersaal und dessen Zugänge nicht günstiger. Indessen hat Professor Semper in den letzten Wochen seine Skizze für das neue Hofschauspielhaus zur Vollendung gebracht und dem Kaiser vorgelegt; wir dürfen uns nicht gestatten, der allerhöchsten Entscheidung vorgreifend, das Projekt zu besprechen; es repräsentirt das Produkt langjähriger eingehender Studien jenes Meisters in diesem Gebiete.

Unter den Gebäuden, welche von Corporationen als ständige Versammlungs- und Administrationslokale errichtet worden sind, und bei denen das rein Zweckliche auch einer höhern künstlerischen Durchbildung unterzogen wurde, ist vor Allem das Haus für den Ingenieur- und Gewerbeverein und dann die noch im Bau begriffene Börse zu nennen. Das Erste, das Resultat einer auf Wiener Architekten beschränkten Konkurrenz, wurde von O. Thienemann erbaut und letztes Jahr eröffnet. Dem Architekten boten sich schon im Programm erhebliche Unannehmlichkeiten, indem das Gebäude durch eine Trennungsmauer in zwei gleiche Hälften getheilt werden mußte, von denen die eine dem österr. Architekten- und Ingenieurverein, die andere dem n. ö. Gewerbevereine zukam. Beide sind im Grundriß nahezu symmetrisch, äußerlich in der Façade ganz einheitlich gestaltet. Dagegen ist der Hauptraum, das Versammlungslokal, in

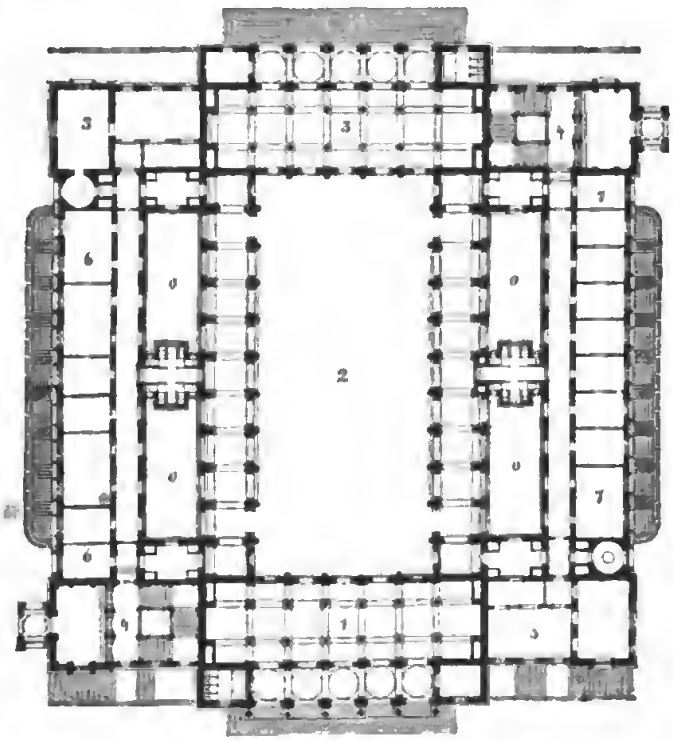


Haus des Ingenieure und Gewerbevereins.

beiden Theilen den auseinandergehenden Anforderungen entsprechend, verschieden ausgestattet. Im Gewerbevereinssaal stehen auf hoher, holzvertäfelter Brüstung in weiten Zwischenräumen nicht viel

höhere Pilaster, welche das Gebälk und die Kappengewölbe des Plafonds tragen. Die Felder wie die Pilaster bestehen aus gelb und grau gemischtem Stuckmarmor. Entschieden schöner ist der anstoßende Saal des Architektenvereins dekorirt, für welchen eine rings umlaufende Galerie verlangt war. Er ist mit hellfarbiger Holzverkleidung und trefflich eingetheiltem Holzplafond versehen. Zwischen der, in späten, nicht immer schönen Renaissanceformen gehaltenen, zum Theil vergoldeten Holzarchitektur liegen dunkelgrüne Intercolumnien. Beide Säle können zusammen gezogen, die Arkaden in der Scheidemauer geöffnet werden. Von der Façade theilen wir nebenstehende Abbildung mit. Ein ungewöhnlich hoher, mit dorischem Gesims abgeschlossener Unterbau, prächtig eingerahmte Bogenfenster im Hauptgeschoß und schöne Proportionen der korinthischen Säulenordnung zwischen den schmalern Eckrisaliten machen diesen Bau zu einem der künstlerisch hervorragendsten der Stadt.

Des Künstlerhauses, sowie des Musikvereinsgebäudes ist in den früheren Jahrgängen Erwähnung gethan; der Kunstverein aber, dessen Ausstellungen von den bedeutendsten Künstlern des Auslandes beschickt werden, hat noch immer sein selbst den bescheidensten Anforderungen nicht genügendes Lokal.



Börse.

Im Jahre 1869 übertrug die Börsenkammer den Architekten Hansen und Tietz den Bau einer neuen Börse nach dem Entwurfe des Ersteren.

Nachdem Tietz bald darauf vom Schauplatz seiner künstlerischen Thätigkeit abgetreten war, übernahm Hansen die weitere Durcharbeitung und Ausführung, wobei sein ursprüngliches Projekt manche tiefgreifende Aenderung erlitt. Das Gebäude, wie es gegenwärtig in der Ausführung begriffen ist, wird nicht bloß eines der bedeutendsten dieser Kategorie werden, sondern eines der großartigsten Interieurs, welche die moderne Baukunst überhaupt geschaffen, enthalten. Die Querschnittform des Saals ist eine Basilika mit einem Mittelschiff von 85′ Breite und 185′ Länge (s. den Grundriß). Der Aufbau desselben besteht aus zwei übereinander gebauten Arkaden von 17′ Axenweite und je 30′ Höhe, mit vorgestellten Dreiviertelsäulen; über dem oberen vertröpften Gebälk

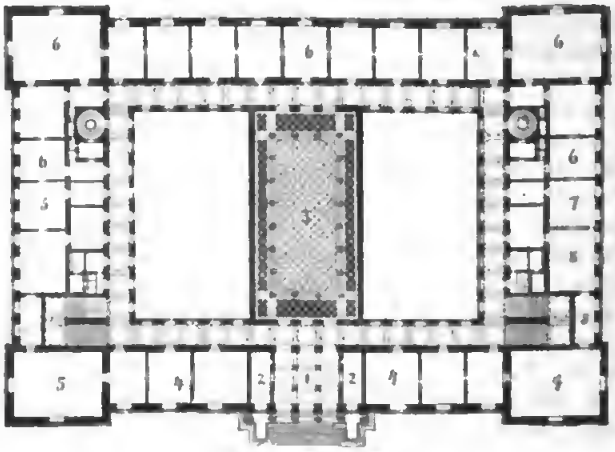
der korinthischen Ordnung erheben sich halbkreisförmige Kappengewölbe, an welche sich die horizontale Decke anschließt. Der Saal, der eine lichte Höhe von 75′ hat, empfängt reiches Licht durch die ganz geöffneten Seiten-Arkaden im Parterre und im ersten Stock. Er ist von der Ringstraße getrennt durch ein Vestibül, eine 36′ breite und 128′ lange (gleich der ganzen Breite des Saals) dorische Säulenhalle mit horizontaler Decke. Zur Seite des Saales befinden sich Höfe, welche die niedrigeren Trakte mit den Bureaux u. s. w. vom Hauptgebäude trennen. Vielfarbige italienische Marmorarten und Terracottaverkleidung werden im Innern und an den Façaden verwendet, während die Hauptfront überdieß durch einen kolossalen, der innern Architektur entsprechenden Portalbau, mit freistehenden Säulen über einer Freitreppe hervorgehoben wird. Wir gestatten uns diesen Monumentalbau jetzt nicht genauer zu schildern und auch Abbildungen von demselben nicht beizufügen, indem wir uns vorbehalten, denselben nach seiner Vollendung ganz eingehend unsern Lesern vorzuführen. Unmittelbar neben diesem Gebäude ist der Vollendung nahe dasjenige für die Telegraphenanstalt, von Winterhalder erbaut, mit einer eleganten Renaissancefaçade, auf der Attika eine allegorische Gruppe von Pilz.

In den früheren Berichten über die hiesige Bauthätigkeit nahmen die militärischen Bauten, außer dem Arsenale und einigen Fachschulen, zwei ungeheure Kasernen eine nicht allzu bescheidene Stelle ein. Auch dießmal ging der Soldatenstand nicht leer aus; man war aber maßgebenden Ortes über die Erfolge der künstlerischen Fähigkeit militärischer Behörden zu sehr in's Klare gekommen, um es nicht gerathen zu finden, zu einem nothwendig gewordenen Prachtbaue auf dem Paradeplatz einen Civilarchitekten zu Hülfe zu nehmen. So wurde Professor Doderer beauftragt, für das in Wien residirende Generalkommando einen Palast zu errichten, in welchem auch andere militärische Verwaltungsbehörden, die Intendanz, die Gerichtshöfe und die Baudirektion, Unterkunft finden sollen. Das innerhalb eines Jahres vollendete Gebäude erstreckt sich über einen Complex von 230′ Länge und 170′ Breite und umschließt einen mit Pilasterarchitektur umgebenen bedeutenden Hof von 110′ zu 80′. — Zu den hervorragenden Räumen dieses ungemein praktisch angelegten Gebäudes gehört zunächst ein nicht sehr großes, aber schönes Vestibül, in welchem vier ionische Säulen von 12′ Axenweite die Kreuzgewölbe des Plafonds tragen. Mit demselben steht die blos zu den Appartements des kommandirenden Generals führende Prachtstiege in Verbindung. Diese Appartements, in der Mitte ein pompöser durch zwei Geschoße reichender Festsaal, an welche sich zahlreiche bedeutende Repräsentationsräume, die große Wohnung und auf der andern Seite die Dienstzimmer des Generals anschließen, bilden den wichtigsten Bestandtheil des Hauptgeschoßes. — Die Hauptfaçade, welche von der kürzern Seite des Hauses gebildet wird, hat auf hohem Rustika-Unterbau zwischen schmalen Eckrisaliten eine großartige Kolonnade von 10 korinthischen Säulen, über deren Gebälk aufgethürmte Trophäen vor das oberste Geschoß vortreten. Das Ensemble wird unzweifelhaft eine schöne und imposante Wirkung hervorbringen.

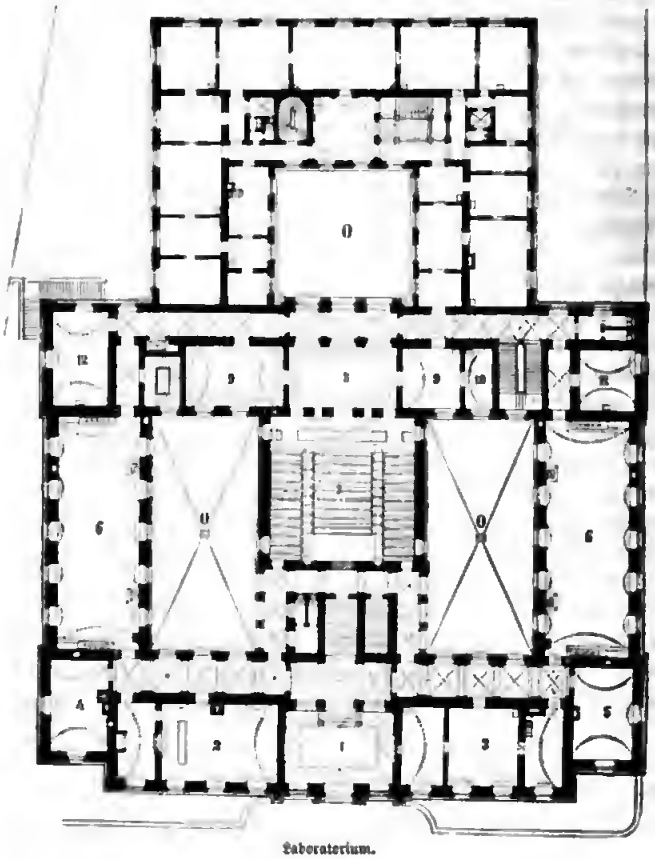
Eines der wichtigsten Gebiete, in welchem die Bauthätigkeit der letzten Jahre sich entfaltete und das ihr auch für die nächste Zeit noch offen steht, ist die Errichtung großer Schul- und Lehranstalten. Zahlreiche Bezirksschulgebäude, die meist unter der Regie des Stadtbauamtes ausgeführt wurden, die protestantische Schule von Hansen, die Handelsakademie von Fellner, das akademische Gymnasium von Schmidt, ein neues Realgymnasium von Ferstel und dessen österr. Museum gehören der vergangenen Zeit an; der Zukunft sind noch die Vollendung der Gebäude für die höheren Unterrichtsanstalten, für die Kunstakademie und die Universität mit ihren Annexen vorbehalten. Des österreichischen Museums ist letztes Jahr in diesen Blättern ausführlich gedacht; seine innere Architektur und Dekoration repräsentirt bis heute die schönste Leistung seines Meisters. Eine ähnliche Anstalt, wie sie dieses Museum in seiner vorzüglichen Kunstgewerbeschule besitzt, wird aus den Trümmern der Weltausstellung erstehen und sind für dieses Athenäum bereits von Claus und Groß die Entwürfe angefertigt, die in der Rotunde der Ausstellung zu sehen sind. Da das Haus zum großen Theil auch vermiethbar gemacht werden muß, konnte der Zinshauscharakter demselben nicht erspart werden.

Und jetzt endlich ist Hand angelegt, um den beiden bedeutendsten Hochschulen Wiens, der Akademie der bildenden Künste und der Universität aus ihren so lange inne gehabten, in jeder Beziehung mangelhaften Lokalen in den alten Klöstern der innern Stadt den Auszug zu

ermöglichen! Der Bau beider ist wirklich in Angriff genommen; es sind keine bloßen Projekte mehr, die Ausführung hat begonnen, die Verwirklichung der Wünsche und Hoffnungen, welche sich an die schönen Entwürfe knüpften, kann nur durch außerordentliche Ereignisse gestört werden.



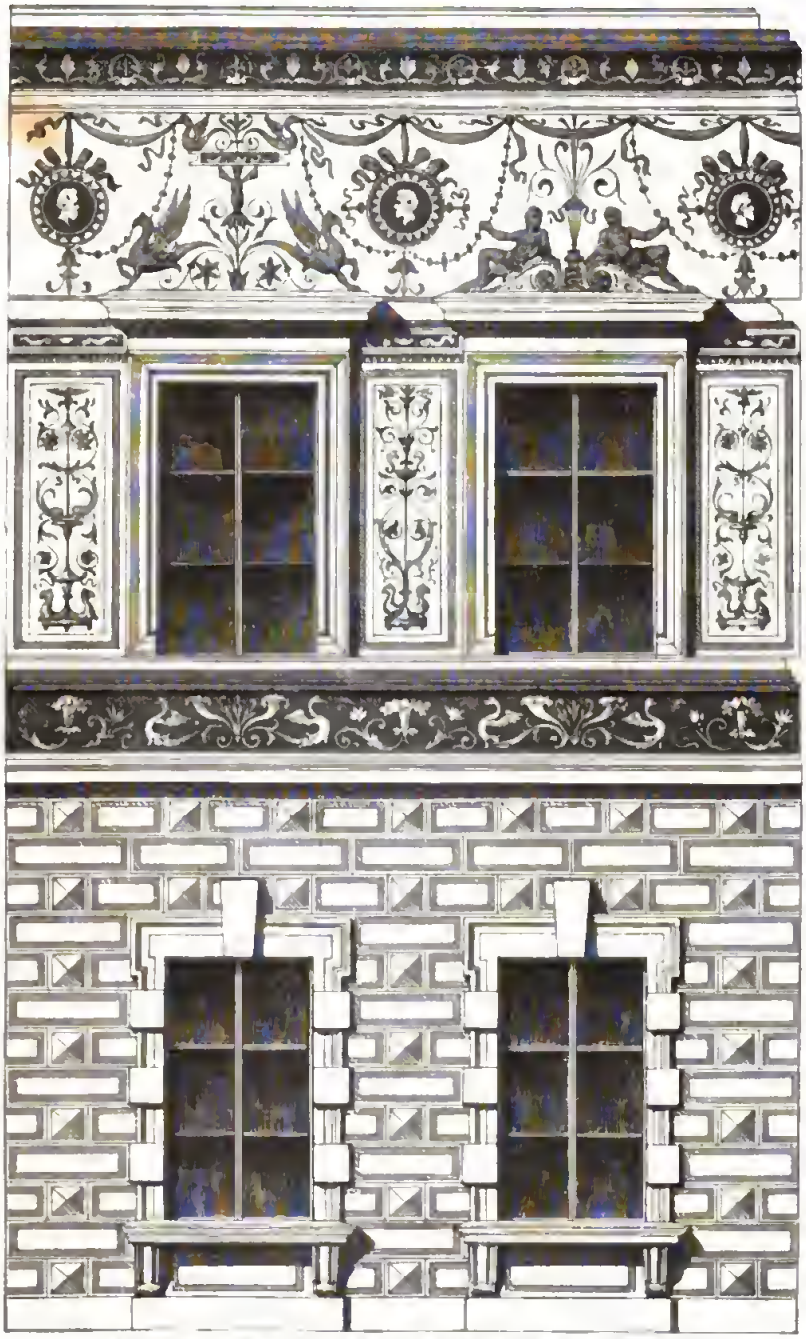
Akademie der bildenden Künste.



Laboratorium.

Der Beschreibung des Gebäudes für die Kunstakademie, wie sie in unserm frühern Jahrgange gegeben wurde, haben wir nichts beizufügen, als daß es dem Meister Hansen doch

noch gelungen ist, die Antikensammlung als Fortsetzung des Vestibüls quer über den Hof mit höherem Mittelschiff und hohem Seitenlicht anzulegen. In den Façaden werden Backsteinverkleidung und Formziegel reiche Verwendung finden. (Siehe nebenstehenden Grundriß.)



Sgraffito-Dekoration aus dem Hofe des chemischen Laboratoriums in Wien, von H. R. v. Ferstel.

Von den mit der Universität zusammenhängenden Instituten, welche in getrennten Häusern untergebracht wurden, sind die meteorologische Centralanstalt und das Laboratorium vollendet und

im Gebrauch, während für den Bau der Sternwarte erst ein geeigneter Platz fixirt wurde; beim Hauptgebäude aber ist mit den Erdaushebungen begonnen.

Die meteorologische Centralanstalt, ein vor der Stadt, mitten zwischen hübschen Landhäusern auf prächtiger Anhöhe situirtes Gebäude, wußte Ferstel in der reizvollen Zwanglosigkeit florentinischer Villen darzustellen. Dazu trägt nicht sowohl der nothwendige flachabgedeckte Thurm bei, sondern mehr der eigenthümliche Mangel eines Hauptgesimses, das durch die unmittelbar auf den Consolen im schmalen Friese aufliegenden, weit vorragenden Sparren ersetzt ist. Die Vielseitigkeit Ferstel's bewährt sich mit ganz entschiedenem Glück bei seinem chemischen Laboratorium. Hier lehnte er sich ganz an die Bauweise der Frührenaissance an und führte, zum ersten Male hier in Wien, nicht bloß die Wandflächen an den Façaden in Ziegelrohbau (mit gelben Verkleidungsziegeln), sondern auch die Pilaster und Archivolten der bramantesken Fenster in rothen Formziegeln und die Friese, Füllungen u. s. w. in herrlichen Terrakotten mit Reliefs, zum Theil farbig glasirt, durch. Zum ersten Mal deutete er die vorzügliche Verwendbarkeit unsers prächtigen Materials zur Herstellung von architektonischen Details und Ornamenten in entsprechender Weise aus. Uebrigens tritt das Aeußere nicht bloß durch diese technische Neuerung hervor, sondern durch vorzügliche Komposition und Verhältnisse; das Werk zählt unzweifelhaft zu Ferstel's besten Façaden. Im Innern nur Vorzügliches von ihm zu finden, sind wir schon gewöhnt und treffen es auch hier. In den Höfen wußte er die scheinbare Zufälligkeit der Erscheinung, das Vermeiden der starren Symmetrie in schöner Weise geltend zu machen, zugleich die Unregelmäßigkeit mildernd, das Malerische erhöhend durch prächtige Sgraffitodekoration, von denen wir einen Holzschnitt beifügen.

Und jetzt stehen wir auf dem Platze, auf welchem die Wiener Schule — gereift, gekräftigt durch eine kurze aber blühende Lehrzeit, ihre Meisterwerke ablegen, wo die schöne Reihe bedeutender Kunstschöpfungen in den großartigsten Monumenten sich gipfeln, wo die Wiener Baukunst ihre höchsten Triumphe feiern soll — auf dem Paradeplatz*). Hier wird das kommende Decennium den glanzvollen Abschluß der Wiener Stadterweiterung, einer zwanzigjährigen ungemein regen baukünstlerischen Thätigkeit feiern, hier werden spätere Zeiten mit Staunen und Bewunderung auf eine Epoche zurückblicken, welche diese Monumente und mit ihnen gleichzeitig noch so viel Bedeutendes geschaffen hat. Ein sehr großer Platz ist umgeben von vier Prachtgebäuden von ganz außerordentlichen Dimensionen, von vier Monumenten, in denen die hervorragendsten Architekten Wiens mit der weitreichendsten Entfaltung ihrer bevorzugten Baustyle auftreten: in der Mitte, im Hintergrunde die 480′ lange Façade des Rathhauses mit ihrer feinen Gothik und ihrem 430′ hohen Thurme, rechts die Universität in edelster Renaissance, links auf hohem Krepidoma der griechische Säulenbau des Parlamentshauses und gegenüber dem Rathhause, in der Axe desselben, auf der andern Seite der den Platz durchschneidenden Ringstraße, das neue Hofschauspielhaus, mit heraustretendem Segmentbogen und weitgestreckten Flügeln in kolossaler michelangelesker Architektur; Schmidt, Ferstel, Hansen und Semper wo gäbe es einen Platz, der solche Namen vereinigt?

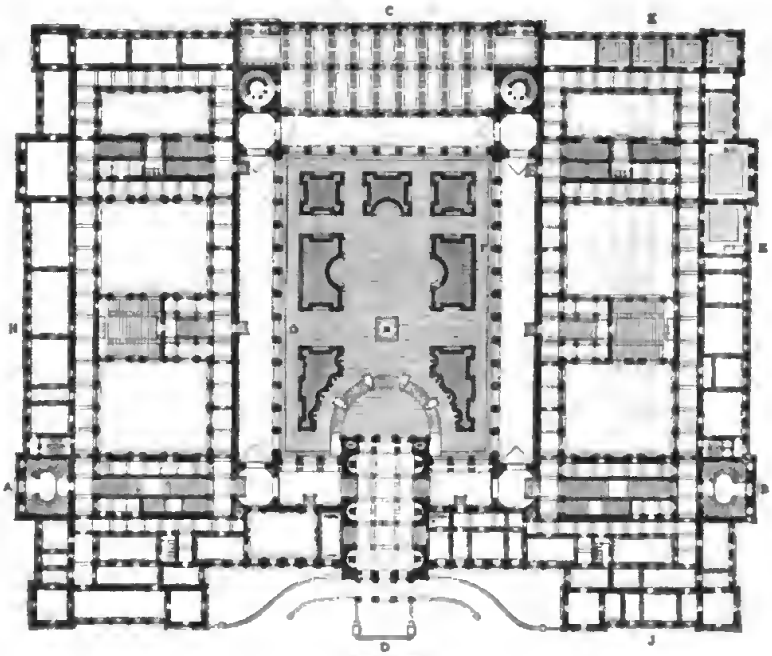
Und fast anstoßend an diese Gruppe erheben sich auch schon vor der Burg — nach Plänen Hasenauer's und Semper's — die beiden Museen, welche die reichen Schätze der kaiserlichen Sammlungen, die jetzt weit zerstreut und nur zum Theil den Besuchern sichtbar sind, bergen und die später nach dem von den genannten Architekten entworfenen Projekte mit dem Um- und Ausbau der Burg in Verbindung gebracht, ebenfalls einen bedeutenden, von gleichartiger Architektur umgebenen Platz umschließen werden.

Das Alles sind Entwürfe, deren Schilderung sich der Feder entzieht, alle Worte reichen nicht aus, um sie zu beschreiben; wir müssen auf die jetzt im Prater ausgestellten Pläne und Modelle und auf die hier beigegebenen Holzschnitte verweisen und wollen nur wenige Erläuterungen und Daten beifügen.

Die Universität, deren Ausführung, wie gesagt, in Angriff genommen ist, hat reich gegliederte Umrisse von einer Gesammtlänge von 470′. Die bedeutende Niveaudifferenz des um-

*) Siehe den Situationsplan im VI Jahrgange, 1871, Seite 14.

gebenden Terrains führte zu mannigfachen Treppenanlagen aus dem Vestibül in die Höfe, in die Arkaden und in's Hochparterre. Unter den neun verschieden großen Höfen wird durch seine räumliche Ausdehnung und architektonische Entwicklung der mittlere von ganz enormer, in Wien noch nicht bekannter Wirkung sein. Im Parterre ist er von 13 zu 9 offenen Arkaden von 24' Breite und 16' Axenweite umgeben, welche den Studierenden zum Aufenthalt und Spaziergang dienen können; der ganze Hof ist 212' lang und 148' breit. Im Aufbau ist er dreigeschossig, mit verkröpften Dreiviertel-Säulenstellungen zwischen den Arkaden. Entsprechend diesem prächtigen Raume sind auch die andern öffentlichen Theile des Gebäudes ausgestattet, zunächst die zu beiden Seiten an das pompöse vordere Vestibül anschließenden doppelten dreiarmigen Hauptstiegen, welche in den ersten



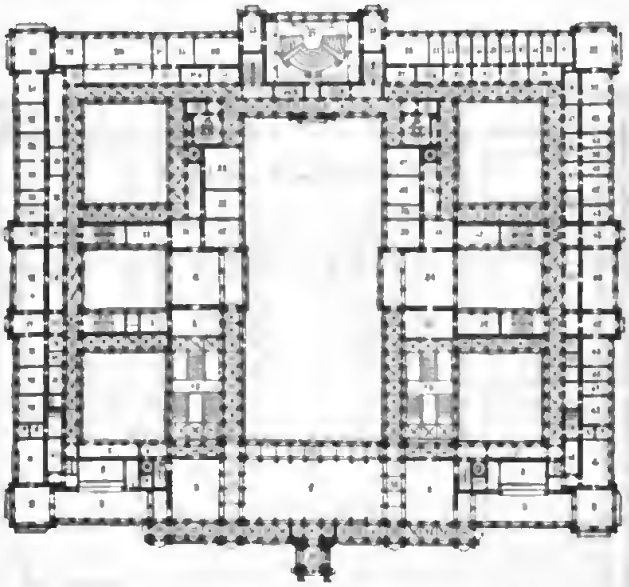
Universität.

Stock zu den im vordern Mitteltrakt liegenden schönen Festsälen führen. Die Hörsäle erhalten zum größten Theil ihr Licht aus den Höfen, sodaß der Lärm der Straßen nicht zu ihnen dringt, während Sammlungen, Prüfungssäle und Amtslokalitäten nach Außen verlegt sind.

Im an der Rückseite liegenden Haupttrakte befindet sich die schön und zweckmäßig als dreischiffige gewölbte Basilika entworfene Bibliothek. Sowohl die Höfe als auch die Façaden sind in der Architektur der reinsten und edelsten Renaissance durchgeführt, der ganze äußere Aufbau durch starke Massengliederung in zahlreiche Pavillons und Flügel getheilt, mit denen gegenüber der etwas schmale Mittelrisalit, vornehmlich der entschieden zu luftige Portalbau nicht recht harmoniren wollen. Dieser Gruppirung und jedenfalls der zweckmäßigen Raumdisposition ist leider die Regelmäßigkeit des Grundrisses zum Opfer gebracht worden.

Einen prächtigen, mustergültigen Grundriß zeigt uns mit seinen sieben Höfen der Rathhausbau. Auch hier groß angelegte Vestibüls und Treppen zu den außerordentlich zahlreichen Repräsentations-, Fest-, und Cermoniensälen, welche nebst den Sitzungszimmern und der Wohnung des Bürgermeisters im ersten Stocke liegen. Es ist seinerzeit viel darüber gestritten und geschrieben worden, ob für ein modernes Rathhaus der gothische Styl oder die Renaissance das Richtige sei. Der Knoten ist nur dadurch gelöst worden, daß ihn Schmidt mit seinem bevorzugten Projekte durchhieb. So viel ist gewiß, daß wenn irgend eine Gebäudegattung der Profanarchitektur Ansprüche auf die Verwendung dieses mittelalterlichen Styls mit seinen ursprünglich so spröden Formen machen kann, es das Rathhaus ist, — Ansprüche, denen man aus Pietät für die

Ueberlieferung und jedenfalls mit weit mehr innerem Recht entgegen kommt, als bei einem Bau, in dessen Räumen Homer und Virgil gelehrt werden. Es hat sich dabei aber wieder gezeigt, welche große Konzessionen die Gothik an die italienische Bauweise machen muß, um für einen Stockwerksbau geeignet zu werden, und es brauchte eben einen Meister wie Schmidt dazu, um ihr durch seine Bearbeitung diese Lebensfähigkeit zu geben. Das Rathhaus wird ein Triumph der modernen Gothik über alle Prinzipienreiterei und Sophistik sein. Der Bau hat begonnen, und die Fundamente sind bis zur Kellergleiche ausgeführt.

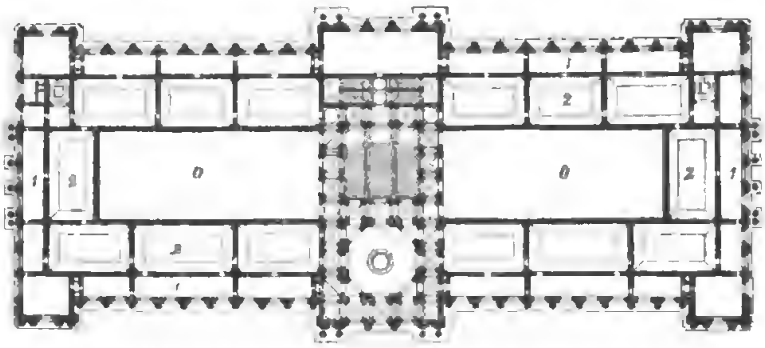


Rathhaus.

Der griechische Styl steht dem Parlamentshaus auch nicht näher. Wenn er auch der Ausgangspunkt des ewig Schönen und Erhabenen bleibt, so ist damit seine Berechtigung für das Repräsentationshaus eines monarchisch regierten Volkes noch nicht klar gestellt. Es sind aber doch in der ganzen Anlage so viel Motive der Renaissance oder, richtiger gesagt, eine römische Raumdisposition hineingekommen — und ohne solche läßt sich überhaupt ein moderner Bau gar nicht denken — daß die spekulativen Kunstphilosophen ohne Mühe aus den verschiedenwerthigen Partien und deren Säulen- und Pilasterordnungen das „vereinigte Coordinations- und Subordinationssystem des modernen Staatslebens" herausfinden können, um die wunderbare Wirkung dieses Bauwerkes auch innerlich zu begründen. Uebrigens sind zwei äußere Momente der Wahl dieses Baustyls günstig: hauptsächlich der Umstand, daß das Gebäude nur ein Geschoß hat, was von Hansen dadurch noch entschiedener hervorgehoben wurde, daß er den Unterbau auf griechische Weise durch einige stufenförmige Absätze vortreten ließ, auf welchem Stereobat die gewaltigen 40 füßigen Säulen des doppelreihigen Pronaos, die Pilasterordnungen der Saalbauten und endlich die kleinern Dreiviertelsäulen der untergeordneten Flügel stehen. Ein anderes Moment ist die aus der Natur des Programmes hervorgehende Ausschließung einer überragenden Dominante; nur der weitgespannte Giebel beherrscht und vereinigt die Massen, aber seine Ordnung ist nicht höher als diejenige der beiden Saalbauten, und das hätte sich die römische und die Renaissancearchitektur nicht gestattet. Abgesehen von dieser, nicht jedem modern entwickelten Geschmack zusagenden Eigenthümlichkeit wird das Gebäude durch seine fein durchgebildete Harmonie der Massen und Verhältnisse — wie sie eben nur Hansen herausbringt — als eine der edelsten Schöpfungen unserer Zeit erscheinen. Das Projekt hat die Stadien der verschiedenen Prüfungskommissionen durchgemacht, der günstige Entscheid derselben ist dem Reichsrath noch zu unterbreiten und dessen Genehmigung zu erlangen. Hoffen wir, daß nicht in elfter Stunde noch durch unerwartete Ereignisse, durch einen Umschlag in den Ansichten der maaßgebenden Kreise des herrlichen Entwurfes

Ausführung gefährdet werde. Unterdeß erhielt der Architekt den Auftrag zur detaillirten Ausarbeitung desselben und zur Errichtung der Bauhütte.

Zur Seite des Parlamentshauses in dem Zwickel, den zwei konvergirende Straßen bilden, ist jetzt auch der Platz für den neuen Justizpalast festgesetzt, und wie schon erwähnt, sind unsern davon bereits die beiden Museen in Angriff genommen und bis zur Sockelhöhe herausgewachsen. Beide Gebäude, welche einander die 534′ lange, senkrecht zur Ringstraße stehende Façade zukehren, sind äußerlich gar nicht, im Innern auch nur so weit verschieden, als durch die in jedem derselben in anderer Weise erforderte Beleuchtung eine veränderte Raumdisposition veranlaßt wurde. Das eine enthält nämlich die naturgeschichtlichen, das andere die kunstgeschichtlichen Sammlungen, die Gemäldegalerien, Antiken, Vasen, Gemmen u. s. w.; beim letztern sind die großen Säle, da sie Oberlicht erhal-



K. k. Galerie.

ten, gegen die Höfe, beim erstern mit der seitlichen Beleuchtung an die Façaden verlegt. Diese Art von Gebäuden kann architektonisch, nachdem einmal, wie hier, durch Proben das relativ richtige Verhältniß der Größe des Oberlichtes zur Höhe und Ausdehnung des Saales festgesetzt ist, im Innern nur noch durch die Vestibül- und Treppenanlagen hervorragen und das geschieht in der That hier in unübertroffener Weise. Diesen Räumen liegen Dimensionen zu Grunde, wie Wien nicht mehr ihresgleichen hat. Aus einem achteckigen Kuppelraum von 52′ Durchmesser — dessen mannigfache Durchblicke durch die seitlichen Bogen und durch die Decke in die Wölbungen und in die Kuppel des obern Vestibüles auf die großartigste malerische Wirkung berechnet sind — gelangt man auf eine dreiarmige Stiege, deren mittlerer Arm 22′ Breite hat, und die rings umgeben ist von einer im ersten Stocke umlaufenden gewölbten Galerie von 19′ Axenweite. Wir finden hier wieder Räume, wie sie nur die kühne Phantasie der spätern Renaissance sich ausmalte, aber auch in den kaltsinnigen Formen dieser Zeit uns vorgeführt. Das gilt namentlich von der Façade, für deren kolossale Architektur ebenfalls obige Axendimension eingehalten ist. Hier finden wir übrigens das gefährliche Wagstück einer noch nie dagewesenen Kombination älterer Motive, deren vortheilhafte Gesammtwirkung erst durch die Ausführung sichergestellt werden müßte. So viel läßt sich jedenfalls sagen, daß das Aeußere durch die starke Plastik seiner Architektur, sowie durch eine zu häufige Durchbrechung der Horizontalen eine mehr pompöse, prunkvolle, als wohlthuend ruhige Wirkung machen wird. Ungeheure Kuppeln, auf hohen Tambouren von kleinern Tabernakelbauten umgeben, stehen — die Zusammengehörigkeit beider Bauten andeutend — nicht in der Mitte derselben, sondern vorne an den Façaden über den Vestibüls.

Bekanntlich sollen diese Gebäude durch zwei, die Ringstraße überbrückende Triumphbogen mit der neu zu erbauenden Burg in Verbindung gesetzt werden. In großen Halbkreisen ziehen sich die neuen Flügelbauten um die beiden auf dem Burgplatz postirten Reitermonumente und schließen sich an einen vor der jetzigen Façade aufzuführenden Saalbau an. Auf der Seite gegen die Stadt lehnt sich der Entwurf mit vollem Rechte an denjenigen Fischer v. Erlach's an, der vor 150 Jahren in großartigster Spätrenaissance einen Theil der Ausführung begonnen hat. Indessen ist die ganze Anlage noch zu sehr ein bloßes phantasievolles Projekt, um hier eingehender besprochen werden zu können.

Bevor wir unsere relativ viel zu kurz gefaßte Beschreibung der gegenwärtigen baukünstlerischen Thätigkeit schließen, müssen wir der schon mehrmals angedeutetern Park- und Platz-

anlagen speziellere Erwähnung thun. Wie mitten in den Strömen harmonischer Tongebilde die ruhigen Momente, die schweigenden Pausen, so liegen auch hier, in der kolossalen vieltheiligen Symphonie unserer Kunstwerke, die einzelnen Sätze trennend und zu deren fernerem Genuß neu belebend, die in der Entstehung begriffenen Plätze und Gärten da.

Von künstlerisch monumentaler Durchbildung gewann die Stadt durch ihre Erweiterung — wenn wir von dem rein landschaftlich angelegten Stadtpark mit seinem, einer bessern Umgebung würdigen Kursalon, absehen — bis jetzt nur den Schwarzenbergplatz, welchen symmetrisch situirte und in ähnlichen Stylen gehaltene Paläste umschließen, und in dessen Mitte die Hähnel'sche Reiterstatue des Feldherrn steht. Dieser Platz, auf dessen Pflaster man allerdings nicht im Entferntesten an eine Place de la Concorde denken darf, erhält jetzt auf der andern Seite der Brücke — für welche auch noch vier Statuen von Kundtmann in Arbeit sind — eine neue brillante Zierde, indem unter der Regie des Stadtbauamtes vor den Rampen des Schwarzenberg'schen Schloßplatzes ein Hochstrahlbrunnen — als erstes künstlerisches Resultat der neuen Wasserleitung — mit 120' weitem Bassin gebaut wird, dessen Strahl bei 12½" Dicke eine Höhe von 100' erreichen und der von acht mittlern und 300 kleinern, am Rande des Bassins angebrachten Fontainen umgeben wird — das erste großartige Beispiel dieser Art in Wien. Leider ist ein anderer Platz, derjenige vor dem Rathhause, der als Mittelpunkt der oben erwähnten Monumental-Bauten fungirt, bereits den Händen eines unbekehrbaren Naturfreundes zum Opfer gefallen. Trotz der Bestrebungen der betheiligten Architekten und der Presse gelang es nicht, demselben einen seiner Umgebung entsprechenden, strengern architektonischen Charakter zu wahren, er mußte ähnlich dem Stadtpark in viele krumme, unregelmäßig sich schlängelnde Wege und Boslets getheilt werden, die einem chinesischen Gartenkünstler alle Ehre gemacht hätten. Eine Stadt, die einen Schönbrunnerpark, ein Belvedere, einen Schwarzenberggarten besitzt, muß sich mitten in ihrem Herzen, mitten zwischen klassischen Bauwerken einen solchen englischen Miniaturpark gefallen lassen! Der Gemeinderath der Stadt ist bekanntlich dafür verantwortlich, und es zeigt sich bei dieser Gelegenheit — zum Schlusse unserer Lobpreisungen über unsere Zeit muß es gestanden werden, — wie wenig der architektonische, auf Großes gerichtete Sinn dem Wiener Volke eigen ist; ein Glück, daß seine Stimme eben nur in den wenigsten Fällen einen Ausschlag zu geben hat. Wir halten dieser Anlage eine andere vor Kurzem entstandene gegenüber, die hoffentlich der Stadt erhalten bleibt: diejenige vor dem Ausstellungspalast. Welche Größe, welcher Adel spricht sich nicht in diesen einfachen, regelmäßig gezogenen Linien aus, welche erhebende Stimmung bringen sie nicht beim vollen Spiel der Kaskaden hervor! Sie sind unter Hasenauer's Augen entstanden und uns darum eine Garantie, daß der von den Museen eingeschlossene Platz auch auf ähnliche einzig richtige Weise verziert werde, und bis zur Anlegung des Parks vor Hansen's Akademiebau, in dessen Mitte die Schilling'sche Schillerstatue aufgestellt wird, hat vielleicht die Ansicht von der Nothwendigkeit regelmäßiger Anlagen neben Monumentalwerken sich mehr Bahn gebrochen. Daß wir diesen Fleck in unserm farbenleuchtenden Gemälde nicht verbergen konnten!

Die Wiener Baukunst des siebenten und achten Dezenniums des 19. Jahrhunderts löst die ihr gestellten Aufgaben in innigstem Anlehnen an die schönsten Kunstepochen der vergangenen Zeiten; hervorragende Meister sind hinabgestiegen in die Vergangenheit, haben das Beste und Edelste heraufgeholt und ihren staunenden Mitarbeitern an den großen Werken der Neuzeit vorgeführt. Wiens Baukunst hat sich keinen neuen Styl erfunden; es gibt hier keinen Maximiliansbau, kein Palais de Justice, fast nichts von solchen theuern Schrullen einer abgeschmackten Originalitätsphantasterei; und doch darf jedes der Werke, wie es vor uns steht oder noch im Bau begriffen ist, Anspruch darauf erheben, als eine neue eigenartige Erscheinung zu gelten. Unsere Zeit schuf neue Aufgaben und neue Bedingungen, und die Wiener Baukunst entledigte sich ihrer, unterstützt von der prachtliebenden, lebensfrohen Bevölkerung, mit Anbietung ihrer reichen Kombinationsgabe und einer unerschöpflichen Phantasie, die geläutert und gestärkt ist durch die Bestrebungen tiefdenkender und feinfühlender Künstler, Kunsthistoriker und Stylisten; es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß die schöne, reine Stimmung, welche jetzt die Wiener Baukunst durchströmt, durch die Erfolge ihrer Thätigkeit nur noch gehoben und gekräftigt werden wird.

H. A.

Die Stiftskirche von St. Gereon in Köln.

Unter den vielen bauprächtigen, wahrhaft monumentalen romanischen Kirchen der Stadt Köln giebt es keine, über deren Bauchronologie so weit auseinandergehende Kontroversen beständen, wie die alte Stiftskirche zum h. Gereon. Ueber die Entstehungszeit der römischen Rotunde, der Krypta, des Mosaikbodens, des Langchores, der beiden Ostthürme, des Gewölbes, des Dekagons, der Taufkapelle und der Sakristei werden in den verschiedenen über St. Gereon handelnden kunsthistorischen Arbeiten vielfach einander völlig widersprechende Ansichten ausgesprochen und begründet. Wenn auch mehrere der in den letzten Jahren veröffentlichten urkundlichen und chronikalischen Nachrichten über das Stift und die Kirche von St. Gereon geeignet sind, verschiedene dieser Widersprüche auszugleichen und bezüglich einzelner Bautheile die Zeit ihrer Entstehung genau zu bestimmen, so bleibt bei diesem Baudenkmale doch immer eine gute Reihe von architektonischen Räthseln übrig, bei deren Lösung wir lediglich auf Analogien ähnlicher Bauwerke und die stereotypen Gesetze bestimmter Bauperioden angewiesen sind.

Der in der jüngsten Zeit beim Abbruch des zwischen den zum Langchor führenden Treppen befindlichen Zopfaltars zum Vorschein gekommene alte romanische Steinaltar hat die Aufmerksamkeit der Archäologen und Kunstfreunde neuerdings auf den herrlichen Bau der Gereonskirche gerichtet, und den Lesern dieser Zeitschrift dürfte es nicht unlieb sein, in gedrängten Umrissen eine kurze Darstellung der Baugeschichte dieses Gotteshauses zu erhalten.

Die Mutter Constantin's, die Kaiserin Helena, wird allgemein als die Erbauerin einer dem Märtyrer der thebäischen Legion, dem heiligen Gereon, geweihten Kirche angegeben und angenommen. Diese Annahme gewinnt einigen Halt in der Thatsache, daß das jetzige Dekagon noch an verschiedenen Stellen seiner Basis Reste eines unzweifelhaft römischen Rundbaues zeicht. In der ersten fränkischen Zeit scheint dieses römische Bauwerk mit kostbaren, goldgestickten Teppichen behangen, die Wände bis zur Decke hinauf mit kostbaren Steinen, mit Gold und prachtvollen Farben geschmückt gewesen zu sein. Darum hieß es zu den Zeiten Gregor's von Tours ad aureos martyres. Wie sämmtliche Kirchen der Stadt Köln wird auch die des h. Gereon in den wiederholten Verwüstungszügen der wilden Normannenschaaren hart mitgenommen worden sein. Zur Zeit des Erzbischofs Bruno war sie wieder in gutem Stande, und sie erhielt von diesem großen Wohlthäter der Kölner Kirche verschiedene kostbare Geschenke. Einen völligen Umbau erfuhr dieser alte Rundbau durch den Erzbischof Anno. Durch ein Traumgesicht war er ermahnt worden, die fast in Vergessenheit gerathene Verehrung des heiligen Gereon und seiner Genossen wieder zu wecken. Er entschloß sich darum, die alte baufällig gewordene Rundkirche zu erweitern und unter dem neuen Bautheile eine geräumige Krypta anzubringen. Zu diesem Zwecke wurde die Rotunde an der Ostseite durchbrochen, und es wurde ein geräumiges Langschiff mit einem prachtvollen Chor und zwei schönen Thürmen errichtet. Die ehrwürdige Grabkirche, in welcher der Erzbischof Hildebold seine Ruhestätte gewählt hatte, blieb bei diesem Umbau größtentheils in ihrem früheren Bestande. In der unter dem Chor erbauten Krypta ist noch jetzt zu erkennen, wo die Chorapsis ihren Abschluß hatte. Es ist wahrscheinlich, daß Anno den Fußboden der Krypta mit dem jetzt wieder in seiner ursprünglichen Pracht hergestellten, äußerst merkwürdigen Mosaikboden schmücken ließ. Kostüme und Waffen der in dem Boden dargestellten Figuren deuten auf das elfte Jahrhundert als Entstehungszeit dieser archäologischen Merkwürdigkeit

hin. Die Kunst, welche diesen Boden schuf, befand sich noch auf einem sehr niedrigen primitiven Standpunkte; die Zeichnung der Details, sowie die Gruppirung der einzelnen Figuren ist roh und ungeschickt, und das Ganze zeigt einen typischen, dabei aber barbarischen Charakter. Wie gering auch die künstlerische Bedeutung ist, welche dieses Werk beanspruchen kann, so ist sein archäologischer Werth doch unschätzbar, und jeder Alterthumsfreund muß sich auf's höchste darüber freuen, daß der Kirchenvorstand sich die Erhaltung dieser Merkwürdigkeit alles Ernstes hat angelegen sein lassen, und daß es dem Maler Avenarius gelungen ist, die vielen Fragmente zu einem einheitlichen Ganzen zusammen zu stellen. Seit Jahrhunderten war dieser Boden völlig verwüstet und verwahrlost, und es schien eine Unmöglichkeit zu sein, die wild durch einander liegenden Fragmente zu dem ursprünglichen Gesammtbilde zu vereinigen. Mit unsäglicher Mühe und nach den mannigfachsten Versuchen ist es dem genannten Künstler gelungen, in das wüste, wirre Chaos von mehr als 600 größeren und kleineren, mehr oder weniger beschädigten Stücken Ordnung zu bringen und die einzelnen Theile in ihrer Zusammengehörigkeit aneinander zu passen. Das Ganze hat einen Flächeninhalt von 1200 Quadratfuß und soll die vier Kardinaltugenden, die Weisheit in David, die Klugheit in Josua, die Enthaltsamkeit in Joseph, die Stärke in Samson symbolisiren. David erscheint als Hirt, wie er dem Löwen das Böckchen entreißt; dann David's Kampf mit dem Riesen; weiter ist dargestellt, wie David dem Goliath das Haupt abschlägt, wie er zum Könige gesalbt wird, wie er zwischen zwei Kriegern auf dem Throne sitzt. Von Samson's Thaten ist dargestellt, wie er den Löwen zerreißt, die Thore von Gaza trägt, bei Delila weilt, geblendet wird, die Säulen des Versammlungsgebäudes niederreißt. Endlich zeigt sich noch Joseph bei Potiphar's Weib und die Kundschafter bei Rahab. Der ganze Boden hat 24 Bilder, von denen zwölf auf den Sternkreis und zwölf auf die Thaten der vorgenannten alttestamentlichen Personen kommen. Die Lücken sind in schönster Weise vom Baumeister Withase ergänzt worden.

Die Nachricht, daß der Hochaltar von Erzbischof Arnold II. verlegt und auf's Neue geweiht worden, wird durch die aus technischen Gründen hergeleitete Annahme, daß die Kirche um die Mitte des zwölften Jahrhunderts eine bedeutende Erweiterung erfuhr, unterstützt. Daß der Hochaltar von dem genannten Erzbischof auf's Neue konsekrirt worden, wird durch die Thatsache bestätigt, daß bei der im Jahre 1767 vorgenommenen Eröffnung des Altar-Sepulcrums in einem Reliquien-Kästchen ein Wachssiegel mit den noch erhaltenen Silben der Legende Arnoldus Dei gratia Coloniensis archipiscopus sich vorgefunden hat. Die angeführte Erweiterung bestand in Erhöhung des Langchores, in Einsetzung des Gewölbes und im Anbau der jetzigen Chorapsis mit den daranstoßenden fünfgeschossigen Thürmen. In gleichem Maße wie die Kirche selbst wurde auch die Krypta nach Osten erweitert. Fernere bedeutende Reparaturbauten scheinen gegen Ende des zwölften Jahrhunderts vorgenommen worden zu sein. Im Jahre 1190 wurden, wie die Annalen von St. Gereon berichten, die Reliquien der heiligen Märtyrer in der neuen Krypta unter dem Altar des h. Gereon beigesetzt (Anno dom. incarn. 1190 positae sunt reliquiae sanctorum martyrum in nova Crypta sub altare sancti Gereonis 8. Kal. dec.). Im Jahre darauf, 1191, wurden vom Bischof Bertram von Metz, der von 1180 bis 1211 regierte, der Altar des h. Gereon, des h. Petrus und des h. Blasius konsekrirt (eodem anno (1191) consecravit Bertrammus Mettensis episcopus altar sancti Gereonis et sancti Petri et sancti Blasii 4. Kal. sept.). Der unwiderlegliche Beleg für diese Angabe hat sich in der allerjüngsten Zeit bei der schon oben berührten Beseitigung des Altars, der sich zwischen den Chortreppen befand, ergeben. Unter dem corpus dieses Altars kam der Tisch eines romanischen steinernen Altars zu Tage, von dem es zweifelhaft war, ob er von Anno gleich nach Durchbrechung der Rotunde oder etwa hundert Jahre später errichtet worden. Auf einem der in diesem Altare befindlichen Reliquienkästchen fand sich ein Siegel, welches über die Erbauung des Altars nähere Auskunft geben mußte. Die Legende dieses Siegels zeigte sich aber so verletzt, daß eine Entzifferung unmöglich schien. Der Eine schrieb dieses Siegel dem Erzbischof Philipp von Heinsberg, der Andere dem Erzbischof Arnold zu. Bei genauer Untersuchung gelang es mir aber festzustellen, daß es das Siegel des Bischofs Bertram von Metz ist, und daß wir es hier mit dem 1191 von diesem konsekrirten Altare des h. Gereon zu thun haben. Auf dem fraglichen Siegel sind noch zu erkennen die Buchstaben .. RTRA ..., dann das Wort METTENSIS. Der alte Rundbau wurde im dreizehnten Jahrhundert niedergelegt und durch das jetzige Schiff, ein längliches Zehneck,

ersetzt. Spuren der römischen Rotunde, etwa vier Fuß, an einer Stelle gegen 25 Fuß über der Sohle hervorragend, sind, wie schon bemerkt, noch an der Nordseite des Dekagons sichtbar. Dieser Umbau des völlig baufällig gewordenen Kuppelschiffes begann im Jahre 1219, und gemäß der vom Kapitel dekretirten Umlage der erforderlichen Kosten glaubte man in drei Jahren mit dem Werke fertig zu werden (cum aedificia nostrae ecclesiae ex longa vetustate dispacta jam ruinam minarentur et eorum restauratio dilationem nullam pateretur, unanimi omnium nostrum consensu decretum est, ut quod communis necessitas deposcebat, communi consilio communibus expensis ageretur etc.). Das gewaltige Werk gelangte aber erst 1227 zur Vollendung. Die Annalen von St. Gereon sagen ausdrücklich, daß im Jahre 1227 das Kuppelgewölbe in St. Gereon fertig geworden (Anno inc. dom. 1227 in octave apostolorum Petri et Pauli completa est testudo monasterii sancti Gereonis). Hiermit stimmt das im sepulcrum des Hochaltars gefundene Siegel mit den Resten der verletzten Legende: ....ricus Dei gratia episcopus. Es ist dies unzweifelhaft das Siegel des Erzbischofs Heinrich von Molemark, der von 1226 bis 1238 auf dem kölner Bischofsstuhle saß. Es wird nicht daran gezweifelt werden können, daß durchgreifende bauliche Aenderungen eine neue Einrichtung des von Arnold II. konsekrirten Altars nothwendig gemacht hatten. Um dieselbe Zeit wurde auch die Kapelle des h. Johannes an der Südostseite des Polygons, wozu der Plan von einem hervorragenden Meister entworfen worden, gebaut. Der Dechant Hermann nämlich, der diese Würde von 1224 bis 1246 bekleidete, überwies der Kirchenfabrik seine Einkünfte von zwei Jahren zum Bau dieser Kapelle (XIIII. Kal. nov. obiit Hermannus decanus s. Gereonis, qui contulit... praebendam suam ad duos annos ad aedificium capellae S. Joannis).

Bedeutende bauliche Veränderungen wurden an der Kirche um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts vorgenommen. Nach einer handschriftlichen Notiz eines zur Scholasterie gehörigen Manuskriptes enthält ein Memorienbuch von St. Gereon die Nachricht, daß Heinrich Suderland, welcher der Kirche von St. Gereon viele Schenkungen zugewiesen, auf eigene Kosten das Gewölbe des Chores, dann das Gewölbe der Vorhalle, endlich zwei Seiten des Umganges mit den Gewölben habe aufführen lassen. Heinrich Suderland starb gegen 1393. Kallenbach trifft demnach das Richtige, wenn er die Vermuthung ausspricht, um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts sei das Chorgewölbe eingesetzt worden. Etwa ein halbes Jahrhundert später wurde die zierliche, in den schönsten Verhältnissen und mit reichem Maßwerk ausgeführte Sakristei errichtet. Im Jahre 1435 erhielt der Chorbau ein neues Gewölbe. Um dieselbe Zeit scheint auch der Lettner, welcher sich früher hinter dem Altar des h. Gereon befand, erbaut worden zu sein. Da diese das Stiftschor von der Kirche scheidende Orchesterbühne die Aussicht auf den Hochaltar des Chores hinderte, wurde er 1766, als man den jetzt beseitigten, im Jahre 1655 konsekrirten Gereonsaltar vereinfachte, abgebrochen. Einzelne Theile desselben wurden in den genannten Altar eingebaut. Aus dem funfzehnten Jahrhundert stammen auch die Chorstühle, an deren Westende rechts ein schön geschnitztes Standbild des h. Gereon und links eines der h. Helena über den mit allegorischen Figuren geschmückten Wangenseiten der Chorstühle sich befindet. Die vielfachen Aenderungen, welche im Laufe des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts im Innern der herrlichen Gereonskirche vorgenommen worden, können nur als wahre Verunstaltungen bezeichnet und aus der damaligen Zeit, welcher jedes Verständniß für die schönen Bauformen des Mittelalters abhanden gekommen war, erklärt werden. Alle Kunstfreunde werden es dem Kirchenvorstande von St. Gereon Dank wissen, wenn derselbe es sich ernstlich angelegen sein läßt, die Mißgriffe und Versündigungen, welche sich Unkenntniß und Ungeschmack an der Gereonskirche haben zu Schulden kommen lassen, möglichst wieder gut zu machen.

Dr. Ennen.

Ueber den nationalen Typus religiöser Darstellungen.

Hermann von Schlagintweit-Sakünlünski berichtet in seinen Reisen in Indien und Hochasien, Bd. 2, Jena 1871, S. 55 über die Menschenracen in buddhistischen Götterbildern und sagt darüber Folgendes: „Der Buddhismus in Tibet und im östlichen Himalaya zeigt deutlich zwei coexistirende Typen in seinen Darstellungen eingeführt, den arischen, der aus Indien kam, und den tibetischen als lokalen". Es sind dort, wie er sich an einer anderen Stelle ausdrückt, für einen Theil der neuen Lehre die indischen Formen beibehalten worden, für einen andern wurden die Gestalten von den Tibetern aus ihrer eigenen Mitte gewählt. Er unterscheidet ferner zwei Bildergruppen, jene der höheren und jene der niederen Gottheiten, bei denen die Abweichungen der Proportionen, namentlich der Dimensionen des Kopfes im Verhältniß zur Körpergröße, von den entsprechenden Racen nicht dieselben sind. Es geht jedoch aus seiner Darstellung nicht deutlich hervor, ob etwa die Bildergruppe der höheren Gottheiten allgemein den arischen, und die der niederen Gottheiten eben so allgemein den tibetischen Typus repräsentirt. Wäre dies der Fall, so ließe sich daraus schließen, daß die höheren Gottheiten von einer siegreich eindringenden Völkerschaft arischer Race eingeführt seien, während die niederen Gottheiten aus einem älteren einheimischen Kultus beibehalten und mit den Götterbildern des neuen buddhistischen Kultus vereinigt wären.

Schlagintweit knüpft an seine Beobachtung einige allgemeinere Bemerkungen, die jedoch in mehreren Beziehungen eine Einschränkung und Begränzung erfordern. „Daß ethnologische Unterscheidungen in religiösen Darstellungen vorkommen, sagt er, ist wohl ein ziemlich alleinstehender Fall. Sonst werden meist innerhalb kurzer Zeit nach der Einführung einer neuen Lehre, auch wenn von einer ethnographisch sehr verschiedenen Nation ausgehend, die Darstellungen in Körperformen so gewählt, wie sie im Lande der neuen Bekenner herrschen. Das Christenthum, obwohl von Palästina ausgehend, hat den Erlöser und die Apostel bei den Völkern arischer Race sogleich in bestimmten arischen Körperformen dargestellt erhalten. Ist dagegen die neue Religion vollkommen entwickelt und zugleich der Racenunterschied sehr groß, so kann es auch geschehen, daß mit der neuen Lehre die fremden Gestalten eingeführt werden, wie im Christenthum gegenüber den Negern oder andern wilden Völkern tropischen Zonen." Davon findet er nun in Tibet die Verhältnisse ganz verschieden, was seiner Meinung nach bei rein historischen Gegenständen nicht überraschend sein würde, da man auf ägyptischen und assyrischen Bilderwerken die Gefangenen fremder Nationen in Stellung und Bekleidung, Gesichtsausdruck und Körperformen deutlich unterschieden und nicht selten gut charakterisirt sehe.

Die Auffassung der christlichen Typen hat aber ihre besondere Ursache, und wenn man der Sache auf den Grund sieht, so findet man, daß ein jedes Volk, welches bereits eine entwickelte Kunst hat, seine religiösen Typen nach seinem eigenen ethnographischen Typus entwickelt, wogegen ein Volk, welches noch keine eigene Kunst besitzt, mit der fremden Religion auch die fremden Typen aufnimmt. Der Neger und der Indianer können daher nur den europäischen Typus aufnehmen, da sie nicht einmal einen Anfang einer Kunst besitzen, an die sich eine eigenthümliche Entwickelung anknüpfen könnte. Hätten die alten Mexikaner und Peruaner einige Selbständigkeit bewahrt, so würde vielleicht eine gewisse Verschmelzung christlicher Typen mit

ihrer alten Darstellungsweise haben stattfinden können. Aber es ist ihnen dazu keine Gelegenheit geblieben. Auf der anderen Seite haben sich die christlichen Typen auf der Grundlage der griechisch-römischen Kunst entwickelt, weil die bei den Juden herrschende Ansicht gar kein Bilderwerk gestattete. Selbst bei den Christen hat sich diese Ansicht eine geraume Zeit hindurch geltend gemacht, und nur die Gewöhnung der Heidenchristen hat dieselbe allmählich zu untergraben vermocht.

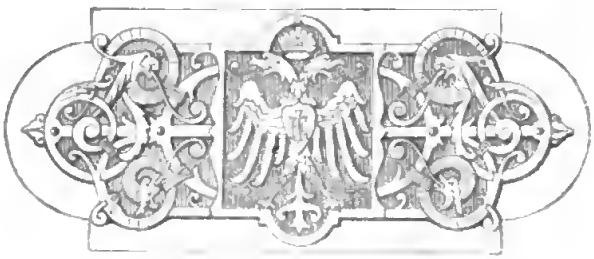
Uebrigens ist es im Allgemeinen auch nicht richtig, daß die christliche Kunst den ethnographischen Typus ausschließe. Ich will gar nicht an die ethnographischen Auffassungen eines Rembrandt erinnern, der die biblischen Darstellungen populär machte, indem er sie auf die Gassen holländischer Städte versetzte und die Scenen gewissermaßen unter der jüdischen Bevölkerung von Amsterdam abspielen ließ; noch an die der sogenannten Orientalisten von Papety bis Doré, die, so zu sagen, historische Kommentare zu der heiligen Geschichte mit mehr Gelehrsamkeit als Volksthümlichkeit malen. Es hat entschieden frühzeitig auf dem von Semiten bewohnten Boden christlich religiöse Bilder von jüdischem Typus gegeben. Am ausgeprägtesten erscheint derselbe an einem alten aus Holz geschnitzten Crucifix, das in S. Martino zu Lucca überaus hoch verehrt wird. Der Tradition nach ist es in sehr früher Zeit aus Asien herüber gebracht, und der semitische Charakter des Kopfes spricht sehr für die Richtigkeit dieser Ueberlieferung. Ein etwas gemilderter oder, besser gesagt, mehr veredelter semitischer Charakter zeigt sich in den verschiedenen Kopien des sogenannten verum icon, das in S. Silvester in Rom aufbewahrt wird und der Sage nach aus Edessa stammen soll. Hier, an einem Orte, der eine starke jüdische Bevölkerung besaß, befand sich schon zur Zeit des Eusebius, um's Jahr 300, ein hochheilig gehaltenes Antlitz Christi, das für ein ächtes und vollkommen treues Abbild desselben galt. Damals oder etwas später bildete sich darüber eine Sage, nach welcher es ein sogenanntes Achiropiton, d. h. ein nicht von Menschenhand verfertigtes Bild, sondern ein unmittelbarer Abdruck des Gesichtes des Heilands auf eine Leinwand sein sollte. Dieses Bild wurde von dem byzantinischen Kaiser Romanus Lacapenus im Jahre 940 bei einer Belagerung der Stadt Edessa, die damals in die Gewalt der Sarazenen gerathen war, gegen Aufhebung der Belagerung und Freilassung der Kriegsgefangenen erworben, in der Sophienkirche zu Konstantinopel einige Zeit zur Verehrung ausgestellt und dann in den kaiserlichen Palast daselbst gebracht. Es scheint, daß dasselbe auf die Ausbildung des Typus des Antlitzes Christi, wie er seit jener Zeit in der christlichen Kunst allgemein herrschend wurde, einen keineswegs unerheblichen Einfluß geübt hat. Es ist sehr wohl möglich, daß das ächte Edessener Bild später durch die Lateiner, welche Konstantinopel 1204 in Besitz nahmen, nach Rom gekommen ist. Doch wollen die Genuesen auf anderem Wege dasselbe erworben haben, und der Streit zwischen Genua und Rom, welche Stadt das ächte besitze, ist um so weniger zu erledigen, da mit der Heiligkeit des Bildes eine Unnahbarkeit desselben verbunden ist, die jede Prüfung von Seiten Sachkundiger ausschließt. In den mehrfach verbreiteten übereinstimmenden Kopien ist aber der Typus eines edlen Rabbi von jüdischer Nationalität nicht zu verkennen. Er ist am schönsten ausgesprochen in dem Exemplare, welches Wilhelm Grimm zu seinem berühmten Aufsatz über die Veronika-Sage veröffentlicht hat. Dagegen ist der Versuch, den Legis Glückselig mit einer Herstellung des ursprünglichen Edessener Typus durch Benutzung verschiedener uralter und zum Theil aus dem Orient stammender Christusbilder gemacht hat, etwas zu modern ausgefallen, wenn er auch im Ganzen den Charakter des Bildes, wie er bei Grimm hervortritt, getroffen hat.

Blicken wir auf diese Thatsachen zurück, so müssen wir sagen, daß es keineswegs als ein ziemlich alleinstehender Fall zu betrachten ist, wenn in den religiösen Darstellungen Tibets ethnographische Unterscheidungen vorkommen. Dagegen ergiebt sich daraus, daß die Tibetaner schon eine einigermaßen entwickelte religiöse Kunst besaßen, als Indier ihnen ein neues System von Götterbildern brachten, neben denen die der Tibetaner zu untergeordneten, niederen Gottheiten herabsanken.

Die bisherigen Betrachtungen haben aber noch eine praktische Bedeutung. Sie erinnern an die Frage, wie sich der Gebrauch nationaler Typen zu der Bewahrung des religiösen

Charakters eines Bildes verhält. Die Antwort wird sich in folgender Weise zusammenfassen lassen. An sich ist der nationale Typus dem religiösen Charakter nicht widersprechend. Aber das religiöse Bild hat den Zweck, die unter den Anhängern einer Religion herkömmlichen Vorstellungen zur Anschauung zu bringen, und deshalb ist es gerechtfertigt, dasselbe in der durch das Herkommen geheiligten Form darzustellen. In dieser allein kann es den religiösen Sinn befriedigen, kann es sich zu dem Ideal erheben, welches der andächtigen Stimmung des Beschauers entspricht, kann es endlich eine den Bekennern des Glaubens allgemein verständliche Sprache reden. Eine ethnographisch richtige Schilderung heiliger Personen und ihrer Geschichten, die nicht mit der herkömmlichen Auffassung derselben in Uebereinstimmung ist, kann allerdings nicht unbedingt verworfen werden, sie kann höchst interessant und anziehend sein für den Gebildeten, besonders für den Gelehrten, ja sie mag selbst lehrreich werden, sogar für den Theologen, und als Kunstwerk ein hohes Verdienst in Anspruch nehmen, aber zu religiösem Gebrauche, zum eigentlichen Andachtsbilde wird sie sich nicht eignen. Es ist derselbe Fall, wie mit dem Zeitkostüm der heiligen Personen, das im Mittelalter an der Tagesordnung war, und uns auf alten Bildern naiv erscheint, aber den Anschauungen, in denen die heutige Welt aufgewachsen ist, nicht mehr entspricht.

Göttingen. **F. W. Unger.**



Druck von Hundertfund & Pries in Leipzig.

Kunst-Chronik.

Beiblatt

zur

Zeitschrift für bildende Kunst.

Achter Jahrgang.

Leipzig,
Verlag von E. A. Seemann.
1873.

Kunst-Chronik 1873.

VIII. Jahrgang.

Inhaltsverzeichniß.

Nekrologe.

Nekrologische Notizen.

Personal-Nachrichten.

Kunstliterarische Notizen.

Kunstgeschichtliches.

Verschiedenes.

Vereinswesen.

Ausstellungen und Sammlungen.

Konkurrenzen.

Berichte vom Kunstmarkt.

VIII. Jahrgang. Nr. 1.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

18. Oktober 1872.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

An unsere Freunde.

* Mit dem beginnenden achten Jahrgange dieser Zeitschrift steht sich die Redaktion endlich in die erfreuliche Lage versetzt, einen lange gehegten Wunsch zu verwirklichen und die „Kunst-Chronik" in ein Wochenblatt umzuwandeln. Die gewaltigen Ereignisse, deren Zeugen wir gewesen sind, brachten unser friedliches Fahrzeug oft in schwere Bedrängniß, und wenn wir trotzdem siebenmal glücklich die Bahn durchmessen haben, so darf unser Blick jetzt, wo kein Wölkchen den Himmel trübt, wohl mit gehobener Zuversicht in die Zukunft schauen.

Wir vertrauen dabei auf das dauernde Wohlwollen unserer kunstfreundlichen Leser, die sich in so großer Zahl — in größerer, als irgend ein deutsches Unternehmen gleicher Art sie je gewann — um uns geschaart haben. Die Leitung der Zeitschrift wird sich die thunlichste Befriedigung der erhöhten Ansprüche, die man an sie zu stellen berechtigt ist, zur ernsten Pflicht machen. Unser Blatt soll für Alles, was lebt und fortwirkt in dem weiten Gebiete der Kunst und Kunstwissenschaft, ein Sammelpunkt sein. Die Kunst der Gegenwart und die Erforschung der künstlerischen Vergangenheit sollen darin vereint zur Darstellung kommen. Denn für beide, das lehrt ihre Geschichte, ist dieser lebendige Contakt eine der ersten Bedingungen fruchtbaren Gedeihens.

Mögen dazu nun auch nach wie vor hilfreiche Freunde von beiden Seiten die Hände bieten! Die letzten Jahre haben uns aus künstlerischen Kreisen mannigfache Beweise des Entgegenkommens gebracht. Der bedeutend erweiterte Raum, den wir in der Folge dem Kunstleben der Gegenwart anweisen können, wird gewiß dieser freundlichen Stimmung förderlich sein. — Aus den Reihen unserer schriftstellerischen Mitarbeiter hat der Tod manchen theuern Genossen vorzeitig abgerufen. Um so dringender bedürfen wir des treuen Zusammenstehens der alten Freunde mit dem rührigen Nachwuchs junger Kräfte, dessen sich unsere Wissenschaft zu erfreuen hat.

Schließlich machen wir unsre geehrten Herren Korrespondenten darauf aufmerksam, daß wir uns zur Erleichterung des beträchtlich ausgedehnten brieflichen Verkehrs in der Regel künftig der gedruckten Korrespondenz im „Briefkasten" der „Kunst-Chronik" bedienen werden. Selbstverständlich bleiben alle ausführlicheren Mittheilungen nach wie vor der direkten Erledigung vorbehalten.

Somit rüstig an's Werk und glückliche Fahrt!

Friedrich Eggers †.

Das Berliner Kunstleben hat gleich in den ersten Wochen seiner angebahnten Neugestaltung einen der schmerzlichsten Verluste erlitten, die für dasselbe möglich waren. Am 11. August starb nach sehr kurzer Krankheit der Professor der Kunstgeschichte und Aesthetik an den drei hier vorhandenen Akademien (Kunst-, Gewerbe- und Bau-Akademie) Dr. Friedrich Eggers, nachdem er erst vor Kurzem zu weiterer Thätigkeit in das Ministerium berufen war. Wie groß die Lücke ist, die der Hintritt des Verstorbenen in Berlin gerissen, wird von selber erhellen, wenn wir uns das Leben des Dahingegangenen in kurzen Umrissen vergegenwärtigen.

Hartwig Karl Friedrich Eggers wurde am 27. November 1819 zu Rostock als der zweite Sohn des

Kaufmanns Christian Friedrich Eggers geboren. In einer Privatschule genoß er den ersten Unterricht, dann besuchte er das Gymnasium seiner Vaterstadt von 1830 — 1832, trat jedoch zu Ostern letzteren Jahres in die Realschule über, deren Prima er Ostern 1835 verließ, um sich dem Stande seines Vaters zu widmen.

Bereits in seinen Schuljahren hatte er die ersten schriftstellerischen Versuche gemacht, die zum Theil sogar veröffentlicht wurden. Sie erschienen in Amalia Schoppe's Jugendschrift „Idnna;" so u. A. 1834 eine preisgekrönte Erzählung: „Wer Gott fürchtet, kennt keine Menschenfurcht."

Noch während der Kaufmannslehrjahre erwachte die Liebe zum Studium mit Ungestüm in ihm; trotzdem hielt er muthig eine 4½ jährige Lehrzeit aus, damit man nicht von ihm sagen könne, er sei aus der Lehre gelaufen. Während dieser ganzen Zeit aber beschäftigte er sich vielfach sowohl dichterisch als auch mit wissenschaftlichen Studien, namentlich betrieb er die neueren Sprachen, unter denen er hauptsächlich das Englische, demnächst aber auch das Französische, Schwedische und Russische in seine Gewalt brachte.

Nach Ablauf seiner Lehrzeit beschloß er, sich noch für das Studium vorzubereiten, und füllte zu diesem Zwecke in der Zeit von Michaelis 1839 bis Ostern 1841 durch Privatstudien die Lücken aus, welche in seiner Bildung vom Standpunkte des Gymnasialabiturienten sich naturgemäß vorfanden. Nachdem er glücklich das Abiturium bestanden, studirte er ein Jahr in Rostock, wo er sich besonders an den Professor Wilbrandt, den Vater des jetzt vielgenannten Schriftstellers Adolph Wilbrandt, anschloß, und begab sich dann 1842—1843 nach Leipzig, wo er besonders historische Studien unter Wachsmuth betrieb. 1843 bis Michaelis 1844 war er in München und wurde hier durch Thiersch in die Archäologie eingeführt. Darauf hielt er sich ein Jahr in seiner Vaterstadt auf, begab sich aber Michaelis 1845 zu weiteren kunstwissenschaftlichen Studien nach Berlin und promovirte bei der philosophischen Fakultät daselbst 1848 auf Grund einer Dissertation über „Die Kunstarten im Lichte der Gegenwart."

Er behielt nun seinen Wohnort in Berlin bei, indem er sich theils an Zeitungen, theils in Zeitschriften literarisch bethätigte und seine Studien auf dem Gebiete der Kunstwissenschaft mit Eifer fortsetzte, dabei aber auch Unterricht ertheilte, namentlich deutschen Sprachunterricht an Engländer.

In diese Zeit fiel seine nähere Bekanntschaft mit Franz Kugler, welche für ihn von durchschlagender Bedeutung wurde. Nachdem die Unruhen des Revolutionsjahres vorübergegangen waren, wurde er durch Kugler's Vermittelung von dem Ministerium Ladenberg mit der Ausarbeitung einer Denkschrift über eine umfassende Reorganisation der Kunstverwaltung im preußischen Staate beauftragt. Es ist dies jenes bekannte Schriftstück, welches, vom Ministerium Raumer ad acta gelegt, später im „Deutschen Kunstblatte" vollständig veröffentlicht wurde.

Zu Ostern 1849 trat er in die Redaction der in Schwerin neu begründeten „Mecklenburgischen Zeitung" unter der Chefredaction des Professor Dr. Hegel, der jetzt in Erlangen ist. Dort dichtete er ein Festspiel zur Vermählung des Großherzogs Friedrich Franz, kehrte aber schon im Herbste 1849 nach Berlin zurück und gründete daselbst im Jahre 1850 das „Deutsche Kunstblatt", welches er neun Jahre lang durch alle Wechselfälle einer zweimaligen Verlagsänderung und anderer äußeren Schwierigkeiten hindurch lavirte. (Es ist bekannt, daß vom fünften Bande ab ein Literaturblatt hinzugefügt wurde, dessen Redaktion im letzten Jahre Paul Heyse übernommen hatte.)

Das „Kunstblatt" läßt deutlich den Umfang und die Tiefe seiner während dieser Zeit betriebenen Studien auf dem kunstwissenschaftlichen Felde verfolgen; doch absorbirte ihn die Redaktionsthätigkeit nicht vollständig, vielmehr fand er daneben Zeit zu mannichfacher schriftstellerischer Beschäftigung. So schrieb er den Text zu dem bei Alexander Duncker in Berlin im Stich erschienenen Kaulbach'schen Kinderfriese aus dem neuen Museum; er gab vier Bände der „Argo" heraus, schrieb im Jahre 1857 den Text zu Taubert's Oper „Macbeth", sowie im Jahre 1858 den verbindenden Text zu der Musik Taubert's für den Shakespeareschen „Sturm" und eine „Rauch-Cantate".

In eine spätere Zeit fällt der Text zu den beiden Schauer'schen Photographie-Albums, welche van Dyck und Rembrandt behandeln: zwei Arbeiten, in welchen sein liebevoll eingehendes Verständniß für künstlerische Individualitäten sich glänzend manifestirte. Dieselbe Bedeutung beansprucht der Text zu der photographischen Publikation des Brüggemann'schen Altares zu Schleswig. — Ein schönes Denkmal der Pietät und der Verehrung setzte er seinem Lehrer und Freunde Franz Kugler in jener trefflichen Biographie desselben, welche der dritten (von H. v. Blomberg besorgten) Auflage des „Handbuches der Geschichte der Malerei" vorgedruckt ist.

Erwähnung verdient auch, weil sie für sein ganzes Leben vielfach anregend und fördernd gewirkt hat, seine Betheiligung an jenem literarischen Sonntagsvereine, der weithin bekannt ist unter dem Namen des „Tunnels über der Spree". Auch hier war er durch Kugler eingeführt worden. In demselben wurden viele seiner hoch- und plattdeutschen Dichtungen zum ersten Male vorgelesen, von denen ein Theil veröffentlicht ist in den zwei Jahrgängen des „Mecklenburgischen Dichteralbums am Ostseestrande". Seine poetische Begabung war von der

liebenswürdigsten und angenehmsten Art. Er verstand vortrefflich, Gelegenheitsgedichte im besten Sinne zu machen, Gedankenreihen, die im Momente auftauchten, in künstlerischer Form zu reproduziren und zusammenzufassen, und in dem Platt seines engeren Vaterlandes bewegte er sich mit einer solchen Anmuth und Schönheit, verstand er so vollendet den Zauber des Dialektes zur Geltung zu bringen, daß man nur das eine oder andere dieser Gedichte von ihm brauchte vorlesen zu hören — er that dies höchst anspruchslos, aber höchst geschmackvoll — um ihn unbedenklich zu den begabtesten und bevorzugtesten Dialektdichtern unseres Vaterlandes zu rechnen. In der letzten Zeit seines Lebens bereitete er die Herausgabe seiner Dichtungen vor, und es steht wohl zu hoffen, daß dieselbe soweit gefördert ist, um von der Familie einfach besorgt werden zu können.

Von weiteren wissenschaftlichen Arbeiten muß noch der Mitarbeiterschaft an dem Brockhaus'schen Konversationslexikon gedacht werden, welches ihm die meisten kunstwissenschaftlichen und kunstgeschichtlichen Artikel verdankt.

Nachdem das „Deutsche Kunstblatt" hatte eingehen müssen, schrieb er kunstwissenschaftliche Feuilletons für verschiedene Zeitungen, arbeitete gelegentlich an Fachzeitschriften mit, hauptsächlich aber trieb er Studien zur Abfassung einer Geschichte der Kunst von Winckelmann's Zeiten bis auf die Gegenwart. Namentlich hatte er eine Künstlerindividualität in sein Herz geschlossen und ihr langjährige Arbeit gewidmet; es war Christian Rauch, dessen Leben zu beschreiben er vorhatte, ohne daß bei seiner großen Gewissenhaftigkeit im Arbeiten, der er nie genug that, dieses Werk bis zu seinem Tode die Vollendung erreicht hätte.

Eggers hatte in seltenem Grade die Gabe des Vortrages. Es war ein wahrer Genuß, eine seiner stets mit der außerordentlichsten Sorgfalt vorbereiteten und durchgefeilten Vorlesungen mit seinem milden, weichen und doch klangvollen Organe, mit jener überaus seltenen Feinheit in der rhythmischen Behandlung öffentlich vortragen zu hören. Was er gab, und wie er es gab, war stets eine erhebende und erfreuende Kunstleistung.

So war er denn für derlei Veranstaltungen begreiflicherweise sehr beliebt und begehrt, und er hat kunstwissenschaftliche Vorträge vor verschiedenen kleineren Privatzirkeln wie auch öffentlich vor gemischtem Publikum vielfach und stets mit ungeheurem Erfolge gehalten. Es sind von solchen besonders zu nennen, weil sie im Druck erschienen sind: „Ueber Thorwaldsen", 1863 in der Berliner Singakademie; „Erinnerung an Schinkel", 1864 beim Schinkelfest; ebendaselbst 1866 „Ueber Zweckmäßigkeit und Schönheit"; 1867 in der Singakademie „Ueber Rauch und die neuere Bildhauerei", in der literarischen Gesellschaft zu Potsdam „Ueber Carstens," und 1870 „Blick auf die Kunstrichtung der Gegenwart" in der Singakademie. — In den drei Wintern von 1868 auf 1869, 1869 auf 1870 und 1871 auf 1872 hielt er sehr besuchte und beifällig aufgenommene Cyklen von kunstgeschichtlichen Vorträgen vor einem gemischten Publikum in der Aula des Wilhelms-Gymnasiums auf Veranlassung des Vereines der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen in Berlin.

In den Jahren 1862 und 1863 unternahm Eggers Studienreisen nach Dresden, Prag, Wien, London, Paris und Kopenhagen. Zu Ostern 1863 ward er zum Lehrer der Kunstgeschichte an der Akademie der Künste zu Berlin berufen und am 27. November desselben Jahres zum Professor ernannt. Er selbst erweiterte seinen Unterricht, indem er Vorlesungen über die klassischen Dichter aller Zeiten und Völker hinzufügte, die er Jahre lang unentgeltlich neben seinem kunstgeschichtlichen Unterrichte fortführte, und durch die er für die Förderung des künstlerischen Verständnisses wie der allgemeinen Bildung unter den Kreisen der Kunstjünger sich die entschiedensten Verdienste erworben hat. Auch auf eine sichtbare direkte Frucht dieser seiner Bestrebungen muß hingewiesen werden: es sind das jene reizvollen und geschickten Radirungen von Otto Försterling, mit welchen die 1869 erschienene Uebersetzung anakreontischer Lieder (von Eggers selber) geziert ist. Erst 1868 erhielt er als Preis für die Ablehnung des Rufes an das Polytechnikum zu Karlsruhe (der darauf an Alfred Woltmann erging) die Anerkennung und Honorirung dieser Lehrstunden als etatsmäßiger.

In dem letztgenannten Jahre wurden ihm auch die Vorlesungen über Kunstgeschichte an der Gewerbe-Akademie, und demnächst ebenso die an der Bau-Akademie übertragen, wozu später noch Vorlesungen über Aesthetik gefügt wurden.

Im März 1870 reiste er nach Italien, um dem Großherzoge Friedrich Franz als kunstverständiger Reisebegleiter zu dienen. Er besuchte mit demselben vorzugsweise Florenz, Rom und Neapel. Mit dem Ausbruche des Krieges kehrte er zurück und geleitete während desselben einen Sanitätszug nach Nancy und Metz.

Für das Hohe und Edle und die idealste Richtung der Kunst begeistert, gehörte Eggers von den Zeiten ihrer Begründung an zu den eifrigsten Mitgliedern (des Vorstandes) der Verbindung für historische Kunst, deren Wanderversammlungen gemeiniglich in seinen sinnigen und in der Darstellung künstlerisch vollendeten Vorträgen über die nach seiner noch unerschütterten Ansicht absolut höchste Gattung der Kunst ihren geistigen Mittelpunkt fanden, so auch noch die letztvergangene zu Hamburg im Jahre 1871.

Wie er vor Jahren bereits in Schwerin eine Anzahl von Inschriften am dortigen Schlosse auf die verschiedenen fürstlichen Erbauer desselben verfaßt hatte, so entledigte er sich mit einer unübertrefflichen Geschicklichkeit eines

schwierigeren, aber wohl auch noch mehr begeisternden Auftrages ähnlicher Art, indem er die meisten der bei dem Truppeneinzuge in Berlin an der via trinmphalis in Anwendung gekommenen Inschriften verfaßte. Auch hatte er an der Idee zu der ganzen (an dieser Stelle früher ausführlich in ihrem Plan und in ihrer Ausführung gewürdigten) Ausstattung der Berliner Triumphstraße das geistige Urheberrecht für sich in Anspruch zu nehmen. —

(Schluß folgt.)

Die k. Kunstsammlungen in Dresden.

c. c. So besucht und berühmt auch die Dresdener Kunstsammlungen immer waren, so mußten doch ihre Einrichtungen schon lange ziemlich veraltet erscheinen, Einrichtungen, die wohl der müßigen Touristenneugier entgegenkammen, aber die wirkliche Nutzbarkeit der Sammlungen, ihren bildenden Einfluß auf das Publikum nichts weniger als förderten. Seit einigen Jahren ist ein erfreulicher Umschwung ersichtlich: eine Sammlung nach der andern wird im Sinne der Neuzeit reorganisirt und durch erleichterte Zugänglichkeit, durch verbesserte Aufstellung und Katalogisirung der Sammlungsgegenstände dem allgemeinen Genuß und Studium und somit dem Leben näher gerückt. Diese Reorganisation ist dem Minister Frhrn. von Friesen zu danken, in dessen Händen seit einigen Jahren die Generaldirektion der königl. Sammlungen ruht. Derselbe brachte lebendiges Interesse und Verständniß für Kunst zu dem Amte mit, dem er sich, neben seiner bekannten staatsmännischen Thätigkeit, mit Eifer und Umsicht annimmt. Der Name v. Friesen hat in der Geschichte der königl. Sammlungen einen guten Klang, und der gegenwärtige Generaldirektor ist bereits der dritte Friesen, welcher sich um die Sammlungen verdient macht, übrigens nicht nur um die Kunstsammlungen, sondern, wie hier beiläufig bemerkt sein mag, auch um die wissenschaftlichen Museen. Namentlich ist Herrn v. Friesen die Wiederherstellung der in den Maitagen von 1849 zu Grunde gegangenen geologischen Sammlung mit zu danken. Des Generaldirektors Wirken erfreut sich an der bewährten Kunstliebe unseres Königshauses, die sich gegenwärtig vorzugsweise in dem Prinzen Georg, dem Kurator der Akademie, kund giebt, des nöthigen Rückhalts. Andererseits finden die Pläne v. Friesen's in dem Hofrath Dr. von Zahn eine kräftige Stütze, dessen rege Geschäftsthätigkeit und dessen Organisations- und Verwaltungstalent mit seiner den Lesern dieser Zeitschrift bekannten kunstwissenschaftlichen Tüchtigkeit wetteifert.

Bereits vor zwei Jahren erhielt das historische Museum ein neues Besuchsregulativ, welches in liberalster Weise dem Publikum die Sammlung zugänglich macht. Bis dahin waren dort, wie bei einigen andern Sammlungen theilweise noch jetzt, nur sogenannte Führungen üblich, eine Einrichtung, welche lediglich den Taschen der Lohndiener, vulgo Kabinetsjäger, die sich mit der Zusammenstellung der zu führenden Gesellschaften beschäftigten, zu statten kam. An ein Studium der Sammlung und gerade dieser Sammlung, die zu den reichsten und werthvollsten Waffensammlungen Europas gehört, war unter solchen Umständen nicht zu denken. Nach dem neuen Regulativ kann die Sammlung an fünf Tagen der Woche, incl. des Sonntags, ohne irgend eine Zeitbeschränkung benutzt werden; auch ist das Nachzeichnen der Gegenstände ohne weiteres gestattet.

In derselben Weise ist neuerdings der Besuch und die Benutzung des Grünen Gewölbes erleichtert worden. Daß diese Erleichterung im Sinne des Publikums geschehen, erhellt aus der gesteigerten Frequenz. Seit dem ersten Mai dieses Jahres, an welchem die neue Besuchsordnung für das Grüne Gewölbe in's Leben trat, sind bis zum ersten September über 20,000 Eintrittskarten ausgegeben worden; dabei sind die zahlreichen Freikarten noch nicht gerechnet, welche Künstler, Gewerbtreibende und andere Personen zu Studienzwecken erhielten. Für die Beibehaltung des Eintrittsgeldes lassen sich, wenigstens bei dem Grünen Gewölbe, verschiedene Gründe geltend machen. Zunächst ist der Verwaltungsaufwand durch die neue Einrichtung bedeutend erhöht worden, sodann auch ist einerseits bei der Beschränktheit der Lokalitäten und andererseits bei der Kostbarkeit der exponirten Gegenstände eine Ueberfüllung durch den Zudrang der ohne jedes Sachinteresse nur müßig gaffenden Menge zu vermeiden. Das Grüne Gewölbe erfreute sich von jeher eines großen Rufes und galt, neben der Gemälde-Galerie, mit als ein künstlerisches Wahrzeichen Dresdens. Weniger läßt sich das von der Gewehr-Galerie behaupten, einer Sammlung, die in den letzten Jahrzehnten ganz in Vergessenheit gerathen war. In keinem der fashionablen Reisebücher findet sie sich verzeichnet, und doch gehört sie zu den interessantesten Sammlungen ihrer Art. Ueber 1800 Stück Büchsen, Flinten, Pistolen, Windbüchsen, Rüstungen, Schnepper, Fangeisen u. dergl. umfassend, bildet sie zunächst für den Jäger und Militär eine anziehende und lebensvolle Illustration der Waffenkunde und zwar hauptsächlich der Jagdwaffenkunde; aber auch die Kunstindustrie findet, bezüglich der Behandlung des Metalls, wie der Formen des meist noch jetzt passenden symbolischen Ornaments, wodurch frühere Jahrhunderte die Waffe poetisch zu beleben verstanden, eine sehr ergiebige Studienquelle. Die Mehrzahl der Waffen ist reich und kunstvoll verziert. Die Schäfte sind mit Perlmutter, Schildkrot, Elfenbein ausgelegt; die eingeschlagenen oder getriebenen Beschläge von edeln Metallen zeigen häufig jene feine Arbeit, welche im 17. und noch Anfang des 18. Jahrhunderts in Brescia und Mailand zu Hause war, und an den Läufen fehlt es nicht an dem schönsten orientalischen Damast. An dem

alterthümlichen Lokale, in welchem die Sammlung untergebracht, hat sie einen recht geeigneten Hintergrund. Das Lokal befindet sich in dem sogenannten Stallgebäude, welches auf der Augustusstraße das königl. Schloß mit dem alten Galeriegebäude verbindet. Letzteres Gebäude wird gegenwärtig umgebaut, um das historische Museum und die Porzellan- und Gefäß-Sammlung aufzunehmen. Insbesondere dürfte durch diese Uebersiedelung die zuletzt genannte Sammlung gewinnen, die gegenwärtig in den finstern Souterrainräumen des japanischen Palais sehr schlecht aufgehoben ist.

Auch die Gemäldegalerie hat im vorigen Jahre verschiedene Veränderungen bezüglich der Aufstellung der Bilder erfahren. Zunächst hat man der Ueberfüllung der Kabinete auf der Nordseite und der beiden kleinen äußeren Säle auf der Nordseite abgeholfen. Viele Bilder hingen hier zu hoch und entzogen sich so der Beschauung. Um Licht und Raum zu gewinnen, hat man den langen und breiten Korridor auf der Südseite, der bisher in seiner Leere und Kahlheit sich sehr unvortheilhaft präsentirte und von keinem Nutzen war, mit zur Aufstellung der Bilder herangezogen. Der Korridor ist mit sogenannten Scherwänden versehen worden, und es haben hier zahlreiche, bisher in den erwähnten Kabinets befindliche Bilder, und zwar solche von einem mehr dekorativen und für einen derartigen Vorsaal passenden Charakter Platz gefunden. Dabei hat man nicht außer Acht gelassen, in diesem der Sonne sehr ausgesetzten Raume nur auf Leinwand und nicht auf Holz gemalte Bilder unterzubringen. Sodann wurden aus den Kabinets die altitalienischen, altniederländischen und altdeutschen Gemälde, die mehr nur dem kunstgeschichtlichen Studium dienen, bis auf eine Elite derselben, die für alle Besucher von gleichem Interesse ist, in das zweite Stockwerk gebracht. Um in dieser Etage den nöthigen Platz zu schaffen, sind die Werke neuerer sächsischer Künstler, die hier aufgestellt waren, in den nordöstlich gelegenen Zwingerpavillon translocirt und dort zu einer Separatsammlung vereinigt worden. In den beiden äußeren östlichen Sälen, in denen früher die Bilder der altdeutschen und altniederländischen Schule hingen, findet man gegenwärtig Gemälde kleineren Formats, hauptsächlich Bildnisse von Rubens und Rembrandt und deren Schülern aufgestellt. Bilder, die früher sehr zerstreut waren und auf diese Weise wenig zur Geltung gelangten, während sie in ihrer gegenwärtigen Aufstellung für das Studium jener Meister einen trefflichen Anhalt bieten, der insbesondere in diesen Sälen, wo viel kopirt zu werden pflegt, von Wichtigkeit ist und willkommen sein wird.

Was die neueren Erwerbungen der Galerie betrifft, so ist namentlich ein schöner Albert Cuyp hervorzuheben: eine Dame mit Kavalier, beide zu Pferde, in halber Lebensgröße. Das Bild, welches das Gepräge des Meisters trägt, ist zudem mit dem vollen Namen desselben bezeichnet. Die Erwerbung, welche Herr v. Friesen gelegentlich eines Besuches in Brügge für den billigen Preis von 10,000 Frcs. gemacht, ist um so schätzbarer, als Cuyp in der Galerie noch nicht vertreten war.

Allen Kunstfreunden wird auch die Nachricht von Interesse sein, daß die Schätze der Galerie der photographischen Nachbildung und Vervielfältigung entgegengehen. Eine direkte Reproduktion hat bisher nicht stattgefunden. Die vorhandenen Photographien von Gemälden der Dresdener Galerie sind theils nach Zeichnungen, wie die schönen Hanfstängl'schen Blätter, theils nach Stichen u. dergl. gefertigt. Es gab eine Zeit, wo man eher den Lauf eines Geschützes als einen so prosanen Photographie-Apparat auf die Werke der Galerie gerichtet hätte. Die Erlaubniß, sie nun durch die schwarze Kunst der Neuzeit publiziren zu dürfen, hat die Berliner photographische Gesellschaft erhalten, welche am Museum ein Atelier erbaute und bereits Hand an's Werk legt. Auch die künstlerisch interessantesten Gegenstände des historischen Museums liegen gegenwärtig in trefflichen Photographien von Hanfstängl in München vor; und ebenso soll, dem Vernehmen nach, das reiche Vorbildermaterial des Grünen Gewölbes der Kunstindustrie und Kunstbildung zugänglich gemacht werden.

Personalnachrichten.

Wiener Akademie. Da nach dem neuen Statute sowohl das Ehrenamt eines Präsidenten als auch das Direktorat der Akademie wegfällt, haben der Präsidem Dr. G. Heider und Direktor Chr. Ruben auf ihr Ansuchen die Entlassung von diesen Aemtern und zugleich für ihr langjähriges Wirken die kaiserliche Anerkennung erhalten. Zum Rektor für die nächsten beiden Jahre wurde einstimmig Professor Friedrich Schmidt gewählt. — Anselm Feuerbach, der gegenwärtig in Rom mit der Ausführung seiner „Amazonenschlacht" beschäftigt ist, tritt mit nächstem Sommersemester seine Professur an.

Professor C. Piloty wurde bei Gelegenheit der Münchener Universitätsfeier zum Ehrendoktor promovirt.

Wilhelm Schmidt in München hat die Weiterführung des durch Andresen's Tod unterbrochenen Nagler'schen Monogrammisten-Lexikons (München, bei G. Franz) übernommen.

Kunstvereine.

R. B. **Die sechszehnte Versammlung der deutschen Architekten und Ingenieure,** welche in den Tagen vom 22. bis 26. September in Karlsruhe tagte und von ungefähr 1400 Theilnehmern aus allen Theilen des deutschen Vaterlandes besucht war, verlief in ungestörter Ordnung gemäß dem früher (in der Deutschen Bauzeitung) publizirten Programme und hat, begünstigt durch gutes Wetter und das freundlichste Entgegenkommen von Seiten der Badenschen Staatsregierung und der Städte Karlsruhe und Baden-Baden ihren Zweck, nämlich persönliche Berührung und Gedankenaustausch sonst räumlich weit entfernter Fachgenossen und gemeinsame Besichtigung hervorragender Bauwerke, in vollstem Maße erfüllt. Das Lokal-Komité hatte in nicht genug anzuerkennender Weise die umfassendsten Vorbereitungen getroffen, um den zahlreichen Gästen den Aufenthalt in Karlsruhe angenehm und nutzbringend zu machen. Die allgemeinen Sitzungen wurden in vortrefflicher Weise von Professor Baumeister in Karlsruhe geleitet. In der Abtheilung für Architektur wurden, außer einem langen salbungsvollen, aus inhaltlosen Phrasen zusammengesetzten Vortrage des Herrn Tochtermann aus Aachen, welcher auf keiner Seite Beifall fand, nochmals die Angelegenheit der Konkurrenz zum deutschen Reichstagsgebäude und einige Fragen rein technischer Natur besprochen. Die Abtheilung für Ingenieurwesen

erfreute sich einer Reihe interessantester Vorträge. Die Ausstellung architektonischen Arbeiten war reich beschickt. Baurath Hase in Hannover, die Architekten Martens in Kiel, Hauberisser in Wien und A. hatten sehr interessante Entwürfe und Originalzeichnungen, Prof. Durm in Karlsruhe und Diemer daselbst vortreffliche Reisestudien ausgestellt. Besondere Aufmerksamkeit erregten die Konkurrenz-Entwürfe zum Deutschen Reichstagsgebäude. Unter den zahlreichen Photographieen fanden besonders jene von G. M. Eckert viel Beifall. Die gemeinsam unternommenen Ausflüge nach der Rheinbrücke bei Maxau, nach Baden-Baden, Kehl, Straßburg und Heidelberg, an welchen sich auch die die Fachgenossen begleitenden Damen betheiligten, gestalteten sich durch die schönen Arrangements des Komité's, die Munifizenz des Großherzogs von Baden und die liebenswürdige Theilnahme der Städte Karlsruhe und Baden-Baden zu herrlichen Festen, bei welchen vielfach alte Freundschaften erneuert, neue geschlossen wurden, und an welche die Fachgenossen noch lange mit Vergnügen sich erinnern werden. Wohl alle Theilnehmer schieden aus dem schönen Lande Baden mit den Gefühlen der Befriedigung und des innigsten Dankes. — Die 17. Versammlung soll im Jahre 1874 in Berlin abgehalten werden.

* **Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.** Unserem heutigen Hefte liegt die erste Nummer der „Mittheilungen" dieser Gesellschaft bei, welche den Abonnenten der Zeitschrift unentgeltlich geliefert werden. Wir wollen nicht versäumen unsere Leser auf das neue Organ und auf die Bestrebungen der genannten Gesellschaft noch besonders aufmerksam zu machen.

Konkurrenzen und Prämiirungen.

Nationaldenkmal auf dem Niederwalde. Ueber die Konkurrenzentwürfe zum Nationaldenkmal (37 an der Zahl) ist in den letzten Tagen die Entscheidung der Jury erfolgt; sie erklärt die Entwürfe No. 7, 27, 13 für die „relatia besten von rein künstlerischem Standpunkt" aus, auch in dieser Reihenfolge, und erkennt ihnen die Ehrenpreise zu. Die Namen der Künstler sind: Architekt Eggert in Berlin (No. 7), Professor Joh. Schilling in Dresden (No. 27), und Architekt A. Pieper in Dresden (No. 13). Die Jury erklärt indessen weiter, daß sie nicht in der Lage sei, einen dieser Entwürfe zur Ausführung zu empfehlen. „Trotz der unleugbaren künstlerischen Vorzüge, welche diese Entwürfe auszeichnen, genüge keiner vollständig der vorliegenden Aufgabe, und außerdem würden die event. Kosten eines jeden derselben die präliminirte Bausumme mehrfach übersteigen. Die etwa vorzunehmenden Reduktionen dieser Entwürfe, um auch nur annähernd die ausgesetzte Summe einzuhalten, müßten so einschneidender Art sein, daß wenig von dem ersten Entwurf übrig bleiben würde, und ein ganz neuer Entwurf entstände. Da somit auch in den drei als die relativ besten anerkannten Entwürfen eine Kardinalbedingung des Programms, dahin gehend, daß die präliminirte Kostensumme nicht überschritten werde, nicht annähernd eingehalten sei, so trete demnach den Bestimmungen des Programmes gemäß die Berechtigung ein, gar keinen Preis zu ertheilen." Ueber die Ausstellung der Konkurrenzentwürfe lassen wir demnächst einen eingehenden Bericht folgen.

Sammlungen und Ausstellungen.

G. **„La salle des bataillies".** Im Jahre 1852, als das Dekret erschien, welches die Güter der Familie Orleans aufhob, ließ der Herzog von Aumale seine Galerie aus dem Schlosse Chantilly, bekannt unter dem Namen „la salle des batailles" fortbringen; gegenwärtig werden diese Gemälde, durch viele neu acquirirte Werke vermehrt, wieder an ihrem früheren Platze aufgestellt.

G. **Kunstausstellung in Nantes.** Am 1. November wird in Nantes eine Kunstausstellung eröffnet; in Paris hat sich dafür ein Komité, mit Professor Gérôme an der Spitze, gebildet.

H—r. **Augsburg.** Ein Karton von Ludwig von Kramer, der die vorzüglichsten Bürger Augsburgs im sechzehnten Jahrhundert in gelungener Gruppirung zeigt, nimmt seit seiner hier erfolgten Ausstellung die allgemeine Aufmerksamkeit und Anerkennung in Anspruch. Das gewissenhafte Quellenstudium, durch welches die meisten Dargestellten in historisch erwiesener Porträtähnlichkeit, umrahmt von der jetzt leider verwischten reizenden Architektur der Reichsstadt, erscheinen, mit echt künstlerischer Ausführung vereint, leihen dem Bilde seinen Werth.

Vermischte Nachrichten.

B. **Professor August Wittig in Düsseldorf** hatte bekanntlich für die Rheinfaçade der dortigen Akademie die vier kolossalen Medaillonporträts von Raffael, Michelangelo, Holbein und Dürer in Sandstein ausgeführt, welche beim Brande zu Grunde gingen, deren Gypsmodelle aber erhalten worden waren. Letztere sind nun in der Nacht vom 15. zum 16. September in frevelhafter Weise vermittelst Einbruch gänzlich zerstört worden. Ebenso sind die schönen Erstlingswerke eines talentvollen Schülers von Wittig, Georg Neumann, die sich im selben Raum befanden, schonungslos zertrümmert, während andere Sachen, auch solche, die etwa Diebesgelüste hätten rege machen können, unberührt blieben. Der Polizei ist es gelungen, den Uebelthäter, einen Arbeiter im Alter von 21 Jahren zu verhaften, der die That eingestanden hat. Man sieht der eingeleiteten Untersuchung mit um so größerer Spannung entgegen, als allerlei Gerüchte über die Ursachen des Vergehens im Umlauf sind. Hoffentlich handelt es sich indessen nur um einen Akt roher Zerstörungslust und nicht um eine wahlberechnete Intrigue.

B. **Christian Sell in Düsseldorf** hat sein großes Bild „Der Sieg bei Königgrätz" für die Nationalgalerie in Berlin vollendet und damit ein Werk geschaffen, welches alle seine früheren Arbeiten übertrifft. Es ist der Moment zur Darstellung gebracht, wo König Wilhelm mit zahlreicher Begleitung (alles Porträtfignren) an der Spitze der Reiterei zur Verfolgung des Feindes vorgeht und von den Truppen der zweiten Garde-Division, die mehrere Geschütze erobert haben, jubelnd begrüßt wird. Freudige Begeisterung belebt die ganze Scene, die sich weithin übersichtlich entrollt, und ein Zug historischer Größe verleiht der ganzen Komposition jenen höheren Werth, dessen sich nicht viele moderne Schlachtenbilder zu rühmen vermögen.

φ. σ. **Jahn-Denkmal.** Das von Enke modellirte und von Gladenbeck in Erz gegossene Standbild Jahn's, des Begründers der deutschen Turnerei, welches auf dem Schauplatze seiner Thätigkeit, der Berliner „Hasenhaide" am 10. August enthüllt wurde, macht einen recht erfreulichen Eindruck; die Schwierigkeiten, die der Gegenstand dem Künstler bot, sind glücklich überwunden. Die nöthige Idealisirung ist mit dem alten Manne vorgenommen worden, ohne daß das Charakteristische seiner Persönlichkeit verwischt worden wäre. In freier hochaufgerichteter Haltung steht er da; der an den Hüften zugeknöpfte, sanft offene, bis etwa an die Kniee reichende deutsche Rock läßt die markige Gestalt und die gedrungenen Körperformen hervortreten, soweit dies bei moderner Tracht möglich ist. Als Stütze dient der Stumpf einer Eiche, auf den er sich mit der Rechten lehnt; die Linke ist lose in die Hüfte gestemmt. Die Statue selbst ist 10' hoch; die Höhe des Unterbaues beträgt 11'. Der letztere wird gebildet durch eine Pyramide, welche aus verschiedenen, mit entsprechenden Inschriften versehenen, von deutschen und außerdeutschen Turnvereinen gesandten Steinblöcken gebildet ist, und macht, geschickt komponirt, wie er ist, einen durchaus originellen und sachentsprechenden Eindruck. Eine Geschmacklosigkeit freilich ist es, daß die übriggebliebenen Steine hinter dem Denkmal zu einem besonderen kleinen Häuflein aufgetürmt worden sind. Hoffen wir, daß das Denkmal in einer Gegend, die der Hauptschauplatz des Berliner Banditenthums ist, vor Mißhandlungen geschützt bleibt. —

Vom Kunstmarkt.

Wiener Kunstauktion. Am 11. und 12. November findet durch die Herren Miethke & Wawra im Wiener Künstlerhause die Versteigerung einer gewählten Sammlung alter Meister, besonders Niederländer, aus dem Nachlasse des verstorbenen Barons von Mecklenburg statt. Der Katalog ist mit Radirungen von Prof. W. Unger ausgestattet. — Am 19. und 20. November erfolgt ebendaselbst durch dieselbe Firma die Versteigerung der Gemäldesammlung des Herrn J. P. Morocutti in Graz, aus Werken moderner Meister bestehend.

Die Mantmorillon'sche Kunstanstalt in München versteigert am 24. Oktober und an den folgenden Tagen die Kupferstichsammlung des Herrn Dr. Edmund J. Posonyi, eines Bruders des bekannten Wiener Kunsthändlers, welche besonders an Werken der deutschen Kleinmeister des 16. Jahrhunderts reich ist. Näheres bietet der 1300 Nummern umfassende Katalog.

Inserate.

MEYERS REISEBÜCHER.

OBER-ITALIEN

von

Dr. Th. Gsell-Fels.

Mit 10 Karten, 31 Plänen, 89 Ansichten, 1 Panorama.

Revidirte Ausgabe 1872.

1 Band, geb. 3½ Thlr.

Bibliographisches Institut in Hildburghausen.

Kritiken der Presse:

„... Dass auch Ober-Italien in so sachkundiger und verständnissvoller Weise behandelt wurde, war ganz besonders ein Bedürfniss, denn Bädeker ist gerade in diesem Abschnitt am dürftigsten, und selbst Murray und du Pays haben doch nicht in allen aus der rechten Quelle geschöpft. Dem Reisebuche von Gsell-Fels merkt man jene Herrschaft über die Sache an, welche durchgängige eigene Anschauung von Land, Volk und Denkmälern gewährt. ."

Prof. Woltmann in der „National-Zeitung".

„... Gsell-Fels hat so in der That ein Reisehandbuch für Italien geschaffen, um das wohl, wie R. Andree bemerkt hat, andere Völker uns beneiden können ..."

Kölnische Zeitung.

„... Die Gsell'schen Führer nehmen unter allen bis jetzt erschienenen Reisebüchern durch Italien den ersten Rang ein. Sie verbinden die Vortheile des Bädeker und Fournier mit denen von Burckhardts Cicerone ..."

[1] Prof. Bergau im „Nürnberger Korrespondenten".

H. G. Gutekunst's Kunst-Auktion

in Stuttgart Nr. XI.

Dienstag den 19. November und folgende Tage **Versteigerung der ersten Abtheilung** der alt-berühmten und prachtvollen **Kupferstich-Sammlung** des **Marchese Durazzo** in **Genua**, enthaltend:

1) das ausgezeichnete Cabinet von **Niellen** (über 200 Exemplare der schönsten Abdrücke, sowie **Original-Silberplatten**);
2) die **Kupferstiche** etc. der Stechernamen **A — L** inclusive, darunter die Meister **Aldegrever, B. und H. S. Beham, B. Baldini, Boticelli, G. A. da Brescia, Bocholt, Binck, Brosamer, Callot, G. und D. Campagnola, Carracci, Cranach, Dürer, Drevet, Edelinck, Francia, Glockenton, Krug, Lucas van Leyden, M. Lorch** etc. etc.; ferner viele Anonyme, besonders alt-deutsche und alt-italienische Meister, welch letztere zwei Schulen überhaupt den Kernpunkt der Sammlung bilden und in reichster Weise vertreten sind;
3) die **Zeichnungen alter Meister**;
4) die **illustrirten Werke und Bücher über Kunst** etc.

Der **Catalog** ist zu beziehen von Herrn **C. G. Boerner** in **Leipzig**, von dem Unterzeichneten und zwar die gewöhnliche Ausgabe zu dem Preise von 1 fl. 10 kr. = 20 Sgr.. Die Prachtausgabe auf grossem Velinpapier mit 25 Albertotypien zu dem Preise von 4 fl. 6 kr. = 2 Thlr. 10 Sgr.

[2] **H. G. Gutekunst,**
Kunsthandlung, Stuttgart.

In meinem Verlage erscheint demnächst mit Eigenthums-Recht:

[3]

Madonna

von **Friedr. Overbeck.**

(Gemalt im Jahre 1852.)

(Das Original wurde kürzlich von der Gemälde-Sammlung des Lübecker Kunst-Vereins angekauft.)

Photographie nach dem Original

von **Johs. Nöhring.** Preis 3 Thlr.

Die Grösse ist **genau** dieselbe wie **Brockmann's „Della Sedia"** von **Raphael**, zu welcher vorstehende Madonna ein würdiges und gewiss willkommenes **Pendant** bildet.

F. W. Kaibel,
Kunst- und Musikalien-Handlung. Lübeck.

Kunst-Auktion

in Kopenhagen

am 26. November 1872.

Versteigerung der III. Abtheilung der von dem verstorbenen Justizrath **C. W. Schmidt** hinterlassenen **Sammlung von Kupferstichen**, enthaltend die **französische Schule**. Hervorzuheben sind namentlich die **Pracht-Grabstichelblätter**, sämmtlich in schönen alten Abdrücken und ganz vorzüglich erhalten, mit vollem Rande; besonders reich vertreten: Baléchon, Beauvarlet, Bervic, Blanchard, Bridoux, Chevillet, Desnoyers, Edelinck, Forster, François, Henriquel-Dupont, Jagouf, Laugier, de Launay, Lecomte, Lefèvre, Leroux, Lignon, Lorichon, Louis, Martinet, Massard, Mercuri, Prudhomme, Richomme, Wille.

Der Katalog ist gratis zu beziehen durch den Unterzeichneten, der auch Aufträge übernimmt

Th. Lind,
[4] Buch- und Kunsthändler.

Verlag von **Paul Bette** in **Berlin.**

Lose Blätter,

Vier Silhouetten

von

Paul Konewka.

Gr. Fol. in eleg. Umschl. mit Porträtsilhouette, entw. und geschnitten von Albert Vogel.

1. Hinaus und heim. 2. Weihnachtszeit. 3. Soldatenloos. 4. Die vier Lebensalter.

[5]

Compl. 1 Thlr. 15 Sgr., einzeln à 15 Sgr.

Im Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

DER CICERONE.

Eine Anleitung

zum

Genuss der Kunstwerke Italiens

von

Jakob Burckhardt.

Zweite Auflage,

unter Mitwirkung von mehreren Fachgenossen herausgegeben von

Dr. A. v. Zahn.

1869—70. 3 Bände br. 3 Thlr. 18 Sgr. geb. 4¼ Thlr.

Eine werthvolle Ergänzung zu vorstehendem Werke bilden:

O. Mündler's

Beiträge zu J. Burckhardt's

CICERONE.

1870. br. 24 Sgr.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Hierzu: Nr. 1. der „Mittheilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst". — Beilage von der Verlagsbuchhandlung von G. Basse in Quedlinburg.

VIII. Jahrgang.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königstr. 3) zu richten.

25. Oktober

Nr. 2.

Inserate
à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1872.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Der Salon von 1872.*)

I.

Paris, im Juli 1872.

Es läßt sich nicht läugnen, daß man in Frankreich sich die Unterstützung der bildenden Kunst und die Ermuthigung der Künstler von Staatswegen stets angelegen sein ließ und in dieser Beziehung von allen modernen Staaten vielleicht das Meiste gethan hat. Die Folgen blieben nicht aus. Es hat sich eine tüchtige Schule gebildet, aus welcher Künstler ersten Ranges hervorgegangen sind, es wurde ein lebhaftes Interesse für die Kunst erweckt, welches gegenwärtig alle Schichten der französischen Gesellschaft durchdringt, es hat sich ein äußerst reger Kunsthandel entwickelt, es steigerte sich die Werthschätzung der wahrhaft tüchtigen Kunstler, und es steigerte sich deren materieller Verdienst. Wir können fast alles dies heute zwar auch von Deutschland sagen, aber wir müssen gestehen, daß der erste Anstoß dazu aus Frankreich gekommen ist.

Eine andere, weniger günstige Folge der staatlichen Fürsorge ist die, daß Frankreich gegenwärtig ein Heer von Malern, besser gesagt, geschickten Bildermachern besitzt, welche bemüht sind, dem Geschmack der bestehenden Mode, der jeweiligen Stimmung des Publikums zu entsprechen, und welche durch bizarre Motive oder durch eine noch nie dagewesene Malweise ihren Werken den Stempel der Genialität aufzudrücken suchen. In den Ausstellungen der Kunsthändler gehören drei Viertheile der Bilder den Malern dieser Kategorie an. Die letzteren stehen sich ganz gut dabei, denn die Nachfrage nach Gemälden ist groß; und da bei dem jährlichen Medaillenregen es nicht fehlen kann, daß fast auf jeden dieser Maler einmal ein Tropfen abfällt, so halten sich die Dekorirten ex officio für große Künstler, und das Publikum ist immer geneigt, diese Meinung zu theilen.

Es ist unverkennbar, daß trotz der jährlichen großen Ausstellungen und trotz des außerordentlichen allgemeinen Interesses für dieselben das Verständniß für Kunst im größten Theile des Publikums ein sehr mangelhaftes geblieben ist; die unglaubliche Masse von Falsifikaten, schlechten Kopien und wahrem Schund, welche hier dem Publikum für theures Geld angehängt wird, geben Zeugniß davon. Ein gut Theil der Schuld daran trägt die hiesige Journalistik, welche anstatt vernünftige Kritik zu üben, über jedes Bild ellenlange Phrasen macht und hundert Dinge hineinlegt, an welche der Künstler nie gedacht hat.

Die jährliche große offizielle Ausstellung bildet eine der bedeutendsten Maßnahmen, welche die Regierung zu Gunsten der bildenden Kunst und der Künstler eingerichtet hat, und sie ist mit der Zeit für die Pariser zum unentbehrlichen Bedürfniß geworden. Die fashionable Welt kann sich den Mai ebensowenig ohne „Salon" denken wie den Winter ohne Bälle, den Frühling ohne Wettrennen, den Sommer ohne Landaufenthalt und den Herbst ohne Seebad; aber auch die unteren Klassen — wenn man unter der Aera der „Fraternité" und „Egalité" von solchen sprechen darf — lassen sich den Besuch der Ausstellung nicht entgehen; der Soldat, das Marktweib, der Blousenmann, der Krämer mit Weib und Kindern, alle strömen an den Gratistagen in den Salon und überzeugen sich von den Fortschritten der vaterländischen Kunst. Die Eröffnung des Salon ist stets ein mit Ungeduld erwartetes Ereigniß, die Werke desselben bilden durch zwei bis

*) Man vergl. die Notiz in Nr. 24 des vorigen Jahrgangs der „Kunst-Chronik."

drei Monate hindurch das Hauptthema der Konversation in den Gesellschaftszirkeln, für die Zeit der Ausstellung erscheinen eigene Witzblätter, welche in Wort und Bild die Gemälde und Statuen karrikiren, und die Kritiker der großen Tagesjournale dürfen unter zwanzig bis dreißig langen Artikeln ihre Aufgabe nicht für erledigt erachten.

Der „Salon" von 1872 war wie in den letzten Jahren vor dem Kriege im „Palais des Champs-Élysées" aufgestellt; man gelangte in die eigentlichen Ausstellungsräume durch den zum Garten umgewandelten riesigen Hofraum des Palastes und durch einen zweigetheilten, mit Gewächsen und prachtvollen Gobelins geschmückten Treppenaufgang. In elf Sälen und zwei langen Galerien waren 1536 Oelgemälde, Aquarelle, Porcellanmalereien, 142 Kupfer- und Stahlstiche, Holzschnitte, Lithographien und 55 architektonische Entwürfe ausgestellt; in dem erwähnten Hofraum waren die 339 Bildhauerwerke, Gruppen, Statuen, Büsten, Medaillons ꝛc. postirt. Ueber 1900 Kunstwerke sind von der Jury, angeblich wegen Mangels an Raum, zurückgewiesen worden — eine Wohlthat für den Besucher, eine Ungerechtigkeit vielleicht für manchen Künstler; die abgewiesenen Künstler haben sich auch in einer Petition an den Minister für Unterricht und Kunst gewendet und verlangt, daß nach Schließung des Salons ihre Gemälde im Palais ausgestellt werden sollten. Der Bescheid lautete begreiflicher Weise ablehnend, da der Minister das Votum der Jury nicht desavouiren wollte, und auch die Kosten für eine solche doppelte Ausstellung nicht zu seiner Disposition standen.

Bevor ich nun zur Besprechung der einzelnen Kunstwerke übergehe, theile ich noch die Liste der durch Medaillen und ehrenvolle Erwähnungen ausgezeichneten Künstler mit und bemerke, daß ich weiterhin dieser Auszeichnungen nicht mehr bei jedem Bilde oder Künstler gedenken werde, da in Anbetracht der vielen „hors concours" gebliebenen Werke die prämiirten Arbeiten bei weitem nicht immer die besten waren. Zuerkannt wurden:

In der Section der Malerei.

Erste Medaillen: Jean Paul Laurens, Jules L. Machard, Paul Jos. Blanc, Etienne Berne-Bellecour.

Zweite Medaillen: Eduard Détaille, Pierre August Cot, Henri Louis Duprai, Louis Felix Guesnet, Charles Henri Pille, Lecomte du Nouy, Jules Jacques Veyrassat, Georges Becker, Amédée Elia Servin, Gustave Guillaumet, Charles Aug. Sellier, Robert Wylie, Jean Maxime Claude, Jeanny Maisial, Benjamin Ulmann, Eugène Faure, Philippe Parrot, Edouard Castres, Edouard Théophile Blanchard, Jean Benner, Jos. Fortuné Layraud, Eduard Lebel, C. F. Gaillard, Alfred Wahlberg.

Ehrenvolle Erwähnungen: Pierre Billet, Alex. Veron, B. de Gironde, Jean Richard Goulie, Jean B. Lavastre, Jules Guillet, Luc. Olivier Merson, De Nittis, Jacques R. Lematte, Frederik Henri Kaemmerer, Alexandre Thiollet, De Pennes.

In der Section der Sculptur.

Erste Medaillen: Ernest Louis Barrias, Anton Mercié.

Zweite Medaillen: Ferd. Leenhoff, E. F. Captier, Antony Noël, Georges Clère, Adolphe Thabard, Emile Hébert, Charles Degeorge, Ludovic Durand, Charles Pétre, Ferd. Levillain.

Ehrenvolle Erwähnungen: Gabriel Faraill, Gustave Deloye, Jules F. Renaudot, Louis Noël, Auguste Moreau.

In der Section der Architektur.

Erste Medaillen: Louis F. Boitte, François Thierry-Ladrange.

Zweite Medaillen: Victor Aug. Loué, Aug. Jos. Lafollye, Joseph Bandot.

In der Section der Kupferstiche ꝛc.

Erste Medaillen: Jean Bapt. Danguin, Claude Ferd. Gaillard, Edmond Hédouin.

Zweite Medaillen: Brunet-Debaines, De Rochebrune, Felix Braequemond, Edmond Ch. You, Alfred Alex. Delauney, Mad. Helene Boetzel.

Ehrenvolle Erwähnungen: Paul Le Rat, Henri Th. Hildebrandt, Charles Deblois, Felix Gauchard, Gustave Greux.

Ueberdieß wurde eine Anzahl von Künstlern zu Mitgliedern der Ehrenlegion ernannt und zwar mit dem Grade eines Officiers der Bildhauer Chapu, mit dem Grade eines Chevaliers die Maler: Leopold Lévy, Carolus Duran, Camille Bernier, Ulmann, Eug. Romain Thirion, Emile Van Marcke, Monchot, Patrois; die Bildhauer: Mercié, Ch. Gautier und Ferd. Leenhoff; endlich der Kupferstecher Edmond Hédouin.

Der „Salon" von 1872, obwohl international wie seine Vorgänger, trug dennoch mehr als je ein familiäres, französisches Gepräge; es mag hierzu hauptsächlich die gleichzeitige internationale Ausstellung in Wien und das gespannte Verhältniß mit Deutschland beigetragen haben. Deutschland war nur durch Elsässer und Lothringer vertreten, welche sich natürlich noch zu den französischen Künstlern rechnen; Oesterreich war nur durch zwei oder drei derzeit in Paris lebende Maler repräsentirt; zahlreicher hatten die Belgier und Holländer, mäßig die Schweizer und Italiener die Ausstellung beschickt; einzelne Gemälde rührten von englischen, russischen, amerikanischen Künstlern her. Nach der Strenge, welche die Jury hatte walten lassen, kann man ermessen, daß der Eindruck, welchen die Ausstellung machte, ein ganz anständiger war, und daß wenige Bilder und Skulpturen zu sehen waren, welche nicht durch irgend einen bemerkenswerthen Zug das Interesse des aufmerksamen Beobachters zu erregen im

Stande gewesen wären; anderseits kann man wieder nicht behaupten, daß die Zahl wirklich hervorragender Kunstwerke bedeutend gewesen sei; die Menge der Künstler, welche durch tendenziöse Motive, Bizarrerie oder Effekthascherei die Gunst des Publikums für sich gewinnen wollen, stellte wieder ein sehr bedeutendes Kontingent zu der Ausstellung.

Es sei hier nur der hervorragenderen Werke in eingehender Besprechnng gedacht, die übrigen mögen kurz Revue passiren oder ganz unerwähnt bleiben. Nebenbei will ich hier bemerken, daß wir vielen der im Nachstehenden besprochenen Kunstwerke im Jahre 1873 bei der Weltausstellung in Wien wieder begegnen werden; eine ziemlich große Anzahl ist bereits dafür angemeldet.

Unter den Werken der Oelmalerei gebührt die Palme unstreitig den beiden Gemälden von J. A. Breton: „La fontaine“ und „Jenne fille gardant des vaches“. Breton, immer noch der bedeutendste Darsteller des französischen Bauern, giebt uns weniger die kleinen genrehaften und humoristischen Züge wieder, welche sich dem Beobachter des Landlebens so zahlreich darbieten, als vielmehr die ernste Poesie, welche über dem ganzen Landvolke, dieser besonderen Klasse der arbeitenden Menschheit, diesen einfachen Gestalten und ihren einfachen Handlungen ruht. Diese Poesie liegt theils in der unbewußten Ergebung, mit welcher der Landmann unabläßig sein schweres Tagewerk erfüllt, in der Schlichtheit der Gedanken und in der Einfachheit der Gefühle, welche zwar nur einen beschränkten Gesichtskreis umfassen, aber dennoch eine reiche und eigenthümliche Welt von Freuden und Sorgen, Hoffnungen und Enttäuschungen, Leidenschaften und Tugenden, Wünschen und Ahnungen in sich bergen; theils beruht sie auf der innigen Wechselbeziehung dieser Menschen mit der Natur. Es ist leichter, diese Poesie zu fühlen als sie zu beschreiben, und es gehört ein ruhiger, sinniger Beobachter dazu, um sie zu erfassen. Von wahrer Naturempfindung bis zu falscher Sentimentalität ist oft nur ein Schritt. Jules Breton weiß diesen Schritt zu vermeiden; er stellt eine, zwei Gestalten dar in ihrer ländlichen Beschäftigung, schlicht und natürlich, wie er sie am Felde, im Walde findet und umgiebt sie mit einem passenden Stück Natur; ein bescheidener Realismus — ich finde keinen passenderen Ausdruck für Breton's klare, wahre und doch dem Ganzen so untergeordnete Farbengebung — verbunden mit einem edel empfundenen Stile giebt jenen einfachen Motiven einen Reiz und eine Bedeutung, daß der Beschauer gefesselt vor dem Gemälde stehen bleibt, ohne sich gleich Rechenschaft darüber geben zu können worin der Zauber des Bildes liegt. J. Breton hat bei seinen zwei neuesten Bildern die Figuren, abweichend von seiner früheren Art, lebensgroß genommen und dadurch auch deren Wirkung erhöht. Auf dem Bilde „Der Brunnen“, welches den Vorzug verdient, sind zwei Bauernmädchen dargestellt, welche aus einen Steinquell Wasser schöpfen; ein Mädchen kauert am Boden, seinen Krug füllend, während das andere aufrecht steht, seinen großen Thonkrug auf der Achsel haltend; hinter den Gestalten steigt ein Stück Wiese und ein Stück Saatfeld auf, an welches der dämmerige Horizont gränzt; der Oberkörper, Kopf und Krug des aufrechtstehenden Mädchens silhonettiren sich in der grauen Luft und heben sich zugleich plastisch davon ab; das Bild trägt eine ruhige, glanzlose Abendstimmung. Das zweite Bild zeigt uns ein am Saume eines Waldes sitzendes Mädchen, welches sich mehr mit seinen Gedanken als mit den in der Ferne grasenden Kühen beschäftigt; den Hintergrund bilden Bäume, eine zwischen diesen halbversteckte Hütte und die erwähnten Thiere.

Die Historienmalerei ist in neuerer Zeit etwas in Verruf gerathen; theils ist der vielleicht seichter gewordene Geschmack des Publikums daran Schuld, zum größten Theile aber ist wohl die Art, wie dieses Gebiet der Malerei heutzutage von den Malern bestellt wird, der Grund, warum ersteres theilnahmslos an den Historienbildern vorübergeht oder rathlos vor ihnen steht, im besten Falle einen sehr unbestimmten Eindruck von ihnen mit sich nimmt. Die Künstler vergessen zu oft, daß auch bei der Vergegenwärtigung historischer Momente das „ewig Menschliche“ die Hauptrolle spielen muß, wenn das Bild auf den Beschauer einen nachhaltigeren Eindruck machen soll als eine gemalte Geschichts-Illustration. Andrerseits sind wohl auch geschichtliche Stoffe besonders geeignet zu großen, durch großartige Komposition und brillante malerische Ausführung packenden dekorativen Gemälden, aber diese Richtung sehen wir heute in Frankreich und auch in Deutschland fast ganz verwaist.

Die historischen und biblischen Gemälde, welchen man im diesjährigen „Salon“ begegnete, rührten zum Theil von Malern her, welchen darum zu thun war, in Seiden- und Sammtgewändern, Rüstungen und Prunkgegenständen die Brillanz ihrer Technik flimmern und flattern zu lassen, theils von kaum aus der Maler-Akademie flügge gewordenen Jünglingen, welche vermeinten, unfehlbar die allgemeine Bewunderung auf sich und ihr Bild zu lenken, wenn sie eine in dem Winkel eines obscuren Geschichtswerkes aufgestöberte oder „entdeckte“ historische Begebenheit oder Fabel zur Darstellung brachten. Es sei damit nicht gesagt, daß es an bedeutenden und bemerkenswerthen Gemälden auf diesem Gebiete vollständig fehlte. Der Jury war es augenscheinlich darum zu thun, den Vertretern der Historie die meiste Gunst und Ermunterung angedeihen zu lassen, da sie denselben die meisten Medaillen zuwendete.

Gustav Doré, der berühmte Illustrator, hatte zwei große Bilder ausgestellt: „Le massacre des innocents“ und „L'Alsace“. Ersteres zeichnet sich durch die lebendig

komponirte und dramatisch ergreifende Hauptgruppe der mit den Kriegern ringenden Weiber aus; letzteres Bild zeigt eine Elsässerin mit einer französischen Fahne, dumpf brütend an eine Mauerwand gelehnt; gegen den dunklen Mauerwinkel zu kauert ein Weib mit einem Kinde. Beide Bilder sind breit und tüchtig gemalt, aber von düsterem Kolorit.

Thomas Couture trat nach ziemlich langer Abstinenz wieder mit einem Bilde vor die Öffentlichkeit. Sein „Damocles" gab den Salonbesuchern Räthsel auf; nicht der durch die Schulgeschichtsbücher bekannte Grieche, der sein lucullisches Mal unter so beängstigenden Verhältnissen einnehmen sollte, sondern eine Art von allegorischem Doppelgänger desselben hatte Couture dargestellt. Wir sehen einen Mann von edler Figur, etwas weltschmerzlichem Gesichtsausdrucke, mit schwarzer Toga bekleidet, auf seinem Lager sitzend, mit Fesseln belastet, den lorbeerbekränzten Kopf in eine Hand gestützt, die andere Hand auf einer Lyra ruhend, vor ihm auf dem Boden kostbare Geräthe mit köstlichen Früchten gefüllt; auf der weißen Marmorwand, welche den Hintergrund bildet, stehen die Worte geschrieben: „Potior mihi periculosa libertas quam secura et aurea servitus." Wie gesagt, man zerbrach sich den Kopf über diesen Damocles, aber man bewunderte das treffliche Bild. Die Farbe ist etwas trockener als auf den früheren bekannten Gemälden dieses Meisters, aber das Schwarz der Toga, die grauweiße Wand und das Roth des Teppichs, der auf dem Lager ausgebreitet ist, sind zu klassisch ruhiger Harmonie gestimmt.

Henri Leopold Lévy, ein Schüler von Cabanel und Fromentin, hat es unternommen, eine „Herodias" zu malen, trotz der vielen und großen Meister, welche vor ihm denselben Stoff behandelt haben, und man muß gestehen, daß er es verstand, sein Bild doch wieder interessant zu machen. Es stellt Herodias, welcher die Schüssel mit dem Haupte des Johannes präsentirt wird, Herodes, Salome und einige Nebenpersonen in lebensgroßen Figuren dar. Die sichere Komposition, die Eleganz der Figuren und die treffende Charakterisirung derselben zeugen von einem sehr beachtenswerthen Talente; der Künstler besitzt dazu ein gediegenes Kolorit, seine Malweise zeigt aber, daß er sich von den Vorbildern, die er genommen, noch nicht ganz losgerungen hat.

Der Holländer Alma-Tadema ist in Deutschland allgemein bekannt und geachtet. Seine beiden diesjährigen Bilder: „Un empereur romain" und „Fête intime" gehören zu dem Besten, was der Künstler bisher geschaffen. Das erste zeigt uns eine Scene in dem Prunkgemache eines römischen Tyrannen. Letzterer scheint eben seinen lebensgefährlichen Passionen gefröhnt zu haben, denn einige ermordete Höflinge liegen im Gemache aufgeschichtet; aufrührerisches Volk und Krieger drängen zur Thüre herein, der Tyrann hat sich wie ein furchtsames Kind hinter einen Teppichvorhang versteckt, welcher jedoch von einem Sklaven gelüftet wird, um dem Volke das Schauspiel eines Kaisers in Todesangst zu bieten. Das zweite Bild trägt eine heitere Stimmung: ein reizendes junges Paar aus der glücklichen homerischen Zeit führt einen grotesken Tanz aus; drei Mädchen und ein Junge machen auf Pfeifen und Klappern Musik dazu; ein silenartiger Alter ist weinselig in einer Ecke entschlummert. Den Hintergrund bildet eine mit einem Ornamentenfries bemalte Mauer, über welche Bäume und Gesträuche eines Gartens herüberragen. Man kann sich vorstellen, zu wie reizenden Details beide Motive dem Künstler Gelegenheit boten.

G. Guttenberg.

Friedrich Eggers †.

(Schluß.)

Es ist bisher nur von dem die Rede gewesen, was man das äußere Leben des Mannes nennen könnte; seine Person ist nicht viel in den Vordergrund getreten, und doch darf man geradezu sagen, daß Eggers' persönliche Eigenschaften, das, was er durch seine bloße Erscheinung und seine direkte Einwirkung auf die mit ihm in Berührung kommenden Menschen geleistet hat, tiefgreifender, nachhaltiger und vielleicht wichtiger gewesen ist, als seine äußere Thätigkeit. Es wird selten einen Menschen geben, welcher mit den verschiedenartigsten Persönlichkeiten in einem so harmonischen, gegenseitig anregenden und befruchtenden Verkehre zu stehen im Stande wäre, wie das bei Eggers der Fall gewesen. Wo er in einen Kreis hineintrat, da wurde er die Seele, das geistige und durchgeistigende Element in demselben; für alles Hohe, Edle und Schöne in tiefster Seele erglüht, wußte er seine ideale Auffassungsweise der Dinge und der Verhältnisse auch auf seine Umgebung zu übertragen, und er hat in dieser Richtung sowohl in seinen gesellschaftlichen Beziehungen als auch namentlich in seiner Lehrthätigkeit unendlich fördernd gewirkt. Die reiche Liebe, welche ihm über den Tod hinaus folgt, ist dessen Zeuge. Eine streitbare Natur war er nicht; er suchte überall die Gegensätze durch klare, nachgiebige und doch des Zweckes sich wohl bewußte Verständigung zu versöhnen und auf das Richtige hinzuführen. Ob er dabei immer dasjenige erreicht und gethan hat, was im gegebenen Momente das Richtigste und Erforderlichste war, um jeder etwaigen unerwünschten weiteren Verwickelung vorzubeugen, — es ist dies manchmal eben auch der schneidige Ernst — muß dahin gestellt bleiben.

Diese seine seltenen persönlichen Eigenschaften fanden naturgemäß auch in den weitesten Kreisen jene Anerkennung, die dem wirklich Hervorragenden selten versagt wird, und so war er namentlich mit allen der Kunst und Kunstwissenschaft nahe stehenden Persönlichkeiten eng verbunden. Es war daher eine sehr natürliche Sache und

in gewisser Hinsicht unbedingt eine glückliche Wahl, als ihn im Mai d. J. der neue preußische Unterrichtsminister Dr. Falk als Leiter der preußischen Kunstangelegenheiten in sein Ministerium berief. Bescheiden, wie er stets war, begnügte er sich damit, seine Kräfte in dieser Stellung zunächst als Hilfsarbeiter zu erproben, und mit seiner oft bewährten, nie ermüdenden Gewissenhaftigkeit arbeitete er sich in die ihm oft unsympathischen Zweige seiner neuen amtlichen Thätigkeit hinein.

Es ist eine müßige Frage, wenn eine derartige Thätigkeit, kaum begonnen, durch den Tod unterbrochen wird, ob er für alle Fälle der geeignetste Mann an der Stelle gewesen wäre, ob er namentlich die Energie und die physische Kraft gehabt haben würde, den ihm entgegentretenden Schwierigkeiten, welche aus der langen Verwahrlosung dieser ganzen Verwaltung mit Nothwendigkeit resultiren mußten, gewachsen zu sein. Das steht fest, daß Alles, was während seiner Amtsthätigkeit im Kultusministerium in Kunstangelegenheiten gethan und angebahnt ist, den unwiderleglichen Beweis dafür giebt, daß eine Hand über der Sache waltete, welche mit tiefem Verständniß, mit klarem Blick und mit opferwilliger Hingabe der Sache von den höchsten Gesichtspunkten ausgehend zu dienen beflissen war und, soweit bis jetzt die Möglichkeit zu positivem Thun gegeben war, auch im Wesentlichen durchaus das Richtige getroffen hat.

Freilich muß man mit Trauer hinzusetzen, daß das, was Eggers in den wenigen Monaten seiner Thätigkeit im Ministerium geleistet hat, seine Kräfte, weil es seiner innersten Natur nach eine ihm heterogene Beschäftigung war, zerrüttet, zerstört, aufgerieben hat. Es ist mit der Verwaltung einmal ein eigenes Ding; sie erfordert eine gewisse praktisch-trockene Nüchternheit, welche die Sachen nur bis auf einen gewissen Grad an das Gemüth herantreten läßt. Eggers war ein zu geistiger, feinsinniger Mann, um Dinge, die mit der Kunst auch nur in der allerentferntesten Verbindung standen, von denen auch nur auf dem unabsehbarsten Umwege das Wohl und Wehe irgend eines Kunst-Interesses abhing oder abhängen konnte, nicht sein ganzes Gemüth in der Tiefe erfassen zu lassen. So hat er sich das viele rein Mechanische seiner Stellung in einer rührenden, aber seine Kräfte untergrabenden Weise allzusehr angelegen sein lassen, aber er hat, und das bleibt als ein hohes Verdienst bestehen, Grundlagen in die verwahrloste Verwaltung gelegt, aus denen sich ein tüchtiger gediegener Neubau der ganzen Verhältnisse entwickeln kann. — Noch herrscht — und leider nur zu begreiflich — Rathlosigkeit, wem sein erledigter Sitz anvertraut werden soll.

Nur wenige Tage war er krank, und zwar schien die Krankheit sich zum Besseren wenden zu wollen. Noch am Freitage konnte er das Bett verlassen, und er benutzte die Zeit, um an den vorliegenden Akten zu arbeiten. Doch am Sonntage schon um die Mittagszeit verschied er.

Am folgenden Donnerstage Nachmittags um 4 Uhr wurde er nach einer erhebenden Feierlichkeit von einem großen Gefolge zur Bahn geleitet, auf welcher seine sterblichen Ueberreste nach seiner Heimat geführt werden sollten. Vor dem reich geschmückten, im Garten seines Wohnhauses auf das geschmackvollste aufgestellten Sarge hielt der Domhilfsprediger Dryander, welcher ihn auf seiner italienischen Reise begleitet hatte, eine Rede, wie man sie leider nicht oft bei Begräbnissen zu hören bekommt, sowohl dem Inhalte wie der Form und Vortragsart nach ein wahres Muster und Meisterstück, welches durch die schlicht schöne Schilderung des Verstorbenen, der man das wirkliche Verständniß und die Wärme des empfindenden Herzens in der wohlthuendsten Weise anmerkte, in sämmtlichen Theilnehmern der Trauer-Feierlichkeit, unter denen natürlich alle Spitzen der Kunst und Wissenschaft in Berlin vertreten waren, den tiefsten Nachhall fand. Die Versammlung folgte zu Fuß dem Leichenwagen, neben dem einige seiner Lieblingsschüler Palmen trugen. Eine merkwürdige Feier sah dann der Hamburger Bahnhof in seiner Halle sich vollziehen; der Sarg wurde in den bereitstehenden, mit Blumen dekorirten Wagen gehoben, und es war ein eigenthümlicher Eindruck, ein überraschender Beweis von der Poesie auch unseres Zeitalters des Dampfes, wie unter den Klängen des „Es ist bestimmt in Gottes Rath", nachdem die Thüren des Wagens sich geschlossen, sich die Lokomotive lautlos in Bewegung setzte, und der Wagen mit dem Sarge den thränenden Blicken der zahlreichen Freunde leise entschwand.

Bruno Meyer.

Nekrologe.

Jakob Alt †. Am 30. September hat der älteste Künstler in Wien, Jakob Alt, der Vater des berühmten Aquarellisten Rudolf Alt, im Alter von 83 Jahren nach längerer Krankheit das Zeitliche gesegnet. Der Verewigte wurde am 17. September 1789 zu Frankfurt a. M. geboren. Bei Zeiten schon folgte er seiner Vorliebe für die Kunst und wurde Maler. Das Porträt seiner Mutter, das er als 14jähriger Knabe malte, erregte Sensation. Auf einer Reise nach Rom im Jahre 1810 kam Jakob Alt nach Wien, wo er bald darauf sich verheirathete. Alt widmete sich anfangs, aber nur kurze Zeit, der Porträtmalerei. Die Lithographie war damals eine neue Erfindung, und Jakob Alt war einer der Ersten, die sie für die Kunst verwendeten. Bekannt ist das Werk: „Die Donau vom Ursprung bis Belgrad", welches in den Jahren 1818 und 1819 ausgeführt wurde. In den Jahren 1823 und 1824 entstand sein zweites größeres Werk: „Das Salzkammergut in Oberösterreich" — damals fast noch ein unbekanntes Land, das Alt mit seinen Studien erst förmlich entdeckte. Dann folgten Bilder „Aus den Alpen der österreichischen Monarchie" in achtzig Blättern und „Wiener Ansichten". In den dreißiger Jahren und bis zum Jahre 1848 beschäftigte ihn fast ausschließlich Kaiser Ferdinand, für welchen er eine große Sammlung von Aquarellen machte. Von 1848 an gab sich Jakob Alt mit Vorliebe dem Studium der Wiener Flora hin, dessen Resultat eine Sammlung von 400 Blättern war, die sich nebst vielen andern Aquarell-Studien aus Deutschland, Italien, Ungarn und Dalmatien in seinem Nachlasse befinden. Das hohe Alter erst setzte seiner Thätigkeit Grenzen. Als Mensch war er höchst liebenswürdig und bescheiden.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Ein Seminar für Zeichenlehrer ist in Berlin, zunächst provisorisch als ein Theil der mit der k. Akademie der Künste verbundenen Kunstschule unter Direktion des Professor M. Gropius, mit dem 1. Okt. d. J. in's Leben getreten. Die Schüler des Seminars genießen vorläufig den Unterricht der Abtheilung A der Kunstschule, deren Lehrplan deshalb eine Modifikation erlitten hat und sich nunmehr folgendermaßen gestaltet: 1) Ornamentenlehre: Baumeister Jakobsthal. 2) Projektionslehre: Prof. Dr. Hertzer. 3) Anatomie: Professor Domschke. 4) Modelliren: Bildhauer Goeritz. 5) Freihandzeichnen, zugleich Lehre von Licht und Schatten: Maler Schaller (Ornamente und Thiere nach Gyps in dekorativer Behandlungsweise). 6) Freihandzeichnen nach Gyps: Professor Schütze (Ornamente und Theile des menschlichen Körpers in Konturen). 7) Freihandzeichnen: Maler Burger, welcher vorläufig vertreten wird (Ornamente und Theile des menschlichen Körpers in ausgeführter Darstellungsweise [Kreide Bleistift, Aquarell]). 8) Ornamentale Farbenstudien: Baumeister Prof. Spielberg. 9) Kunstgeschichte: Dr. Bruno Meyer. — Das Honorar für den einjährigen Lehrkursus des Seminars beträgt 48 Thlr. und ist halbjährig pränumerando mit 24 Thlr. zu entrichten. Durch die vollständige Absolvirung des einjährigen Kursus wird unter gewissen, noch zu bestimmenden Bedingungen die Berechtigung zur Zulassung zu der Prüfung als Zeichenlehrer erworben. — Es ist übrigens die Einrichtung getroffen, daß auch die Betheiligung an dem Unterricht in einzelnen Lehrfächern ermöglicht wird.

Kunstgeschichtliches.

Ausgrabung auf dem römischen Forum. Das Ereigniß des Tages in Rom ist ein herrlicher Fund, welchen der um die Ausgrabungen in Rom, Ostia und der Villa Hadriana so verdienstvolle Senator Pietro Rosa im Forum Romanum gemacht hat. Anfang September wurden unter den Ueberresten jenes mittelalterlichen Thurmes, der, ganz nahe an der Säule des Kaisers Phokas stehend, das ultima Thule der Ausgrabungen in diesem Stadttheile darstellte und den Wölbungen als Stütze dientr, über welche die Straße gelegt ist, die ziemlich wohlerhaltenen Bruchstücke eines Basreliefs gefunden. An zwei verschiedenen, etwa drei Klafter getrennten Stellen dieses Thurmes, dem sie als Grundstützen unter anderem Material dienten, stehen die eine Länge von 12—15 Meter einnehmenden Mauerstücke aufrecht im Grunde, welche, auf beiden Seiten mit kostbaren Bildwerken ausgestattet, offenbar zur Verzierung der Rostren gedient haben. Diese wohl aneinander schließende Reihe von 5—6 Zoll dicken Marmorplatten weist nach oben zu Spuren eines darin eingemauerten Gitters auf und mag wohl ursprünglich die Plattform der Rostren umgeben haben. Nach außen hin gegen das darunter stehende Volk zeigen diese Marmorplatten merkwürdige Ereignisse, die auf das Forum Bezug haben, in geschichtlicher Reihe, von vortrefflichen Meißeln in Basreliefs dargestellt. Der Halbkreis, welchen dieselben gebildet haben, beginnt mit dem Ruminal und endet mit dem Lotusbaum. Reiche Gestalten tauchen auf diesem merkwürdigen Monumente bereits aus Schutt und Schlamm empor, und nicht nur die geschichtlichen Darstellungen, sondern auch die wohlausgeführten Monumente des Hintergrundes werden den höchst bedeutenden Fund zu einer Quelle von topographischen Aufklärungen machen. Auf der den Rednern, die von den Rostren sprachen, zugekehrten Seite ist das dreifache Reinigungsopfer symbolisirt, die sogenannten Suovetaurilia, und sowohl der Stier als das Lamm und Schwein, die drei üblichen Schlachtopfer, sind von der vorzüglichsten Ausführung. Kurz, dieses Kunstwerk, das aus der letzten Epoche des Glanzes der von griechischen Künstlern in Rom ausgeübten Kunstwerke herzustammen scheint (aus der Epoche Hadrian's), ist das Bedeutendste, das seit langen Jahren an das Tageslicht gefördert worden ist. Es ist bestimmt, unter den römischen Ueberresten Epoche zu machen, und dieser glückliche Fund bestätigt nicht nur die Voraussetzungen Rosa's über die Lage des Forums, die Stellung der Rostren, so wie die der Basiliken Julia und Emilia und der Tempel des Forums, sondern er berechtigt durch die Oertlichkeit, wo er zu Tage kam, auch zu den besten Hoffnungen auf fernere Entdeckungen. Senator Pietro Rosa, der praktische General-Intendant der römischen Ausgrabungen, soll die Absicht hegen, das prachtvolle Kunstwerk auf der Weltausstellung in Wien erscheinen zu lassen.

Personalnachrichten.

Wiener Akademie. Der Direktor der Kunstakademie in Prag, Josef Mathias Trenkwald, wurde zum ordentlichen Professor an der Specialschule für Historienmalerei, der Architekt Georg Niemann, ein Schüler Hansens, zum außerordentlichen Professor der architektonischen Hilfswissenschaften (Perspektive und Stillehre) an der Wiener Akademie der bildenden Künste ernannt.

Sammlungen und Ausstellungen.

G. **Vom Louvre.** Die Kunstsammlungen, welche im letzten Kriege in Sicherheit gebracht waren, werden nun wieder ausgepackt und im Louvre aufgestellt. Vor wenigen Wochen wurde die Aufstellung der interessanten Sammlung von Schnitzereien, Fayencen, Miniaturen 2c., welche das Musée Sauvageot ausmachten, vollendet; gegenwärtig werden neue Säle geöffnet und hergerichtet, um mehrere Kollektionen, welche früher im Luxembourg und in einigen Schlössern der Umgebung von Paris aufgestellt waren, nun im Louvre unterzubringen. Die Galerie wurde durch einige Zeichnungen und Bilder bereichert: Herr Gatteau überließ derselben zwei Bleistiftzeichnungen von Pietro Perugino und von Andrea Mantegna, außerdem acquirirte die Administration des Louvre ein Gemälde religiösen Inhalts von Ambrogio Borgognone, welcher Meister bis jetzt in der Galerie nicht vertreten war; die Kupferstichsammlung wird demnächst um einige hundert Blätter bereichert werden.

B. **Düsseldorf.** Von den neuen Gemälden, welche die Permanente Kunst-Ausstellung von Ed. Schulte letzthin brachte, erregte ein größeres Werk von Emil Volkers die meiste Aufmerksamkeit. Es behandelte ein Motiv aus dem Markt zu Rin Reni in der kleinen Wallachei in höchst charakteristischer Auffassung und sorgfältigster Durchführung, wie sie allen Bildern dieses Künstlers eigen ist. Die vielen Figuren in ihren mannigfachen buntfarbigen Trachten, die Thiere, Buden, Gemüse und Geräthschaften — kurz Alles war mit photographischer Genauigkeit wiedergegeben, ohne der Gesammtwirkung zu schaden, welche in heller Sonnenbeleuchtung gehalten, eines günstigen Eindruckes nicht verfehlte. Das Bild ist Eigenthum des Fürsten von Rumänien, der schon mehrere ähnliche Darstellungen aus seinem Lande von Volkers hat malen lassen. Rudolf Jordan, der Altmeister unser Genremaler, brachte ein kleines gemüthliches Bildchen aus dem Seemannsleben, „Großvater und Enkel", worin wir die längst bekannten Vorzüge des Künstlers in Zeichnung und Farbe wiederfanden. Auch das kleine Bild von E. Strecker, welches einem Krieger zeigte, der seine zerhauene Sturmhaube prüfend betrachtet, verdiente aufrichtiges Lob. Viel Interesse beanspruchte ferner die wirkungsvolle Darstellung des Brandes unserer Kunst-Akademie, von der Rheinbrücke aus gesehen, von A. von Wille. Im Auftrage der lithographischen Anstalt von Breidenbach u. Comp. gemalt, soll dies Bild in Farbendruck vervielfältigt werden, um ein bleibendes Erinnerungsblatt jenes denkwürdigen Ereignisses zu bilden. E. Anders und Karl Mücke behandelten unter dem Titel „die Wittwe" dasselbe Thema in sehr verschiedenartiger Auffassung, aber jeder mit verschiedenem Talent und gleich anerkennenswerth in Stimmung und Kolorit. Während bei Anders eine junge Edelfrau weinend an der Wiege ihres Kindes sitzt, führt uns Mücke ein Matrosenweib vor, das am Meeresgestade um den verunglückten Gatten klagt, ohne auf die Trostesworte der theilnehmenden Freundin zu achten. Die Pracht des glänzenden Gemaches und die brausende See erweisen sich gleich wirkungslos, den Schmerz der Vereinsamten zu lindern, der uns poetisch ergreifend vorgeführt erscheint. Im Porträtfach zeichneten sich drei männliche Bildnisse von J. Röting, L. Schäfer und P. Schick vortheilhaft aus, von denen die beiden letztern nur mit Benutzung von Todtenmasken und Photographien ausgeführt waren, was aber auf die lebensvoll charakteristische Auffassung keinen Einfluß geübt hatte. Von den Landschaften, die diesmal minder zahlreich vertreten waren, haben wir nur einen schönen „Waldbach" von W. Klein und ein ähnliches Motiv von Edel hervorzuheben, die in ihrer anspruchslosen, naturwahren Wiedergabe sehr ansprechend wirkten.

Vermischte Nachrichten.

G. Regnault-Denkmal. Mit der Ausführung des Monumentes, welches zum Andenken des im letzten Kriege gefallenen Malers Henry Regnault errichtet werden soll, wurde ein junger Architekt, M. Pascal, betraut; der nöthige Fonds ist durch Subskription fast vollständig gedeckt.

Zur Künstlergeschichte.

J. B. van der Meiren. Zu meinem Aufsatze über diesen Meister im 7. Jahrgange dieser Zeitschr., S. 202, kann ich noch nachtragen, daß Hr. Theod. Van Lerius nun doch gefunden hat, daß G. Broers der Schüler v. d. Meiren's war. Unter den Buchstaben G im Liggeren der St. Lucasgilde zu Antwerpen findet sich nämlich im Gildejahr 1694—95: „Gaspar Broers leert by Jan Bapt. Vermeieen schilderen." —

Porcellis. W. Bode sagt in demselben Jahrgange, S. 176: „Das Marinebildchen der Schleißheimer Galerie von 1629 (III, 721) trägt die Bezeichnung Joannes Parcellis, während der Künstler im Trauregister und bei Ampzing Porcellis genannt ist". Das Bildchen ist jedoch Joannes Porcellis bezeichnet. Das „o" ist nicht zu verkennen und weicht in der Form von dem a in Joannes ab, während es mit dem o darin ganz übereinstimmt. Derselbe spricht ferner S. 352 von einem Bilde Frans Post's in der Schleißheimer Galerie; es sind jedoch zwei daselbst, beide mit den Namen und der Jahreszahl 1649. W. Schmidt.

Vom Kunstmarkt.

R. B. **Photographien des Darmstädter Museums.** Der besonders durch seine vortrefflichen landschaftlichen Studien und seine Ansichten aus Nürnberg bekannte Photograph G. M. Eckert in Heidelberg hat soeben photographische Aufnahmen (etwa 100 Blatt) der besten älteren und neueren Gemälde und der interessantesten Elfenbeinschnitzereien des Museums zu Darmstadt vollendet, welche binnen Kurzem im Verlage von Fr. Bruckmann in München erscheinen werden. — Unter denselben befindet sich auch die erste gelungene photographische Reproduktion des berühmten Madonnen-Bildes von Holbein.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Auctions-Kataloge.

C. G. Boerner (früher Rud. Weigel) in Leipzig. Versteigerung: 11. November. Mehrere Privat-Sammlungen von Kupferstichen, Radirungen, Kupferwerken, Handzeichnungen und Aquarelle alter und neuer Meister. 2900 Nummern.

Zeitschriften.

Anzeiger des german. Museums. Nr. 8. u 9.
Aelteste Druckerzeugnisse im germ. Museum von A. Essenwein (Mit Abbild.) — Chronik des germ. Museums. —

Gewerbehalle. Nr. 10.
Das Ornament der italienischen Renaissance, von J. Falke (Mit Abbild). — Abbildungen: Arab. Ornament; romanische Kapitäle aus Seegrügen; Marmorfries, ital. Renaissance; Thürfüllung aus dem Schlosse zu Fontainebleau; silberner Becher in Nürnberg, deutsche Renaissance; verschiedene moderne Entwürfe zu Mobiliar, Treppen, Goldschmiede-Arbeiten.

Photograph. Mittheilungen. Nr. 102.
Photographie in den Centralkarpathen. — der Van der Weyde'sche Process. — Geber Aufnahme von Zeichnungen, Karten und Plänen. — Phototypische Beilage.

Kunst und Gewerbe. Nr. 27 — 31.
Ein Wort Albrecht Dürer's, von A. Ilg. — Beilage: Gewandbordure aus S. Croce zu Florenz, gemalt von Giotto di Bondone, Farbendruck. — Die Pflege der deutschen Kunstindustrie, von Fr. Fischbach. — Bayrisches Gewerbemuseum (Mit Abbild). — Musterausstellung österr. Kunstindustrie — Die Gründung einer keramischen Fachschule. — Beilagen in Farbendruck: Thonkachels von Nürnberger Renaissance-Oefen; Persischer Dolch nebst Scheide aus dem Museum Minutoli.

Journal des Beaux-Arts. Nr. 17. 18.
Le Salon de Bruxelles. — Un mot sur le 3e Valdor, Calcographe de Louis XIV, von E. Tessot. — Canserie, von E. J. Dardenne.

The Art-Journal. September.
Flaxman as a designer, von G. F Teniswood (Mit Abbild.) — The collection of William Cosens, Esq. — Obituary: H. Tidey. Photographs of the collections in the British Museum. — Marezzo marbles. — The Caerleon museum and tech Hall museum (Mit Abbild.) — Foreign art-literature. — Royal archeological institute. — Beilagen: 3 Stahlstiche von Sharpe nach Henrietta Brown; von Stodtert nach einer Gruppe von Barenghi; von Godfrey nach C. W. Nicholls; Fortsetzung des illustr. Kataloges der Londoner internationalen Ausstellung.

Christliches Kunstblatt. Nr. 10.
Brunnenstandbild der Mutter Anna in Dresden (Mit Abbild.) — Die Darstellung des Leidens in der antiken und in der christlichen Kunst.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. September — Oktober.
Die Stiftskirche des aufgelassenen Cistercienser-Klosters Baumgartenberg im Lande ob der Enns. Von Johann Grudt. (Mit einer Doppeltafel und 2 Holzschnitten.) — Der Flügelaltar in der Abteikirche des Cistercienser-Stiftes zu Wiener-Neustadt. Von P. Benedict Kluge (Mit 2 Tafeln.) — Die Kirche sammt Karner zu Friederebach. (Mit 6 Holzschnitten.) — Prudentius und die altchristliche Kunstübung im IV. Jahrhundert. Von Albert Ilg. — Die Pfarrkirche St Jakob in Lichtenwörth. Von Joh. Grudt. (Mit 12 Holzschnitten.) — Über die Sage vom ewigen Juden. Von A. R. v. Perger. — Kirchliche Baudenkmale in Ober-Österreich. Von Dr. K. Fronner. (Mit 9 Holzschnitten.) — Die Miniatur-Malerei in Montecassino. Von A. Ilg. — Ältere Grabsteine in Nieder-Österreich. Von Dr. Karl Lind. (Mit 6 Holzschnitten.) — Zur Kunde steierischer Städtewappen und Siegel. Von Dr. A. Luschin. (Mit 5 Holzschnitten.) — Die romanischen Thürzieher zu Gleink. Von Johann Grudt. (Mit 1 Holzschnitt.) — Das Lobkovic'sche Reliquienkreuz. Von Dr. K. Lind. (Mit 2 Holzschnitten.) — Die Kunst des Mittelalters in Böhmen. Von B. Grueber. (Fortsetzung.) (Mit 17 Holzschnitten.) — Die Trinkschale des heil. Ulrich in Melk. Von Dr. K. Lind (Mit 1 Holzschnitt.) — Die gothische Monstranz in der Decanal-Kirche zu Eger. Von Dr. K. Fronner. (Mit 1 Holzschnitt.) — Alterthümer und Kunstdenkmale des bayerischen Herrscherhauses. Von Dr. Meesmer. — Die Jaoker von Prag, Dombaumeister um 1400 und der Strassburger Münsterbau. Von A. Ilg. — Die Grabdenkmäler von St. Peter und Nonnberg zu Salzburg. Von Dr. Ernst Edlen v. Hartmann-Franzenshild. — Aus dem Berichte des k. k. Conservators Ladikar (I. Abtheilung).

Mittheilungen des österr. Museums. Nr. 85.
Die Kunstgewerbliche Schulausstellung in Stuttgart. — Das Malerdorf Reichenau in Böhmen. — Neue Publikationen der Arundel-Society.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Hierzu eine Beilage von A. Dürr in Leipzig.

VIII. Jahrgang. Nr. 3.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate
à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1. November 1872.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Overbeck's kunstmythologischer Atlas.

Professor Johannes Overbeck in Leipzig giebt zu seiner „Griechischen Kunstmythologie", von der im vorigen Jahre der erste Band (Zeus) erschienen ist, einen Denkmäler-Atlas heraus, welcher eine Ergänzung der im Buche selbst enthaltenen Holzschnitt-Illustrationen und lithographischen Tafeln bilden soll.

Das Werk besitzt in seiner ganzen äußeren Erscheinung und in der wissenschaftlichen Grundlage, auf der es beruht, höchst glänzende und in dieser Vereinigung seltene Eigenschaften. Die liberale Unterstützung, welche das königl. sächs. Ministerium des Cultus und öffentlichen Unterrichts auf Befürwortung der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften ihm angedeihen ließ, gestattete bei der Herbeischaffung des Materials wie bei dessen Verarbeitung einen Aufwand, wie wir ihn bei wissenschaftlichen Unternehmungen deutschen Verlags nur allzu selten antreffen, und das gerechte Aufsehen, welches die Overbeck'sche Publikation deshalb in der gelehrten Welt erregt hat, ist wohl geeignet, den deutschen Regierungen wieder einmal den Weg zu zeigen, auf dem noch mancher friedliche Lorbeer zu erringen wäre.

Die specielle Aufgabe, die der Verfasser mit dem Atlas lösen will, die Ergänzung, welche die Tafeln den Illustrationen des Buches bieten sollen, betrifft vorzugsweise die Denkmäler größeren Umfangs, „in welchen" (den Worten des Prospektes zufolge) „die eigentliche künstlerische Entwickelung der Göttergestalten und ihrer Mythen gegeben ist", für die sich deshalb die kleineren Illustrationen des Buchs in Bezug auf Deutlichkeit und Schönheit der Wiedergabe nicht ausreichend erweisen. Und zwar hat sich der Herausgeber durch die bedeutenden Dimensionen der Denkmäler zu einem außergewöhnlich großen Format seiner Atlastafeln veranlaßt gefunden, „weil durch dieses allein der unschätzbare Vortheil einer vergleichenden Betrachtung der gegenständlich zusammengehörigen oder eine kunstgeschichtliche Entwickelung darstellenden Monumente gewahrt werden konnte."

Wir gestehen, dieses Auskunftsmittel erscheint uns von ebenso zweifelhaftem Werth wie die Begründung, welche dafür in den eben angeführten Worten geboten wird. Die exorbitante Größe des Formats (welches eine Bildfläche von nahezu 3 Fuß Höhe und 2 Fuß Breite bietet) erleichtert die vergleichende Betrachtung durchaus nicht, erschwert sie vielmehr. Jedermann weiß, welche Plage diese riesigen Imperial-Folianten für jede Bibliothek und vollends für das Studirzimmer sind. Um die Vergleichung einer größeren Anzahl von Gegenständen genau und bequem vornehmen zu können, muß ich sie auf getrennten, leicht beweglichen Blättern vor mir haben. Die Tafeln eines wissenschaftlichen Denkmälerwerkes sollen ja doch keine Wandtafeln sein (für diese wären selbst die Dimensionen der einzelnen Abbildungen in Overbeck's Atlas nicht groß genug), es kommt also bei ihrer Herstellung nicht darauf an, möglichst viele Einzelbilder mit einem Blick übersehbar zu machen, sondern jedes einzelne Bild in größter Schärfe und Schönheit herzustellen und durch eine streng systematisch durchgeführte Reihenfolge für die leichte Vergleichung des Zusammengehörigen Sorge zu tragen. Die Vereinigung aller wichtigen Denkmäler, welche unter einen bestimmten Gesichtspunkt fallen, auf einer Tafel ist ohnehin, auch bei dem riesigsten Formate, nicht durchführbar. Die Uebersichtlichkeit kann überhaupt nicht durch ein so äußerliches Mittel, wie es die Formatvergrößerung ist, sondern

nur durch den inneren Organismus des Werkes selbst, durch streng logische Eintheilung und Anordnung des Stoffes bewerkstelligt werden.

Da stoßen wir nun aber auf den wundesten Punkt des Overbeck'schen Denkmälerwerkes, auf seine Stoffgliederung. Diese sollte doch, der oben citirten Programmstelle gemäß, die „künstlerische Entwickelung der Göttergestalten und ihrer Mythen" zur Darstellung bringen. Mit andern Worten: sie sollte eine zugleich kunst- und religionsgeschichtliche sein. Was aber bietet uns das Overbeck'sche Werk in Wirklichkeit? Die auf Zeus bezüglichen Monumente der ersten Lieferung sind auf fünf Tafeln folgendermaßen vertheilt:

Taf. 1: Uebersicht der Entwickelung der Gestalt des Gottes in Reliefs, Vasengemälden, Graffiti, Wandgemälden.

Taf. 2: Die bedeutenderen Büsten und Statuenköpfe (ihrer 12, davon 6 in doppelter Ansicht).

Taf. 3: Fortsetzung der Reliefs und die wichtigeren Modifikationen der Darstellung des Zeus nach bestimmten Culten.

Taf. 4 und 5: Beginn der auf die Mythen des Gottes bezüglichen Monumente (Geburt, Kindheitspflege, Gigantomachie).

Die Fortsetzung und den Beschluß der Zeusmythen (seine Liebesverbindungen) sollen die Tafeln 6—8 der zweiten Lieferung bringen. Die Gestalt des Gottes wird also von dem Typus seines Kopfes losgetrennt, und eine bunte Folge von Kunstwerken verschiedenster Technik und weitentlegenen Ursprungs, welche die Gestalt des Gottes in den für diesen charakteristischen Wendungen, Stellungen und Verbindungen illustriren sollen, auf einer Tafel zusammengestellt. Dann werden die Büsten und Statuenköpfe für sich betrachtet und endlich die sonstigen Bildwerke, theils nach Kunstgattungen, theils nach Gegenständen geordnet, auf den letzten Tafeln daran gereiht. Ein klares Bild von der geschichtlichen Entwickelung des Zeusideals und der Zeussage in den Werken der griechischen Kunst kann auf diese Weise unmöglich gewonnen werden; und die großen Tafeln mit ihren vielen Darstellungen neben einander machen die Sache natürlich nicht besser, im Gegentheil.

Unseren Bedenken gegen die wissenschaftliche Oekonomie des Werkes könnten wir noch ein weiteres anreihen, welches gegen die Bevorzugung der Photographie bei der Herstellung der Vorlagen für die Tafeln gerichtet ist. Doch darüber nur wenige Worte, um nicht in diesen Blättern oft Gesagtes wiederholen zu müssen. Es ist richtig, wenn der Prospekt bemerkt, daß „begabte Künstler ihr eigenes Stilgefühl in die Zeichnung hineintragen." Der photographische Apparat trägt freilich gar kein Stilgefühl, aber er trägt Fehler in die Zeichnung hinein. Und ganz besonders empfindliche Fehler bei der Wiedergabe von Statuen, Büsten und Reliefs, deren Zeichnungen Professor Overbeck nach photographischen Aufnahmen der Originalwerke oder Abgüsse machen läßt, während er für die Wiedergabe von Wandgemälden auf die Hilfe der Photographie verzichtet. Bei Darstellungen auf der Fläche halten wir diese Hilfe nun gerade nicht für so nachtheilig. Denn die Mängel der farbigen Wirkung lassen sich sehr einfach dadurch beseitigen, daß man die richtigen Töne dem Zeichner angiebt. Diese Mängel sind stofflicher Natur. Die Fehler in den Verhältnissen und in der perspektivischen Wirkung hingegen, mit denen jede Photographie eines plastischen Werkes behaftet ist, sind sehr schwer durch Demonstration zu heben; sie wollen durch Vergleichung der Photographie mit dem Gegenstande künstlerisch empfunden sein; denn sie sind optischer Natur. Die Berichtigung der Photographie durch den Zeichner erheischt also in diesem Falle Anschauung des Originals. Wenn der Zeichner überhaupt ein Künstler ist, wird er gut thun, sich dabei durch die Maschine nicht irre machen zu lassen.

Abgesehen von diesem Einwande gegen die Zuhilfenahme der Photographie verdient das Verfahren des Herausgebers bei Beschaffung der Vorlagen das höchste Lob. Er geht stets auf die Originale selbst oder auf gute Abgüsse zurück. Ausgenommen von dieser Regel sind nur wenige, absolut unzugängliche oder verloren gegangene Denkmäler und die meisten Spiegelzeichnungen und Vasenbilder, weil von diesen größtentheils gute neuere Publikationen existiren. Die dadurch dem Werke vindicirte Quellenmäßigkeit war bei der Unzahl manierirter und ungenauer Abbildungen, an welchen die Kunstwissenschaft zu leiden hat, allerdings das erste und dringendste Erforderniß für ein so ernst angelegtes Werk. Wissen doch die Annalen unserer mythologischen und archäologischen Literatur von so manchem Relief und geschnittenem Steine zu erzählen, dessen Aussehen durch die wiederholten Publikationen eine förmliche Metamorphose erfahren hat; ja sind doch sogar aus verschiedenen Abbildungen eines und desselben Denkmals in der Vorstellung späterer Interpreten schon deren mehrere geworden, bloß weil z. B. ein Zeichner die Originalansicht von der Hand seines Vorgängers „im Gegensinn" kopirt hatte!

Nicht minder warme Anerkennung gebührt schließlich der technischen Herstellung der Lithographien, welche nach Zeichnungen von O. Schulz, M. Lämmel u. A. in der bewährten Anstalt von J. Bach in Leipzig angefertigt sind. Sie geben sowohl in den einfach radirten Abbildungen den Stil der Vasenmalereien und Graffiti, als in den ausgeführten Kreidezeichnungen die plastische Modellirung der Skulpturwerke auf charakteristische und geschmackvolle Weise wieder. C. v. L.

Nekrologe.

Eduard Bitterlich †. „Wenn die Blätter fallen in des Jahres Kreise, wenn zu Grabe wallen entnervte Greise, da gehorcht die Natur ruhig nur ihrem alten Gesetze, ihrem ewigen Brauch; da ist nichts, was den Menschen entsetze. Aber in sein stygisches Boot raffet der Tod auch der Jugend blühendes Leben!" — So klagen die Gefährten Manuel's in Schiller's „Braut von Messina" über den frühen Tod des geliebten Führers. So bittere Klage durften auch wir erheben, als am 23. Mai d. J. mit den von lieben Händen gespendeten Blumen, mit der Handvoll Erde und schweren Thränentropfen die letzten Grüße hinunterfielen auf den Sarg des früh dahingegangenen Eduard Bitterlich, — Klage um den ausgezeichneten Künstler, um den im Glauben, Hoffen und Lieben niemals wankenden Sohn unserer deutschen Nation, um den mit großen Geistes- und Herzensgaben ausgerüsteten Mann, den besten Freund und aufopfernden Vater seiner Familie.

Bitterlich's Jugendgeschichte ist kurz. Vor 38 Jahren wurde er zu Stupnicka in Galizien, wo sein Vater, ein österr. Rittmeister-Auditor, stationirt war, von einer polnischen Mutter geboren. Des Vaters Blut war stärker als das der Mutter, somit wurde Bitterlich ein deutscher Mann. Freilich kam ihm dabei zu statten, daß seine Familie das österreichische Sibirien für immer verließ, um nach Wien überzusiedeln. Hier sollte Bitterlich nun studiren, um sich für ein Staatsamt vorzubereiten. Nach dem Wunsche der Familie besuchte er das Schottengymnasium vier Jahre lang. Aber inzwischen wurde der Künstlergeist mündig in ihm und verlangte stürmisch eine Aenderung der Studien. Trotz des Widerspruches der Eltern verließ er das Gymnasium und trat bei Waldmüller, der damals in Wien eine vielbesuchte Privatschule für Malerei eröffnet hatte, in's Atelier. Waldmüller's Sache war es nicht, auf die Kunstrichtung seiner Schüler bestimmend einzuwirken. Er ließ jeder Individualität völlig freien Lauf und begnügte sich hauptsächlich damit, seine Schüler daran zu gewöhnen, die Natur mit künstlerischem Auge anzuschauen und für ihr Studium zu verwerthen. Das war nun allerdings für den jungen Künstler von Nutzen, aber sonderbar! Bitterlich, der sich später nur monumentalen Aufgaben gegenüber eigentlich wohl gefühlt hat, gerieth in Waldmüller's Schule ganz in die Miniaturmalerei. Dieser Richtung folgte er selbst noch einige Zeit nach seinem baldigen Austritt aus Waldmüller's Meisterschule (1854) im Laufe seines autodidaktischen Studiums. Bald erlangte er als Miniaturmaler und noch mehr als vorzüglicher Zeichner einen Ruf, und dieser Ruf erwirkte ihm einen Auftrag, der ihn 1855 nach Venedig führte, um an Ort und Stelle die Meisterwerke in den Galerien und Kirchen Venedigs für das Bilderwerk des österr. Lloyd zu kopiren. Die Venetianer, die er schon in Wien rührig zu studiren angefangen hatte, waren ein neues Lebenselement für seinen dürstenden, wachsenden Geist. In der Zeit seines Aufenthaltes in der Lagunenstadt — sie hatte mit kurzen Unterbrechungen mehr als zwei Jahre gedauert — aß und trank er kaum und vergaß nicht selten im Vergnügen des Anschauens seine Pflicht. Ueber Venedig ist Bitterlich nie hinausgekommen. Bald nach seiner Rückkehr vermählte er sich mit Fräulein Marie Singer v. Wyssogurski und trat bald darauf bei seinem zweiten Meister ein, den er bis zum Tode desselben nicht mehr verließ. Von Rahl begann damals der große Bann eben zu schwinden, in welchen der allerdings gefährliche Mann von den Unfehlbaren der Kunst gethan worden war, und an dem namentlich die unvergleichlichen Entwürfe für die Arsenalfresken gescheitert sind. Jetzt kamen und häuften sich sogar die Aufträge für monumentale Darstellungen. Bitterlich's eminentes Zeichnungstalent und feiner Geschmack in der Ausführung waren für Rahl von nicht geringem Nutzen. Die kleinen Farbenskizzen und die Kartons zu den monumentalen Kompositionen Rahl's sind, von der dritten Umarbeitung für die Arsenalfresken abgesehen, fast ausnahmslos von Bitterlich, so die Kartons für den athenischen Universitätsfries, zu den Jahreszeiten und Künsten im Sina-Palaste, zu den Künsten an der Vorderseite des Heinrichshofes, zu den Fresken im Stiegenhause des Waffenmuseums, zur Paris-Mythe und den übrigen Fresken im Todesko'schen Hause, endlich die Farbenskizzen und Kartons für den Bilderschmuck an der Decke des Zuschauerraums, am Proscenium und am Vorhange des neuen Opernhauses in Wien.

Ueberdies sind noch die Zeichnungen zur Argonautensage (20 Blätter) für den Grafen Wimpffen und die Farbenskizzen zur Mythe der Venus für den Großherzog von Oldenburg zu erwähnen, Entwürfe, welche unausgeführt geblieben sind. (Bankier Epstein interessirt sich gegenwärtig für die Rahl'sche Liebesmythe und will sie in seinem Palaste am Burgring malen lassen.)

Unter Rahl's Leitung erlangte Bitterlich als Künstler erst seine männliche Reife. Rahl's schöpferischer Geist, seine Meisterschaft in der Kunst, im Wissen und im Können, seine umfassende Bildung, seine Konzentrationskraft, sein Patriotismus, alles das wirkte bestimmend auf die kunstreichen Gaben und den Charakter Bitterlich's ein. Dazu hatte Rahl das Zeug, Schwärmer und Idealisten fest zu hämmern, um sie für's Leben, für die That, für die Arbeit tüchtig zu machen. Bitterlich war sich des wohlthätigen Einflusses vollkommen bewußt. Des Meisters Wort war ihm das Evangelium. Er hätte sein Leben gelassen für ihn. Die Gegner haben die leidenschaftliche Anhänglichkeit Bitterlich's an seinen Meister öfters nicht zu ihrem Vergnügen kennen gelernt.

Bitterlich saß mit dem jungen Genelli an der noch warmen Leiche des Meisters und zeichnete die theuern Züge, die wieder die schöne Ruhe des Todes angenommen hatten, den Kopf, der nach seiner Bemerkung dem eines griechischen Weisen glich. Diese Zeichnung wurde von Bitterlich zu einer Komposition für das später von Hansen auf eigene Kosten auf dem Schmelzer Friedhof errichtete schöne Grabmal Rahl's benützt. Der Schatten Rahl's, im weißen Mantel, wird von dem schönen Bruder des Schlafes in's Schattenreich hinabgeführt. Diese Komposition war anfangs zur Ausführung in Marmorrelief bestimmt, aber der Bildhauer Pitz erkrankte, und so unterblieb das Projekt. Hansen hat jetzt die Ausführung in Stucco-lustro-Manier in Aussicht genommen.

Die Hauptarbeit nach des Meisters Tode war die Ausführung von Rahl's Entwürfen für das neue Opernhaus. Die Baukommission fand es selbstverständlich, daß Niemand die gewaltige Aufgabe so gut bewältigen

werde, als Rahl's Schüler und Mitarbeiter Griepenkerl und Bitterlich. Sie erhielten den Auftrag und theilten die Arbeit in der Art, daß Bitterlich die Zeichnung sämmtlicher Kartons, Griepenkerl dagegen den malerischen Theil des Auftrags übernahm. Heute ist Niemand darüber im Zweifel, daß die Rahl'schen Werke nicht bloß dem Inhalte, sondern auch der Ausführung nach die besten im Opernhause sind. Letzteres Verdienst kommt ganz allein auf Rechnung der beiden Künstler. Nur eine kleine glückliche Abänderung des Vorhangprojektes haben sich die Künstler erlaubt. Rahl hatte die Absicht, im Mittelbilde der Orpheussage unter den Schatten, die Hades' Thron umschweben, seine Freunde erscheinen zu lassen. An ihrer Statt erscheinen heute die fünf hervorragend betheiligten, aber während des Baues gestorbenen Künstler: die Maler Rahl und Dobyaschofsky, der Bildhauer Hans Gasser und die beiden Architekten Van der Nüll und Siccardsburg.

Zu Bitterlich's hervorragendsten Eigenarbeiten, ich spreche hier nicht von den vielen Aquarellen und Porträts der schönsten Art, gehören der Reihe nach: die pompejanischen Darstellungen im Palais Ypsilanti und in seinem eigenen pompejanischen Salon, die 20 Lunetten im Speisesaale des „Grand Hotel" am Ring, die Bilder für das von Hansen restaurirte Sommerschloß des Erzherzogs Leopold in Hörnstein — Wissenschaften und Künste — drei Figuren für die Decke des Speisesaales, und Darstellungen der Tugenden des Habsburger Hauses für die Decke des Ahnensaales, — die „Künste" für das Tietz'sche Haus, dann die Freskenkompositionen für das Stiegenhaus, die Bibliothek und das Empfangszimmer, das Frauenschlafgemach und Boudoir im Guttmann'schen Hause. Letztere Entwürfe sind besonders schön. Für die Decke des Boudoirs komponirte Bitterlich die weiblichen Tugenden in antiken Repräsentationen — Penelope, Antigone, Cornelia und Baucis — für das Schlafgemach der Frau „Nacht und Morgen", umgeben von den Segnungen des Schlafes — der Schlaf als Liebesgott, als Befreier, als Tröster und als Friede, als ewiger Friede. Seltsam genug, daß diese Prachtentwürfe vom Bauherren nicht angenommen worden sind. Für den neuen Palast des Erzherzogs Johann von Toskana hatte Bitterlich die Ausführung eines großen Frieses übernommen, und als Stoff die sinnvolle Mythe der Persephoneia gewählt. Die Schattenkönigin selbst hat ihn von dieser Arbeit abgerufen, sie ist unvollendet geblieben.

Bitterlich war nicht bloß ein vortrefflicher Zeichner und Maler, sondern auch ein bedeutendes plastisches Talent. Er modellirte selbst sehr gut. Viele von den Trägern, Karyatiden und Initialfiguren und die meisten der aus Klinkosch's Fabrik hervorgegangenen figürlichen Arbeiten sind nach Bitterlich's Zeichnungen oder Modellen ausgeführt worden.

Bei Gelegenheit der Konkurrenz für das Schillerdenkmal in Wien betheiligte er sich mit einem Entwurf, der ob seiner originellen und plastischen Auffassung allgemeine Bewunderung erregte. Er zeichnete den Lieblingspoeten der Jugend als begeisterten Sänger der „Freude" im antiken Kostüm vorschreitend, mit erhobenem Becher auf die Lyra gestützt, Adler und Nike neben sich auf einem einfachen, von Hansen entworfenen Sockel. Um sich auch bei der Konkurrenz für das Goethedenkmal in Berlin zu betheiligen, hat er die letzten Kräfte seines siechen Leibes aufgerafft.

Bitterlich war ein Mann von seltener Offenheit, Wahrheitsliebe und Anhänglichkeit an sein Vaterland. Untreue war ihm fremd. Seine Zunge war ebenso ungeschickt zum Heucheln wie sein Rücken zum Bücken. Er hatte keinen Tropfen Eigennutz in seinen Adern. Einige Tropfen davon hätten ihm oder doch seiner Familie nicht geschadet. Dafür trug er aber ein Herz in der Brust, voll Sturm und Ebb' und Fluth, in dessen Tiefe, wie Heine sagt, manch schöne Perle ruhte. Er liebte Weib und Kinder, aber kein Ereigniß in seiner Familie hat ihm so große Freude bereitet, wie die Erhebung des deutschen Volkes 1870. Wie alle ideal angelegten Naturen liebte er die Menschen und haßte nur die Renegaten, Vaterlandsverräther und Jesuiten gleich den Juden, und zwar Letztere nicht ihres Bekenntnisses, sondern ihrer schlechten und oft gemeinschädlichen Raceneigenschaften wegen. Ich hörte ihn manchmal sagen, wenn wieder die Zeitungen von rumänischen Greueln zu erzählen wußten: „Ich finde es begreiflich, wenn rohe Völker, von unbarmherzigen Blutsaugern zur Verzweiflung gebracht, ihre Peiniger erschlagen und ersäufen. Es wäre vernünftiger, gegen die Ursache als gegen die Wirkung aufzutreten." Bitterlich kränkelte schon seit vielen Jahren. Ein unheilbares Leiden hatte sich eingenistet in seinem Körper. In der letzten Zeit konnte er nur noch einige Arbeitsstunden seiner qualvollen Krankheit abtrotzen. Anfang Mai d. J. wurde er noch mit Mühe nach Psalzau bei Preßbaum gebracht. Am Pfingstsonntag starb er nach einem langen fürchterlichen Todeskampfe. Am 23. Mai wurde er auf dem Matzleinsdorfer Friedhofe in's Grab gelegt. Der armen Wittwe des Verstorbenen hat die Wiener Kunstgenossenschaft die Eintrittsgelder der letzten Ausstellungstage dieses Jahres — 1020 fl. — überwiesen. Der geringe künstlerische Nachlaß soll für die Weltausstellung aufbewahrt werden. **Fr. Hottner.**

V. Nordenswan †. In Tawastehus in Finland starb am 25. August d. J. die Malerin Frl. Victorine Nordenswan in Folge eines langdauernden Brustleidens. Geboren in derselben Stadt am 14. Juni 1838 als Tochter des Kammerrath J. H. Nordenswan und einer geb. v. Numers, machte sie ihre Kunststudien von 1864 ab in Düsseldorf unter Leitung des Historienmalers O. Mengelberg und ergab sich mit Liebe und Erfolg vorzugsweise der religiösen Malerei. Als ihre besten Arbeiten sind zu nennen: der Evangelist Johannes (1867), die trauernden Frauen am Grabe des Herrn (1869), Maria Magdalena am Kreuze Christi (1870), welche ihre warme Hingebung zur schönen Kunst bezeugen; außer diesen lieferte sie mehrere treffliche Kopien alter Gemälde aus den Museen Dresdens und Berlins. Erst im Juni d. J. war sie aus Deutschland heimgekehrt.

Sammlungen und Ausstellungen.

Hamburg. Die beiden jüngsten Erwerbungen der hiesigen städtischen Gemäldegalerie sind die Nonne von Max und das gestörte Verlobungsfest von Herpfer, beide aus dem Heine'schen Legat angeschafft. Der Ankauf des bekannten Max'schen Bildes hat allgemein befriedigt — ausgenommen vielleicht die Hamburger Künstler, welche es Max nicht verzeihen können, daß er seine eigenen, wenn auch nicht immer empfehlenswerthen Wege wandelt, immer aber zur Aufmerksamkeit, zum Nachdenken zwingt und das Bestreben zeigt, sich möglichst wenig zu wiederholen; ihm scheint, wie Berthold Auerbach dies von dem echten Künstler verlangt, in der Unzufriedenheit mit jedem vollendeten der Keim zu einem neuen vollkommneren Werke zu liegen, eine Todsünde in den Augen der selbstzufriedenen, jeden einmal gelungenen Wurf bis zum Ueberdruß wiederholenden Manieristen. Das andere Gemälde versetzt uns in die Zeit des Rococo und zeigt auch sonst manche Anklänge an den nicht weit davon hängenden Bautier'schen „Toast

auf die Braut". Die unliebsame „Störung des Verlobungsfestes" geht von der verlassenen Geliebten aus, welche an der Hand des Bruders, ihr Kind auf dem Arme, hereintritt; der Bräutigam springt mehr ärgerlich und verlegen als erschreckt auf, die Braut, tödtlich blaß geworden, läßt Fächer und Rose fallen und fährt mit der Hand nach der Brust, die verschiedenen bewegten Gruppen der Eltern, Verwandten, Freundinnen und der Dienerschaft im Hintergrunde konzentriren sich durch Blicke und Gesten um den Mittelpunkt des Bildes und des Interesses, eben den Bräutigam; in dieser geschickten Zusammenstellung liegt neben der blühenden Farbengebung und gewandten Behandlung der Details und Dekorationen des Prunkgemachs und der reichen Gewänder das Hauptverdienst des Bildes, welches sonst an wesentlichen Mängeln leidet. Es mag hingehen, daß unter die gelbseidenen sich ein grüner Sessel eingeschlichen hat, eine Geschmacklosigkeit, welche wir dieser aristokratischen Familie kaum zutrauen. Schlimmer ist es, daß die Personen fast gar keine leidenschaftliche Aufregung verrathen; die Geschichte scheint zwar einigen der Betheiligten fatal, aber keineswegs tragisch; selbst die Braut, ein stolzes Gesicht, ist mehr in ihren aristokratischen Gefühlen als in ihrem Herzen gekränkt, und die verlassene Geliebte ist die Einzige, welche in dem ganzen Auftritt mehr als einen unangenehmen Eklat sieht. Noch bedenklicher, sämmtlich anstößig wird dieser Mangel durch die wirklich auffallende Aehnlichkeit und den gleichen Schnitt aller Gesichter. Wie weit ist das Bautier'sche Bild trotz der noch zahlreicheren Gesellschaft von dieser Eintönigkeit der Physiognomieen, trotz des beinahe sturrilen Vorwurfs von dieser Gleichgiltigkeit des Ausdrucks entfernt! — Die vom Kunstverein zur Verloosung angekauften und in seiner Ausstellung vorgeführten Bilder sind meistentheils von der großen Kunstausstellung her bekannt, nen ist nur eine Ansicht der sogenannten Alten Liebe (Bollwerk bei Kuxhafen) von Sturm, dessen Ansicht von Wismar ich seinerzeit erwähnte; ich kann mich mit dem undurchsichtigen Grün der Wellen dieses Künstlers ebenso wenig befreunden wie mit seiner kreidearligen Behandlung des Schaumes. Daß er das Meer aus eigener Anschauung kennt, beweist die von der Farbe abgesehen naturgetreue Darstellung des Wellenganges. — Unter den sonst ausgestellten Bildern sei ein „Siegfried und Kriemhild" von Schnorr von Karolsfeld, eine „Quellnymphe" von Binzer und ein Altarbild von Ehrenberg erwähnt. Letzteres ist für eine protestantische Kirche in Brasilien bestimmt, und offen gestanden, wir gönnen es den Brasilianern lieber als uns. In der Mitte steht ein Christus, die rechte Hand über die links knieende weiße Familie segnend ausgestreckt; die Linke weist gen Himmel, eine allegorische Andeutung für die rechts knieenden wunderlichen Gestalten, eine Chinesin, ein Neger, eine sehr dunkle Mulattin und ein Indianer. Der Messias ist für unsere Begriffe von der erhabenen Würde seiner Persönlichkeit zu klein gerathen, seine Hände sind häßlich gebildet und von unangenehmen Schatten geschwärzt, die weiße Familie zeigt durchaus keine idealen oder auch nur ausdrucksvollen Gesichter, die rechts knieende Gruppe hat unnatürlich kurze Arme und peinlich gezwungene Stellungen, so daß ihre körperlichen Qualen uns mehr Mitleid einflößen als der unnachtete Zustand ihrer Seele. Ob es ein glücklicher Gedanke genannt zu werden verdient, zwischen Weißen und Farbigen so auffällig zu scheiden, da, wo es nur Einen Unterschied giebt, den zwischen Gerechten und Ungerechten, lasse ich dahin gestellt sein. Wie dem auch sein mag, diese Idee zur Darstellung des an sich dankbaren Themas ist mindestens von zweifelhaftem Werthe, die Ausführung aber unbedingt mißlungen. A. J. M.

♯ **Oesterreichischer Kunstverein.** So oft der Name Matejko im Ausstellungskataloge erscheint, ist es selbstverständlich, daß die Reklame-Posaune die Völker herbeiruft, das Ereigniß mit erhöhtem Entrée zu begrüßen. Großlettrige Affichen wurden an alle Straßenecken, lithographirte Beschreibungen werden ausgetheilt — sie erzählen uns von dem „farbenglühenden Sensationsbilde", und nebst den seitenlangen Erklärungen im Kataloge hat sich der so für den höchsten Genuß präparirte Besucher noch mit einem Croquis der Porträtköpfe zu versehen, um Alles zu begreifen, was vorgeht. Dieser ganze Spektakel wurde auch diesmal bei dem neuesten Werke des „polnischen Malers der Polen", bei „Stefan Batorij" vom Oesterreichischen Kunstverein in Szene gesetzt. Er that auch seine Schuldigkeit. Ob aber die parteilose Kritik dem von vornherein oktroyirten Urtheil in Allem zustimmen könne, ob überhaupt eine solche Marktschreierei eines wirklichen Kunstwerkes, welches doch selbst seine Sprache hat, nicht unwürdig sei, das wollen wir in aller Bescheidenheit hier in Frage stellen. Fassen wir nun das Bild näher in's Auge: Im Feldlager, umgeben von seinen Großen, empfängt Batorij die von dem Jesuiten Antonio Possevini vorgeführte Gesandtschaft des Czaren Iwan des Grausamen, welche unter Darbringung der Zeichen der Unterwürfigkeit, Salz und Brot, auf den Knieen den siegreichen König um Frieden bittet. Zweimal wurden die Friedensanträge des Czaren schnöde zurückgewiesen; da nimmt er den Weg, Batorij's Herz zu rühren, über Rom. „Die Besiegten" — „die Sieger": dieser Kontrast, in welchem sich die Gruppen gegenüberstehen, findet seinen Vermittler in dem genannten Jesuiten, der als Brücke des Ausgleichs fungirt. Das Dramatische liegt bei einer derartigen, rein ceremoniellen Handlung nicht so sehr in der Komposition des Bildes, — diese ist hier bloß Arrangement — die Sprache ist hier eine mehr geistige mit stummen Mitteln, sie wird vorzugsweise in den Köpfen, den Gesichtern zum Ausdrucke gelangen müssen. Darin hat Matejko nun in der That auch wieder Vortreffliches geleistet. Die Charakteristik der kontrastirenden Racetypen ist denn auch im gemeinsten Naturalismus markig und schaef hervorgehoben; obenan steht hierin der Held selbst, in dessen Kopf sich ein roher Stolz, Unmuth und Zweifel deutlich wiederspiegeln, während bei den gegenüberstehenden Söhnen Rurik's die Demuth und der Schmerz vergebens in den blöden, geistlosen Gesichtern nach Ausdruck ringen. Der Kopf des Jesuiten würde besser wirken, wenn die Augen auf Batorij gerichtet wären, der ja doch gefragt wird; so blickt der schwarze Peter in's Leere, was die Situation etwas unklar bleiben läßt. In seiner markigen Zeichnung ist sich Matejko treu geblieben; dasselbe gilt von der Behandlung des Details, welches virtuos durchgemalt ist; insbesondere sind es die Gewänder und sonstigen Stoffe, die mit wahrer Verschwendung in dem ganzen Bilde umherhängen; aber — und damit sind wir nun auch mit den Vorzügen des Werkes zu Ende — was den Totaleindruck des Ganzen als Bild anbelangt, so treten hier dieselben Mängel zu Tage, die noch alle größeren Arbeiten des Künstlers schädigten — ja wir finden sie in manchen Beziehungen sogar auffallender, als in seinen letzten Arbeiten. Wo Alles interessant sein will, ist Nichts interessant, das Auge wird von Einem zum Anderen geführt und verliert den eigentlichen Mittelpunkt des Ganzen, so oft es ihn zu haben glaubt. Der Rekommandationszettel nennt das Bild „farbenleuchtend" und spricht damit den Grundfehler in Form des Lobes aus; überall flunkert es, alles ist voll belenchtet, damit dem Beschauer ja nichts entgehe; keine Gestalt wagt es, ihren Schlagschatten auf die nebenanstehende zu werfen, geschweige denn, daß ganze Gruppen ein wohlthuendes Helldunkel umschlösse, oder daß die Ferne in gedämpfterem Tone gehalten wäre; die Reiter im Hintergrunde stehen in derselben Klarheit durchgemalt wie die Figuren des Vordergrundes. Die Folge von alledem ist, daß das Bild ein Mosaik von Details bleibt und daß von einer einheitlichen Stimmung keine Rede sein kann. Das ist kein volltönender harmonischer Accord, der wohlthuend das Empfinden berührt, es ist ein Durcheinander von Solopartieen, in dem Eines das Andere zu überschreien sucht. Matejko besitzt wohl das Zeug zu einem Historienmaler, der in größern Dimensionen arbeitet, aber solange seinen Bildern die malerische Einheit und eine edlere Stimmung fehlt, wird der Lärm, den sie hervorrufen, immer nur ein vorübergehender bleiben. Es mag des Künstlers Augenübel (seine Kurzsichtigkeit) die Schuld sein, daß er noch nie nur einen Versuch wagt, diesen Fehler zu vermeiden: dann rathen wir ihm aber, lieber kleinere Bilder zu malen, die sein Gesichtswinkel beherrscht, und erinnern nur an seinen „Narren," ein Bild von mittlerer Staffeleigröße, welches noch immer das künstlerisch Vollendetste bleibt, was er geschaffen hat. — Von dem Anderen, was die Oktoberausstellung des Oesterreichischen Kunstvereins uns vorführte, ist nur noch Munkacsy's „Boe der Schule," als ein genial hingeworfenes und hübsch gedachtes Bild und „Ein Abend auf Madeira" von dem verstorbenen E. Hildebrandt in erster Linie bemerkenswerth. Die Bilder von dem kürzlich verstorbenen Victor Müller charakterisiren vortrefflich das reiche Seelenleben dieses merkwürdigen Mannes; sie sind jedoch von andern Ausstellungen der so bekannt und in dieser Zeitschrift bereits so eingehend gewürdigt, daß wir auf das Einzelne hier nicht zurückzukommen brauchen.

B. Düsseldorf. In der Permanenten Kunst-Ausstellung von Bismeyer und Kraus bildete „das Märchen von der schönen Melusine" von Schwind in den letzten Wochen den Hauptanziehungspunkt und fand auch hier den lebhaftesten Beifall. Von andern auswärts entstandenen Kunstwerken waren ausgestellt: das große Historienbild „Ermordung Wilhelms von Oranien" von W. Lindenschmit, weniger durch die Komposition als durch die glänzende Technik imponirend, eine moderne Diana von F. Keller in Karlsruhe von Tizianischem Kolorit, aber ganz verfehlt im Gedanken, eine sehr schöne deutsche Landschaft von Eckermann in Hannover und verschiedene französische und belgische Bilder von ungleichem Werth. Die einheimischen Künstler brachten tüchtige Genrebilder, unter denen ein größeres von E. Bosch besonders zu loben war. H. Werner's kleine Familienscene reihte sich würdig an und Th. Schütz' Liebespaar war recht poetisch empfunden. „Der verwundete Offizier" von Gilissen führte uns eine traurige Kriegsscene in trefflicher Landschaftsstimmung wahrheitsgetreu vor's Auge, und der produktive Burnier lieferte wieder mehrere Thierstücke von flüchtiger Zeichnung und vorzüglicher Farbe. A. Seel hatte ein feines Architekturbildchen ausgestellt, dem sich St. Lerche's „Klosterkeller" in breiterer Behandlung anschloß. Unter den vielen Landschaften dürfte das stimmungsvolle Herbstbild von Munthe wohl das meiste Lob verdienen. Die Plastik war durch Porträtbüsten in Marmor von Julius Bayerle und Carl Müller gut vertreten, von denen die des Letzteren, ein Bildniß des deutschen Kaisers, im Auftrag des Fürsten von Hohenzollern ausgeführt wurde.

Die Ausstellung älterer kunstgewerblicher Gegenstände im Berliner Zeughause hat sich andauernd der lebhaftesten Theilnahme zu erfreuen. Die dortigen Akademieen, Lehranstalten und Bildungsvereine, welchen Erleichterungen für den Besuch gewährt worden sind, haben die ihnen gegebene Gelegenheit zum Studium der kunstgewerblichen Gegenstände sehr eifrig benutzt; die Schülerinnen der Damenklasse des Deutschen Gewerbe-Museums sind mit dem Kopiren hervorragender Stücke beschäftigt. Die Zahl der Besucher während des Monats September betrug über 21,000. Unter den noch fortwährend neu hinzukommenden Kunstwerken sind besonders zwei Bronzebüsten, Sixtus V. und Marzina, hervorzuheben, welche der Kronprinz in der Gemäldegallerie zu Sanssouci aufgefunden hat. Die Büste Sixtus' V. ist ein Meisterwerk italienischer Kunst von großer Lebenswahrheit und bildet in dem Ausdruck gewaltiger Naturkraft ein fesselndes Gegenstück zu dem fein durchgeistigten Kopf Innocenz' X., dessen Büste aus dem Besitz des Prinzen Karl sich in demselben Zimmer befindet. Ferner sind ebenfalls durch die Bemühungen des Kronprinzen das Taufbecken des königlichen Domes zu Berlin, ein Geschenk der Mutter des Kurfürsten Friedrich Wilhelm, so wie das Taufbecken und die Kanne ausgestellt worden, welche für die Nikolaikirche in Potsdam angefertigt wurden. Die Schüssel ist nach einer Zeichnung Schinkel's im Jahre 1831 aus schlesischem Golde hergestellt, die Kanne nach Zeichnung von Stüler und Cornelius im Jahre 1855. Auch einige sehr werthvolle Petriefen aus dem Besitz der Kronprinzessin, unter diesen ein Miniatur-Porträt Friedrich's II. im Minskenanzug, sind hervorzuheben.

Vermischte Nachrichten.

B. Düsseldorf. Im Künstlerverein Malkasten fand am 9. Oktober eine kleine Abschiedsfeier zu Ehren des Historienmalers Albert Baur statt, welcher am folgenden Tage zur Uebernahme seiner Professur nach Weimar abreiste. Die Mitglieder hatten sich zahlreich zu einem Abendessen eingefunden, bei welchem Carl Hoff die Festrede hielt und Professor Bewer im Namen des Künstlerunterstützungsvereins herzliche Worte dem Scheidenden widmete, der sich viele Verdienste um jenen Verein erworben. Baur dankte sichtlich ergriffen und brachte der deutschen Kunst und ihren Düsseldorfer Vertretern ein Hoch. Zugleich diente die Feier dazu, in dem hübschen Malkastensaal den neuen Bühnenvorhang einzuweihen, den der allzufrüh gestorbene Max Heß mit bekannter Genialität schon vor zwei Jahren entworfen und begonnen, der aber jetzt erst von Groth-Johann vollendet worden ist. Er ist ganz im Stil der alten Gobelins gehalten und erscheint in Komposition und Ausführung gleich rühmenswerth und zweckentsprechend.

B. Düsseldorf. Die gerichtliche Untersuchung in Sachen der Zerstörungen und Beschädigungen der Gypsmodelle und andern Kunstwerke des Professors August Wittig und seines Schülers Georg Neumann (s. No. 1. dieses Blattes) hat klar herausgestellt, daß es nur ein Akt roher Zerstörungslust war, den einige kaum erwachsene Buben ohne tiefer liegende Motive ausgeführt, wobei sie nicht ahnten, welchen Schaden sie anrichteten. Die beiden Hauptübeltäter wurden demgemäß auch nur zu sechs Monaten, beziehungsweise zwei Wochen Gefängnißstrafe verurtheilt und ein dritter freigesprochen. Der Werth der vernichteten Arbeiten beläuft sich auf etwa siebenhundert Thaler.

Berichte vom Kunstmarkt.

W. Berlin (Versteigerung der Naumann'schen Kupferstichsammlung). Obgleich die Versteigerung der reichhaltigen Sammlung zwei volle Wochen in Anspruch nahm, blieb R. Lepke's Auktionslokal doch stets von Kauflustigen angefüllt, und es gab sich eine recht lebhafte Kauflust kund. Der Erfolg ist im Ganzen ein erfreulicher zu nennen; die guten Sachen wurden entsprechend hoch gezahlt. Wir nennen einzelne Preise nach den Katalog-Nummern:

Nummer	Gegenstand.	Preis Thlr	Sgr.
156	Das Werk des Bause	101	—
232	H. S. Beham, B. 229	9	—
234	„ B. 231	9	—
298	Blooteling, Bidloo	14	15
464	Th. de Bry, Friese	11	—
465	„ Portraits	20	10
621	Chodowiecki	50	—
717	Boucher-Desnoyers, Madonna	29	25
718	„ H. Catharina	22	10
719	„ Labelle Jardinière	19	—
720	„ La Vierge au rocher	17	5
722	„ La Vierge d'Albe	21	20
745	Dietrich, Bänkelsänger	9	5
790	Dorigny, Die Tapeten	12	—
795	P. Drevet, Louis de Bourbon	11	—
857	Dürer, B. 60	41	—
925	Earlom, Diana	9	20
939	„ Liber veritatis	40	20
1026	Everdingen, Reineke Fuchs	27	—
1107	F. Forster, Madonna	14	10
1208	H. Goltzius, B. 41	12	15
1348	Hogarth, Before and after	16	—
1365	Holloway, Tapeten	80	—
1549	E. Landseer, Radirungen	15	10
1697	J. Longhi, Magdalena	21	15
1737	E. Mandel, v. Dyck	19	10
1739	„ Tizian	13	5
1763	R. Mansard, Cäcilia	24	5
1855	A. Menzel, Radirungen	21	—
1856	„ „	50	—
1859	„ Kopf	11	5
1860	„ Radirungen	20	20
1864	P. Mercury, Die Schnitter	25	—
1946	R. Morghen, Die Facultäten	24	—
1987	Fr. Müller, Madonna Sixtina	75	5
2196	A. v. Ostade, Eigenportrait	27	—
2198	„ Das Benedicite	13	25
2215	„ Die Trinker	14	5
2417	Marc Anton, Laurentius	51	—
2461	Rembrandt, B. 49	13	5
2600	H. Sachtleven, B. 30	19	25
2964	R. Strange, Carl I.	21	10
2965	„ Henriette	21	—
3536	Galerie d'Orleans	86	—

Inserate.

[17] **RADIRUNGEN VON N. MASSALOFF.**

Soeben erschien:

LES CHEFS D'OEUVRE
DE
L'ERMITAGE IMPÉRIAL DE SAINT PETERSBOURG.
GRAVÉS A L'EAU FORTE PAR **N. MASSALOFF**

MEMBRE DE L'ACADÉMIE IMPÉRIALE DES BEAUX-ARTS DE ST. PETERSBOURG.

ÉPREUVES D'ARTISTE SUR PAPIER DE CHINE. PREMIÈRE SÉRIE. VINGT GRAVURES.

TIRÉE A 300 EXEMPLAIRES, DONT 250 DESTINÉS AU COMMERCE.

Leonardo da Vinci, La Madonna Litta. — Raphael Sanzio, Ste. Famille. — Tiziano Vecelli, Danaë. — Bonvicino (Moretto da Brescia), Judith. — Michel Angelo (da Caravaggio), Ecce Homo. — Maratti (Carlo), Le Pape Clément IX. — Murillo, Jeune paysan. — Rubens, La vierge avec l'Enfant Jésus. — Rubens, Hélène Forment, seconde femme de Rubens. — Van Dyck (Antoine), Le peintre Snyders avec sa famille. — Bol (Ferdinand), Le Savant. — De Hoogh (Pierre), La Dentellière. — Terburg, Le Messager. — Metzu, La Malade. — Dow (Gérard), La Liseuse. — Miehis (François van), Le Lever d'une dame hollandaise. — Cuyp (Albert), Bétail au pâturage. — Wouwermans (Philippe), La Rencontre. — Potter (Paul), Des Vaches. — Du Jardin (Carel), Des Bestiaux.

Preis in Mappe gr. fol. Vierzig Thaler.

Indem wir diese Auswahl unter den Meisterwerken einer der reichhaltigsten und doch am wenigsten bekannten Galerieen Europa's der Oeffentlichkeit übergeben, mage es gestattet sein, über die nach jahrelangem Fleiss zur Reife gediehene Arbeit einige bezügliche Stellen eines von M. J. (Dr. Max Jordan) unterzeichneten Artikels der Zeitschrift „Im Neuen Reich" anzuführen, welche den Charakter der vorzüglichen Leistung auf das Treffendste bezeichnen:

„Wie der Kupferstich vorwiegend die Form, soll die Radierung das Licht im Bilde zum Ausdruck bringen; und sie bedient sich dazu ganz anderer, leichterer, aber auch feinerer Mittel als die ernste Schwester, die weder improvisiren, noch den Erfolg ihrer Arbeit durch Mannichfaltigkeit der Aetzung steigern kann. Wir haben heute die angenehme Pflicht, ein Debut einzuführen, das alle guten Instinkte des Faches, von dem wir reden, vereinigt. Herr N. Massaloff ist mit der glücklichen Frische und Unbefangenheit der Auffassung, mit der feinsinnigen Anempfindung, welche die modernen gebildeten Russen auszeichnet, in hohem Grade begabt. Bei der Unabhängigkeit seiner Stellung hat ihn Talent und Liebe zur Sache ausschliesslich geleitet und sind ihm die forderlichsten Begünstigungen zu Theil geworden. Scheinbar ohne Mühe gelingt ihm, Einheit der Handweise mit Charakteristik der Gegenstände nach ihrer künstlerischen Eigenart zu verbinden, was unmöglich wäre, stunde ihm nicht das specifische Vermögen des Radierers zu Dienst, alle Bilder gleichsam in den Zustand ihrer Entstehung zurück zu übersetzen. Es leuchtet ein, wie viel hierbei auf die Individualität des Radierers ankommt, in welchem Grade sich die subjective Auffassung mit dem Wesen seines Gegenstandes decken muss, wenn er überzeugen will. Das aber ist gerade der ausseichnende Reiz der Nadelkunst, dass sie dem Ausdruck der Persönlichkeit, dem Geiste des Nachbildners Spielraum gewährt. Und auf diese Weise machen mir angesichts dieser Blätter, denen in einiger Zeit eine Reihe Rembrandt's folgen sollen, die Bekanntschaft eines Talentes, das wir der deutschen Kunstwelt in der Gewissheit warmer Zustimmung denunciren."

Je seltner in unserer Zeit die Radierkunst ihre duftigen Blüthen treibt, desto willkommener werden diese reizvollen Blätter der Elite feinfühlender Kunstfreunde sein. Die äussere Ausstattung ist dem inneren Werthe entsprechend, sodass das Werk auch eine Zierde der Salontafel sein wird, — der Preis dagegen ein so mässiger, dass die wenigen zur Ausgabe bestimmten Exemplare in Kurzem vergriffen sein dürften.

Leipzig, October 1872. **W. DRUGULIN.**

H. G. Gutekunst's Kunst-Auktion
in Stuttgart Nr. XI.

Dienstag den 19. November und folgende Tage **Versteigerung der ersten Abtheilung** der alt-berühmten und prachtvollen **Kupferstich-Sammlung** des **Marchese Durazzo** in **Genua**, enthaltend:

1) das ausgezeichnete Cabinet von **Niellen** (über 200 Exemplare der schönsten Abdrücke, sowie **Original-Silberplatten**);
2) die **Kupferstiche** etc. der Stecherinnen A—L inclusive, darunter die Meister **Aldegrever, B.** und **H. S. Beham, B. Baldini, Botticelli, G. A. da Brescia, Bocholt, Binck, Brosamer, Callot, G.** und **D. Campagnola, Carracci, Cranach, Dürer, Drevet, Edelinck, Francia, Glockenton, Kraig. Lucas van Leyden, M. Lorch** etc. etc.; ferner viele Anonyme, besonders alt-deutsche und alt-italienische Meister, welch letztere zwei Schulen überhaupt den Kernpunkt der Sammlung bilden und in reichster Weise vertreten sind;
3) die **Zeichnungen alter Meister**;
4) die **illustrirten Werke und Bücher über Kunst** etc.

Der **Catalog** ist zu beziehen von Herrn **C. G. Boerner** in **Leipzig**, von dem Unterzeichneten und zwar die gewöhnliche Ausgabe zu dem Preise von 1 fl. 10 kr. = 20 Sgr. Die Prachtausgabe auf grossem Velinpapier mit 25 Albertotypien zu dem Preise von 4 fl. 6 kr. = 2 Thlr. 10 Sgr.

[18] **H. G. Gutekunst,**
Kunsthandlung, Stuttgart.

Alle Buchhandlungen und Postanstalten liefern:

Aus allen Welttheilen.
Illustrirte Monatshefte
für Länder- und Völkerkunde
und verwandte Fächer.
Red. Dr. Otto Delitsch.

Preis jedes Monatsheftes 7½ Sgr., auch einzeln.

Leipzig, Verlag von Adolph Refelshöfer.

Mit Oktober beginnt der vierte Jahrgang.

Illustrirte Prospekte gratis.

Diese Monatshefte, reich ausgestattet mit vortrefflichen Holzschnitten u. Karten, bringt in allgemein verständlicher, ansprechender und unterhaltender Form, interessante, mannigfaltige und gediegene Schilderungen aus allen Theilen der Welt, von den tüchtigsten Verfassern und bestrebt sich, hierdurch geographisches Wissen, das für jeden Gebildeten heutzutage unentbehrlich ist, in den weitesten Kreisen zu verbreiten und zu fördern. [19]

Ankauf von Kunstwerken

für die am 16. Januar k. J.

[20] Statt findende

achte Dombau-Prämien-Collecte

zum Ausbau der Thürme des Kölner Domes.

Zur Förderung deutscher Kunst auf den Gebieten der Malerei, Plastik, der Goldschmiede- und Emaillir-Kunst, der Elfenbein- und Holzschnitzerei, der Glasmalerei, sollen als Gewinne für die bevorstehende achte Dombau-Prämien-Collecte Werke lebender deutscher Künstler, die sich durch Gediegenheit auszeichnen und durch Gegenstand und Größe zum Privatbesitze eignen, bis zu einem Gesammtbetrage von 20,000 Thalern angekauft werden.

Mit der Auswahl und dem Ankaufe dieser Werke wird das damit beauftragte Comité Anfangs December d. J. in der permanenten Kunst-Ausstellung des Kölnischen Kunstvereins im hiesigen städtischen Museum beginnen, ohne jedoch die Freiheit, auch anderswo geeignete Kunstwerke auszuwählen, zu beschränken.

Wir richten daher an die verehrlichen deutschen Künstler die Bitte, die hiesige Kunst-Ausstellung zu dem ausgesprochenen Zwecke zeitig zu beschicken und machen besonders darauf aufmerksam, daß alle Sendungen direct an den Kölnischen Kunstverein zu richten sind, und daß die Kosten der Hin- und Rückfracht bei den Sendungen von Künstlern, welche mit dem Kölnischen Kunstvereine bereits in Verbindung stehen, von diesem letzteren getragen werden, daß aber in allen anderen Fällen die Einsender bei Ermangelung einer besonderen Vereinbarung diese Kosten zu tragen haben, sowie, daß die Zulassung der eingesandten Werke dem Ermessen des Kölnischen Kunstvereins vorbehalten bleibt.

Köln, den 15. October 1872.

Der Vorstand des Central-Dombau-Vereins.

Wir ersuchen die verehrlichen Redactionen deutscher Blätter, diese Bekanntmachung im Interesse der deutschen Kunst und des Dombaues zu veröffentlichen.

Leipziger Kunst-Auktion

von C. G. Boerner.

11. November 1872.

Versteigerung mehrerer Privatsammlungen von guten modernen und alten **Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten, Kupferwerken etc.**, worunter eine grössere Anzahl der Radirungen von **O. Chodowiecki** in seltenen Exemplaren und frühen Abdrücken. Besondere Erwähnung verdient die den Schluss des 2900 Nummern starken Kataloges bildende Abtheilung von **Handzeichnungen** und **Aquarellen**. Ausser vielen guten Blättern alter Meister enthält dieselbe treffliche Werke der geschätztesten Künstler der Neuzeit, wie: **H. Füger, B. Genelli, P. Hess, W. von Kaulbach, J. A. Klein, J. A. Koch, H. Oeser, Olivier, F. Overbeck, F. Preller, J. C. Reinhardt, J. Sahnarr von Curolsfeld, J. H. Tischbein u. A.**, sowie schöne Albumblätter von **R. Erbe, J. C. Erhard, C. Fahr, E. Hasse, E. Neureuther, F. Ockert, O. Pletsch, L. Richter u. s. w.**

Der Katalog ist gratis zu beziehen durch alle Buch- und Kunsthandlungen oder direkt und franco von der

[21] Kunsthandlung von **C. G. Boerner** in Leipzig.

Moriz von Schwind's Jugendarbeit.

L. Bechstein, Faustus, ein Gedicht. Mit 8 Conturen von M. von Schwind, Quartformat, Leipzig 1833. (Ladenpreis 3 Thaler) liefere ich, soweit der kleine Vorrath reicht, zu 1 Thlr. 10 Sgr. netto. — Direkt oder durch jede Buchhandlung zu beziehen.

Frankfurt a. M. **Isaac St. Goar,**

[22] Rossmarkt 6.

Inserate für die Kunstchronik finden für die nächste Nummer nur Aufnahme, wenn sie bis zum Dinstag eingehen.

Im unterzeichneten Verlage ist erschienen und in allen Buchhandlungen vorräthig: [23]

Beiträge
zur
Geschichte Mecklenburgs,
vornehmlich
im dreizehnten Jahrhundert.
Herausgegeben
von
Dr. Friedrich Schirrmacher.
Professor an der Universität Rostock.

Der über 600 Seiten starke Band enthält sechs die Landesgeschichte betreffende Darstellungen, welche, hervorgegangen aus dem vom Herausgeber geleiteten historischen Seminar der Universität Rostock, der Erweiterung und Verbreitung der Landeskunde dienen wollen. Die vier umfangreicheren Arbeiten behandeln die Geschichte der Städte Wismar (mit Plan) und Rostock und des Klosters Doberan bis zum Jahre 1300, während eine kunsthistorische Untersuchung über die vier Parochial-Kirchen Rostocks, ein Beitrag zur Geschichte des Backsteinbaues in der norddeutschen Tiefebene, jene Epoche weit überschreitet. An diese Arbeit schließen sich an 16 den Text erläuternde Skizzen-Blätter, sodann die älteste aus dem 16. Jahrhundert erhaltene, nach dem im Germanischen Museum zu Nürnberg befindlichen Original kolorirte Abbildung der Stadt Rostock (1¼ Meter lang) nebst einem dazu gehörigen, bisher nicht gedruckten Gedicht auf dieselbe von Hans Sachs. Den Schluß bilden zwei kleinere Aufsätze über die Mecklenburgische Kirche unter Bischof Brunward und über die Gewerbe Mecklenburgs im 13. Jahrhundert. Jeder Arbeit sind sorgfältig angelegte Register beigegeben.

Ernst Kuhn's Verlag in Rostock.

Verlag von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Soeben erschien:

Euphorion.

Eine Dichtung aus Pompeji in vier Gesängen
von
Ferdinand Gregorovius.
Illustrirte Prachtausgabe mit Original-Compositionen
von
Theodor Grosse.

4. Elegant cartonirt 2 Thlr. 10 Ngr.

Gregorovius' bekannte und beliebte Dichtung erscheint hier in einer Prachtausgabe mit stilvoll componirten Illustrationen von der Hand des Malers Theodor Grosse geschmückt. Die Ausgabe bildet ein harmonisches Kunstwerk im edelsten Geschmack und empfiehlt sich deshalb vorzugsweise als gediegene Zierde für den Weihnachtstisch.

Gleichzeitig mit dieser Prachtausgabe erschien die Octav-Ausgabe des „Euphorion" (geb. 24 Ngr., geb. 1 Thlr.) in zweiter Auflage. [24]

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VIII. Jahrgang.

Nr. 4.

Beiträge
sind an Dr C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 2) zu richten.

Inserate
à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

8. November

1872.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 2 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Konkurrenz-Entwürfe zum National-Denkmale auf dem Niederwalde.

Nach Beendigung des großen Krieges war es ein natürlicher Gedanke, der sich alsbald in den verschiedensten Kreisen und Gegenden geltend machte, für ganz Deutschland eine Erinnerung an die großen, folgeschweren Ereignisse der beiden gewaltigen Jahre zu stiften. Für ein zu diesem Zwecke zu erbauendes Denkmal galt es den geeigneten Platz zu finden. Nach einigen Schwanken einigten sich die Stimmen für den Niederwald, den anmuthigen Höhenzug zur Rechten des Rheins, Bingen gegenüber, der mit seinen waldigen Gipfeln und rebenbepflanzten Abhängen jeden Rheinreisenden freundlich grüßt. Ein Komité, bestehend aus bekannten und geachteten Namen der verschiedensten Gaue Deutschlands, trat alsbald zusammen, um den Zweck zu verwirklichen; man begann Geld zu sammeln, (freilich ist erst der vierte Theil der beabsichtigten Summe beisammen) und erließ ein Konkurrenzausschreiben, um die Künstler Deutschlands zur Theilnahme aufzufordern. Der Wortlaut dieses Ausschreibens ist in Nr. 12 der Kunstchronik des vorigen Jahrgangs S. 218 nachzulesen. Die wichtigsten Punkte desselben sind folgende: Ueber den Charakter des Entwurfs, ob architektonisches oder plastisches Werk, ist dem Künstler völlig freie Wahl gelassen; als Standort ist zunächst der Leingipfel, 500' über dem Rhein, gedacht. Doch sind andere Punkte desselben Höhenzuges nicht ausgeschlossen. Die Kosten des Denkmals, incl. Aufstellung, dürfen bis zu 250,000 Thlr. betragen; die Konkurrenz ist anonym.

Das Auffallendste an diesen Bestimmungen ist offenbar die gänzliche Unbestimmtheit des Charakters, den das Kunstwerk haben soll. Es war möglich und meiner Meinung nach ganz unerläßlich, zunächst die Frage zu entscheiden, ob ein architektonisches oder ein plastisches oder eine Kombination beider, ja vielleicht aller drei Schwesterkünste gewählt werden solle. Auch bietet die Entscheidung keine so großen Schwierigkeiten. Der Standort, der gewählt wurde, beweist schon, daß das Denkmal nicht nur für den Besucher in der Nähe, sondern vor Allem für die auf der vielbenutzten Wasserstraße vorbeipassirenden Reisenden bestimmt sein soll. Mag man nun den Leingipfel oder einen anderen Punkt des Gebirges wählen: ein rein plastisches Kunstwerk in Erzguß, welches aus der Ferne wirken soll, muß so kolossale Dimensionen haben, daß die ausgeworfene Summe nicht genügen würde. Man mußte also wohl, um den Effekt für die ferner stehenden Zuschauer zu erreichen, zunächst zur Architektur greifen; dieselbe war indessen allein nicht im Stande, alle Beziehungen des Denkmals zu der Veranlassung seiner Gründung auszudrücken, und hier mußten dann die Schwesterkünste ergänzend eintreten; der Effekt, der durch diese bewirkt wird, wäre natürlich ausschließlich oder vorzugsweise für die Reisenden berechnet, die sich die Mühe nicht verdrießen lassen würden, bei Rüdesheim das Dampfboot zu verlassen und den steilen Weg zwischen den Weinbergen hinaufzuklettern. So ergab sich die natürliche Theilung: Architektur für die Wirkung in die Ferne, Plastik, vielleicht auch Malerei, für den nahen Zuschauer.

Ich lasse es ganz dahingestellt, ob diese Bestimmung der Aufgabe, wie ich sie versucht habe, die einzig richtige oder mögliche ist, aber ich behaupte, daß das Komité in irgend einer Weise die Aufgabe hätte fixiren müssen, ehe es an die Ausschreibung der Konkurrenz ging. Veranlassung zu dieser Unterlassungssünde scheint auch weit mehr die Unsicherheit und Unklarheit der Konkurrenzaus-

schreiber gewesen zu sein, als Liberalität, welche dem Künstler den Kreis so weit machte. Dem Letzteren ist offenbar damit nicht gedient worden; ja ich bin der Meinung, daß Viele durch die Unbestimmtheit der Aufgabe (nicht einmal ein Situationsplan ist von dem Komité den Künstlern angeboten worden, und nur die „Gartenlaube" hat das Verdienst, eine Ansicht der fraglichen Gegend gebracht zu haben) von ihrer Lösung abgeschreckt worden sind.

Andrerseits muß freilich anerkannt werden, daß man selten der Erfindungsgabe, der Phantasie und schaffenden Genialität unserer Künstler einen schöneren Spielraum geboten hat, als bei der Stellung dieser so poetischen Aufgabe, und deßhalb ist das Erstaunen über die so geringen Resultate der Konkurrenz trotz der oben angegebenen Gründe immerhin ein berechtigtes.

Unter den 37 eingesandten Entwürfen ist neben einer Menge ganz Absurdem und Verwunderlichem Einiges von großer Bedeutung und Originalität, aber kein Entwurf ist von durchschlagender, sofort überzeugender Kraft, Zweckmäßigkeit und Schönheit. Dabei zeigt sich ein großes, nach dem oben Gesagten wohl nicht auffallendes Schwanken; fast die entgegengesetztesten Wege sind zur Erreichung des Zieles versucht worden, und es ist zu bedauern, daß Einzelnes von recht genialer Auffassung in Hinsicht des zu erreichenden Zweckes doch nicht verwendbar ist. Sehen wir uns das Einzelne näher an, natürlich nur das, was aus irgend einem Grunde Erwähnung verdient. Stillschweigen wird auch Kritik sein.

I.

Entwürfe von ganz oder vorwiegend architektonischem Charakter.

Zwei Konkurrenten haben durch eine Säulenhalle, bestehend aus zwei Seitenflügeln und einem hervortretenden, portalähnlichen Mittelbau ihren Zweck zu erreichen versucht; auf den ersten Blick ist zu erkennen, daß die Münchener „Ruhmeshalle" zu diesen Entwürfen Porträt gesessen hat.

No. 6 mit dem Motto „Arminius" stellt auf einen Unterbau von Rustikaquadern eine offene Halle ionischer Säulen, die im Innern mit Freskomalereien geschmückt werden soll. Der Bau gipfelt sich in der Mitte zu einer Kuppel, die nach vorn einen geöffneten Triumphbogen bildet (mit korinthischer Säulenordnung). Unter diesem Bogen sitzt die Germania mit dem Schwert in der Hand, eine dem Entwurfe nach nur wenig ansprechende Figur. Den durch den Kuppelbau gebildeten Saal sollen außer allerhand Malereien die Standbilder des Kaisers und der großen Feldherrn ausschmücken. Originell ist diese Triumphbogenarchitektur grade nicht, aber bis auf einzelne Unschönheiten wenigstens geschmackvoll, wennschon darüber wohl nur eine Stimme ist, daß eine solche Halle vielleicht geeignet wäre zu dem vorliegenden Zweck, nimmermehr aber für den fraglichen Platz.

Von demselben Gedanken, aber mit weit weniger Glück geht No. 26 (ohne Motto) aus: ebenfalls eine offene Halle, in der Mitte mit drei Oeffnungen, an der Seite geschmacklose und oben abgestumpfte Thürme — und das Alles im gothischen Stil, soweit er sich hier zur Anwendung bringen ließ. In der Mitte auf einer etwas vorgeschobenen Terrasse steht das Reiterstandbild des Kaisers, oben Germania im Frieden mit zwei Genien. Was wird man noch alles zu bauen versuchen! Unglücklicher aber, als hier, ist die Gothik wohl noch nie in Anwendung gebracht worden.

Mit klarerem Verständniß sind die auf ihr Ziel losgegangen, die einen Monumentalbau auf die Spitze des Leingipfels oder eines anderen jener Hügel gesetzt wissen wollen. Man konnte sich hier an die gegebenen Bauformen halten und ein in akademischem Sinne normales und vollkommenes Werk hinstellen; es lag aber auch die Versuchung sehr nahe, dabei der Phantasie die Zügel schießen zu lassen und etwas auch der Form nach Neues bei dieser so neuen Gelegenheit zu schaffen. Wir wollen solche Versuche nicht ohne Weiteres von der Hand weisen. Zunächst erkenne ich die Schwierigkeit für den schaffenden Künstler vollkommen an, in diesem eigenthümlichen Falle mit den gegebenen Bauformen zu operiren; sie scheinen nicht ganz auszureichen. Die Regeln sind allerdings da, und der Künstler richte sich danach, aber man vergesse doch nie, daß sie nur Abstraktionen sind von dem, was das Genie einst geschaffen hat, und es kann jeden Tag neue schaffen. Das Genie macht die Gesetze und Stile, das Talent befolgt sie. Die hiesige Dombau-Konkurrenz, die ja einige Aehnlichkeit mit der vorliegenden hat, konnte uns den Beweis geben, daß eine Weiterbildung nach dieser Richtung hin möglich ist; vielleicht könnte man so zu neuen Bauformen, zu dem gesuchten modern-deutschen Baustil kommen; eher wenigstens, als auf dem Wege kühler Berechnung.

Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, dessen Richtigkeit vielleicht angefochten werden mag, verdienen zwei Projekte, die eine gewisse Wahlverwandtschaft zeigen, unsere Beachtung.

No. 7 mit dem Motto: „Fürs heilige deutsche Reich" ist ein kühnes, phantastisches, in seinen Gesammtverhältnissen anziehendes und effektvolles Werk. Auf einem gewaltigen Unterbau aus Quadern, der nach vorn halbkreisförmig vorspringt, erhebt sich in quadratischem Grundriß der eigentliche Bau. Die Außenwände desselben werden durch Säulen gebildet, über welche Rundbogen geschlagen sind; an den vier Ecken treten an die Stelle der Säulen Pfeiler mit Thürmchen. Auf der Mitte des Baues erhebt sich ein gewaltiger Thurm, der sich nach oben etwas verjüngt und mit der Kaiserkrone als Dach abschließt. Er ist außerdem durch Reliefs ausgeschmückt. In dem Ganzen ist, wie man sieht, viel Symbolik. Der Thurm,

an alte Festungsmauern erinnernd, ist gewissermaßen eine „Wacht am Rhein;“ die Kaiserkrone soll an die politische Umgestaltung Deutschlands erinnern. Unschönheiten im Einzelnen laufen allerdings unter, so der Hauptthurm, durch welchen man unwillkürlich an eine holländische Windmühle erinnert wird, so die Thürmchen an den Ecken mit ihren flachen Kuppeln nad den sie krönenden Adlern; aber dem Ganzen läßt sich Kühnheit der Erfindung und Wirksamkeit der Gesammtverhältnisse nicht absprechen.

Derselbe Künstler hat noch einen anderen, diesem ähnlichen Entwurf für einen höher gelegenen Gipfel eingesandt, der indessen als weit weniger gelungen bezeichnet werden darf und noch kostspieliger ist, als der eben beschriebene.

Ungefähr in derselben Höhe, was Phantasie und technische Durchführung anlangt, steht No. 4: „Aqnila.“ Auf einem Unterbau erhebt sich in kreisförmigem Grundriß ein von einer offenen, auf Pfeilern ruhenden Halle umgebener Bau, der im Inneren einen großen halbkugelförmigen Kuppelsaal bildet, in welchem die Bilder der alten deutschen Kaiser aufgestellt sind. Auf diese Etage ist in kleinerem Maßstabe ein viereckiger Aufbau gesetzt in derselben Pilasterkonstruktion; auf diesem steht ein runder Thurm ohne Fenster, außer am oberen Rande, wo er mit einem Balkon umgeben ist. Auf dem halbkreisförmigen Dach des Thurmes steht eine Viktoria. Das Ganze, weithin sichtbar, ist nicht ohne Effekt; es gilt von ihm im Allgemeinen dasselbe in Bezug aaf Stil und Zweckmäßigkeit, was von dem vorigen Entwurf gesagt wurde; freilich ist weder dieser noch der Entwurf No. 7 mit den dazu bestimmten Mitteln auszuführen.

Zwei andere Entwürfe streben ungefähr nach dem nämlichen Ziele, wie die eben besprochenen: sie wollen durch eine kühne, phantastereiche architektonische Konstruktion wirken und namentlich auch dem entfernten Beschauer einen künstlerischen Eindruck bieten. Doch versuchen die beiden jetzt zu erwähnenden ihr Ziel im Anschluß an eine schon vorhandene Stilart zu erreichen. Dieser Zusammenhang ist freilich nur ein sehr loser.

No. 33: „Am freien deutschen Rhein“ stellt einen Rundbau dar, in welchen vier Eingänge führen. Zwischen diesen springen vier Bogen hervor, unter denen Standbilder stehen sollen. Dieses Stockwerk ist im romanisch-byzantinischen Stil gehalten. Ueber den Eingängen befinden sich Tempelchen; in der Mitte des Bau's erhebt sich ein runder, mit einer Germania gekrönter Thurm. Dieses Projekt macht keinen sonderlich günstigea Eindruck.

Höher steht No. 13: „Dem deutschen Volke sei's gebracht.“ Auf einem gewaltigen Unterbau cyklopischer Konstruktion ist, dem Rheine zugewendet, ein Portikus errichtet, bestehend aus drei Thoreingängen gothischen Stils, auf denen eine Quadriga steht. Durch diesen Eingang gelaagt man in einen größeren Vorhof, für Festversammlungen bestimmt, in welchem zwei Standbilder aufgestellt werden sollen. Dann kommt der eigentliche Bau, eine Kuppel gothischer Konstruktion, welche eine Ruhmeshalle mit dem Standbild des Kaisers Wilhelm einschließt; darüber erhebt sich ein nach oben sich verjüngender Thurm mit der obligaten Germania.

Auch No. 10 „Reichsadler“ könnte hier noch erwähnt werden; doch scheint es angemessener, die noch übrigen architektonischen Entwürfe lieber etwas eingehender zu behandeln, als diesen, der im Vergleich mit den schon besprochenen nichts wesentlich Neues bringt.

Zwei recht bedeutende Projekte bewegen sich in den Formen der antiken Bauweise; der eine ist als gänzlich antik zu bezeichnen; der aadre läßt sich vielleicht unter den Begriff der „Renaissance“ unterordnen.

No. 31 „Meißel und Schwert“ stellt einen offenen dorischen Tempel dar, dessen Architravgebälk durch 12 Säulen, 3 an jeder Ecke, getragen wird. Auf dem flachen Dache ist eine Siegesgöttin, ein Viergespann lenkend, aafgestellt. Im Innern, in der Mitte des Raumes, steht das Reiterbild des Kaisers, zu seinen Seiten Bismark und Moltke; an den vier Ecken des Tempels die Prinzen die sich im letzten Feldzug ausgezeichnet haben, ebenfalls als Reiterstatuen. Dieser Tempel steht auf einem Unterbau, auf dem man durch viele Stufen gelangt; die Ausschmückung desselben durch Reliefs und symbolische Figuren ist ebenfalls angedeutet, aber nur zum Theil ausgeführt. Der Eindruck, den dieses Gypsmodell macht, (von den übrigen bisher besprochenen Projekten lagen nur Zeichnungen vor) ist ein recht harmonischer und schöner. Freilich drängt sich ein Bedenken hinsichtlich der Konstruktion auf: soll das Bauwerk die Größe erhaltea, in der es, um effektvoll zu sein, ausgeführt werden muß, so scheint es kaum möglich, eiae solche Spannang der Marmorarchitrave herzustellen, wie sie durch den Plan gefordert wird. Eine veränderte Säulenstellung würde aber dem Werke einen wesentlich anderen Charakter geben.

No. 11 „Eintracht giebt Macht“ verbindet antike Bauformen zu einem thurmähnlichen, effektvollen, eigenthümlichen Ganzen. Das erste Stockwerk wird durch einen quadratischen Tempel dorischer Säulenordnung mit vier hervorspringenden Giebelfeldern und Eingängen gebildet. Auf diesen Tempel setzt sich ein thurmähnlicher Rundbau, ebenfalls von dorischen Säulen umgeben; dann folgt ein kleinerer Thurm in Pilasterkonstruktion, auf welchem eine in Erz gegossene Germania steht. Die Ausführung des Baues, in dessen Mitte eine Treppe bis in die Germania führt, ist in Marmor gedacht. In den vier Giebelfeldern sollen Reliefs, die deutschen Flüsse darstellend, angebracht werden. Die Erzfigur der Germania hat der Künstler von einem aaderen geliehen, der sein schon früher zu ähnlichem Zwecke gearbeitetes schönes Standbild hier dem Komité in No. 34 wieder zur Disposition stellt. Diese

Figur ist vortrefflich geeignet für den Ort, auf dem sie hier steht, das ganze Denkmal macht einen durchaus würdigen und schönen Eindruck. Denkt man sich die inneren Räume noch entsprechend verwerthet und den nöthigen plastischen Schmuck noch etwas vermehrt, so dürfte das fragliche Denkmal wohl das zweckentsprechendste und künstlerisch vollendetste zugleich sein. Auch würde es mit dem ausgeworfenen Kostenbetrag sich herstellen lassen.

II.

Entwürfe von vorwiegend plastischem Charakter.

Auf diesem Gebiete ist weit Bedeutenderes geleistet worden als das, was wir im vorigen Abschnitt zu registriren hatten, wennschon ich meiner oben ausgesprochenen Ansicht gemäß für den vorliegenden Zweck ein nur plastisches Monument nicht für geeignet halten kann. Die Besprechung dieser Objekte richtet sich also lediglich nach ihrem künstlerischen Werthe.

Ein sehr bedeutender Entwurf liegt uns in No. 32 vor, mit dem Motto: „Dem deutschen Geist der Sieg." Eine Germania, prachtvolle Gewandfigur, sitzt mit ausgebreiteten Armen, ihre Kinder segnend und schützend, auf einem (wohl etwas zu hohem) Unterbau, an welchem vier außerordentlich schöne Gruppen angebracht sind. Vorn der Rhein mit einer Siegesgöttin; zu beiden Seiten Wissenschaft und Kunst, Handel und Industrie; auf der Rückseite endlich eine allegorische Gruppe, die trauernden, besiegten Feinde darstellend, zu deren Füßen der zerbrochene Schild Frankreichs liegt. Obwohl das Modell nur roh ausgeführt ist, so offenbart doch jede einzelne Stellung, jede Figur, jede Miene die geniale Künstlerhand. Der Eindruck des Ganzen ist imponirend; es ist durch und durch Kunstwerk. Unwillkürlich kehrt der Besucher des trüben Ausstellungsraums immer wieder zu diesem Werke zurück; man fühlt es, an vielen anderen haben sinnende, fleißige Talente gearbeitet, hier der schaffende Genius, der allerdings den Versuch gemacht hat, bei dem großen Florentiner in die Schule zu gehen, aber nicht zu seinem Schaden. Wir können ihm das Recht nicht absprechen, seine Hand nach dem Höchsten auszustrecken, und wünschen aufrichtig, daß das Denkmal an irgend einer anderen geeigneteren Stelle zur Ausführung kommt.

No. 27 „Im Kriege stark, im Frieden groß" ist ebenfalls als schön zu bezeichnen, freilich in ganz anderer Art, als der eben betrachtete Entwurf. Nicht in majestätischer, gewaltiger, formenreicher Schönheit bildet hier der fragliche Künstler, sondern in feiner, eleganter Weise. Auf den Unterbau von cyklopischem Mauerwerk gelangt man durch eine hohe Treppe, auf deren Wangen die beiden Genien des Kriegs und Friedens gestellt sind, außerordentlich schöne und zierliche Figuren. Reliefs an diesem Unterbau stellen die Flüsse Rhein und Mosel dar. Auf der Mitte dieses Unterbaues erhebt sich ein viereckiger Sockel, dessen Reliefs eine Chronik des Krieges zur Anschauung bringen; auf diesem Piedestal sitzt eine sehr majestätische Germania, im Begriff sich die Kaiserkrone aufzusetzen. Das Ganze ist außerordentlich schön komponirt und macht einen anziehenden, delikaten Eindruck; es läßt sich von ästhetischem Standpunkt absolut nichts dagegen einwenden. Die packende Gewalt des vorher beschriebenen Entwurfes hat es freilich nicht; mit diesem theilt es die praktische Unausführbarkeit für den vorliegenden Zweck.

Im Ganzen recht ansprechend ist der Entwurf No. 29: „Ein einig Deutschland groß und frei." Auf einem achtkantigen Piedestal mit Reliefs, welche die wichtigsten Scenen des Krieges darstellen, erhebt sich ein runder, säulenähnlicher Aufbau, auf welchem eine Germania mit dem Schwert in der Scheide steht. Am Fuße dieses Aufbaues sind Soldatenfiguren angebracht; am Fuße des Ganzen befinden sich vier allegorische Gruppen: Wehrkraft, Lehrkraft, Glaubenskraft, Industriekraft. Das Ganze ist delikat und anmuthig, es erinnert an die Drake'sche Art und Weise; noch mehr freilich gilt dies von dem vorigen Entwurf, den man direkt als von einem Schüler jenes Meisters herrührend bezeichnen möchte.

Beachtenswerth sind ferner No. 36: „Gott mit uns" und No. 37: „Wehrhaft ehrhaft," zwei Entwürfe, welche die Absicht verfolgen, eine Germania auf entsprechendem Unterbau zur Darstellung zu bringen und dabei auch die Figuren des Kaisers und seiner Helfer an dem großen Werke zu verwerthen, sowie die näheren Beziehungen des Denkmals durch entsprechende allegorische Figuren auszudrücken.

Der Entwurf No. 35 endlich mit dem Motto „Dem Deutschen Volk," vereinigt Plastik und Architektur derartig, daß man nicht angeben kann, welche von beiden vorherrscht. Ein korinthischer Tempel von rundem Grundriß mit halbkreisförmigem Dach trägt eine knieende Victoria. Außen an dem Tempel sind vier Gruppen angebracht: ein Landwehrmann im Kampf mit einem französischen Infanteristen, ein preußischer Linienfoldat im Kampf mit einem Turko, ein bairischer und zwei andere deutsche Soldaten, ein Freundschaftsbündniß mit einander schließend, endlich die Heimkehr des Kriegers. In der Mitte des Tempels steht eine Germania. Das Ganze ist recht ansprechend und schön; freilich ist es dem Künstler nicht völlig gelungen, die Gedankenarbeit, die einem solchen Werke zu Grunde liegen muß, ganz in die künstlerische Konception aufgehen zu lassen.

Hierin liegen wohl auch die Hauptschwierigkeiten, die diese Aufgabe bot. An dem Denkmal sollen die Beziehungen der letzten Kriegsereignisse in irgend einer Weise zum Ausdruck kommen; dennoch soll es als Kunstwerk sich nicht an den Verstand adressiren, sondern an die Phantasie. Nicht Gedankenplastik oder -Architektur, sondern Kunst, welche auf Intuition beruht, verlangen wir von dem vollendeten Werke. Am vollkommen-

sten scheint mir der Künstler in No. 32 diese Schwierigkeit überwunden zu haben. Wenn der Kopf erst zergliedern muß, was der Künstler gemeint habe, wie bei so vielen Düsseldorfern, wie bei Kaulbach's großen Werken, dann ist es mit der reinen Kunstwirkung vorbei. Bei aller Allegorie ist von dem Kunstwerk zu fordern, daß es uns sofort anschaulich die in ihm enthaltene Idee zum Bewußtsein bringt.

Es scheint, daß die Jury bei ihrem in No. 1 der „Kunst-Chronik" d. J. mitgetheilten Spruch von dem Gedanken ausgegangen ist, daß der Architektur in diesem Falle der Vorzug einzuräumen sei vor der bloßen Skulptur, daß aber ein im akademischen Sinne regelmäßiges und fehlerloses architektonisches Kunstwerk nicht genügen könne, sondern daß die besondere Gelegenheit auch ein ganz eigenthümliches Denkmal erfordere. Ich gestehe, daß mir sonst die Ansicht der Jury nicht ganz verständlich ist.

Ein sonderlich erfreuliches Resultat hat diese Konkurrenz eben nicht geliefert; ein zweite wird nöthig sein und jedenfalls auch ausgeschrieben werden. Dann aber ist zu wünschen, daß das Komité auf Grund vorangegangener Ermittelungen seine Anforderungen begrenzt und bestimmter und schärfer zum Ausdruck bringt. **Phil. Silvanus.**

Weibliche Kunstschule in München.

Es war im Winter des Jahres 1868, als in München mehrere Damen zusammentraten mit dem Entschlusse, befähigten Mädchen aus den mittleren Ständen die Ausbildung in der Kunst durch Gründung einer Kunstschule zu ermöglichen. Der Zweck dieser Anstalt sollte nicht bloß der sein, „Künstlerinnen" im eigentlichen und höchsten Sinne des Wortes zu bilden, ein Ziel, das ja bekanntlich auch auf den mit großartigen Mitteln ausgestatteten Kunstakademien nur wenige erreichen, sondern der bescheideneren Begabung Mittel und Wege darzubieten, um durch gründlichen und systematischen Unterricht sich für das Lehrfach (den Zeichen-Unterricht), als Musterzeichnerinnen für Fabriken und sonstige industrielle Unternehmungen, als Gehilfinnen in photographischen Ateliers ꝛc. auszubilden.

Nachdem der König zur Förderung des Unternehmens eine größere Summe bewilligt hatte, konnte dasselbe schon im Herbste des Jahres 1868 in's Leben treten, und die junge Anstalt zählte gleich bei ihrer Eröffnung 30 Schülerinnen. Diese Zahl überstieg in der kürzesten Zeit das Doppelte und wäre schon im Jahre 1870 noch höher gestiegen, hätte nicht auch in diesen Kreisen der Krieg sich fühlbar gemacht.

Mit dem Wachsen der Schule wurde auch der ursprüngliche Plan erweitert und als neuer Lehrgegenstand die Holzschneidekunst eingeführt. Es geschah das im Hinblick auf England, Amerika und insbesondere auf Frankreich, wo Hunderte von Mädchen in den xylographischen Anstalten Beschäftigung und ausreichenden Erwerb finden. Diese Neuerung durfte um so freudiger begrüßt werden, als die Illustration auch in Deutschland einen Aufschwung nimmt, von dem man sich vor einem Jahrzehnt noch nichts träumen ließ. Der Stichel, der nun einmal in der Anstalt war, erhob sofort weitere Ansprüche, die ihm auch gern gewährt wurden, denn niemand kann läugnen, daß es gerade der Stichel ist, dessen Führung dem der Sorgfalt und Sauberkeit zugewendeten Wesen der Frauen ganz besonders entspricht.

Daß die eigentliche Historienmalerei bei der vorwiegend praktischen Richtung der Kunstschule in den Hintergrund treten muß und wirklich tritt, versteht sich wohl von selbst. Hat sich doch die ganze Richtung der Zeit und der Geschmack des großen Publikums nur allzusehr von dem großen und erhabenen Stile der Historienmalerei ab- und den leichter faßlichen und gefälligeren Kunstgattungen des Genre und der Landschaft zugewendet. Dabei darf auch nicht übersehen werden, daß die Frauen in der Regel einen lebhafter entwickelten Farbensinn besitzen als die Männer und hiervon in der der Industrie verschwisterten Kunst den besten Gebrauch machen können, so wie daß ihnen im Allgemeinen ein feineres Gefühl für das Angemessene innewohnt, wo Gegenstände der Toilette in Frage kommen, wie z. B. beim Zeugdruck.

Die Schülerinnen der Anstalt gehören nicht blos Bayern an; es kamen welche aus Norddeutschland, England, ja selbst aus Nordamerika: ein erfreuliches Zeugniß des stets wachsenden Rufes der noch so jungen Anstalt.

Mit der Zahl der Schülerinnen wuchsen natürlich auch die Anforderungen an die Anstalt in Bezug auf Lehrer, Lehrmittel und Lokalitäten; erfreute sich dieselbe aber auch im Allgemeinen einer freundlichen Unterstützung Seitens der Privaten wie der Stadtgemeinde, so mußte man sich doch längst sagen, welche Vortheile ihr erwachsen würden, wenn es gelänge, sie mit den schon bestehenden Kunstanstalten des Staates in Verbindung zu setzen. Nur so durfte man gewiß sein, daß ihr Bestand für alle Eventualitäten gesichert sei.

Das Kultusministerium zeigte sich schon früher diesem Gedanken nicht abgeneigt, setzte im letzten Budget einen jährlichen Staatsbeitrag von 6000 Gulden an, und der Landtag genehmigte diese Summe, indem er zugleich den Wunsch aussprach, es möge sich die weibliche Kunstschule vorzüglich die Pflege des in Deutschland im Allgemeinen und in München im Besonderen trotz dessen sonstiger Regsamkeit in künstlerischer Beziehung arg darniederliegenden Kunstgewerbes, aus dem unsere westlichen Nachbarn einen so großen Theil ihrer industriellen Ueberlegenheit gezogen haben, zur Aufgabe machen.

Hierin nun eröffnet sich den Frauen ein unabsehbares Gebiet für ihre künstlerische Thätigkeit, wobei nicht zu übersehen ist, daß ihre Bedürfnisse weniger groß zu sein

pflegen als die der Männer, und daß sie in Folge dessen sich mit niedrigeren Preissätzen zufrieden stellen lassen als diese, so wie daß wohl auch bei ihnen der unkluge Künstlerstolz weniger Boden finden dürfte.

Aus der Münchener weiblichen Kunstschule sind bereits viele geschickte Xylographinnen hervorgegangen, manche tüchtige Graveurin hat sich dort gebildet, und es ist zu hoffen, daß die Schule jetzt, da sie nach Ablauf der Ferien als staatliche Anstalt neu in's Leben tritt, die praktische Richtung nicht verlassen werde, welche allein den wahren und wohlverstandenen Interessen der Schülerinnen entspricht. Damit soll indeß nicht gesagt werden, man solle sich auf das Modelliren, Geaviren, Malen auf Holz, Porzellan, Stein, Holzschneiden, Retouchiren ꝛc. beschränken, sondern es erscheint unzweifelhaft zweckmäßig, namentlich auch das Zeichnen nach dem Runden, ja selbst das Malen danach möglichst zu üben.

Wenn die Staatsregierung ihrerseits beabsichtigt, diejenigen Schülerinnen der Anstalt, welche genügende Begabung besitzen und sich ganz der Kunst widmen wollen, an die Akademie übertreten zu lassen, so ist das an sich ganz lobenswerth, weil man darin den Beweis sieht, daß nicht überall bureaukratische Voreingenommenheit gegen Neues besteht. Vom praktischen Standpunkte aber möchte man eher wünschen, daß recht wenige Schülerinnen von dieser Liberalität Gebrauch machten. R.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. G—r. **Wiener Künstlerhaus.** Es geht wieder einmal recht lebhaft zu im Künstlerhause. Der Kunsthändler Plach hat eine Bildersaal ausgestreut, die unter dem Hammer des Auktionators aufgehen wird; schon schießt die Saat in die Halme, die Blüthen werden in alle Winde verweht werden, die Fracht wird geborgen — in Herrn Plach's Taschen. Neben der Auktionsausstellung, äußerlich nicht getrennt von ihr, blüht bescheiden das Veilchen der genossenschaftlichen Monatsausstellung. Zu den beiden genannten gesellt sich noch eine dritte Exposition, über welche letztere ich jetzt kurz berichten will, indem ich mir vorbehalte, auf die beiden erstgenannten zurückzukommen. Zu danken ist diese dritte Ausstellung der besonderen Zavorkommenheit des bekannten Prager Kenners und Liebhabers Herrn H. F. Heibl, der einen Theil seiner Kunstschätze (denselben, mit welchen er die „Exposition des amateurs" auf der Weltausstellung beschicken will) der Genossenschaft zur Ausstellung überließ, mit der Bestimmung, daß die eingehenden Eintrittsgelder dem Pensionsfonds für bildende Künstler, deren Witwen und Waisen zu Gute kommen sollen. Die Sammlung macht im Ganzen einen erfreulichen Eindruck und legt Zeugniß ab für den vornehmen Kunstgeschmack ihres Eigenthümers. Die meisten Bilder sind uns alte Bekannte, aber gute alte Bekannte; und da man gemeiniglich einiges Interesse für die Schicksale seiner guten Bekannten zu haben pflegt, so wird es nicht überflüssig sein, hier auch von einigen solchen zu berichten. — Carl v. Enhuber's Bildercyklus zu den Erzählungen: Deutsches Volksleben aus dem schwäbischen Gau „Ries" von Melchior Meyr haben bereits im ersten Bande der „Zeitschr. f. bild. Kunst" hinreichende Würdigung gefunden. Seitdem hat der Künstler sowohl wie der Poet der Welt Valet gesagt, und es war eine schöne Pietät, die den Besitzer veranlaßte, unsere Zeit, die so schnell vergißt, an zwei Geister zu erinnern, die vielleicht der Welt Manches schuldig geblieben sind, gewiß aber nicht so viel, wie ihnen die Welt. — Adolf Menzel's wundervolles Aquarell „Aus der Gesellschaft" stammt aus der Gsell'schen Galerie, es ist ein koloristisches Meisterwerk ersten Ranges, wenn es auch durch seinen Preis nicht so viel von sich reden machte, wie desselben Künstlers Ehrendiplom für Bismark. Es hatte es eben nicht nöthig, durch Mittel Aufsehen zu erregen, die außerhalb des künstlerischen Bereiches liegen. — Wer Spitzweg's köstliche „Scharwache" und sein „Ständchen" kennt, hat sie auch liebgewonnen; außer durch die beiden genannten, wohl bekanntesten Bildern ist Spitzweg noch vertreten durch ein treffliches Bild, „Stilles Plätzchen" genannt, ferner durch einen „Sonntags Spazergang" und durch die Darstellung einer Scene aus dem Singspiele „Doktor und Apotheker". — Ein vortreffliches Bildchen ist Lindenschmit's „Klosterfreuden", das uns einen in Bücher und Manuscripte vertieften Klosterbruder zeigt. Hier hatte der Künstler Gelegenheit, sich von seiner besten Seite zu zeigen, weil ihm keine Gelegenheit geboten war, seine Schwächen hervorzukehren. Lindenschmit verfällt im Ringen nach dramatischem Ausdruck leicht in die Karrikatur, wie sein Gemälde „Die schottischen Bilderstürmer" auf der gegenwärtigen Ausstellung in Berlin nur zu deutlich zeigt. Dieser sinnende Bruder denkt nun gar nicht daran, Leidenschaft zu entwickeln, läßt sich's vielmehr in dem meisterhaft behandelten Helldunkel wohl sein und hat zudem Niemanden neben sich, dem er ähnlich sehen könnte. Lindenschmit verfügt nämlich, wie schon viele Meister vor ihm, eigentlich nur über ein Gesicht, es ist das Normalgesicht, ein Thema, das zwar in vielen Variationen behandelt wird, doch immer so, daß es noch herauszuerkennen ist, wozu das typische Auge nicht wenig beträgt. — Eine ansprechende Dichtung in Oel ist v. Bamberg's „Stickrahmen", an welchem ein junges Mädchen sitzt, der ein junger Mann Gesellschaft leistet. Viele halten es mit den Bildern so wie mit den Frauenzimmern, und ich müßte lügen, wenn ich mich von diesen Vielen ausnehmen wollte: viel Geist und viel Gefühl wird hochgeschätzt, aber das Fleisch darf dabei nicht zu kurz kommen und verkümmern. Ein gesunder Realismus hält in der Natur und in der Kunst das Leben zusammen. Bei Ramberg's Bild ist das Fleisch entschieden zu kurz gekommen, und die psychologischen Vorzüge können doch nicht entschädigen für die malerischen Mängel. Das Malerische bleibt aber nun einmal die Hauptsache für den Maler. — Fortuny (vom Kataloge Fortuno getauft), dieses junge spanische Malergenie, dessen Erfolge Meister Meissonier nicht schlafen lassen sollen, ziert die Ausstellung mit einer prächtigen Federzeichnung, mit welcher er schon vor zwei Jahren auf der hiesigen Jahresausstellung Aufsehen erregt hat. Das Blatt zeigt eine gravitätisch haftzende männliche Figur, die nicht ohne Selbstbewußtsein (die Zeichnung heißt „con grandezza") den ausgestreckten Arm auf einen Stock stützt. — Von Schleich dürfte kaum Besseres zu sehen sein, als die Landschaften, die in Heibl's Besitz sind; sie zeigen noch den Künstler auf der Höhe und in der Vollkraft seiner Leistungsfähigkeit. — Daß in einer so vornehmen Versammlung die Gebrüder Achenbach nicht fehlen dürfen, versteht sich fast von selbst; ihnen schließen sich mit talentvollen Arbeiten Munthe, Berisch, Schindler u. A. an. Die stilistische Landschaft hat in Rottmann ihren würdigen Repräsentanten gefunden. Die Plastik ist durch Hellmer's reizvolle Andromeda vertreten.

B. **Düsseldorf.** Auf der Ausstellung von Ed. Schulte begegneten wir wieder interessanten Neuigkeiten, unter denen zwei Genrebilder von Vautier sich durch die feine Charakteristik und meisterhafte Durchbildung besonders auszeichneten. Das eine zeigt einen Landmann, der dem Advokaten einen schwierigen Rechtsfall eindringlich zu erläutern sucht, wobei der Ausdruck in den beiden Figuren von wahrhaft bewunderungswerther Lebenswahrheit erscheint, und das andere stellt vier liebliche Bauernmädchen dar, die von dem Pfarrer freundlich angesprochen werden, dadurch aber in nicht geringe Verlegenheit gerathen. Es ist schwer, einem der beiden Gemälde den Vorzug zu geben, da jedes in seiner Art wohl allen Anforderungen genügt. Ein Rendez-vous in Venedig von A. de Cramer macht dagegen nicht nur einen höchst theatralischen Eindruck, sondern ist auch ganz fehlerhaft in der Zeichnung, was um so mehr zu bedauern ist, als der Künstler entschiedenes koloristisches Talent besitzt. „Die Falkenjagd" von A. Northen ist auch nicht korrekt gezeichnet, wenn auch delikater behandelt als seine früheren Bilder. „Ein Infanteriegefecht" desselben Malers verdient ungleich wärmeres Lob durch die höchst lebendige Darstellung, erscheint aber für den Gegenstand etwas zu klein. Jacobsen's „Mondschein in Venedig" ist wirkungsvoll und ansprechend, und das Genrebild „Die

Brautschon" von Th. v. der Beck löblich in Zeichnung und Farbe. Ein Damenporträt von Prof. Bewer verdient ebenfalls noch rühmende Erwähnung. Das meiste Interesse aber beansprucht das große Passionskreuz von Prof. Andreas Müller, welches schon vor mehreren Jahren im Auftrage der Verlagshandlung von Julius Buddeus zur Vervielfältigung im Stich gemalt wurde und jetzt wiederum ausgestellt erschien. Das treffliche Werk ist so schön in der Komposition, der Zeichnung, der Farbe und der wahrhaft bewunderungswerthen Durchführung, daß es abermals dieselbe allgemeine Anerkennung hervorrief, die es bereits bei seiner Vollendung fand.

Vermischte Nachrichten.

B. Die **xylographische Anstalt von R. Brend'amour** in Düsseldorf hat für ihre auf der internationalen polytechnischen Ausstellung in Moskau ausgestellten Holzschnitte den ersten Preis der goldenen Medaille davongetragen. Diese Auszeichnung ist um so ehrenvoller, als sich unter den dreizehn Ausstellern von Xylographieen die bekanntesten Firmen von Rußland, England und Deutschland befanden, die natürlich durch ihre besten Arbeiten vertreten waren. Auch wünscht das General-Komité der Ausstellung, daß ein Holzschnitt-Album von Brend'amour für das Museum in Moskau käuflich erworben werde, was gewiß ebenfalls als eine erfreuliche Anerkennung deutscher Kunstthätigkeit zu begrüßen ist.

B. **Professor August Wittig** in Düsseldorf arbeitet gegenwärtig an einer kleiner Wiederholung seiner Marmor-Gruppe „Hagar und Ismael", um sie vervielfältigen zu lassen und in den Handel zu bringen. Das schöne Werk verdient jedenfalls die weiteste Verbreitung.

Berichte vom Kunstmarkt.

Versteigerung Durazzo durch H. G. Gutekunst in Stuttgart.

Noch ist der Verkauf der Sammlung Brentano-Birkenstock in Frankfurt Allen, welche der Bewegung des Kunstmarktes im Fache des Kupferstiches folgen, in gutem Gedächtniß, und schon wieder kommt eine berühmte Kupferstich-Sammlung aus altererbtem Besitze unter den Hammer. Diesmal ist es ein fremdländischer Schatz, den eine rührige deutsche Kunsthandlung auf unseren Markt bringt: ob auch für uns oder bloß zu einer Art Transithandel, ist eine andere Frage, schwer zu beantworten nach den Erfahrungen, die wir bisher und erst neulich bei Auktion der T. O. Weigel'schen Druck-Alterthümer gemacht haben. Es ist die berühmte Sammlung des Grafen Jacopo Durazzo in Genua, deren erste Hälfte am 19. November und den folgenden Tagen im Schillersaale der Liederhalle zu Stuttgart öffentlich feilgeboten wird. Eine fromme Sage, derzufolge das Kabinet Durazzo in den Besitz der italienischen Regierung übergegangen sei, findet dadurch ihre thatsächliche Widerlegung. Wie könnte auch eine kontinentale Regierung die andere in der Pflege der Kunstinteressen beschämen wollen! Clericus clericum non decimat.

Der Ruf der Sammlung Durazzo ist zu sehr verbreitet, als daß die Reichhaltigkeit des eben ausgegebenen, gewissenhaft gearbeiteten und in feiner Prachtausgabe mit 25 photographischen Drucken geschmückten Kataloges der ersten Hälfte überraschen könnte. Kundigen genügt ja statt aller Anpreisung der Umstand, daß Gründung und Vermehrung des Kabinets bis in's vorige Jahrhundert zurückreichen. Kein Wunder also, wenn hier sehr viele, namentlich altitalienische Blätter vorkommen, die längst aus dem Kunsthandel verschwunden sind. Der Begründer der Sammlung war der feinsinnige Kenner Graf Jakob Durazzo, Gesandter des Wiener Hofes bei der Republik Venedig; es ist derselbe, dessen Name sich auch an die Entstehungsgeschichte der Albertina in Wien knüpft. Der Stifter der letzteren nämlich, Herzog Albert von Sachsen-Teschen, damals Gouverneur von Ungarn, ertheilte im Jahre 1774 Durazzo den Auftrag, für ihn eine systematische Folge von älteren Stichen, insbesondere der italienischen Schule aufzukaufen. Der Graf widmete sich dieser Aufgabe mit solchem Eifer und Geschick, daß er schon im Jahre 1776 jene stattliche Reihe von Mappen an den Herzog Albert abgeben konnte, die den Grundstock der Albertina bilden. Einmal aber im guten Fahrwasser, hielt der Sammeleifer des Grafen auch nach Ablieferung seiner ersten Sammlung nicht stille. Er arbeitete vielmehr so rüstig an dem Ersatze derselben, daß sich sein Kabinet bald wieder sehen lassen konnte und der Graf Bartolommeo Benincasa 1784 in Parma eine eigene Schrift darüber veröffentlichte unter dem Titel: „Descrizione della raccolta di stampe d. S. E. il conte Jacopo Durazzo." Auch seine Erben unterließen es nicht, fortwährend neue Bestandtheile der Sammlung zuzuführen. Dieser ansehnlichen Vorgeschichte entspricht denn auch der Reichthum, welchen der Katalog vor uns entfaltet. Den Glanzpunkt bilden die zahlreichen Niellen, darunter ein Schwefelabdruck, der nun wohl auch in's Britische Museum wandern dürfte, wo bereits fast alle bekannten Specimina dieser Art sich zusammengefunden haben. Es folgen sodann eine Reihe Original-Silberplatten und eine höchst seltene Menge von Abdrücken auf Papier, wie sie von Passavant, Peintre graveur I, p. 272 ff., beschrieben wurden. Es ist und bleibt dieß wohl für immer die bedeutendste Privatsammlung echter Niellen, und wenige öffentliche Anstalten können sich an Reichhaltigkeit mit derselben vergleichen. Uns graut bereits vor den Preisen, die sie erzielen dürften. Nächst dieser Abtheilung sind es zunächst die ältesten italienischen Stecher, die hier vorzüglich vertreten sind, darunter Baccio Baldini mit den fast vollständigen Folgen der Propheten und Sibyllen und zwar in den ersten Zuständen, Sandro Botticelli mit seinem Hauptwerk, der großen Himmelfahrt der heiligen Jungfrau u. A., von Domenico Campagnola fast das vollständige Werk, von Marcello Fogolino drei seiner äußerst seltenen Blätter, unter denen freilich Nr. 2177 richtiger dem Cesare da Sesto zugeschrieben und auf Nr.

2178 die Ziege richtiger als Gemse zu bezeichnen sein wird. Aber auch die Vertretung der altdeutschen Meister läßt selbst für eine ganz wohlbestellte Kasse nichts zu wünschen übrig. Um die ältesten anonymen Blätter und die Monogrammisten vom Meister E. S. und Franz van Bocholt bis auf die prachtvollen Abdrücke von Dürer, darunter der radirte St. Hieronymus von 1512, Bartsch 59, und ein kompletes Exemplar seiner Ehrenpforte in alten kolorirten und vergoldeten Drucken, wird manch heißer Kampf entbrennen. Insbesondere dürften die Ornamente von Aldegrever, Paul Flindt u. A. heutzutage Anwerth finden. Begnügen wir uns noch beizufügen, daß auch an Niederländern kein Mangel ist; wir finden z. B. Berghem's „Diamant", Hieronymus Bosch's jüngstes Gericht, die meisten Blätter von Lukas van Leyden u. a. m. verzeichnet. Es konnte ja gar nicht unsere Absicht sein, den Leser auf Einzelheiten aufmerksam zu machen, wo solche Massen geboten werden. Bringt es endlich auch der Charakter einer alten Sammlung mit sich, daß die Erhaltung der Blätter mit der Güte der Drucke nicht auf gleicher Höhe steht, so dürfte doch die Auktion Durazzo ein wahres Ereigniß in der Geschichte unseres Kunsthandels bilden. *μ. S.*

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Auctions-Kataloge.

Gutekunst in Stuttgart. Auktion am 19. November. Kupferstichsammlung des Marchese Jacopo Durazzo in Genua. Erste Hälfte. 4490 Nummern. Gewöhnliche Ausgabe 20 Sgr.; Pracht-Ausgabe mit 25 photographischen Drucken 2½ Thlr.

Sagert & Co. in Berlin. Auktion am 18. Nov. Sammlung von Kupferstichen, Radirungen etc. 1264 Nummern.

Bücher.

Kraus, Franz X. Die christliche Kunst in ihren frühesten Anfängen, mit besonderer Berücksichtigung der neuesten Katakombenforschung dargestellt. Mit Holzschnitten gr. 8. Leipzig, Seemann.

Schaefer, G. Die Denkmäler der Elfenbeinplastik des grossherzogl. Museums zu Darmstadt in kunstgeschichtlicher Darstellung. gr. 8. Darmstadt, Klingelhoffer.

Woltmann, A. Die Baugeschichte Berlins bis auf die Gegenwart. Mit Holzschn. gr. 8. Berlin, Gebr. Paetel.

Cibo, Frenfanelli. Niccolò Alunno e la scuola umbra. VIII. und 178 S. gr. 8. Florenz, Löscher.

Rossi, Adamo. I pittori di Foligno nel secolo d'oro delle arti italiane testimonianze autentiche raccolte ed ordinante dal prof. A. R. 66 S. gr. 8. Ebenda.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VIII. Jahrgang. Nr. 5.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königstr. 3) zu richten.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

15. November 1872.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Entwürfe zu einem Denkmal für die während des letzten Krieges gefallenen Hamburger.

Hamburg, im Oktober 1872.

Nachdem die im vorigen Jahre durch den architektonischen Verein angeregte Ausstellung von Plänen zu einem Denkmal für die gefallenen Söhne unserer Stadt ein im Ganzen unbefriedigendes Resultat ergeben hatte, ließ die Bürgerschaft an den Senat das Ersuchen gelangen, es zu genehmigen, „daß an dazu geeigneter Stelle ein öffentliches Denkmal für die unserem Staate Angehörigen unter den im letzten Kriege Gefallenen errichtet werde, als ein dauerndes Zeichen von der einmüthig ehrenden Dankbarkeit der Bevölkerung für die Söhne Hamburgs, welche in den ruhmreichen Kämpfen dem Heil des Vaterlandes ihr Leben geopfert haben." Der Senat erklärte sich dem zustimmend und beantragte die Bewilligung von 2000 Thlrn. behufs Ausführung der Vorarbeiten und die Einsetzung einer gemischten Kommission zur Erledigung einiger Schwierigkeiten, welche sich im Bezug auf die Wahl der Oertlichkeit u. a. ergeben hätten (5. Febr. d. J.). Die Kommission — die Herren Syndikus Merck, Senator Hahn und Senator de Chapeaurouge aus dem Senat, die Herren Gädechens, Bivié und Zacharias aus der Bürgerschaft — trat denn auch zusammen und erließ als Resultat ihrer Berathung an sieben Künstler (Börner, Neuber und Peiffer in Hamburg, Schilling und Hähnel in Dresden, Bläser und Siemering in Berlin) die Aufforderung, sich an einer auf die Genannten beschränkten Konkurrenz zur Errichtung des fraglichen Denkmals zu betheiligen. Die zugleich mitgetheilten Bedingungen lauten folgendermaßen:

1) Das Denkmal wird einen auf allen Seiten freiliegenden Standort auf den öffentlichen Wallanlagen erhalten.
2) Dasselbe ist in seinen plastischen Theilen in Bronce auszuführen, der Sockel darf aus Granit oder Sandstein bestehen.
3) Obwohl im Uebrigen dem Künstler volle Freiheit gewährt wird, so muß doch die Möglichkeit geboten sein, in einer den Charakter des Denkmals nicht störenden Weise die Namen der Gefallenen, welche einige Hundert nicht übersteigen, anzubringen.
4) Für die Gesammtkosten des Denkmals nebst Transport, Aufstellung u. s. w. darf die Summe von pro maximo 40,000 Thlrn. in Aussicht genommen werden.
5) Es sind zwei Preise von resp. 600 und 400 Thlrn. für die zwei besten Entwürfe ausgesetzt, für jeden nicht prämiirten werden die Unkosten u. s. w. mit 100 Thlrn. ersetzt.
6) Der erwähnten Kommission steht die Wahl unter den eingelieferten Modellen zu. Sie empfiehlt den besten Entwurf dem Senate und der Bürgerschaft zur Ausführung. Wird die Ausführung desselben nicht beschlossen, so erhält der Künstler den ersten Preis mit 600 Thlrn., während das zweitbeste Modell jedenfalls einen Preis von 400 Thlrn. empfängt.
7) Die Modelle sind in einer Höhe von 75 Centimeter incl. Postament auszuführen und bis spätestens den 15. Sept. d. J. als letzten Termin an u. s. w. einzusenden *).

Die Bedenken, welche gegen einzelne der Bedin-

*) Hamb. Corresp. vom 30 Aug. d. J.

gungen 1—4 sich erhoben, können wir nicht als berechtigt anerkennen; No. 6 aber wird kaum einer allgemeinen Verurtheilung entgehen, wenn wir bemerken, daß unter den sechs Mitgliedern der Kommission nur ein Sachverständiger sich befindet (Herr Vivié). Es ist überflüssig, einem kunstverständigen Publikum gegenüber das Unpassende dieser Maßregel hervorzuheben. Von den eingeladenen Bildhauern versagten Börner, Bläser und Hähnel ihre Mitwirkung. Neuber lieferte zwei Modelle, Wolff in Berlin und Knoll in München machten die Zahl sieben voll.

Die Ausstellung dieser sieben Modelle brachte uns eine solche Fülle geistvoller und origineller Gedanken, eine so hohe Vollendung der Form und so ideal schöne Köpfe an den Haupt- und Nebenfiguren, daß die Betrachtung einen wahrhaften Genuß bereitet; mit Ausnahme des zweiten Entwurfs von Neuber würden wir keinen einzigen missen wollen, und wir stehen nicht an zu erklären, daß ein Fremder, welcher von deutschen Bildhauern nichts Anderes gesehen hätte als diese Modelle, mit einer hohen Idee von dem eminenten Range der deutschen Skulptur nach Hause zurückkehren müßte. Wenn wir trotzdem fast gegen alle der eingelieferten Entwürfe Bedenken und Zweifel erheben, so fallen dieselben doch dem Totaleindruck gegenüber zu wenig in's Gewicht, um das Gesammturtheil wesentlich zu modificiren.

Allen Entwürfen gemeinsam ist die treue Beobachtung des Passus 3 der Bedingungen; außerdem finden sich fast durchgängig ein Hamburgisches Wappen und als Hauptfigur der plastischen Gruppe eine Germania mit der Kaiserkrone vor. Letztere fehlt nur in den Entwürfen von Schilling und Neuber.

Neuber umgiebt auf seinen beiden Modellen das Postament mit reichem plastischem Schmuck. Wir beginnen mit dem zweiten seiner Entwürfe, dem einzigen, welcher von der engeren Wahl entschieden auszuschließen sein wird. Schon der Unterbau ist nicht recht gelungen; ein Viereck, dessen Seiten wieder je in drei Flächen gebrochen sind, kann kaum als eine glückliche Idee betrachtet werden. An den vier Hauptecken sitzen mit trauernden Geberden vier Gestalten, die wir aber weder als allegorische noch als wirkliche Personen zu rekognosciren im Stande sind. Die Gruppe, welche den Sockel krönt, ist derb realistisch. Ein Landwehrmann, mit der Rechten ein Bajonett in einen Franzosen stoßend, mit der Linken einen, wie es scheint, tödtlich getroffenen Fahnenjunker haltend, zu dessen Füßen ein erlegter Turko sich krümmt, — das soll uns ein Denkmal für unsere gefallenen Landsleute sein! Abgesehen davon, daß dies dem Grundgedanken der Aufgabe wenig entspricht, ist die Kampfscene in einer alle zarten Gefühle und alle ästhetischen Rücksichten außer Acht lassenden Weise gedacht und ausgeführt. — Der erste Entwurf von demselben Bildhauer läßt an den sechs abgestumpften Ecken des Sockels allegorische Figuren sehen, deren Bedeutung an sich klar, deren Beziehung zum Denkmal aber nicht ganz verständlich ist; es sind nach vorn Handel und Schifffahrt, nach hinten Industrie und Landwirthschaft, an den Seiten Kunst und Wissenschaft. Den Sockel, welcher mit zahlreichen Reliefs, Medaillons und Inschriften ausgeschmückt werden soll, krönt eine Hammonia, den gefallenen Helden einen Siegeskranz hinreichend, eine weinende Gestalt zur Rechten symbolisirt die Trauer der Hinterbliebenen.

Ein in vielfacher Beziehung ausgezeichnetes Werk ist das von Prof. E. Wolff. Seinen Hauptvorzug bildet der Aufbau, ein längliches Viereck mit vier vorspringenden Pfeilern, je zwei Halbsäulen an den Lang- und je einer Halbsäule an den Schmalseiten. Dieses würdevolle und einfache Mausoleum charakterisirt schon an sich die Idee, welche das ganze Denkmal zum Ausdruck bringen soll, und es ist tief zu bedauern, daß die plastische Gruppe, eine prachtvoll gebildete Germania mit zwei kleineren weiblichen Gestalten, welche sie liebevoll beschützend umfaßt, eine schwer verständliche Allegorie zum Vorwurf hat. Soll die Gestalt mit dem Füllhorn den Ueberfluß, jene mit dem Schwert, welches sie in die Scheide stößt, den Frieden, oder sollen sie die friedlichen Arbeiten und die kriegerischen Mühen des deutschen Volkes darstellen? Eine solche Räthselfrage darf ein Denkmal uns nicht aufgeben, am wenigsten ein solches, welches einem ganzen Volke zur Erinnerung an die große Vergangenheit und an die Tugenden früherer Geschlechter beständig vor Augen sein soll.

Dieselbe Schönheit des Postaments, dieselbe Mangelhaftigkeit der Hauptgruppe stehen einem durchschlagenden Erfolge des Knoll'schen Entwurfes hindernd entgegen. Der reiche und stilvolle Bilderschmuck an der Vorderseite des Sockels zeichnet ihn vor allen übrigen Entwürfen vortheilhaft aus. Blumengewinde zieren den ersten Absatz; die Inschrifttafel wird umrahmt von zwei geflügelten Gestalten; unter ihr ziehen sich Blumen und Fruchtschnüre hin, über ihr schwebt ein Adler mit ausgebreiteten Fittigen. Die trophäenartigen Ornamente, Granaten und Bollkugeln, würden wir allerdings gern vermissen. Auf diesem Piedestal nun eilt eine, übrigens wohlgelungene Germania, mit einer etwas zu leidenschaftlich bewegten Geste, einen verwundeten Offizier zu stützen. Ein Offizier als Vertreter der Gefallenen? Das scheint uns nicht wohlgethan; ein Soldat, ein Gemeiner, um uns dieses unangenehmen Ausdrucks zu bedienen, kann das ganze Heer repräsentiren, ein Offizier nur seine Rangstufe. Auch der Paletot ist häßlich und wirkt in Verbindung mit dem ohnehin wenig martialischen Gesichte des Kriegers einigermaßen philiströs. Neben diesen schwer wiegenden Uebelständen ist es von nur geringer Bedeutung, daß die Gruppe, von hinten gesehen, ein fast unverständliches Bild giebt.

Siemering umgiebt sein Monument mit einer um acht Stufen erhöhten ellipsenförmigen Balustrade; den schwach verjüngten Sockel verschönern hinten und vorn Reliefs. Die Gruppe, eine Germania, welche dem auf Fahnen hingesunkenen Helden einen Kranz reicht, ist vorzüglich; die Schwierigkeit der künstlerisch so ungünstigen Uniform ist glücklich durch eine leichte Idealisirung überwunden. Könnten wir diese Gruppe auf Knoll's Postament versetzen, so würden wir über unsere Wahl keinen Augenblick im Zweifel sein. So aber müssen wir diesen mit den beiden folgenden Entwürfen als gleichberechtigt zur engeren Wahl zulassen. Doch wollen wir nicht verhehlen, daß der Schilling'sche Entwurf, welchen wir persönlich nach reiflicher Ueberlegung auch noch ausscheiden würden, in der allgemeinen Sympathie, die seine glückliche und originelle Idee sich erworben hat, eine mächtige, und wie wir glauben, für seine Konkurrenten gefährliche Fürsprache findet. Das Postament zeigt durch die vielen ein- und ausspringenden Winkel eine gewisse Unruhe, ein Uebelstand, welcher sich bei der Ausführung im Großen wohl nicht so bemerkbar machen wird. Der Künstler führt uns in den Gefallenen alle drei Waffengattungen vor; ein Enget von wunderbar schöner Form und Geberde drückt einen Kuß auf den vom stürzenden Rosse herabsinkenden Reiter, hält mit der Rechten über den Kanonier einen Lorbeerkranz und mit der Linken über den Infanteristen einen Palmenzweig. Diese wahrhaft ergreifende Gruppe fesselt die Seele jedes Beschauers mit unüberwindlicher Gewalt, und erst langsam, fast widerstrebend gelangt man dazu, sich über einzelne unläugbare Mängel Rechenschaft abzulegen; zu diesen rechnen wir die nicht günstig wirkenden Linien des zusammenbrechenden Pferdes, sodann den Umstand, daß der Kanonier durch dasselbe verdeckt wird und nur von der Rückseite aus gesehen werden kann. Die Rückseite der Gruppe ist aber ein wirres Durcheinander vielfach geschwungener und gewundener Linien, ein unschöner Anblick, der bei diesem Entwurfe deßwegen kein unbedeutender Mangel ist, weil eben durch einen wesentlichen Bestandtheil der Gruppe, den Kanonier, die Besichtigung der Rückseite von dem Künstler selbst gefordert wird.

Ein vortrefflicher Entwurf von E. Peiffer giebt nur zu wenigen Ausstellungen Veranlassung. Seine Germania von edler Schönheit steht auf einem vorspringen-Sockel; auf den etwas zurücktretenden niedrigeren Theilen des Postaments befindet sich links die Geschichte, welche die Aufmerksamkeit eines Knaben auf die Thaten seiner Vorfahren hinlenkt, rechts eine Hammonia, welche die unbekleidete Leiche eines ihrer Heldensöhne in den Armen hält. Alle Gestalten sind vorzüglich charakterisirt, die Hammonia von fast erschütternder Wirkung. Wenn wir etwas zu tadeln hätten, so wäre es der Mangel einer engeren Beziehung zwischen den drei Figuren; daß eine solche durch die Arme der Germania herbeigeführt wäre, welche mit einem Lorbeerkranze auf die Geschichte, mit einem Palmenzweige auf die trauernde Hammonia hinunterweist, wird sich kaum mit Fug behaupten lassen.

Die Entscheidung der Kommission ist in diesen Tagen erfolgt. Sie hat beschlossen, dem Modell von Schilling in Dresden den ersten Preis zu ertheilen und es zur Ausführung zu empfehlen. Dagegen hat sie, über die Ertheilung des zweiten Preises zwischen Siemering in Berlin und Peiffer in Hamburg schwankend, den entschieden zu billigenden Beschluß gefaßt, beiden einen zweiten Preis im Betrage von je 400 Thlrn. zuzuerkennen. Wenn diese Entscheidung auch nicht ganz meinen persönlichen Ansichten entspricht, so wird sie doch allem Anschein nach den Beifall der überwiegenden Mehrheit der Einwohner Hamburgs finden. Aber auch die Wenigen, welche ihre Bedenken gegen einzelne Schwächen nicht verhehlen, sind doch keineswegs blind gegen die vielen und großen Schönheiten des gekrönten Entwurfs und sehen der Ausführung durch Schilling's bewährte Meisterhand mit freudiger Spannung entgegen. A. J. M.

Der Salon von 1872.

II.

Die bisher genannten Bilder waren „hors concours". Es folgen nun einige mit Medaillen ausgezeichnete: „L'enlèvement du Palladium" von Paul Jos. Blanc. Der Raub des für die Troer so wichtigen Talismans ging nach Herrn Blanc sehr einfach vor sich: Odysseus begab sich in den Tempel, schlug einen Troer, der dort zufällig anwesend war, zu Boden und nahm die goldene Statue der Pallas von ihrem Postamente herab; ein Krieger lauschte am Ausgange, ob die Luft rein sei. Uns vermochte weder die Darstellung des gewählten Stoffes noch die koloristische Behandlung ein besonderes Interesse abgewinnen, wenn man auch dem Maler eine tüchtige Technik nicht absprechen kann; am besten ist noch der zu Boden gestreckte Troer gelungen, der dem Künstler zu Liebe nackt im Tempel wachte.

Jean Paul Laurens wählte sich zwei düstere Themata, die allerdings nicht ohne dramatische Wirkung sind: Das Bild: „Mort du duc d'Enghien" zeichnet sich durch sehr gelungene Beleuchtungseffekte aus; es ist nicht der Tod, sondern es sind die Vorbereitungen zum Tode, was wir auf dem Gemälde sehen. Ein finsterer Kellergang ist der Schauplatz; ein Trupp Schergen kommt aus dem Hintergrunde hervor, der Anführer trägt eine Laterne und leuchtet damit dem dicht an der Wand stehenden Herzog in's Antlitz. Die Haltung des Herzogs ist gut empfunden, der gelbe Lichtschein, den die Laterne über ihn und die nächsten Partien der Wand hinter ihm ausströmt, wie das abgestufte Helldunkel, in welchem die in Mäntel gehüllten,

bewaffneten Männer stehen, ist trefflich studirt und von natürlicher und ergreifender Wirkung. Das zweite Bild: „Le pape Formose et Étienne VII.“ wird für den in die Geschichte der Päpste nicht genau Eingeweihten im Kataloge ausführlich folgendermaßen erklärt: „Der Leichnam des Papstes Formosus wurde auf Befehl Stephan's des VII., seines Nachfolgers, ausgegraben und mit seinen priesterlichen Gewändern in den Sitzungssaal des Concils gebracht und auf den päpstlichen Stuhl gesetzt, und sodann ein Advokat bestimmt, im Namen des Todten zu antworten. — Darauf sprach Stephan zu dem Cadaver: — „„Warum, Bischof von Porto, hat sich dein Ehrgeiz bis zum Thron von Rom erhoben?““....“ Das Bild macht einen düsteren Eindruck; man riecht förmlich den Grabesduft. Nicht nur der modernde Bischof in seinen goldgestickten Meßgewändern, auch der Teppich unter dem erhöhten Thronsessel, der mit meisterhafter Technik gemalt ist, und die Bischöfe, welche zur linken Seite versammelt sind, scheinen vom Hauche der Verwesung angegriffen; die einzige frische Gestalt ist die des jungen Advokaten, welcher zur Seite des Todten für diesen plaidirt.

Unter den mit der Medaille erster Klasse bedachten Bildern ist auch Jules Machard's „Narcisse et la source“: ein gut gemalter nackter Jüngling, der wohlgefällig sein Spiegelbild im Wasser betrachtet; neben ihm befindet sich eine ebenfalls nackte, aber etwas molluskenhafte Frauengestalt.

Georges Becker's „La veuve du martyr“, ein großes Bild, hat neben unläugbaren Vorzügen in der Komposition und in der Farbe eigenthümliche Fehler. Die Wittwe, eine junge, schlanke, edle Gestalt, steht mit ihren drei Kindern in den Katakomben; sie hebt das Kleinste in die Höhe, um ein auf einen Stein gezeichnetes Kreuzeszeichen zu küssen; ein erwachsenes Mädchen und ein kleiner Knabe stehen hinter der Mutter; alle sind in ein weißgelbes faltenreiches Gewand gekleidet, was den etwas steif dastehenden Gestalten fast den Anschein vergilbter Gypsfiguren giebt.

Des Elsässers Jean Benner großes Bild: „Après une tempête à Capri“ hat gleich dem vorgenannten eine Medaille zweiter Klasse erhalten, welche gar manches andere Bild weit eher verdient hätte: auf einem steilen, gegen das Meer vorspringenden Felsen stehen, sitzen und klettern acht junge Mädchen jammernd und mit aufgelösten Haaren herum. Hat das fürchterliche Meer mit Einem Male acht Bräutigame verschlungen? Das wäre allerdings tragisch! Da wir aber einen solchen Unfall aus dem Bilde nicht mit Sicherheit entnehmen können, dasselbe auch in koloristischer Beziehung nichts Besonderes bietet, so bleiben wir ziemlich ungerührt.

Josephe Fortuné Layraud, ein Schüler von Cogniet und Robert Fleury, behandelt in zwei Bildern zwei sehr verschiedene Stoffe; sein „Marsyas“ ist eine gut gezeichnete, aber etwas trüb und schwer gemalte Akademie-Figur; die Darstellung eines sich unter Martern Krümmenden wirkt nie ansprechend, wenn nicht dabei auch ein edlerer psychologischer Zug zum Ausdrucke kommt. „Brigands et captifs“ nennt sich ein großes Galeriebild, welches eine Scene aus dem italienischen Räuberleben darstellt. Ein junger Mann, anscheinend ein englischer Lord, ist mit einer jungen Dame von einer zahlreichen Brigantenbande abgefangen worden und verhandelt mit dem Hauptmann unter erschwerenden Umständen um das Lösegeld. Die Gruppe ist lebendig und gut charakterisirt, die Landschaft, in welcher sie sich aufhält, trägt eine dem Augenblick entsprechende Stimmung; das Bild muthet den Beschauer an wie eine interessant erzählte Räubergeschichte.

Des originellen Lecomte du Nouy diesjähriges Bild: „Les porteurs des mauvaises nouvelles“ ist durch den Stich schon in Deutschland bekannt. Pharao ruht auf einem Lager auf der Terrasse seines Palastes, nachdenklich auf die im fahlen Dämmer der Mondnacht vor ihm ausgebreitete Stadt blickend; neben ihm liegen in ihrem Blute drei Boten, welche als Lohn für die überbrachten Hiobsposten den Todesstreich von ihrem tyrannischen Gebieter empfangen haben. Eine durch ihre Einfachheit ergreifende Stelle in Theophil Gautier's „La Momie“ hat den Künstler zu diesem Gemälde begeistert. Sie lautet .... „Un second messager roula à côté du premier. Un troisième eut la même sort. Et Pharaon, planant par l'oeil de la pensée sur cette ville démesurée, dont il était le maître absolu, réfléchissait tristement aux bornes du pouvoir humain ....“ Ein kleines Bild desselben Künstlers: „Démosthène s'exerce à la parole“ zeigt uns den Redner mit im Winde flatterndem Mantel auf dem Felde spazierend und mit den Händen agirend. Lecomte du Nouy ist ebenso eigenthümlich wie in seinen Motiven auch in seiner Malweise; er ist kein Kolorist, er ist aber auch kein Verächter der Farbe, er stimmt sie nur herab, ordnet sie dem Gegenstande unter; er hat auch darin seinen eigenen Stil; seine Zeichnung ist stets streng und korrekt.

Louis Felix Guesnet's „Mazeppa“ zeugt von tüchtiger malerischer Fähigkeit; die Komposition vermag jedoch nicht besonders zu interessiren.

Fréderic Bridgman's „Apollon enlevent Cyrène“ ist eine mit Grazie und Schwung ausgeführte Komposition. Der junge Gott rast mit seiner reizenden Beute auf goldenem, von einem prächtigen Viergespann gezogenem Wagen durch die Lüfte.

„La tentation de Jésus-Christ“ von Michel Dumas, einem Schüler von Ingres, verräth durch edlen Stil der Komposition und gediegene Farbe einen ernst strebenden Künstler. Das Bild war das beste unter den Gemälden religiöser Gattung im Salon.

Ein junger Maler, Achille Sirouy, debutirte mit

einem großen Bilde: „La fortune“. Fortuna rollt auf einem Rade über den Erdball und streut blindlings Gold und Geschmeide, Scepter und Kronen aus; die Menschheit unten drängt und balgt sich, diese Kostbarkeiten zu erhaschen, würgt und mordet sich gegenseitig, um das Erhaschte einander zu entreißen; über den dichtesten Haufen rast, ihn zermalmend, das Rad der Göttin hinweg. Die Komposition ist lebendig und kraftvoll, aber an manchen Stellen unklar und verworren, die Farbe ist brillant, ohne grell zu sein; im Ganzen erscheint Sirouy als ein beachtenswerthes, wenn auch noch nicht ganz abgeklärtes Talent.

Ein Künstler, der nicht zum ersten Male die große Arena betrat und dem schon manche Auszeichnung darin zu Theil wurde, der Pole Rodakowski, war wieder mit einem guten Bilde vertreten und zwar wieder mit einer Scene aus der Geschichte Polens. An Einem Uebel leiden meistens diese polnischen Geschichtsbilder: sie brauchen eine weitläufige Erklärung und führen daher in der Regel auch ellenlange Titel. Rodakowski's Bild benennt sich zu deutsch: „Sigismund, der erste König von Polen, besiegt durch den Aufstand der Edlen und die Intriguen der Königin Buona Sforza, läßt durch den Groß-Connetable Tarnowski den aufrührerischen Edelleuten das Rescript verkündigen, welches ihre Privilegien bestätigt.“ Das Bild zeichnet sich durch ungezwungene Gruppirung der Personen, glückliche Charakteristik der einzelnen Gestalten und des polnischen Typus und durch eine sehr geschickte Technik aus, welche allerdings die Brillanz der Matejko'schen Malweise noch lange nicht erreicht. Rodakowski hatte außerdem ein gutes Damenporträt ausgestellt.

Durch neue Benutzung des Motiv's und sehr tüchtige Ausführung, namentlich in der Farbe, machte sich Benjamin Constant's „Simson und Delila“ bemerkbar. Constant ist ein Schüler Cabanel's. Letzterer war dießmal durch ein weibliches Porträt im florentinischen Kostüme des 15. Jahrhunderts vertreten; wenn auch geschmackvoll im Arrangement, hätte diese „Giacomina“ doch kaum die Aufmerksamkeit der Besucher erregt, wenn nicht der Name des berühmten Meisters darunter gestanden hätte.

Auguste Glaize mocquirt sich über das Menschengeschlecht. In seinem Bilde: „Spectacle de la folie humaine“ zeigt ein gedrungener kritischer Kerl in schwarzem Sammtwamms auf drei hinter ihm aufgerollte Tableaux mit den Ueberschriften: „Tueries d'hérétiques“, „Tueries chrétiennes“, „Tueries bibliques“; auf jedem dieser Tableaux wird natürlich in verschiedentlicher Weise massakrirt; eine barocke Idee, aber von bewährter Hand ausgeführt, mag man sie gelten lassen.

Wenn ich einer symbolischen Darstellung des Lyonnesen Puvis de Chavannes, eines Schülers von H. Scheffer und Couture erwähne, so ist es nur, um ein Beispiel zu geben, zu welch krankhafter Geburt hyperpoetische Empfindelei einen Maler führen kann. „Die Hoffnung“ ist es, welche der Künstler in zartem Sinnbild darzustellen bemüht war. Nicht als der starke Anker, der feste Halt in Lebensstürmen und Bedrängnissen erscheint diesem Symboliker die Hoffnung, sie ist ihm ein Trugbild, ein Phantom, welches zerfließt, sobald man es festhalten will. Wir glauben ein Mädchen auf seinem Bilde zu sehen, ein schwaches, blasses, schwindsüchtiges Mädchen, mit weißem Hemdchen bekleidet, welches, unfähig, sich aufrecht zu erhalten, sich auf einen Stein niedergelassen hat. Wenn wir nahe treten, ist es nur das Phantom eines weiblichen Wesens, zusammengeronnen aus bläulicher, verwässerter Milch, und wie zwei Kornblumen in einer Milchschüssel schwimmen die blauen Augen in ihrem Angesichte. Sie stützt sich mit einer Hand auf den Steinsitz, die andere, mit ausgestrecktem, dünnem Aermchen, hält einen kleinen Eichenzweig. Hinter dieser Gestalt steigt eine fahlgrüne Landschaft empor, welche rechts und links einen Friedhof birgt. In einem dieser Friedhöfe liegt wahrscheinlich das junge Mädchen begraben, dessen Geist uns den grünen Zweig zeigt, auf welchen zu kommen es im Leben vergebens hoffte; in den anderen wird man bald den Verstand des Künstlers begraben müssen, wenn er fortfährt, solche Bilder zu malen.

(Schluß folgt.)

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Das neue Statut der Wiener Akademie trat mit Beginn dieses Wintersemesters in Kraft. Seine wesentlichen Bestimmungen lauten folgendermaßen:

§ 1. Die k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien ist eine Hochschule und hat als solche die Aufgabe, die akademische Jugend zu selbständiger künstlerischer Thätigkeit in den großen Zweigen der bildenden Kunst heranzubilden und zugleich jene Hilfsfächer und Hilfswissenschaften zu lehren, welche geeignet sind, diesen Zweck zu fördern.

§ 2. An dieser Hochschule werden demnach gelehrt und zwar:

a. als Hauptfächer: Architektur, Skulptur, Graveur- und Medailleurkunst, Malerei und Kupferstecherkunst;
b. als Hilfsfächer (in Verbindung mit praktischen Uebungen) Anatomie, Perspective und Stillehre;
c. als Hilfswissenschaften: allgemeine Geschichte mit besonderer Rücksicht auf Kulturgeschichte, Alterthumskunde, Kunstgeschichte, Kostümlehre, Kunstmythologie, Farbenlehre und Farbenchemie 2c.

§ 3. An der Akademie bestehen für die im § 2 a angeführten Hauptfächer:

1. eine allgemeine Maler- und eine allgemeine Bildhauerschule und
2. eine Reihe von Spezialschulen und zwar für:
   Historienmalerei,
   höhere Bildhauerei,
   Landschaftsmalerei,
   Kupferstecherei,
   Graveur- und Medailleurkunst und
   Architektur.

Ueber die im § 2 sub b und c aufgeführten Hilfsfächer und Hilfswissenschaften werden an der Akademie in angemessenen Zeiträumen besondere Vorträge abgehalten.

§ 4. Aufgabe der allgemeinen Maler- und Bildhauerschule ist es, dem akademischen Zöglinge Gelegenheit zur Erlangung jenes Grades von künstlerischer, sowohl allgemeiner als technischer Bildung zu geben, welcher ihn zu selbständiger Uebung eines der Hauptzweige der bildenden Kunst genügend vorbereitet.

Zum Eintritte in die allgemeine Maler- und Bildhauerschule, welche in der Regel eine Lehrzeit von drei Jahren umfaßt, ist erforderlich:

a. Der Nachweis über die mit gutem Erfolge beendeten Studien des Untergymnasiums, der Unterrealschule oder über ein Wissen, das dem an diesen Schulen verlangten gleichkommt;
b. der Nachweis einer über die Elemente der bildenden Kunst hinausgehenden Ausbildung durch Vorlage von Proben und Ablegung einer Aufnahmsprüfung, aus welcher die Ueberzeugung gewonnen wird, daß der Kandidat einen entschiedenen Beruf zum Studium eines der im § 2 angeführten Hauptfächer der bildenden Kunst hat.

Hat der Kandidat diese Nachweise geliefert, so erlangt er vorläufig die Zulassung zum Unterrichte für ein halbes Jahr. Die definitive Aufnahme erfolgt erst dann, wenn der Kandidat in dieser Zeit Proben einer entschiedenen Fähigkeit zu künstlerischen Berufsstudien geliefert hat.

§ 5. Die Aufgabe der Spezialschulen ist die Heranbildung der akademischen Jugend zu selbständiger künstlerischer Thätigkeit in jenem Zweige der Kunst, welcher den speziellen Gegenstand der Fachschule bildet.

Der Eintritt in die Spezialschulen der Historienmalerei, der Landschaftsmalerei, der Kupferstecherkunst, der Graveur- und Medailleurkunst so wie der höheren Bildhauerei hängt von dem wechselseitigen Uebereinkommen der Lehrer und Schüler ab. (Schluß folgt.)

Kunstgeschichtliches.

S. **Worms**, 6. Oktober. Die im September zu Darmstadt abgehaltene Generalversammlung des Gesammtvereins der historischen Vereine Deutschlands hat mittelbar den Anstoß zu einem artistischen Unternehmen gegeben, welches in kunstwissenschaftlichen Kreisen ohne Zweifel freudig begrüßt werden wird. In der zweiten Sektion der Generalversammlung hatte nämlich die stark diskutirte Frage: ob das karolingische Baudenkmal, die jetzige Marienkapelle zu Lorsch an der Bergstraße, als Durchgangshalle der früheren Abteigebäude oder als Sepulkralmonument, beziehungsweise als Gradkirche Ludwig's des Deutschen zu betrachten sei, dem Referenten Hofrath Dr. Schaefer, Professor der Kunstgeschichte am Polytechnikum zu Darmstadt, Veranlassung gegeben, zur Unterstützung seines Vortrags eine Serie photographischer Aufnahmen jenes Baudenkmals anfertigen zu lassen, die durch einen hohen Grad von Vollendung sich auszeichnen und den ungetheilten Beifall der Sachverständigen in der Versammlung fanden. Aufgemuntert durch den von solcher Anerkennung begleiteten gelungenen Versuch, beabsichtigt der Verfertiger, Hofphotograph Carl Holzamer hier, die aus sechs Blättern bestehende Serie demnächst in den Kunsthandel zu bringen, ein Unternehmen, das um so größere Beachtung verdient, als das Lorscher Baudenkmal unseres Wissens bisher noch nicht photographisch reproducirt worden ist, die graphischen Darstellungen aber in Moller's und Gailhabaud's Werken, aus denen die Abbildungen in den meistverbreiteten kunstgeschichtlichen Handbüchern ausnahmlos geschöpft sind, wenn ihnen auch die gebührende Anerkennung im Allgemeinen nicht zu versagen ist, doch im Gesammteindruck und im Stilistischen der Einzelformen nur in ungenügender Weise den befriedigen können, der das hochinteressante Karolingerwerk aus eigner Anschauung kennt. Hier ist ein Fall, wo bei mangelnder Autopsie nur die photographische Reproduktion ausreichenden Ersatz bieten kann. Wie wichtig es aber ist, grade von diesem Monumente getreue Abbildungen zu besitzen, liegt nicht nur in der Thatsache der äußerst beschränkten Anzahl erhaltener Werke gleichen Ursprungs, sondern wesentlich mit in dem Umstande, daß keine Schöpfung der Monumentalarchitektur der Karolingerepoche, das Aachener Münsteroktogon nicht ausgenommen, in so vortrefflicher Erhaltung auf die Gegenwart gekommen ist, wie eben die Lorscher Marienkapelle. Nach Moller's Vorgang wird das Bauwerk auch heutzutage, zunächst von solchen, die es nur nach den ungenügenden graphischen Abbildungen kennen, noch mehrfach auf die Bedeutung einer bloßen Durchgangshalle herabgedrückt, während es doch in seiner ganzen äußeren sarkophagähnlichen Erscheinung, bei großer Feinheit der Durchbildung, entschieden als ein in sich geschlossener, weit über die Bedeutung eines gewöhnlichen Durchganges sich erhebender Monumentalbau auftritt, welcher durch seine überaus merkwürdige Verbindung klassischer, d. h. altrömischer Architekturformen mit byzantinischer Dekoration der mustvisch behandelten Wandflächen an den Außenseiten die Karolingerkunst in ihrer vollen Eigenart veranschaulicht und so durch eine ungemeine Zierlichkeit mit malerischer Wirkung sich für Auge und Sinn jedes Unbefangenen als die „bunte Kirche" (ecclesia varia) darstellt, wie das Lorscher Chronikon die Begräbnißstätte Ludwig's des Deutschen, seines Sohnes Ludwig's III. und der Königin Kunigunde, Gemahlin Konrad's I. bezeichnet, eine Ansicht, welcher u. a. De. Savelsberg schon vor zwanzig Jahren Ausdruck gegeben hat. Wir sind überzeugt, daß die Holzamer'sche Publikation, der auch ein kleiner Text beigegeben werden soll, wesentlich dazu beitragen wird, den gelegentlich der Darmstädter Generalversammlung abermals viel besprochenen und bestrittenen Gegenstand der Entscheidung in dem angedeuteten Sinne näher zu bringen. Jedenfalls wird die Publikation den Freunden der ersten Anfänge deutscher Monumentalbaukunst eine willkommene Gabe sein und wird insbesondere den Docenten der Kunstwissenschaft an unsern akademischen und technischen Hochschulen als eine um so geeignetere Handhabe bei ihren Vorträgen dienen, da die Serie in Folio erscheint. Es freut uns, diese Notiz mit dem Bemerken begleiten zu können, daß Hr. Holzamer beabsichtigt, auch andere kunsthistorisch hochinteressante Bau- und Bildwerke der mittelrheinischen Zone auf dem Wege der Photographie der allgemeinen Kenntniß zugänglicher zu machen. Mit hiesigen Architekturen und Skulpturen ist bereits ein Anfang gemacht; eine umfassende Serie baulicher und plastischer Aufnahmen der St. Katharinenkirche zu Oppenheim, bekanntlich das Kleinod gothischer Architektur am ganzen Mittelrhein, ist im Werden begriffen, und daran sollen sich die Dome zu Mainz, Speier und Worms anreihen. Es verdient anerkennend hervorgehoben zu werden, daß der von großer Liebe zur Sache durchdrungene Künstler sein Unternehmen nicht ohne fachwissenschaftlichen Beirath in's Werk setzt, der ihm denn auch in freundlichstem Entgegenkommen zu Theil wird. So ist die Wahl der Standpunkte und Architekturtheile für die im Zuge begriffenen Aufnahmen der St. Katharinenkirche sowie die Auswahl der Detailformen und der für die Geschichte der mittelrheinischen Plastik merkwürdigen Grabdenkmäler dieses Prachtbaues unter Mitwirkung der Herren Hofrath Schaefer von Darmstadt und Kreisbaumeister Fitting von Oppenheim unter gründlicher Prüfung an Ort und Stelle vorgenommen worden, und in ähnlicher Weise soll bei der Aufnahme der ebengenannten romanischen Dom-Trias verfahren werden. Unter diesen Umständen darf man eines glücklichen Gedeihens der Unternehmung des Hrn. C. Holzamer sicher sein, und es steht daeum zu erwarten, daß ihm der kunstfreundliche Sinn der Interessenten gerne entgegenkommt.

Sammlungen und Ausstellungen.

*/r. **Aus Insbruck.** Auch heuer wurde unser Ferdinandeum von vielen Kunstfreunden besucht. Alle sind einstimmig in der Klage über die schlechte Aufstellung der berühmten Tschager'schen Sammlung. Diese wurde aus dem früheren Lokal, einem ziemlich geräumigen Saal, in die Rotunde übertragen, welche ihr Licht durch ein verhältnißmäßig enges Fenster im Gewölbe von oben erhält und kleinere Gemälde zu keiner Wirkung kommen läßt. Die Bilder hängen kunterbunt durcheinander: neben dem Meisterwerke eines Niederländers die erbauliche Leinwand eines frommen „Tuisriemalers" in Tirol; fast scheint es, als habe man für die Vertheilung der Gemälde nur die Art der Rahmen berücksichtigt. Die Tschager'sche Sammlung ist es denn doch werth, daß man diese Uebelstände sehr bald abstelle. Nicht viel besser ist es den kleinen Statuetten, Pasten, Kassetten und Geschirren in den Schränken des zweiten Zimmers ergangen. Da sieht es aus wie auf einem Trödelmarkte; sehr werthvolle Sachen liegen zwischen dem schofelsten Plunder zerstreut. Müssen denn die Kästen voll sein? Und wenn, so stellt man doch die zwei Statuetten Zauner's: Bitrigegossene Reiterbilder der Kaiser Joseph und Leopold in den Vordergrund, daß man sie sehen kann. Einen tüchtigen Künstler in seiner Art lernen wir an Johann Pichler kennen, über den uns Nagler Auskunft giebt. Er hieß wegen seiner Rauflust zu Rom il gladiatore, wir wissen nur, daß er zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts arbeitete, sein Geburts- und Todesjahr ist unbekannt. Ganz vorzüglich sind seine Werke in Elfenbein und Holz. Das Museum besitzt

zwei Bettler, das Fleisch Elfenbein, die Gewänder braunes Holz, die Statuetten von Johannes und Maria, die offenbar einmal zu einem Crucifix gehörten, ebenso die des heiligen Franziskus und eines heiligen Sebastian, der an ein Korallenstämmchen gebunden ist. Köpfe und Geberden sind voll Ausdruck und Leben, fast zu pathetisch im Stil jener Zeit, die Ausführung sorgfältig, die Gewänder realistisch, oft bis auf die Nähte. Weniger erfreulich sind ein paar Basreliefs in Holz: S. Georg und Herodias mit dem Kopfe des Täufers. Pichler eiferte um 1750 ein gewisser J. Föger nach, ohne ihn jedoch zu erreichen. Man findet seine Werke ziemlich häufig, und sie werden wohl für Pichler ausgegeben. Die zierlichen Arbeiten Pichler's sind nun durch alle Kästen zerstreut, ohne Etiquetten, ja ohne Nummern; wie soll sich der Kunstfreund orientiren? — Nebenbei machen wir auf die Antiquitätenhandlung des Herrn J. Steine in der Neustadt aufmerksam, die besonders aus der Renaissance und dem Rococo manche schöne Sächelchen bietet. Gegenwärtig ist ein schönes Oelgemälde ausgestellt, ohne Frage ein Breughel. Wir sehen den Besuch der heiligen drei Könige bei der Krippe zu Bethlehem. Die sehr zahlreichen Figuren sind etwas über drei Zoll lang. Das Bild ist durchaus wohl erhalten und würde recht gut zum Ankauf für die Tschager'sche Sammlung passen.

Vermischte Nachrichten.

8. **Restauration des Mainzer Domes.** Dombaumeister Wessicken ist mit den Herstellungsarbeiten am Ostchor des Domes soweit vorgeschritten, daß in diesen Tagen mit der völligen Freilegung des Raumes der im 15. Jahrh. zerstörten und verschütteten Krypta, von der bisher nur einzelne Theile aufgedeckt waren, begonnen werden konnte. Schon sind den während der letzten drei Jahrhunderte in dem aufgeschütteten Boden des Kuppelraumes angelegten Backsteingrüften die Särge der Kurfürsten Johann Adam von Bicken (gest. 1602) und Suicard von Cronberg (gest. 1619), dann die Leichen einer Familie von Pletz, ferner die Metallsarkophage des Kaiserlichen Heerführers Grafen Karl Adam von Lamberg (gefallen vor Mainz 1689) und des spanischen Generals Landgrafen Georg Christian von Hessen-Homburg (gest. 1672), deren Denkmäler die Hochwände des Chores zieren, dem Boden entstiegen und einstweilen, selbstverständlich mit pietätvollster Behandlung und unter Leitung des Dombaumeisters, des Kunstarchäologen Domprähendat F. Schneider und des Dr. med. Wenzel, in das Untergeschoß der Gotthardskapelle übertragen worden. Die Leichen fanden sich in den sie umgebenden Metallsärgen ziemlich wohl erhalten, ebenso die sie umhüllenden textilen Stoffe, Pontifikalparamente der Erzbischöfe und Brokat- und Sammtgewänder der weltlichen Würdenträger. Unter den Sarkophagen ist namentlich der auch räumlich bedeutende Zinnsarg des Landgrafen von Hessen prachtvoll ausgestattet, ein würdiges Analogon zu den Särgen in der kaiserlichen Sepultur zu Wien und auch künstlerisch beachtenswerth durch seine Ornamentirung, insbesondere durch eine Reihe wohl stilisirter Löwenköpfe, die deutlich zeigen, wie das Kunsthandwerk mitten in der Epoche einer entarteten Renaissance die alten Traditionen keineswegs verläugnete. Diejenigen Episkopalbegräbnisse, auf die man in größerer Tiefe zu stoßen hofft und welche eine größere Fülle künstlerischen und kunstarchäologischen Thatbestandes versprechen, sind die Gräber des Erzbischofs Konrad von Wittelsbach, dem ein bedeutender Antheil am romanischen Langhausbau zugeschrieben wird, und die Gruft des Erzbischofs Siegfried von Eppenstein (gest. 1249), dessen Grabmal mit der Darstellung des Kirchenfürsten, wie er, in merkwürdiger Charakteristik der geistlichen Macht, den Gegenkönigen Heinrich Raspe und Wilhelm von Holland die Kronen aufsetzt, an einem der nördlichen Mittelschiffpfeiler zunächst dem Ostchor steht. Unter den plastischen Resten, welche bis jetzt im Kryptenschutt vorgefunden, nimmt ein Bischofshaupt alles Interesse in Anspruch. Es ist ein porträtartiger energischer Charakterkopf von naturwahrer Belebung; das Haar ist von edlem Flusse. Mit großer Meisterschaft ist auch die Mitra behandelt, deren eben so zarte wie reiche Ornamentenfülle vortrefflich auf frühgothischen Ursprung hindeutende Bierpaß- und Laubwerkmotive zeigt, und auf deren Stienseite eine Taube, als Symbol der dritten Person der Trinität, ziemlich realistisch gehalten im Herniederfliegen dargestellt ist. Die Auffindung auch des Rumpfes der ausgezeichneten Skulptur wäre eine nicht unwesentliche Bereicherung für den historischen Erkenntnißkreis der mittelrheinischen Bildhauerschule des 13. Jahrhunderts. — In architektonischer Hinsicht haben die Ausgrabungen im Ostchor im Gegensatz zu den bisherigen Vermuthungen ergeben, daß das Mittelschiff der Krypta viereckig ausläuft, d. h. daß eine von besonderen Säulen oder Pfeilern gestützte kleinere, der Hauptapsis entsprechende Rundung an dieser Stelle nicht vorhanden war. Anstatt einer Apsidenanlage schließt vielmehr ein weiteres Joch das Mittelschiff ab, worauf die Reste eines in der Hauptapsis stehenden Altars folgen. Die Unterlagsteine der Säulenbasamente, welche die Anordnung fixiren, sind in namhaften Resten vorhanden und werden für die Erneuerung des Kryptenbaues maßgebend sein. Auffallend ist, daß einzelne dieser Unterlagsteine nicht in der Achsenlinie zu den Pilastern an der Hochwand liegen, was der Vermuthung Raum giebt, daß es sich hier um die Reste einer Krypta von noch höherem Alter als der Ostchor selbst handeln dürfte. Tiefere Nachgrabungen, welche Wessicken beabsichtigt, werden voraussichtlich über diesen Punkt nähere Aufschlüsse geben. Am Oberbau werden die Arbeiten in nächster Zeit so weit gefördert sein, daß die Einwölbung des Triumphbogens vorgenommen und der gothische raum- und durchsichtversperrende Pfeiler entfernt werden kann. Vorläufig wird es sich jedoch nur um eine Isolirung des Pfeilers handeln, da demselben für die Vollendung der über ihm aufsteigenden Bautheile die Rolle als Gerüstträger zugedacht ist. Hat der fatale Pfeiler diesen letzten Dienst gethan, dann wird er für immer verschwinden. Ueber die Ausführung des Thurmoktogons über der Vierung können wir hinzufügen, daß der Dombaumeister ein neues Projekt ausgearbeitet hat, wonach im Gegensatze zu dem bis dahin adoptirten Entwurf der Thurm nicht unter Vermittelung von vorstehenden Ansätzen und Angliederungen, sondern unmittelbar in mächtiger vertikaler Aufbautinie aus der Behachung emporschießen wird, und zwar bis zum Helm in drei Geschossen, wovon das unterste einfache Lichtöffnungen mit darüber hinziehendem kräftigem Runddogenfriese, die beiden oberen Geschosse aber eine reiche Arkadenentwicklung mit belebender Säulenstellung erhalten würden, eine Anordnung von überaus wohlthuendem Eindruck und die schon darum eine glückliche zu nennen ist, weil auf diese Weise ebensowohl die Silhouette des Ostthurmes in Einklang zu dem westlichen Hauptthurm gebracht, als auch die volle Harmonie mit der östlichen Chorapsis herbeigeführt wird, wo in der Arkadengalerie das für die rheinischen romanischen Dome so sprechende Charakteristikum vorangedeutet ist, das nun am Thurme in noch reicherer Gestaltung in die Erscheinung treten soll. Die ganze Serie der Wessicken'schen Aufnahmen und Entwürfe des Mainzer Domes wird auf der nächstjährigen Wiener Weltausstellung zu sehen sein, darunter auch eine besondere Aufnahme des Ostchores und des alten Thurmes mit den theils durch den Zahn der Zeit, theils durch mehrmalige Feuersbrünste verursachten Beschädigungen, Berstungen, Senkungen u. dgl., gewissermaßen der Sektionsbefund dieses Bautheiles.

B. G—r. **Die Kunsthandlung von Miethke und Wawra** in Wien hat für die Zeit der Weltausstellung einige Räume des Künstlerhauses gemiethet. Wie wir hören, beabsichtigen die genannten Kunsthändler in erster Linie, den herbeiströmenden Fremden ein möglichst imposantes Bild von der Wiener Kunstthätigkeit zu bieten. Da sie bisher das Glück hatten, bei den Künstlern freundliches Entgegenkommen zu finden, so dürfte diese Privatausstellung eine sehr beachtenswerthe Ergänzung der österreichischen Kunstabtheilung im Prater bilden, um so mehr, als in Künstlerkreisen mehrfach die Ansicht ausgesprochen wird, daß der im Ausstellungspalaste ihnen zugewiesene Raum nicht ausreiche. Miethke und Wawra haben sich kontraktlich zu einem Miethzins von 38,000 fl. verpflichtet; dennoch bleiben selbstverständlich auch während der Ausstellungszeit die Künstler die Herren des Hauses. Die Kunsthändler erhalten nur die oberen Räume zu ihrer Verfügung; die unteren Räumlichkeiten, namentlich die Kasinolokalitäten hat die Genossenschaft sich vorbehalten selbst zu benutzen. Das Hauptzugstück der Miethke'schen Ausstellung wird wohl Makart's „Fest der Catharina Cornaro", eine figurenreiche Komposition von ungeheuren Dimensionen, bilden. Die unglückliche Idee, das Bild in einer besonderen Bude im Prater zu zeigen, ist demnach als aufgegeben zu betrachten. Neben diesem Bilde werden noch solche von Angeli, Jettel, Schindler, Charlemont

u. s. w. mit der ehrenvollen Aufgabe betraut sein, Einheimischen wie Fremden Respekt vor der Wiener Kunst einzuflößen.

Curiosum. Eine Korrespondenz der „Augsburger Allg. Zeitung": „Artistisches aus Italien" Beilage Nr 292 berichtet mit größtem Lobe über die von Alessandro Mantovani und Niccole Consoni ausgeführten neuen Loggien an dem westlichen Flügel des großen Hofes, Cortile di S. Damaso, im Vatican. Der Berichterstatter erwähnt dabei den „großblättrigen Mäander": ein neues architektonisch-botanisches Gewächs, welches wir unseren Ornamentisten angelegentlichst zum Studium empfehlen.

Berichtigung.

In Nr. 4 der Kunst-Chronik, Sp. 60 lies: „Ramberg" (statt: Bamberg) und: „Baisch" (statt: Berisch).

Zeitschriften.

Gazette des Beaux-Arts. October.
Eros, étude sur le symbolisme du désir; von L. Ménard. (Mit Abbild.) — Institution de South-Kensington, von demselben. (Mit Abbild.) — Les étampes des petits maîtres, von E. Gallichon. (Mit Abbild.) — Les chefs-d'oeuvres de l'école hollandaise exposés à Amsterdam en 1872, 2. Artikel, von H. Havard. (Mit Abbild.) — Les expositions de Londres (Schluss), von Eug. Müntz. (Mit Abbild.) — Chateau-Gontier, trente eaux-fortes du Tancrède Abraham, von T. de Tal. (Mit einer Radirung) — Les artistes de la renaissance en Flandre, 3. Artikel, von J. Houdoy.

Journal des Beaux-Arts. Nr. 19 u. 20.
Le salon de Bruxelles. (Forts.) — Jesse van Craesbeeck.

The Art-Journal. October.
Diabolic art, von R. Main. (Mit Abbild.) — The international exhibition: Sculpture — The shrine of St. Alban, von J. Piggot. — Obituary: H. J. Holding, Magnus; Horeau. — Flaxman as a designer (Forts.), von Tenlswood. (Mit Abbild.) — A Madonna by Fra Bartolommeo. — The Ipswich-Museum. (Mit Abbild.)

Gewerbehalle. Nr. 11.
Das Ornament der italienischen Renaissance; von J. Falke. (Mit Abbild.) — Abbildungen: Evpant. Ornament aus S. Marco in Venedig; Renaissance-Ornament aus Schw. Hall; romanische Flachmalerei aus der Kirche zu Weinsberg; verschiedene moderne Entwürfe zu Mobiliar, Füllungen und Geräthschaften.

Photograph. Correspondenz. Nr. 97—99.
Die Photographie auf dem Weltausstellungsplatze. — Ueber Darstellung der Bombenbilder. — Photogr. Landschaftsaufnahmen bei schlechtem Wetter. — Die photogr. Irradiation. — Farbige Photographien.

The Academy Nr. 59.
George Mason †.

Mittheilungen des österr. Museums. Nr. 86.
Die Thonwarenfabrikation der Athener, von C. von Lützow. — Die Hausindustrie der Stickerinnen im Bregenzer Walde. — Gewerbeschule in Graz.

Kunst und Gewerbe. Nr. 33 u. 34.
Die Ausstellung älterer kunstgewerblicher Gegenstände im Zeughause zu Berlin.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VIII. Jahrgang. Nr. 6.

Beiträge sind an Dr. E. u. Lützow (Wien, Theresianum. 28) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

21. November 1872.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis: für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Der Salon von 1872.

II.

(Schluß.)

Eine Kategorie von Gemälden, die sich an die Historie anschließen, war dießmal im Salon ganz besonders stark vertreten und drückte ihm dadurch ein besonderes Gepräge auf. Der Feldzug von 1870—1871 hat manche Künstler unter die Standarten, viele in's Lager der Schlachtenmaler geführt, und trotzdem daß die Ereignisse so wenig günstig für Frankreich und seine Heere waren, haben jene doch möglichst Kapital daraus geschlagen, indem sie theils heroische Züge der vaterländischen Krieger herauszufinden wußten, theils das Kriegselend in seinen verschiedensten Gestalten schilderten. Wohin man im Salon sein Auge wendete, wohin man in die Bilderauslagen auf den Boulevards blickt, überall Schlachtfelder und Kriegsscenen.

Das Hervorragendste unter diesen Kriegsbildern war Etienne Berne-Bellecour's: „Un coup de canon". Man sieht in die innere Seite einer Schanze; ein großes Geschütz wurde eben entladen, und aus der Mündung des Rohres dringt noch leichter Rauch. Der Schütze steht hinter der Kanone, mit den Augen gleichsam dem Fluge des Projektils folgend; Marineoffiziere und Seesoldaten — welche den Festungsdienst um Paris versahen — sind an die Wandung der Schanze getreten, um die Wirkung des Schusses zu beobachten. Die Ruhe und Sicherheit, mit welcher augenscheinlich das Kriegsgeschäft vor sich geht, bildet einen Kontrast zu der Ueberhastung und Verwirrung, welche sonst meistens die gemalten Kriegsscenen charakterisiren; überdieß aber verleihen die klare, einfache Komposition, die so ungesuchte und doch meisterhafte Technik, mit welcher die Soldaten in ihren blauen Mänteln, das von der pulverdampf-geschwängerten Luft plastisch sich abhebende Geschütz, das Erdmaterial der Schanze, kurz alle Einzelheiten des Bildes zur Erscheinung gebracht sind, endlich die glückliche Linie und die feine koloristische Gesammtwirkung dem Bilde Berne-Bellecour's weitaus den ersten Rang unter allen Kriegsbildern und machen es zu einem der besten Gemälde, welche der Salon überhaupt aufzuweisen hatte.

Sonst sind aus diesem Genre noch zu nennen: „Une ambulance internationale par un temps de neige" von Edouard Castres; „Une grand'garde (1870), environs de Paris" und „Fusiliers marins, siège de Paris" von Henri Louis Duprai; Soldats de l'armée du général Bourbaki soignés par des paysans suisses" von Albert Anker (Schweizer); „Défense de Saint-Quentin le 18. Octobre 1870" von Couture's Schüler Charles Armand Dumaresq; „Bivouac devant le Bourget, après le combat du 21. Décembre 1870" von Alphonse Neuville; La séparative, carnée de Metz (29. Octobre 1870)" und „Prisonniers; environs de Metz" von Paul Alex. Protais.

Der Jury für den Salon 1872 gereicht es zum Lobe, daß sie eine Anzahl von aufreizenden Tendenz-Bildern, welche zum Theil Hohn und Schimpf auf die deutsche Armee enthielten, in Anbetracht des internationalen Charakters der Ausstellung zurückgewiesen hat; dennoch konnte sie nicht umhin, eines dieser Bilder — ich glaube, es behandelte eine Pendulen-Annexion durch einen preußischen Offizier — trotzdem daß es nicht ausgestellt wurde, mit einer zweiten Medaille auszuzeichnen; der Autor dieses Bildes ist Edouard Détaille.

Dafür war eine andere Sorte von Tendenzbildern stark vertreten und fand im Publikum vielen Anklang,

welche die Erinnerung an das wieder an Deutschland zurückgefallene Elsaß wach erhalten sollen; fast jeder Saal barg einen oder zwei Rahmen, aus welchen eine junge Elsässerin mit der charakteristischen großen, schwarzen Masche an der Stirn herausblickten; die Unterschrift lautete gewöhnlich: „Alsace" mit einem Ausrufungs- oder einem Fragezeichen, oder auch „Vergißmeinnicht", welches Wort die Franzosen sonderbar genug aussprechen. Diese Mädchen beschäftigten sich entweder mit einer Fahne, einer Cocarde, einem Bande oder einem Lesezeichen in den französischen Farben; eine derselben las eifrig das Journal: „La République Française". Künstlerischen Werth kann man nur zweien dieser Elsaßbilder, welche fast sämmtlich von elsässischen Malern herrühren, zusprechen, und zwar dem bereits erwähnten Bilde von Gustav Doré und einem anderen von Madame Henriette Browne; letzteres ist durch die Lithographie vervielfältigt und an allen Ecken und Enden von Paris zu sehen; es stellt ein elsässisches Mädchen, (Kniestück) dar, welches vor sich eine Schüssel mit Geldstücken stehen hat. Unter den Genrebildern, welche die Elsaß-Frage tendenziös behandeln, ist nur das von Schützenberger, der wirksamen Behandlung des Sujets und der guten Zeichnung und Charakterisirung der Figuren wegen, erwähnenswerth; das Bild, welches den Titel: „Famille alsacienne émigrant en France" führt, ist gewiß durch den Stich auch schon in Deutschland bekannt.

Das Lebenselement der Franzosen, in welchem sie zu gleicher Zeit ihre Geschicklichkeit und ihren Erfindungsgeist, ihre Delikatesse und ihren Esprit, ihre Frische und ihre Bizarrerie erproben und zeigen können, ist das eigentliche Genre in seinen verschiedenen Richtungen, und wie sich denken läßt, war dieses am reichlichsten vertreten. Jener Theil der französischen Genremaler, welcher sich auf das seit zwei Jahrhunderten etwas verwaiste Gebiet der Kleinmalerei geworfen hat, hat es heute darin wieder zu einer so bewundernswerthen Fertigkeit gebracht, wie ehemals die niederländischen Kleinmaler, die Netscher, Mieris, Dow, Terburg u. s. w., welche den heutigen Malern als Vorbilder dienen. Es ist kaum möglich, die Grazie und Accuratesse der Zeichnung, die subtile Ausführung der Details, die minutiöse Technik weiter zu treiben, einen glücklicheren Blick und feinere Empfindung für interessantes Arrangement, wohlthuende Vertheilung von Licht und Schatten, Harmonie der Farbenwirkung bei klarem, plastischem Hervortreten jedes einzelnen Gegenstandes zu finden. Natürlich werden für diese Kleinkunst stets dankbare Motive gesucht; Gelehrte, Staatsmänner, Höflinge, Damen, Soldaten, Landsknechte 2c. in den malerischen Trachten früherer Jahrhunderte werden meist als Figuren gewählt, prächtige Interieurs mit stilvollen Möbeln, Gobelins, Teppiche, Beiwerk verschiedenster Art müssen herhalten, um dem Künstler Gelegenheit zu geben, seine Geschicklichkeit bis zum Exceß zu dokumentiren, ein farbenprächtiges Miniatur-Feuerwerk zu arrangiren, den Brillant in den Smaragd, den Smaragd in den Rubin zu fassen.

Der Bahnbrecher und Hauptvertreter dieser Schule, Jean Louis Ernst Meissonier war dießmal im Salon nicht vertreten, dafür viele andere, die mit mehr oder minder Talent, Fleiß und Geschick sich dieser Richtung widmen.

Eugen Fichel hatte zwei Bilder, ziemlich reich bevölkert mit reizend gezeichneten und gruppirten Figuren im Kostüme des 17. Jahrhunderts ausgestellt: „Fondation de l'Académie Française (1635)" und „Réception chez le prince". Chavet brachte ebenfalls zwei Bilder: „Au coin du feu" zwei junge Damen am Kamin plaudernd, und „Le jeune musicien", ein Musikus, der sich vor zwei Damen auf der Violine producirt. Was bei Chavet's Bildern den Beschauer angenehm anmuthet, ist die Mühelosigkeit, mit welcher sie vom Künstler geschaffen zu sein scheinen; die Figuren sind in sicherer Eleganz und Ungezwungenheit hingezeichnet, die Farbe macht sich nicht durch Leuchtkraft, aber durch eine wirkungsvolle Wärme und wohlthuende Gesammtwirkung bemerkbar und zeigt, daß der Künstler den Pinsel eben so sicher und leicht handhabt wie den Bleistift; häufig ist die durchscheinende Struktur der Leinwand als technisches Mittel benützt. Paul Leon Juzet will sichtlich in die Fußtapfen Meissonier's treten; zwei Pappenheimer in seinem Bilde: „Le repaire" sind gut durch gezeichnet, treten aber mit den sie umgebenden Beutegegenständen etwas grell und anspruchsvoll in der Farbe auf. Gustav David's Bildchen: „Un verre trop" — ein junger Mann, der sich eben in jenem Stadium des Trinkens befindet, wo der Wein immer süßer zu schmecken beginnt, und der sein Glas mit großer Zärtlichkeit, aber in etwas unsicherer Stellung betrachtet; dann Adolphe Steinheil's: „L'étudient pauvre" — ein Studiosus aus der Zeit der ersten Universitäten, der auf seinem Bett sitzend sein Beinkleid flickt, sind beide mit Charakteristik und Humor entworfen und mit Liebe, Fleiß und Talent gemalt. Dasselbe gilt von Albert Lambron's „Clown et nain".

Eine raffinirte Brillanz der Farbe entwickelt Alfred Guès in seinen „Jeunes pages jouant". Die Kostüme der Pagen sind dieser Brillanz zu Liebe fast zu buntscheckig gerathen; gezeichnet sind die Figuren und das Beiwerk mit großer Accuratesse. Lesrel, ein Schüler Gérôme's, ist ebenfalls ein guter Vertreter des Kleingenres; er vereinigt exakte, graziöse Zeichnung mit geschickter Technik und feinem Sinn für Farbenwirkung; seine beiden ausgestellten Bilder: „Jeunes seigneurs examinant des épées" und „Le dégustateur", beides Motive aus der Zeit Ludwig's XIII., gaben ihm dankbare Gelegenheit, diese guten Eigenschaften bestens zu verwerthen. Lucien Gros, ein Schüler Meissonier's, hatte sich mit einem

größeren Bilde eingefunden: „Misères de la guerre"; ein Haufe von Landsknechten hat in einer großen Bauernwirthsstube sein Lager aufgeschlagen; die Weiber des Hauses werden insultirt und der Wirth vom Anführer der Bande maltraitirt. Die gewissenhafte, sichere Zeichnung, die Charakterisirung der Landsknechtgestalten lassen den Einfluß des Lehrers nicht verkennen; trotzdem sieht man, daß man es hier nicht mit einem Kopisten, sondern mit einem gesunden, kräftigen Talente zu thun hat.

Ich reihe hier noch einige Bilder größerer Dimension an, welche, wie ein Theil der letztbesprochenen, besonderen Werth auf eine virtuose Kostüm-Technik legen. Benjamin Ulmann's: „Les sonneurs de Naremberg", drei Männer in bunten Kostümen, ziehen im Thurme an einem Glockenstrange; das Licht fällt von oben auf sie herab; der Beleuchtungseffekt ist gut studirt, die Bewegung der Gestalten ist kräftig und drastisch. Einen Mann in ähnlichem lebhaftem Landsknechtkostüm läßt Louis Marie Baader in seinem Bilde: „La toilette" in großer Gemüthsruhe einen weißen Pudel scheeren; ein schwarzer Kläffer, der mit einer Art neugieriger Schadenfreude den armen Genossen betrachtet, steigert den Humor des prächtig gemalten Bildes. Wieder denselben Kostümen begegnen wir in Charles Delort's: „Une embuscade". Drei Gesellen aus der romantischen Raubritterzeit lauern mit in Bereitschaft gehaltener Radschloßflinte hinter einem Felsstücke auf irgend eine auf dem Bilde nicht sichtbare Beute; auch dieses Bild interessirt durch frischen Humor und tüchtige Ausführung. Von weniger greller Farbe, aber mit delikaterem Geschmacke gemalt ist ein Bild des talentvollen Schülers von Couture und Picot, Caëffin de la Fosse: „Le vieillard et les trois jeunes hommes". Das Motiv ist der Fabel La Fontaine's entnommen, welche den gleichen Titel trägt. Hervorzuheben an dieser Stelle sind noch Leon Dansaert's (Belgier): „Un café de la fin du siècle dernier", figurenreich und fleißig ausgeführt; ferner Frédéric Kämmerer's (Holländer, Gerôme's Schüler) „La dispute". In einer kleinen Gesellschaft in einem Garten ist zwischen zwei Herren ein hitziger Streit entbrannt, welcher dadurch gedämpft wird, daß zwei Diener den einen Streiter hinausexpediren, während der andere von zwei Frauenzimmern wehrlos gemacht wird; voll Humor und von lebendiger Farbe. Endlich Charles Henri Pille's: „L'automne", ein kokettirendes, in den Fünfzigern stehendes Paar aus der Zopfzeit.

Wieder zum kleineren Genre zurückkehrend, komme ich zu einer Kategorie von Bildern, welche ebenfalls einst die gegenwärtige Richtung der französischen Malerei besonders charakterisiren werden; es sind dies Bilder, welche nichts weiter als Damen oder deren Kammerkätzchen in irgend einer nichtssagenden Beschäftigung in ihren Boudoirs darstellen. Die Zahl dieser Gattung von Bildern, welche heute fabrizirt wird, ist Legion; die Anzahl der guten, künstlerischen Arbeiten darunter dürfte jedoch leicht zu zählen sein. Die Bestrebungen dieser Künstler sind hauptsächlich auf die Gesammtstimmung gerichtet, und die Dame spielt dann meist keine viel größere Rolle als die Dinge, welche sie umgeben, aber es handelt sich um Staffstudien, dann ist die Toilette der Dame oder der Damen die Hauptsache. Was das Erstere, die Stimmung, anbelangt, so bemühen sich die Maler mit ihrem Bilde den behaglichen Comfort, den geschmackvollen Luxus, die parfümgeschwängerte Atmosphäre, den sinnlichen Anreiz herausfühlen zu lassen, welche vereinigt „le charme" — ich finde kein deutsches Wort, welches Reiz und Zauber so treffend vereinigt — dieser Heiligthümer der modernen Damen bilden. Das sinnliche Element geräth den Künstlern dieser Kategorie am besten; ihre Boudoirs haben fast alle den Stil von Prunkgemächern vornehmer Courtisanen. Die Werke einiger belgischer Künstler, namentlich von A. Stevens und F. Willems, welche man in die gleiche Kategorie der Bilder einreihen könnte, stehen deshalb zum Theil künstlerisch höher, weil sie außer der unübertrefflichen technischen Ausführung und wunderbaren Tonstimmung auch meist noch ein interessantes psychologisches Moment enthalten. A. Stevens giebt sich übrigens seit letzterer Zeit auch mit Vorliebe blaßen Toilettenstudien hin; keiner der beiden hier Genannten war im Salon vertreten.

Einer der Hervorragendsten dieses Genres unter den Franzosen, Chavet, wurde bereits besprochen. Ihm schließen sich an: Pierre Outin: „Les bonbons de Madame" — ein naschendes, niedliches Kammerkätzchen; Jules Emil Saintin: „Deux augures" — ebenfalls ein Kammerzöschen, mit einer chinesischen Pagode kokettirend; L. Bakalovicz: „On nous suit" — Nebenappartement eines Tanzsaales, in welches zwei weibliche Masken eintreten; Eugène Cuny: „Avant le bal"; Mademoiselle Alice Duval, Schülerin von A. Tissier und F. Willems: „La sieste"; Manuel de Garay, Schüler der Madrider Malerschule: „Le Marquis complaisant" — der gefällige Marquis läßt sich nämlich als Garnhaspel verwenden; sollte dieses Sujet in Spanien noch nicht behandelt worden sein? Alexander Legrand: „Le miroir" — eine Dame in weißer Atlasrobe besieht sich darin; Paul Leyendecker: „La lecture" — ein Herr hält dieselbe zweien Damen, Epoche Ludwig's XIII.; Mademoiselle Jeanne Samson, Schülerin von M. Fichel: „La Toilette" — ein weißes Atlaskleid bildet den Hauptgegenstand desselben; Jules Goupil: „Une nouvelle en province; épisode de la guerre" — drei Damen, von welchen eine die Nachricht gebracht zu haben scheint und eine andere den auf dem Klavier ausgebreiteten Kriegsplan studirt; durch Arrangement und Kolorit hervorragend. Eugène Accard: „Les fleurs" — eine schwarzgekleidete Dame beschäftigt sich mit Maßliebchen.

Etwas größer im Format als die bisher erwähnten Bilder, dabei von vortrefflicher Technik und reizender Frische ist Emile Villa's: „Ara et Soubrette". Josef Caraud's „Soubrette repassant" würde, wenn etwas weniger affektirt, dem vorigen ebenbürtig zur Seite stehen; auch Firmin Girard versteht sich auf die Kammerkätzchen, er hat ein sehr nettes Exemplar in seinem Bilde: „Le préféré" verewigt; ein anderes treffliches Bild desselben Malers ist die „Marchande de fleurs", welche an Frische und Blüthe mit ihren Blumen, deren sie einen Karren voll führt, wetteifert; der Künstler hat hier zugleich eine treffliche weibliche Studie und ein Blumenstück von außerordentlicher koloristischer Wirkung geliefert.

G. Guttenberg.

Kunstliteratur.

C. R. Lepsius, Ueber einige ägyptische Kunstformen und ihre Entwickelung. Berlin 1871. 4.

Es bestand lange Zeit eine tiefgehende Meinungsverschiedenheit über die Frage, ob die Hellenen die Motive für die architektonischen Kunstformen, welche sie zu höchster Vollkommenheit entwickelt haben, aus dem Orient überkommen oder selbständig erfunden haben. Diese einander entgegengesetzten Ansichten beruhten meist auf nur unvollkommener Kenntniß der in Betracht kommenden Verhältnisse. Man kannte nur einige wenige Fragmente sowohl der Kunst der alten Aegypter als auch der ältesten der Hellenen und zog aus ihnen Schlüsse auf das Allgemeine. Außerdem kamen zuweilen noch Vorurtheile hinzu. Man glaubte sich an dem hohen Geist der Hellenen zu versündigen, wenn man ihre Schöpfungen auf fremde, den Barbaren entlehnte Motive zurückführte.

Unsere in der neuesten Zeit weit vorgeschrittene Kenntniß der Geschichte der alten Völker hat den Griechen aber einen richtigeren Standpunkt angewiesen. Wir erkennen jetzt die alte Welt an den Küsten des Mittelmeeres als ein Ganzes, dessen einzelne Glieder enge mit einander verbunden waren, volle Kenntniß von einander besaßen und sich daher gewissen gegenseitigen Einwirkungen nicht entziehen konnten. Wir kennen jetzt die Verbindungen der seekundigen Griechen mit den andern zum Theil hochgebildeten Völkern und begreifen nun, wie die ersteren, auf die Jahrtausende langen Vorarbeiten anderer Völker sich stützend, ihre Entwickelung mit so schnellen Schritten zur höchsten Vollendung führen konnten.

Von besonderer Anziehungskraft für die Griechen war aber stets Aegypten. Sie kannten und bewunderten die dortigen Kunstschöpfungen. Es liegt demnach sehr nahe, daß sie sich bei ihren ersten Versuchen in der Kunst von diesen imponirenden Anschauungen nicht frei halten konnten. Und dieser Einfluß ist auch jetzt noch vielfach zu erkennen und nachzuweisen.

Aber auch abgesehen von dem Zusammenhange mit der klassischen Kunst der Hellenen hat die altägyptische Kunst an sich begründeten Anspruch auf ein hohes Interesse und nähere Betrachtung, denn sie bietet ein eigenthümliches und scharf ausgeprägtes Bild von der künstlerischen Entwickelung eines Volkes, welches Jahrtausende lang an der Spitze der civilisirten Welt stand. Die Geschichte Aegyptens kann man bekanntlich mit voller Sicherheit bis über dreitausend Jahre v. Chr. zurückverfolgen, bis in eine Zeit, wo das Nilvolk räumlich wie zeitlich als Oase in der Weltgeschichte erscheint, ohne Rivalen, ohne Nachbarn, von welchen uns irgend welche Kunde erhalten wäre. Und zwar bricht der Strom lehrreicher Zeugnisse von der Kunstthätigkeit der alten Aegypter gleich von Anfang an so reich und mannigfaltig hervor, als stünden wir nicht am Beginn, sondern am Ende einer langen Entwickelung, welche diesen Zuständen vorausgegangen sein muß. Und so war es in der That. Aber diese lange Zeit fortschreitender Volksbildung können wir in ihrer Entwickelung noch nicht verfolgen; wir erkennen sie nur in ihren Resultaten. Damit ist jedoch nicht gesagt, daß Aegypten die Wiege aller höhern Geistesbildung sei. Die Sprache der Aegypter deutet vielmehr auf Asien zurück, von wo das Volk den Grundstein seiner Kultur nach Aegypten mitgebracht haben wird.

Die durchgängige Eigenartigkeit der altägyptischen Kunst, welche in allen ihren Theilen mit der eigenthümlichen Natur des Landes und seines wunderbaren Stromes auf's Engste verbunden ist, und die rationelle Ursprünglichkeit der ganzen Kunstbildung lassen darauf schließen, daß sie eine originelle war.

Und diese altägyptische Kunst wird für immer die weitaus älteste bleiben, welche unserer Forschung zugänglich ist, weil, selbst wenn die urasiatische Civilisation sich in Gebilden der Kunst ausgeprägt haben sollte, alle Reste derselben wegen der klimatischen und anderer lokalen Verhältnisse in Asien für immer untergegangen sind. In Aegypten dagegen sind alle äußern und innern Bedingungen vorhanden, welche nicht nur zur frühesten Entstehung und glücklichen Entwickelung der Kunst, sondern auch zur längsten Dauer ihrer Schöpfungen geeignet sind. Dazu gehört eine Fülle des mannigfaltigsten Materials an Stein, Erde, Holz, Papyrus u. s. w. für Denkmäler jeder Art, dann dasjenige Klima, welches für Konservation derselben so geeignet ist, wie kein anderes.

Dazu kommt eine ursprüngliche, innere Befähigung der Aegypter zur Kunst, welche aus keinen äußern Verhältnissen abgeleitet werden kann, sondern dem Volke angeboren ist.

In der angedeuteten Weise schildert R. Lepsius, der berühmte Berliner Aegyptologe, der auch die politische Geschichte des alten Aegyptens zuerst auf ein festes Fundament gestellt hat, in dem ersten Theile der vorliegenden akademischen Abhandlung, welche unter obigem Titel vor Kurzem erschienen ist, die hohe Wichtigkeit der ägyptischen Kunst als nachweisbar älteste Kunst überhaupt und als Vorstufe der griechischen Kunst, „welche für immer den Mittelpunkt und Maßstab für Kunstgeschichte und Kunstbetrachtung bilden wird", und ihre Prinzipien, und erklärt dieselben aus den gegebenen Verhältnissen. Gelegentlich einer Charakteristik derselben tritt er mit Entschiedenheit dem Verfahren derjenigen Forscher entgegen, welche immer nur bemüht sind, zu zeigen, was, im Vergleich mit den Griechen, die Aegypter nicht erreicht haben, statt — was freilich viel schwerer ist — darzulegen, was sie Positives leisteten.

Im zweiten Theile der Abhandlung geht der Verfasser dann auf sein eigentliches Thema, die Darstellung der Entwickelung einiger der wichtigsten architektonischen Kunstformen über. Es ist dies ein Gegenstand, welcher ihn seit Beginn seiner Studien lebhaft interessirt hat.

worüber er schon im Jahre 1838 seine Abhandlung „sur l'ordre des colonnes piliers en Egypte" in den Annalen des archäologischen Instituts zu Rom veröffentlicht hat und welchen er jetzt, nachdem seine Kenntniß der Denkmäler und der altägyptischen Kultur überhaupt unendlich erweitert ist, von Neuem in höchst vortrefflicher Weise behandelt und damit zugleich das Grundprinzip der ganzen altägyptischen Bauweise in durchaus befriedigender und wohl erschöpfender Weise erklärt. Da Skulptur und Malerei in Aegypten aber nur in engster Verbindung mit der Architektur zur Anwendung kamen, also einen integrirenden Theil derselben bildeten, und der Verfasser sich auch über den Charakter und die Prinzipien derselben ausspricht, so giebt er eine Darstellung der ganzen ägyptischen Kunst an sich und in ihrem Verhältniß zu der Kunst der andern Völker des Alterthums, giebt also bedeutend mehr, als er auf dem Titel der Abhandlung verspricht.

Lepsius stellt die ägyptische Architektur als durchaus einheitlich, aus den Bedingungen, welche Land und Volk stellten, und frei von fremden Einflüssen entwickelt dar und beweist, daß die Geschichte derselben selbst bis zu den ersten Wurzeln hinab an Klarheit nichts zu wünschen übrig lasse.

Er unterscheidet in Aegypten zwei verschiedene, von Anfang an neben einander herlaufende Bauweisen, welche er „Felsenbau" und „Quaderbau" nennt, welche aber vielleicht noch besser als Höhlenbau (Excavation) und Hochbau (Konstruktion) bezeichnet werden könnten.

Diesen beiden Bauweisen entsprechen, weil aus ihrer Art und Weise mit Nothwendigkeit entstanden, zwei verschiedene Säulen-Arten, welche gleichzeitig in ganz Aegypten, nicht selten in demselben Tempel neben einander angewendet wurden. Die erste Art, ursprünglich Pfeiler, dann Säule mit Canelluren, hat ihren Ursprung in den Deckenstützen der geräumigen unterirdischen Grabeshöhlen, und ihre Form beruht auf ihrer Herstellung aus Stein. Die zweite Art bestand ursprünglich aus Holzstämmen, anfangs einem, dann mehreren, welche zusammengebunden und oben mit einem den Pflanzen entsprechenden Blüthen- resp. Knospen-Kapitäl versehen waren. Ihre aus der Holzkonstruktion abgeleitete Form wurde später auf Stein übertragen. Die historische Entwickelung beider Säulenarten und der mit ihnen im engsten Zusammenhange stehenden Architektur stellt Lepsius nun mit größter Klarheit dar und belegt die einzelnen Stadien der Ausbildung stets mit den noch erhaltenen Denkmälern, deren Alter sich aus den Inschriften meist genau bestimmen läßt. Ein genauer Vergleich der griechischen Säule mit der ägyptischen läßt dann mit Klarheit erkennen, daß die Griechen einzelne Motive beiden Arten ägyptischer Säulen entlehnt und selbständig in genialer Weise zu einem neuen, organischen Ganzen zusammengefügt haben.

Zum Schlusse giebt der Verf. noch einige höchst interessante, so viel ich weiß, ganz neue Bemerkungen über den altägyptischen Profanbau (aus Holz und Ziegeln) und seine Einwirkung auf den Bau der Gräber und Tempel (Erklärung des Wulstes unter dem Bekrönungsgesimse).

Die eben besprochene, nach Inhalt wie Form gleich vorzügliche, höchst gehaltvolle Abhandlung gehört zu den immer seltenen wissenschaftlichen Arbeiten, welche die Resultate Jahrzehnte langer, tiefeindringender Studien auf einem kleinen Gebiete der Wissenschaft nebst deren Begründung, ohne gelehrtes Beiwerk, in einfach klaren, jedem Gebildeten verständlichen Worten darlegen und dadurch nicht nur dem gelehrten Mitforscher, sondern gleichzeitig auch dem größeren Publikum zugänglich machen. Sie bereichern die positiven Kenntnisse und die Einsicht der außerhalb des Kreises der Fachgelehrten stehenden Gebildeten und erwecken zugleich das Interesse derselben für die Wissenschaft, welche dann ihrerseits dieselbe oft wieder indirekt fördern. Dergleichen Arbeiten aber empfangen wir nur von solchen Gelehrten, welche unter vollständigster Beherrschung ihrer Spezialwissenschaft eine allgemeine Bildung und und einen weiten Gesichtskreis besitzen. **R. Bergau.**

Nekrologe.

B. **Friedrich Simmler**, Thier- und Landschaftsmaler, starb den 2. November 1872 in Aschaffenburg. Er war am 4. März 1801 in Geisenheim geboren und sollte sich dem Kaufmannstande widmen, doch gelang es ihm endlich, seinem Wunsch und Beruf folgend, das Studium der Kunst zu seiner Lebensaufgabe zu machen. In Wien und München erhielt er seine Ausbildung, die er durch Reisen ergänzte. Anfänglich hauptsächlich Landschaften malend, lieferte er auch später mehrere Porträts, um sich dann mit besonderer Vorliebe der Darstellung von Kühen, Schafen und anderen Thieren zu befleißigen. Im Jahre 1833 ging er auf längere Zeit nach Düsseldorf, wo er viele lobenswerthe Viehstücke malte. Später lebte er wieder in seiner Heimath. Sein Sohn, Wilhelm Simmler, ist ein vielseitig begabter Maler der Düsseldorfer Schule, der namentlich in Scenen aus dem Leben der Jäger und Wilddiebe Tüchtiges leistet.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Das neue Statut der Wiener Akademie. (Schluß.)

Der Eintritt in die Spezialschulen der Historienmalerei, der Landschaftsmalerei, der Kupferstecherkunst, der Graveur- und Medaillenkunst so wie der höheren Bildhauerei hängt von dem wechselseitigen Uebereinkommen der Lehrer und Schüler ab.

Jedoch ist hier erforderlich entweder der Nachweis über die mit gutem Erfolge beendeten Studien an der allgemeinen Maler- und Bildhauerschule oder daß der Kandidat durch Vorlage von Proben und Ablegung einer Aufnahmsprüfung über sein künstlerisches Können und Wissen die Ueberzeugung gewährt, daß er das in den genannten Schulen angestrebte Ziel erreicht hat. Die Bedingungen der Aufnahme in die Architekturschule sind durch die mit allerhöchster Entschließung vom 29. Februar 1868 genehmigten besonderen Bestimmungen geregelt.

§ 6. Welche Hilfsfächer und Hilfswissenschaften von den Zöglingen der allgemeinen Maler- und Bildhauerschule und Spezialschule zu hören sind, bestimmen die bezüglichen Schulordnungen.

§ 7. Für die im § 2 sub a angeführten Gegenstände sind ordentliche Professoren systemisirt.

Die Professoren der allgemeinen Maler- und Bildhauerschule können mit Genehmigung des Unterrichtsministers für die durch sie herangebildeten Schüler, so weit es der Raum gestattet, auch Spezialschulen eröffnen.

Für die im § 2 sub b und c angeführten Vorträge wird durch Berufung von honorirten Docenten oder erforderlichen Falls durch Ernennung von außerordentlichen Professoren Sorge getragen.

§ 8. In der allgemeinen Maler- und Bildhauerschule so wie in der Architekturschule kann bei eintretender Ueberfüllung oder bei sonst nachgewiesenem Bedürfnisse die Aufnahme von Assistenten von Fall zu Fall vom Unterrichtsminister gestattet werden.

§ 9. Der Akademie gehören als Hilfsanstalten an:

1. Die Bibliothek und die mit ihr vereinigte Sammlung von Handzeichnungen und Kupferstichen;
2. die Gemäldegallerie;
3. das Museum der Gypsabgüsse und
4. die Gypsgießerei.

Diese Anstalten sind den Künstlern und dem Publikum möglichst unentbehrlich zu machen.

§ 10. Mit der Akademie stehen selbständige akademische Ateliers in Verbindung, welche sich auch außer dem Akademiegebäude befinden können.

Sie sollen dazu dienen, hervorragenden Künstlern oder talentvollen, schon selbständig arbeitenden Zöglingen der Spezialschulen für Malerei und Bildhauerei die Möglichkeit zu bieten, größere Werke auszuführen.

§ 11. Der Akademie der bildenden Künste steht das Recht zu, Männer, durch deren Aufnahme in den akademischen Verband die Akademie sich selbst zu ehren beabsichtigt, zu Ehrenmitgliedern zu wählen. Die Wahl unterliegt der Bestätigung der Kaisers.

§ 12. An der Akademie bestehen zur Förderung der künstlerischen Bildung Preise und Stipendien, bezüglich deren, soweit sie nicht schon durch Stiftungsbriefe geregelt wurden, besondere Bestimmungen maßgebend sind.

§ 13. Die Akademie veranstaltet jährlich Schulausstellungen, welch' letztere sowohl den Mitgliedern des akademischen Lehrkörpers als den in den Ateliers der Akademie und der Spezialschulen wirkenden Kunstjüngeren so wie hervorragenden österreichischen Künstlern (welchem Volksstande dieselben angehören mögen) Gelegenheit bieten sollen, ihre Leistungen zur Geltung zu bringen.

§ 14. Die Akademie ist dem Unterrichtsministerium untergeordnet.

Die Leitung der Akademie ist dem Professorenkollegium übertragen, an dessen Spitze der Rektor steht.

§ 15. Das Professorenkollegium der Akademie besteht aus den ordentlichen Professoren der Hauptfächer und den außerordentlichen Professoren der Hilfsfächer. An den Sitzungen desselben nehmen in den Fällen, in denen es sich um Angelegenheiten der Bibliothek, des Gypsmuseums oder der Gemäldegalerie handelt, die bezüglichen Vorstände der Institute, und wenn Fragen des Unterrichtes in den Hilfswissenschaften zur Diskussion gelangen, die Professoren oder Docenten derselben mit berathender Stimme Antheil.

§ 16. In den Wirkungskreis des Professorenkollegiums gehören alle Unterrichts- und Disciplinarangelegenheiten der Akademie.

Insbesondere hat dasselbe Schulordnungen und das Vorleseverzeichniß für jedes Semester so zu ordnen, daß die Studirenden an der Akademie Gelegenheit haben, die Hilfsfächer und Hilfswissenschaften in angemessener Reihenfolge zu hören.

Es hat das Recht, für Besetzung der Professorenstellen und für Zulassung der Docenten Vorschläge an das Unterrichtsministerium zu erstatten so wie Ehrenmitglieder der Akademie zu wählen.

Ueber die Verleihung der akademischen Preise, dann der Reise- und Künstlerstipendien hat dasselbe, insoferne der Stiftsbrief nicht eine andere Bestimmung enthält, selbständig zu entscheiden und ist nur verpflichtet, hierüber dem Ministerium Bericht zu erstatten.

Dem Professorenkollegium obliegt ferner die Oberaufsicht über die an der Akademie bestehenden Sammlungen, Institute, artistischen und wissenschaftlichen Hilfsmittel und die Sorge für die Erhaltung und Vermehrung derselben.

§ 17. Der Rektor wird auf die Dauer von je zwei Jahren von dem Professorenkollegium aus den ordentlichen Professoren der Akademie gewählt. Die Wiederwahl desselben Rectors in dem unmittelbar darauffolgenden Turnus ist nicht gestattet. Die Wahl unterliegt der Bestätigung des Ministeriums.

Der Rektor trägt die nächste Verantwortung für die Geschäftsführung des Professorenkollegiums und hat die Pflicht, die Vollziehung der bestehenden Gesetze und Verordnungen zu beaufsichtigen, auf Mängel derselben aufmerksam zu machen und sie dem Lehrkörper und dem Ministerium zur Kenntniß zu bringen. Glaubt er einen Beschluß des Professorenkollegiums nicht verantworten können, so legt er den Fall dem Unterrichtsministerium zur Entscheidung vor.

§ 20. Die administrativen Geschäfte der Akademie besorgt auf Grund eines besonderen Reglements ein ständiger Sekretär.

§ 21. Die Leitung der Bibliothek und der mit ihr vereinigten Kupferstich- und Handzeichnungensammlung untersteht dem Bibliothekar, jene der Gemäldegallerie dem akademischen Kustos.

Die Stellen des Bibliothekars und akademischen Kustos so wie die des Sekretärs werden nach Einvernehmung des Rektors vom Unterrichtsministerium besetzt.

Kunstgeschichtliches.

Zur Kasseler Galerie. In dem Texte der bei E. A. Seemann erschienenen Radirungen der Kasseler Galleerie ist ein schönes altdeutsches Bildchen im Holzschnitt mitgetheilt, welches im Kataloge der Sammlung dem Hans Schrufflein zugeschrieben wird. Diese Benennung wird in der Unterschrift des Holzschnittes und in dem Text von W. Bode beibehalten, obwohl sie eine irrthümliche ist, wie ja die meisten altdeutschen Bilder der Kasseler Gallerie willkürlich bestimmt sind. Das kleine Gemälde, Christus als Gärtner und Maria Magdalena, hat mit Scheufflein nicht die geringste Aehnlichkeit und gehört sogar einer ganz anderen Schule an. Es ist eine sehr fein behandelte, zierliche Arbeit jenes Malers aus der Kölner Schule, welchen man nach einer seiner heiligen Figuren in der Münchener Pinakothek den „Meister des Bartholomäus" oder nach seinem Hauptwerke, welches vor einigen Jahren aus Privatbesitz an das Kölner Museum übergegangen ist, den „Meister des Thomas" zu nennen pflegt. Dieser Künstler, welcher bei höchst manierirter Geschmacksrichtung, bei vergeblichem Bemühen, das Alterthümliche abzustreifen, doch wieder ein eigenthümliches Streben nach Grazie und nach zartem, gesteigertem Gefühlsausdruck in den Köpfen, eine überraschend sorgfältige Modellirung und leuchtende Färbung zeigt, ist nicht zu verkennen, wenn man einmal mit ihm vertraut geworden ist. A. Wollmann.

Konkurrenzen.

Für die Ausstattung des Nationaltheaters in Prag mit Skulpturen hat der Bau-Ausschuß eine Konkurrenz ausgeschrieben. Es sollen das Aeußere des Bauwerks folgende Darstellungen schmücken: 1. Apollo mit den neun Musen angebracht an den Balustrade-Postamenten über der Loggia der Stirnfaçade. 2. Als Krönung der zu beiden Seiten der Loggia sich anschließenden Treppenpylonen je eine Viktoria mit erhobenem Kranze auf einer von drei Pferden gezogenen Biga stehend. 3. An den beiden Risaliten der Quaifaçade je eine allegorische Gruppe in slavischem Charakter, von denen die eine das Drama, die andere die Oper darstellen soll. An jede dieser Gruppen reiht sich, in ideellem Zusammenhange mit derselben, beiderseits in einer Entfernung von zwei Wiener Klaftern auf besondern Balustrade-Piedestalen, jedoch in derselben Höhe stehend, je eine Figur an. Für Eindringung geeigneter Modellskizzen zu diesen figürlichen Arbeiten werden nachfolgende Preise ausgeschrieben: Zu No. 1. für Modellskizzen zu allen 10 Statuen 1. Preis 1500 fl. Oe. W. 2. Preis 1000 fl. Zu No. 2. für die Modellskizze einer Viktoria mit Pferden und Biga 1. Preis 1000 fl. 2. Preis 500 fl. Zu No. 3. für Modellskizzen zu beiden Gruppen und den hiezu gehörigen beiderseitigen Einzelfiguren 1. Preis 1200 fl. 2. Preis 600 fl. Der Termin, bis zu welchem die Konkurrenzarbeiten eingesendet werden müssen, ist bei No. 1 und 3 auf den letzten August 1873 und bei No. 2 auf den letzten Februar 1874 festgestellt. Das ausführliche Programm ist von dem Leiter des Baues, Professor Zitek in Prag, 506, III, zu beziehen, der auch bei frankirten Anfragen nähere Auskunft über Einzelheiten ertheilt.

Sammlungen und Ausstellungen.

Ph. S. **Im Ausstellungslokal Berliner Künstler** (Kommandantenstraße) verdient das schon seit längerer Zeit dort befindliche Gemälde des Grafen Harrach: „Luther's Gefangennehmung" vor allen anderen unsere Beachtung. In einem dichtbelaubten Buchenwald führt ein steiler Weg abwärts; während Luther's Wagen eben im Begriff ist diese Straße zu passiren, stürmen die Reiter auf ihn ein, um ihn zu greifen und fortzuführen. Die Gruppirung ist vortrefflich durchdacht und effektvoll, die Beleuchtung ebenfalls; den höchsten Werth aber erhält das Bild durch das ethische Moment, das in ihm zum Ausdruck gebracht wird. Die durchgeistigte Ruhe, die der blasse, abgemagerte Mönch auf seinem Gesicht zeigt, kontrastirt in wirksamer Weise mit der Todesangst seiner Begleiter und dem roheren Wesen der Ritter. Wir haben hier von dem begabten und durch seine Werke auf der Aus-

stellung rühmlich bekannten Künstler abermals ein historisches Gemälde im besten Sinne des Wortes. Hiernach sind einzelne recht beachtenswerthe Genrebilder zu erwähnen. Lerche stellt in seinem Bild „Schwerer Dienst" einen jener wohlgenährten gutmüthigen Klosterbrüder dar, der im Dienste eines Prälaten für ein Festmahl desselben eine stattliche Bowle braut und sich bei dieser Thätigkeit offenbar recht wohl fühlt. Das Bild vermeidet naheliegende Uebertreibungen und Karrikirungen des ansprechenden heiteren Sujets. — Effektvoll in seinem Kolorit ist das gut komponirte Bild von Piccard: „Das Festmahl"; beachtenswerthe Leistungen liegen außerdem von Heinrich Hirth „Das schlafende Kind", Korneck, der seine Sünden auf der Kunstausstellung wieder gut zu machen hat, O. Becker, Pinthnee ꝛc. Aus der Reihe ausgezeichneter Landschaften sei vor allem genannt die Darstellung einer Gegend Norddeutschlands: ein Dorf im Hintergrund, dann Wasser und Wiese, von Zwengauer. Ferner ist der unermüdliche A. Achenbach auch hier vertreten durch „Stilens bei Ostende": nicht ganz bedecktes Himmel, durch den die Sonne bricht, so technisch vollendet, wie wir es von ihm seit langen Jahren gewohnt sind. Der norbische Maler Knud Baade liefert eine vortreffliche Mondscheinlandschaft, die einen unter hohem Breitengrade liegenden See mit Umgebung darstellt. Eine südliche Gegend, aber ebenfalls vom Monde beleuchtet, zeigt uns Renz, in seiner Darstellung der Piazza Barberini. Mehr als Landschaft ist ein Bild von Carl Ludwig „Schmugglerpfad im Hochgebirge"; die Staffage desselben bringt uns die wilde Rohheit und Verwegenheit jener Verhältnisse in gelungener Weise zur Anschauung. Eckermann giebt uns einen „Blick ins Elsaß" von einem der bekannten schönen Punkte des südlichen Schwarzwaldes aus. Landschaften aus unserer märkischen Heimath haben uns, stets aufs Neue willkommen, Heemes und Bennewitz von Löfen, die brandenburgischen Claude's, gemalt; das Gemälde des Letztgenannten, das im Hintergrunde ein mäetisches Dorf, vorn eine Birkengruppe, zwischen denen Gänse weiden, zur Darstellung bringt, ist ein Stimmungsbild, sehr charakteristisch und in der Technik meisterhaft. Außerdem waren noch Landschaften von L. Peeller, Büttler, Bodom, Hlavacek und Ockel ausgestellt.

Vom Kunstmarkt.

W. Berliner Kupferstich-Auktion. Die Betheiligung an der Versteigerung der Kupferstiche des verstorbenen Barons von Mecklenburg war eine sehr lebhafte, da sowohl Kunstfreunde und Kunsthändler von Nah und Fern erschienen (Frankreich, Schweden, Dänemark waren vertreten), als auch namhafte Aufträge eingesandt waren. Es wurden denn auch sehr hohe Preise, besonders für die Seltenheiten und schönen ersten Abdrücke bezahlt, wie nachfolgendes Auszug des Versteigerungsbuches beweisen mag:

Nr.	Name.	Preis. Thlr.	Nr.	Name.	Preis. Thlr.
69	C. Bega, B. 36.	154	845	Potter, B. 17 I.	895
78	R. Berghem, B. 3 (III. Druck)	145	856	Rembrandt, B. 159	293
81	„ B. 4 Der Diamant	180	868	„ B. 212	370
83	„ B. 5	250	869	„ B. 213	501
105	„ B. 41—48	197	870	„ B. 217	625
224	J. le Ducq, B. 1—8	106	874	„ B. 221	191
358	Everdinger, B. 41	150	875	„ B. 222	330
425	„ B. 103	200	876	„ B. 223	150
475	Cl. Lorrain, R. D. 8	100	878	„ B. 225	851
623	L. Leyden, B. 159	1500	880	„ B. 227	127
646	v. d. Meer, B. 1	106	881	„ B. 228	115
752	Ostade, B. 12. .	170	883	„ B. 232	191
786	„ B. 32. .	163	884	„ B. 233	354
813	„ B. 47. .	100	888	„ B. 237	199
818	„ B. 49. .	351	890	„ B. 244	895
819	„ B. 50. .	400	892	„ B. 259	111
825	Potter	126	903	„ B. 270	178
829	„ B. 9 . .	106	904	„ B. 271	289
830	„ B. 9—13	305	905	„ B. 272	101
833	„ B. 14. .	103	908	„ B. 273	120
843	„ B. 16. .	201	909	„ B. 274	511
844	„ B. 17. .	108	912	„ B. 276	754
			916	„ B. 278	1130
			917	„ B. 279	212

Nr.	Name.	Preis. Thlr.	Nr.	Name.	Preis. Thlr.
919	Rembrandt, B. 280	236	1083	H. Saftleven, B. 12	
920	„ B. 281	420		— 17	110
921	„ B. 283	373	1092	„ B. 28	145
1058	J. M. Roos, B. 1	101	1094	„ B. 30	225
1071	J. Ruysdael, B. 4	601	1096	„ B. 32	131
1073	„ B. 5. I	260	1118	D. Stoop	100
1074	„ B 5. II.	251	1304	A. v. d. Velde, B. 16	131
1076	„	102	1325	S. Blieger, B. 4	100
1078	„ R. 9	270	1438	Phil. Wouwerman, B. 1	1000

Vermischte Nachrichten.

B. Düsseldorf. Auf dem Grabe des Landschaftsmalers Hugo Becker wurde am 27. Oktober unter entsprechender Feierlichkeit ein Denkmal enthüllt, welches in sauberer Arbeit in Sandstein ausgeführt, im obern Theil das Medaillonporträt des Künstlers in Bronze, modellirt von C. Hilgers zeigt. Darunter stehen in erhabener Schrift die Worte: „Dem Andenken an L. Hugo Becker, geboren den 19. Juli 1833 in Wesel, gestorben den 25. December 1868 in Düsseldorf, gewidmet von seinen Freunden." Das Ganze macht einen einfach würdigen Eindruck. Eins der besten Gemälde Becker's: „Auf der Höhe", gemalt 1867, war am Tage jener Trauerfeier vom Besitzer Kaufmann Reiffenberg der Ausstellung von Bismeyer & Kraus überlassen worden und weckte wieder lebhaft den Schmerz um den allzufrühen Tod des Meisters, der sich durch poetische Auffassung, feine Zeichnung und schöne Farbe so rühmlich auszeichnete.

In Kassel wird ein Siegesdenkmal zur Erinnerung an die Kriegsthaten des 11. Armeekorps errichtet. Das von dem Bildhauer Brand angefertigte Modell fand allgemeinen Beifall, und es wurde der Künstler mit der Ausführung im Großen beauftragt. Das Denkmal besteht aus einem mächtigen, kühn in die Ferne schauenden Siegesadler. Mit seinen kraftvollen Fängen ruht er auf einer breiten Unterlage sinnig gruppirter französischer Waffentrophäen. Das Monument wird 26 Fuß breit und 13 Fuß hoch und findet seinen Platz auf dem schönen Aurthor. Die innern Füllungen des Thors werden durch zwei große Reliefs geschmückt, welche die Theilnahme der hessischen Regimenter an der Schlacht von Wörth und den Einzug der 14er Husaren durch den Triumphbogen in Paris darstellen. Adler und Reliefs werden in galvanischer Bronze ausgeführt, und die Enthüllung des Denkmals soll am 2. September 1873 vor sich gehen. Ill. Zeitg.

Aufforderung.

In den östlichen wie in den westlichen Provinzen der Monarchie werden häufig Alterthümer und Münzen ausgegraben. Die Landleute pflegen in der irrigen Meinung, daß die Staatsbehörden das Eigenthum aller im Erdboden gefundenen Gegenstände in Anspruch nehmen, alles edle Metall, das sie auffinden, dem ersten, besten Goldschmied oder Kaufmanne für den Metallwerth und oft unter dem Metallwerthe, welchen sie nicht richtig zu schätzen wissen, schnell und heimlich zu verkaufen. Dadurch gehen oft für die Geschichte des Landes wichtige Alterthümer verloren; sie werden eingeschmolzen. Das richtige, den Findern wie der Geschichtskunde Vortheil bringende Verfahren ist, die im Erdboden gefundenen Alterthümer und Münzen an die unterzeichnete General-Verwaltung einzusenden. Dieselbe ist immer bereit, diejenigen Gegenstände, welche für die Sammlung Interesse haben, nicht für den Metallwerth, sondern für nach Umständen hohe, dem historischen Werthe völlig entsprechende Preise zu erwerben. Die Besitzer behalten dabei stets das Recht, das Gebot anzunehmen oder abzulehnen. Auch die Portokosten für die etwaige Rücksendung wird die General-Verwaltung tragen. Die königlichen Behörden aber, welche von derartigen Funden Nachricht erhalten, werden ergebenst ersucht, solche Nachricht an die General-Verwaltung gelangen zu lassen.

Berlin, 25. Oktober 1872.

General-Verwaltung der Königlichen Museen.

Berichtigung.

In Nr. 3 der „Kunst-Chronik", S. 44, Z. 28 von oben muß es heißen: „vor mehreren Jahren", nicht: vor zwei Jahren. — In Nr. 4, S. 61, Z. 1 lies: „Brautschuhe" statt Brautschau.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VIII. Jahrgang.

Nr. 7.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate
à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

29. November

1872.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Zwei Mailänder Kunstausstellungen.

Am 26. August 1872 wurden durch den König von Italien, welcher zu diesem Zwecke eigens nach Mailand gekommen war, zu gleicher Zeit zwei Ausstellungen eröffnet, welche wichtiger waren, als alle italienischen Ausstellungen der letzten Jahre. Die eine enthielt Kunstwerke und Arbeiten des Kunsthandwerks aus dem Besitz meist alter Familien des Mailänder Gebietes, die zweite eine Ausstellung moderner italienischer Bilder aus dem ganzen Königreiche.

Die alte Ausstellung fand in mehreren Sälen der Akademie statt, so daß man durch diese Räume zu den bekannten und sonst stets offenen Sälen der berühmten Brera-Galerie hindurchschritt. Sie gab einen hohen Begriff von den Privatsammlungen der Lombardei. Das Kunsthandwerk, das in Mailand während des sechzehnten Jahrhunderts so herrlich geblüht, war hier in allen seinen Zweigen brillant vertreten. Unter den zahlreichen Skulpturen fiel ein Porträt, Gürtelstück in Marmor, auf, das Philipp II. noch jugendlich und in edelster Auffassung darstellte. In einem besondern Saale fand man die vollständigen Abgüsse von dem Hauptwerk des Agostino Busti (genannt Bambaja) vereinigt. Es ist das um 1520 begonnene Grabmal des Gaston de Foix, dessen Stücke aus dem Kloster S. Marta, wo Vasari sie mit Bewunderung sah, in alle Welt sich zerstreut haben. Diese Abgüsse werden im Palast der Brera bleiben, und jetzt zum ersten Male, da einst auch das Original in jenem Frauenkloster durch die strenge Klausur der Zeitgenossen des Meisters fast unsichtbar gewesen, läßt sich diese Glorie der lombardischen Renaissance-Skulptur genießen. Die Gemälde betreffend, so waren mehrere vortreffliche Bilder von Luini da, sie gaben indessen von diesem Meister keine neue Anschauung, da er in heiligen Gegenständen sich ziemlich gleich bleibt. Luini glänzt, wenn man außerhalb seiner lombardischen Heimat einzelne Werke seiner Hand antrifft; hier in Mailand, wo er dem Auge so oft begegnet, sieht man doch, daß, nachdem er einmal auf seine Höhe gelangt, er keine neuen Wege mehr suchte, sondern nur mit rüstigem Fleiße seinen zahlreichen Bestellungen genügte. Dagegen war der ernste Andrea Solario von Mailand mit einem bezeichneten Bilde, der seltene und stets kraftvoll eigenthümliche Boltraffio durch eine schön modellirte Madonna mit Kind von 1515 schön vertreten. Ein Porträt von Antonello, wie gewöhnlich auf der gemalten und mit Siegelwachs scheinbar angehefteten cartella bezeichnet („1476 Antonellus messaneus pinxit"), ein Mannskopf von sehr stark gelbrothem Fleischton, in rothem Kleide, mit schwarzem Tuche um den Kopf, jedes Haar mit dem Pinsel gezeichnet, gehört mehr zu seinen kraftvollen als zu seinen feinen Bildnissen. Ein Bild des Bernardin von Treviglio, Madonna auf dem Throne, in reicher Renaissance-Architektur, zwischen Johannes dem Täufer und einer heiligen Märtyrerin, war auch darum wichtig, weil es den vollen Namen des Künstlers ausgeschrieben enthält („Bernardinus Betinonus de Trevilio pinxit"). Vortrefflich und schön erhalten war eine Delila mit Simson von Carpaccio (bezeichnet „Victor Carpathus"); ein längliches Bild. Delila versteckt einen Philister, der dem unglücklichen Liebhaber die Haare abschneidet, hinter ihrem Mantel und hat dabei die unschuldigen Taubenaugen, die solche Damen zu machen wissen, wenn sie einem Manne einen recht bösen Streich spielen: der Maler hat, scheint es, seine Erfahrungen gemacht. Unter dem Namen Giorgione trat ein brillantes vene-

zianisches Frauenporträt, Brustbild, auf, hochblond und üppig, die Brüste fast bloß, das dessinirte Kleid weinroth, von höchster Schönheit, obwohl das Machwerk mir etwas später als Giorgione schien. Ueber einen Mathematiker von Dürer, der mit dem Cirkel einen aus Papier verfertigten Körper zu messen scheint (bezeichnet mit dem Monogramm und „A. D. 1519. Eta. s. 48") wage ich keine Entscheidung. Die Perle der Ausstellung war aber ein ganz kleines miniaturartig ausgeführtes Altärchen in Oel, ohne Bezeichnung, früher wegen seiner hohen Schönheit immer dem Raffael zugeschrieben, ohne jeden Zweifel aber jetzt richtig dem Fra Bartolommeo gegeben. Die Erhaltung ist wunderbar. Das Mittelbildchen stellt die Madonna auf dem Thron in einer Landschaft dar; auf den Seitenflügeln knieen, wieder in Landschaft, die heil. Jungfrauen Katharina und Barbara; unter dem Mantel der letzteren erscheint am Boden liegend ihr grausamer Vater. Außen grau in grau die Verkündigung, und auf der Rückseite, fast naturgroß, ein Todtenkopf. Hinter der Katharina sieht man, in die Landschaft vertheilt, ganz klein, drei Scenen ihrer Marter: sie wird gerädert, enthauptet und von den Engeln in ihr Grab auf den Berg getragen. Sowohl diese Anordnung, die sogleich an Memling erinnert, als der blaue, gegen den Horizont weiß werdende Himmel, der auch für Memling so charakteristisch ist, lassen erkennen, daß der Frate, als er dieß Bild malte, von flandrischen Bildern einen starken Einfluß erfahren hat. Auch der im Gegensatz zu seinen späteren, so kühn aufgebauten Kompositionen großen Umfangs ganz einfache und nicht gruppirende Entwurf, so wie die flandrisch gefühlte Landschaft, mit genauer Ausführung der Pflanzen im Vordergrund, verrathen das Studium der nordischen Kunst. In dieser feinsten Arbeit von Figuren kleiner Dimension kenne ich von Bartolommeo gar nichts Aehnliches; die Schönheit der Gestalten aber ist so, daß vor diesem kleinen Werke die einseitige Laienbewunderung Raffael's sehr still werden sollte. In dieser Beziehung ist auch das Datum wichtig: es ist deutlich 1500 zu lesen, die Arbeit fällt also in die Jahre, als B. dem weltlichen Leben ganz entsagt hatte und im Kloster nur für einen geistlichen Freund zu einem solchen Juwel von Andachtsbildchen sich anspannte. Zugleich widerlegt es aber die landläufige Anschauung, daß Raffael bei seiner Ankunft in Florenz den frommen Mönch mit seiner eigenen Begeisterung erst wieder in die Uebung der Kunst fortgerissen habe.

Die moderne Ausstellung fand in einem neuen Gebäude unter den Prachtalleen des Giardino Pubblico bei Porta Venezia ihren Platz. Für Abtheilung und Anordnung des Innern in solchen Festräumen der Kunst wird der Nordländer von dem Italiener leider noch lange zu lernen haben. Aus einem länglichen Saal mit Oberlicht, welcher die Skulpturen enthielt, trat man in einen prachtvollen hohen „Salone" von quadratischem Grundriß, und hier zeigten die räumlich großen Bilder sich trefflich auf Holzwänden, welche in's Achteck theils gegen die Peripherie hin, theils innen um's Centrum gestellt waren. Kosige Ruhesitze, wie bei dem heißen und ermüdenden Klima nothwendig, gaben in richtiger Entfernung den behaglichsten Blick auf die Hauptwerke. An diesen quadratischen Raum lehnten sich oben luftige Säulen-Korridore, und diese führten in längliche Räume des Obergeschosses, wo die architektonischen Zeichnungen, die Aquarelle und die Kupferstiche aufgestellt waren. Endlich trat man, wieder zu ebener Erde, aus dem großen Salone durch einen reizenden glasbedeckten Garten mit erfrischendem Springbrunnen in die gewaltige Gemäldegalerie, welche die Form eines Kreuzes hat. Hier waren theils an Wänden, theils in links und rechts eingezimmerten Kabinetten die Bilder mittlerer und kleinerer Dimension angebracht.

Die Werke der Plastik in Gyps, Marmor und andern Stoffen umfaßten 154 Nummern; die Malerei in allen Gattungen, mit Einschluß der Zeichnungen von Architekten und Ingenieurs, zählte 867 Nummern. In der Skulptur waltet in Italien noch stark die Allegorie fort; die Nation hat den antik-heidnischen Trieb im Blut, der die Idee nicht real in einem einzelnen Beispiel ihres Erscheinens, sondern gleich symbolisch als Figur darstellt. Aber das reiche und mannigfaltige Volksthum des neuen Reiches bietet daneben auch für Modellfiguren den lohnendsten Stoff, und die neue Freiheit und Einheit liefert historische Gegenstände. Die großen Geister des vergangenen Italiens waren neben ihrer Bedeutung in ihren eigensten Gebieten meist auch Anhänger und Propheten der künftigen Einheit und Nationalgröße, und darum konnten sie bei den damaligen Herrschern nicht beliebt sein. Italien erkennt eine Ehrenpflicht darin, ihnen nach Jahrhunderten spät noch gerecht zu werden, und es giebt jetzt kein Land, wo von der Skulptur so zahlreiche Büsten und Denkmälerstatuen gefordert werden. Daneben tritt auch die Gegenwart mit ihren Fragen heran. Ein Arbeiter, von Antonio Rota in Genua („L'operajo, Nr. 36), buchstäblich den Schweiß seines Angesichts auf sein Brot träufelnd, ein Schulbube von Raffaelle Belliazzi in Neapel, der auf dem Schulweg eifrig aus dem Buche seine Lektüre lernt („I figli del popolo della nuova generazione", Nr. 3), die Nätherin von Emanuele Caggiano in Neapel (Pane e lavoro, Nr. 47), mit dem Stück trocknen Weißbrots vor sich, geben die Gedanken, welche in unsern Tagen alle Gemüther bewegen, doch etwas aufdringlich und gehen selbst in der Textur der Stoffe in's derb Realistische. Bei Mädchen, welche Briefe schreiben oder auch nur in einem Buche lesen, fällt einem in italienischen Skulptursälen bald auf, daß sie vor dem Anfange dieser schweren Geschäfte ihre Kleidung auf's bloße Hemdchen

reducirt haben. Viel Beifall fand bei dem italienischen Publikum der „Genius des Benjamin Franklin", vom Cavaliere Giulio Monteverde in Rom (Nr. 64): in deutscher Kunst möchten wir einen lustigen Burschen, der auf einer marmornen Kirchthurmspitze hockt und spottend den Wetterstrahl am Blitzableiter hinablodern sieht, doch für ein wunderliches Sinnbild des pennsylvanischen Philanthropen halten. Zwei Bildhauer hatten die Ehrenplätze: Magni mit einem kolossalen auferstandenen Christus als Gypsmodell, im bloßen Mantel, sehr imposant (Nr. 31), und der verstorbene Caval. Giulio Bergonzoli von Canobbio mit einer Gruppe in Marmor, der Engel, welcher die Peri in's Paradies trägt, nach Moore's berühmten Gedicht („gli amori degli angioli", Nr. 89). Letzteres Werk zeigte vielleicht am glänzendsten die virtuose Seite der modernen Mailänder, nämlich die unvergleichlich zarte und meisterliche Behandlung der verschiedenen Oberflächen im Marmor, auf welche hier selbst die Hilfsarbeiter des Bildhauers so einzig eingeübt sind. Es ist dieß das Erbtheil der Schule von ihren großen Vorgängern in aller Marmorarbeit aus dem 15. und 16. Jahrhundert. In der Bildergalerie läßt sich auf den ersten Blick ein verwandtes Streben bemerken. Alle italienischen Schulen sind jetzt realistisch und koloristisch gesinnt. Im Lande scheint die katholische Religion für die heilige Kunst nicht einmal soviel übrig zu haben, wie bei uns die protestantische. Die Zahl religiöser Bilder ist ganz auffallend klein, und nur ganz vereinzelt tritt wohl eine Madonna auf, welche in die starke Farbe und den strengern Stil der alten Schulen sich zu kleiden wagt. Es fiel mir auf, daß die Italiener, die sonst ihre reiche Natur von den Ausländern bewundern und malen ließen, jetzt anfangen, stark in der Landschaft zu werden. Sie sind dabei ganz naturtreu und malen Bedeutendes: Achille Formis in Mailand z. B. giebt neben einander die Rückkehr einer fröhlichen Gesellschaft mit Kähnen vom Lago di Varese, eine Scene im Abenddunkel aus Aegypten und die Meeresküste bei Nizza, alle streng, wie das Auge sie sieht, und es treten Bilder aus der Arbeit des Volkes in Feld und Weinberg auf, die eben so anheimelnd als der Wirklichkeit treu sind. Die Geschichtsmalerei giebt neben Scenen aus dem letzten Kriege auch vielfach Geschichte der Vergangenheit. Daß ein Mailänder mit der Erinnerung an unsern Barbarossa sich nie versöhnt, wird man begreifen; daß man aber in Italien eine Scene seiner Grausamkeit gegen eine einzelne Frau malt, ist entweder unhistorisch oder jedenfalls verspätet. Und wenn der Cavaliere Eleuterio Pagliano, Mitglied des Rathes der Mailänder Akademie, in einem Bilde, das dem königlichen Hausbesitz angehört, die Oesterreicher bei der Erstürmung des Kirchhofs von Solferino als Feiglinge hinstellt, die ihrem Befehlshaber den Dienst versagen, so haben wir ein Recht, uns zu beschweren; denn die Oesterreicher haben sich in jenem Feldzuge unglücklich, aber sie haben sich anerkannter Maßen sehr tapfer geschlagen, und der ruhmredige Patriotismus gehört allenfalls auf die Tribüne, wo der Demagog seinem Auditorium schmeichelt, aber in die Kunst gebildeter Europäer gehört er nicht. Gelegentlich greift die italienische Malerei dafür in sehr neue und malerisch sehr verwerthbare Geschichtsmomente hinein. Cavaliere Tullo Massarini von Mailand hatte im großen Salone ein großes und höchst wirksames Bild aufgestellt, die Zerstörung der Bibliothek von Alexandria durch die Araber im Jahr 640 (Nr. 163). In einem prachtvollen Thermensaal werden von einem Imam, neben welchem cirkassische und turkomanische Krieger stehen, die Bücher auf den Boden geworfen, um verbrannt zu werden. Besser sollten es wohl Papyrusrollen sein; gebundene Bücher brennen nicht, und man kann mit ihnen keine Badestube heizen. Neben der Zerstörung geht das alte Leben des Lokales fort: eine byzantinische Fürstin mit ihrem Pagen, eine nur mit einem Flor bedeckte Hetäre, von Negern auf einem Tragsessel getragen, kommen zum Bade; eine Perserin verkauft Früchte; christliche Gefangene bejammern den unersetzlichen Verlust. Der Künstler hat aus der Unwandelbarkeit der Sitten im Orient den Vortheil gezogen, die schönen, jetzt dort noch bestehenden Kostüme in jene Zeit übertragen zu dürfen, und so gelang es ihm, eine brillante und fesselnde Scene hinzustellen. Sehr wirksam war auch ein Bild von dem obengenannten Pagliano (Nr. 512), wo eine junge Italienerin von Stande auf einem Hofball zu Urbino dem wilden Maramaldo den Tanz abschlägt, weil er ein Mörder sei. Die zeitgetreue Tracht und der Ernst des Mädchens, ihre Mutter, die schöne italienische Matrone, der wilde Bewerber — alle diese Gegensätze hoben sich glänzend von dem spiegelnden Boden ab, ohne daß doch die lebhafte Farbe unruhig wirkte. Den Ehrenplatz in der Bildergalerie, am Schluß der langen Perspektive, hatte Arnold's von Brescia Zwiegespräch mit Papst Hadrian IV., nach der Scene einer Tragödie Nicolini's von Alberto Maso Gilli in Turin gemalt. In einem etwas leeren Gemach — beide Gegner sind ganz allein gekommen — schreitet der düstere Reformator eben aus dem Bilde heraus uns entgegen, während der Papst ruhig auf dem bequemen Sessel verbleibt; jener ein energischer, schwer zu vergessender Kopf, der Papst aber kaum bedeutend genug, um die auch geistige Macht jener priesterlichen Wahlmonarchie zu bezeichnen, der doch selbst die Hohenstaufen erlegen sind. Am tiefsten ergriffen das Gemüth zwei intime Scenen aus dem Privatleben des letzten Jahrhunderts, von Alessandro Rinaldi in Cremona. Auf dem einen dieser Bilder sitzt der Dichter Giuseppe Parini und erklärt als Hauslehrer zwei seinen Junkern eine Stelle des Horaz, während die Mutter mit einem Antheil zuhört, der über den Horaz zu dem jugendlichen Abbate hinausschweift. Die kleidsame

Tracht von heut vor hundert Jahren, die edle Lernbegier, das feine Verständniß der jungen Italiener, die sprechende Handbewegung des Lehrers, die den Schülern sagt: „Ja, sehen Sie, da haben Sie's getroffen!" und die tiefe, so hoffnungslose Neigung der schönen Frau zu dem Geistlichen in dem Alter, wo Frauen die letzte und dann die stärkste Leidenschaft erleben — alle diese gespannten Affekte verbinden sich mit einer Technik, die z. B. in der Spiegelung des eleganten Marmortisches auf eine Höhe geführt ist, wie sie selten erreicht wird. Dazu das Gegenstück: Graf Alfieri, jung und feurig, deklamirt seine Myrrha der Gräfin Albany und einem Abbate, während auch der noch ganz kleine Massimo d'Azeglio zuhört. Die Gruppe der Hörenden sitzt auf einem Sopha, der Tragiker steht vor ihnen. Hier bereitet sich ein Herzensverhältniß vor, das ebenfalls durch große Schmerzen gegangen ist, aber zwei bedeutende Menschen zuletzt beglückt hat: nicht ohne Rührung sieht man zu Florenz in S. Croce das Monument Canova's, welches die vereinigte Asche der deutschen Fürstin und des italienischen Republikaners umschließt. Dieses Bild übertrifft vielleicht noch sein Gegenstück darin, daß es bei gleicher Schönheit und Harmonie der Farbe weniger mit der Technik prahlt. Der ärgste Verächter der modernen Kunst würde in dem kleinen Kabinet, wo diese zwei Bilder neben einander hingen, doch zugestanden haben, daß Werke von so warmem Herzschlag unter so eleganter Robe keiner frühern Kunstzeit möglich gewesen. Nehme ich endlich noch einige Humoresken heraus, z. B. die unvergleichliche Charge von Luigi Rossi in Mailand, wo die Bedienten eines großen Hauses im Salon beim besten Wein aus dem Keller ihre Herrschaft karrikiren („In assenza dei padroni", Nr. 384), oder gemüthvolle Volksscenen der Armuth, wie die beiden Bilder aus armen Hütten von Gaetano Chierici aus Reggio (Nr. 711, 712), so wird der Kreis der Stoffe, die auf der Ausstellung vorwalteten, ziemlich umschrieben sein.

Im Ganzen war das Bild, das man von dieser nationalen Genieprobe mitnahm, ein erfreuliches. Wer noch aus den vierzigee Jahren her der akademischen Langweiligkeit italienischer Malerei, ihrer blut- und seelenlosen Farben und der Enge ihres Gesichtskreises in der Stoffwahl sich mit Schaudern erinnert, der muß sich sagen, daß ein neuer, fröhlicher und dabei ernster Geist, wie beides der Kunst wohl thut, durch die verjüngte Nation geht. Es ist, als ob der Italiener von Geist jetzt erst freudig seine reiche Landschaft anschaute, die schöne Naturmenschheit seines Volkes begriffe und Augen gewönne für die Wirklichkeit des praktischen Lebens. Das alte politische Ideal Dante's, durch all die langen Jahrhunderte von jeder edlen Natur im heißen Herzen getragen, ist in diesem Geschlecht zur Thatsache geworden — und wie die Resultate eines langen stillen Reifens zuletzt alle unter einander ähnlich sind wie Birnen von einem Baum, so erkennt man in der italienischen Kunst dasselbe Bestreben, zwar das Reale jetzt mit jugendlichem Feuer zu ergreifen, dasselbe Reale aber nicht frivol und lüderlich bloß zu photographiren, sondern mit der schwungvollen Wärme des Gemüthes zu durchdringen, welche über die Form, auch die modernste, einen Hauch des Ideals wehen läßt.

Gottfried Kinkel.

Kunstliteratur.

Der Dom zu Köln, seine Konstruktion und Ausstattung, gezeichnet und herausgegeben von Franz Schmitz, Architekt. Köln und Neuß. 1871 u. 1872. Lieferung 13 bis 16.

Zuletzt sind in dieser Zeitschrift von dem großen Dombauwerke des Architekten Franz Schmitz die Lieferungen 11 und 12 besprochen worden. Seitdem sind von dieser pracht- und verdienstvollen Publikation wieder vier Lieferungen, 13 bis 16 incl., erschienen. Alle Freunde und Bewunderer des Kölner Domes muß es in hohem Grade freuen, daß es denjenigen, welche ein Interesse daran hatten, die Weiterführung dieses Werkes zu hintertreiben, trotz Aufbietung aller Intriguen, juristischen und administrativen Mittel nicht gelungen ist, den Herausgeber einzuschüchtern und zur Einstellung seines schönen, aber kostspieligen Unternehmens zu veranlassen. Man hätte erwarten sollen, daß das preußische Ministerium, nachdem der richterliche Spruch die Grund- und Haltlosigkeit sämmtlicher Einwendungen, mit welchen die Dombauverwaltung die Unterdrückung des genannten Werkes durchzusetzen eifrig und angelegentlich bemüht war, in das klarste Licht gestellt hat, sich entschlossen hätte, den an seiner Ehre in so schwerer und unverantwortlicher Weise gekränkten Herausgeber durch einen öffentlichen und augenfälligen Akt der Billigkeit und Gerechtigkeit zu rehabilitiren und durch eine Staatsunterstützung demselben die Vollendung des die Geldmittel eines Privaten allzu sehr in Anspruch nehmenden Werkes zu ermöglichen. Doch diese Erwartung hat sich nicht erfüllt, und es wird nun Sache des kunstliebenden Publikums sein, durch zahlreiche Subscription den Herrn Schmitz in Stand zu setzen, die noch fehlenden neun Lieferungen fertig stellen zu können.

Die vier letzten Lieferungen enthalten: Glasmalerei im hohen Chor, obere Hälfte des dritten Fensters der südlichen Wand, Grundriß und Längenschnitt der Sakristei, östliche und nördliche Ansicht der Sakristei, Details der Sakristei, Grundriß der Thürme, drittes Stockwerk, Glasmalerei im hohen Chore, untere Hälfte des dritten Fensters der südlichen Wand, Details der Chorstühle (zwei Blätter), Grundriß vom südwestlichen Eckpfeiler des südlichen Thurmes, Sockel und Kapitäle der Pfeiler im Chore, Grundriß vom südwestlichen Eckpfeiler des südlichen Thurmes (3. Stockwerk, 2. Abtheilung), Glasmalerei in der Dreikönigen-Kapelle, Grundrisse des 3. Strebesystems an der nördlichen Chorwand, Grundrisse des Nordportals, Grabmal des Erzbischofs Philipp von Heinsberg in der Maternus-Kapelle, Grabmal des Erzbischofs Conrad von Hochsteden in der Johannis-Kapelle, drittes Strebesystem an der nördlichen Chorwand, Grundriß des Chorschlusses, östliche Ansicht der Chorkapellen, innere Ansicht der Chorkapellen, Baldachin-Pyramide an den Chorkapellen und Wasserspeier an den Strebepfeilern des Chores.

Wie alle früher erschienenen Blätter, zeichnen sich auch die vorliegenden sämmtlich durch Sauberkeit, Korrektheit und Treue vortheilhaft aus. Bei dem Studium der hier mitgetheilten mannigfachen Details lernt man die Größe und Genialität des Meisters, in dessen Kopfe der Plan zu dem herrlichen Dome und seinen schönen und zierlichen Einzelheiten entsprungen ist, erst recht bewundern.

Von besonderer Schönheit sind die in der 13., 14. und 15. Lieferung in Farbendruck gegebenen Glasmalereien im hohen Chor und in der Dreikönigen-Kapelle. Dem Herausgeber kann man es nur danken, daß er die Ansichten, Durchschnitte und architektonischen Details der alten, jetzt zerstörten Sakristei mitgetheilt hat. Aus diesen Zeichnungen wird jeder Sachkundige ersehen, daß diejenigen, welche sich gegen den Abbruch der alten Sakristei erklärten, im vollsten Rechte waren. Der alte Bau, bescheiden, aber zierlich und charakteristisch in seiner ganzen Anlage wie in seinen Einzelheiten, ließ sofort seine Bestimmung als ein kirchliches Nebengebäude erkennen. Es wäre wohl nicht gar zu schwierig gewesen, den Bau seiner späteren Zuthaten zu entledigen und in seiner ursprünglichen Reinheit herzustellen. Man hat es aber vorgezogen, die alte originelle Bau-Anlage gänzlich zu vernichten und einen Neubau aufzuführen, dessen plumpe, ungefügige Massen mit der zierlichen Architektur des daranstoßenden Chores im grellsten Widerspruche stehen, und der als eine schwere Versündigung an dem herrlichen Dome bezeichnet werden muß. Aus den Schmitz'schen Zeichnungen sieht man, daß der Meister, der die alte Sakristei gebaut, sich klar bewußt war, daß dieser Bau nur eine untergeordnete Bedeutung neben dem Dom beanspruchen könne. Die jetzige Sakristei aber prätendirt einen selbständigen Charakter neben der Domkirche und macht eher den Eindruck einer im Stil verfehlten Nebenkirche, als den einer Sakristei. Eine ganz besondere Aufmerksamkeit verdient das Blatt, welches die Grundrisse der Thürme, drittes Stockwerk, giebt. Aus diesem Blatte ist ersichtlich, daß Herr Schmitz der Ansicht ist, der erste Meister der Thürme würde den Mittelpfeiler, den er in den beiden untern Stockwerken gebaut hat, auch durch den dritten und vierten Stock hinaufgeführt haben. Diese Anlage weicht aber wesentlich von dem Projekte des jetzigen Dombaumeisters ab; dieser will den dritten und vierten Stock ohne Mittelpfeiler bauen. Der Dombaumeister wird seinen Plan nicht zur Ausführung bringen können, ohne daß auch die Gründe der Gegner an entscheidender und maßgebender Stelle reiflich geprüft worden. Es wird sich bei der Entscheidung dieser äußerst wichtigen Frage hauptsächlich darum handeln, was nach den Gesetzen der Statik am stärksten und sichersten ist. Es ist unsere Sache nicht, hier unsere Gründe für oder gegen zu entwickeln; wir nehmen von der Schmitz'schen Zeichnung nur Veranlassung, unsere Freude darüber auszusprechen, daß diese Streitfrage in die Kreise der Fachmänner hineingeworfen wird, und wir wollen wünschen, daß gewiegte Autoritäten sich bewegen finden möchten, sich recht bald in dieser Angelegenheit zur Sache auszusprechen. ♂

Von W. Lübke's Geschichte der Plastik ist eine englische Uebersetzung von F.-E. Bunnett in zwei Bänden bei Smith Elder & Co. in London erschienen.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

* **Münchener Glasmalerei-Anstalt.** Nach dem Vorgange der Nymphenburger Porzellanmanufaktur soll nun auch die berühmte, seit Ainmiller's Tod provisorisch geleitete königl. Glasmalerei-Anstalt in München als Staatsanstalt aufgehoben werden. Wir können dies mit dem Korrespondenten der Augsburger Allg. Ztg., dem wir die Nachricht verdanken, nur auf's tiefste bedauern. Denn ganz abgesehen davon, daß die Münchener Glasmalerei-Anstalt, als die erste in ihrer Art, welche die unter König Ludwig I. wieder aufgelebte alte Kunsttechnik zu hoher Blüthe brachte, ein Recht darauf hat, von den Nachlebenden in Ehren gehalten zu werden, abgesehen von dieser idealen Seite der Sache spricht auch der beliebte praktische Gesichtspunkt, der übrigens in Fragen der staatlichen Kunstpflege nicht der höchste ist, für die Erhaltung der Anstalt. Die Glasmalerei ist einer der edelsten Zweige der dekorativen Kunst. In diesem Sinne wenigstens sollte sie gepflegt, sollte der hohe Reiz, den sie der Architektur, vor Allem der kirchlichen zu leihen im Stande ist, nicht außer Acht gelassen werden. Man erhebt jetzt überall, endlich auch in Bayern, den Ruf nach einer durchgreifenden Regeneration der gewerblichen und ornamentalen Kunst. Man verlangt, die Kunst solle volksthümlich werden, in die weiteren und niederen Schichten des Volkes eindringen: und man geht gleichzeitig daran, eines der wirksamsten Mittel dieser Verbreitung des Kunstsinnes zu zerstören! Dazu kommt, daß — wie man versichert — die vom Staate für die Glasmalerei-Anstalt ausgesetzte Summe kaum neunenswerth ist. Man verdopple und verdreifache diese Summe, statt sie zu streichen, gebe der Anstalt einen intelligenten, nicht nur technisch, sondern auch künstlerisch durchgebildeten Leiter, und man wird sehen, daß die Saat gute Frucht trägt!

Kunstgeschichtliches.

* **Ein Skulpturwerk Raffael's.** Es bestätigt sich die von uns kürzlich der „Nordischen Presse" entlehnte Nachricht, daß das lange vermißte Original der durch Dresdener Abgüsse bekannten, dem Raffael zugeschriebenen Gruppe eines Delphins, welcher ein verwundetes Kind an's Ufer trägt, in St. Petersburg wieder aufgefunden ist. Eine Schrift des Direktors der Ermitage, Herrn v. Guédéonow (Separatabdruck aus dem Bulletin der Petersburger Akademie d. Wiss., XVIII, S. 82 ff.; vergl. auch E. Doddert, Beil. z. Augsb. Allg. Ztg. v. 8. Novbr. d. J.) weist nach, daß das in carrarischem Marmor gearbeitete Werk zwischen den Jahren 1768 und 79 aus dem Besitze des Barons v. Breteuil in den eines gewissen Lyde Browne, und aus diesem gegen 1787 in die Sammlungen der russischen Kaiserfamilie überging. Hr. v. Stephani, der bekannte Archäolog und Conservator der Antiken fand es unter den Werken, welche vor einigen Jahren aus dem Taurischen Palais in das Skulpturenmagazin der Ermitage übertragen wurden. Es trägt noch dieselbe Nr. 40, unter welcher es in einem vom Jahre 1779 stammenden italienischen Kataloge der Browne'schen Sammlung, den Hr. v. Guédéonow im Britischen Museum aufstöberte, verzeichnet steht, und stimmt mit dem aus der Menge'schen Sammlung stammenden Dresdener Abguß vollkommen überein. Ob übrigens die Gruppe des Delphins mit dem Kinde wirklich dem Raffael, sei es ganz, sei es in der Ausführung nur theilweise zugehöre, das bleibt vorläufig noch eine offene Frage. Jedenfalls ist aber das Original des Dresdener Abgusses und das Vorbild des von Cavaceppi 1768 in seiner bekannten „Raccolta" publicirten Stiches in der Gruppe der Ermitage glücklich wiedergefunden. Vergl. Vasari, VII, 47, Anm. 1 ed. Lemon.; Passavant, Rafael, franz. Ausg. I, 205 ff.; II, 375 ff.

Personalnachrichten.

Auszeichnungen. Der deutsche Kaiser verlieh auf Antrag der Kunstakademie in Berlin die große goldene Medaille an die Maler Angeli in Wien, P. Meyerheim in Berlin, Lasch in Düsseldorf und an den Bildhauer R. Begas in Berlin. Die kleine goldene Kunstmedaille erhielten die Maler E. v. Gebhardt in Düsseldorf, Ruths in Hamburg, Tadema in London, Graf Harrach in Berlin, Schampheleer in Brüssel, Biermann in Berlin, Hünten in Düsseldorf, Fr. Kaulbach in Hannover, Grützner und Gierymski in München, Hoff und Munthe in Düsseldorf, der Kupferstecher Franck in Brüssel, die Bildhauer Lombardi in Rom und Barzaghi in Mailand.

* **Professor Richard Schöne** in Halle wurde an Stelle des verstorbenen Eggers in das preußische Unterrichtsministerium

als Referent über die Kunstangelegenheiten berufen. Die Wahl darf als eine sehr glückliche bezeichnet werden. R. Schöne, ein geborener Dresdener und Zögling der Fürstenschule in Meißen, war eine Zeitlang als Kunstjünger im Atelier Fr. Preller's thätig und verbindet mit seiner gelehrten Bildung, die er durch rühmlich bekannte archäologische Arbeiten bethätigt hat, eine gründliche Kenntniß der modernen Kunstzustände. Unter seinen Werken seien das mit Beundori gemeinsam herausgegebene Verzeichniß der Bildwerke im Lateran und die kürzlich erschienene Publikation über griechische Reliefs hervorgehoben. Schöne ist außerdem seit mehreren Jahren mit einer Baugeschichte von Pompeji beschäftigt.

Kunstvereine.

Die Verbindung für historische Kunst, welche in ihrer letzten Versammlung im September vorigen Jahres in Hamburg keine Veranlassung hatte, ein historisches Gemälde zu erwerben oder nach den eingesandten Skizzen eine Bestellung zu machen, hat kürzlich in Berlin im Atelier des Historienmalers Gustav Spangenberg dessen Bild „Luther's Einzug in Worms" angekauft. Man kann der Verbindung zu dem Erwerb dieses vortrefflichen Bildes nur Glück wünschen. Der Schauplatz des Vorgangs ist ein kleiner mit einem Brunnen gezierter Platz, von welchem mehrere Straßen auslaufen, deren mittlere im Hintergrunde die Thürme des ehrwürdigen Domes zeigt. Luther, anscheinend in gebedener, fester Stimmung, im offenen Reisewagen neben seinem Freunde Justus Jonas sitzend, begleitet von einigen gehaenschten Reitern, fährt durch die jubelnde Menge, welche von allen Seiten herbeiströmt, um den Mann ihres Herzens zu begrüßen. In mannigfachen und scharf charakterisirten Gruppen sind die verschiedenen Stimmungen ausgedrückt, und auch die gegnerische ist namentlich durch einen Bettelmönch, der sich dem drohenden Schlage eines derben Landmannes zu entziehen sucht, trefflich vertreten. Das Bild ist noch nicht vollendet, aber schon zeigen die ausgeführten Theile die sorgsame Behandlung und feine Durchführung in einer kräftigen, von aller Effekthascherei freien Farbe. — Die 13. Hauptversammlung der Verbindung findet im August oder September nächsten Jahres in Wien statt, und der Vorstand ladet die Künstler des historischen Faches zur Einsendung von Entwürfen oder fertigen Geschichtsbildern ein. Nähere Nachricht ertheilt der Geschäftsführer, Schulrath Looff in Langensalza.

Sammlungen und Ausstellungen.

gl. **Die schweizerische Kunstausstellung** schließt in Bern ihren dießjährigen Turnus ab. Diese Ausstellungen vertreten eigentlich die schweizerische Kunst nur stiefmütterlich; das Hauptkontingent der Bilder liefern die jüngern Künstler, die erst noch Carriere machen wollen, und von unsern besten Meistern, namentlich solchen, die im Auslande wohnen, halten es viele für unter ihrer Würde, ihre Werke in so unebenbürtiger Gesellschaft zur Schau zu stellen. Was die französische Schweiz betrifft, so schließt sie sich in ihrem literarischen wie in ihrem künstlerischen Schaffen zum großen Theil an Frankreich an, das einen unendlich reichen Markt bildet. Dazu hat die romanische Schweiz ihre eigenen Ausstellungen, und es giebt Künstler ersten Ranges z. B. in Genf, die in Paris sich der größten Popularität erfreuen, aber noch nie auf einer Ausstellung der deutschen Schweiz vertreten waren. So kommt es, daß die Schweiz, die ohne Zweifel im Verhältnisse zur Einwohnerzahl mehr tüchtige Künstler und so viele ausgezeichnete hat, als irgend ein anderes Land, nur Ausstellungen zweiten Ranges zu Stande bringt. Die dießjährige weist etwa 530 Nummern auf, einschließlich der wenigen plastischen Arbeiten und einiger Gegenstände der Industrie. Wie überall, ist die Landschaft mit dem größten Kontingent vertreten; historische Bilder sind gar keine zu verzeichnen, biblische nur solche, die keine Erwähnung verdienen. Beginnen wir also mit dem Genre. Hier müßten wir zunächst das Bild eines in München studierenden jungen Zürichers, Grob, Italienische Bettelkinder in der Schweiz, erwähnen, da der Urheber desselben mit dieser Erstlingsarbeit sich als eine Kraft von großer Zukunft ausweist, die in den Fußtapfen eines Vautier und Knaus wandelt. Zeichnung und Kolorit sind gleich lobenswerth, die Individualisirung der einzelnen Figuren ist sehr gelungen, der Humor köstlich. Zwei Bettelkinder aus Süditalien treten demüthig gesenkten Hauptes in eine schweizerische Bauernstube, einen Affen auf dem Arm, der unter den Anwesenden große Sensation erregt. Größere Bilder haben Prof. Rustige aus Stuttgart und Geyn aus Augsburg ausgestellt, welche überall geschickte Mache und routinirte Beherrschung der Kunstmittel verrathen, aber doch kein rechtes Interesse zu erwecken vermögen. Ersterer ist durch eine mittelalterliche Gerichtsszene, Geyn durch das Kaffeekränzchen, die Wöchnerin und das Ständchen, alle drei Rococobilder von verschiedenem Werthe vertreten. In seinem Bilde „Nach dem Exerzieren" behandelt Durand in Genf mit glücklichstem Humor das Lagerleben unserer Milizsoldaten aus der Zeit der dreißiger Jahre. Das mühsame Exerzitium ist vorüber, man wischt sich den Schweiß ab, die Frauen und Kinder der behäbigen Landwehrmänner sind herausgekommen, der Festjubel ist allgemein. Das Kolorit ist etwas verwaschen, die Komposition aber sehr gelungen. In die neuere Zeit versetzt uns Bachelin mit seinem Uebertritt Bourbakischer Soldaten auf Schweizerboden, einem gelungenen Militärbild im Horace Vernet'schen Stile, und Bouvreard mit seinen auf Schweizerboden fliehenden Elsässern. Auch das umfängliche Bild von Berthoud „Der verunglückte Gemsjäger" ist ein Motiv aus der Gegenwart, die Figuren sind bis auf einen verzeichneten Arm recht gut, die Landschaft aber ist unwahr, und die Felsen sind geradezu unmöglich. Zwei neapolitanische Sujets behandelte Bietschowsky in seiner Tarantella und den Wasserverkäuferinnen, Bildern von südlich-feurigem, glänzendem Kolorit und viel Anmuth in der Bewegung. Rittmeyer bringt einen Schneesturm, Buff einen Appenzeller, der sich zum Gange auf die Landsgemeinde rüstet, beides humoristische Bilder aus dem Schweizer Volksleben. Der treffliche Anker ist leider nur mit kleineren Arbeiten vertreten, einer Spinnerin, einem allerliebsten Studienkopf und zwei Stillleben. Eine glückliche Blüette ist Reinhardt's verfuchter Einbruch (in den Speiseschrank), nicht minder Dumont's Schloß Valérie bei Sitten, ein feines Toilettenbild, „Nachdenken" von Leisten in München. Humbert hat kleine schweizerische Militärbilder im Stile Meissonier's, Durheim verschiedene Szenen aus dem Orient zur Schau gestellt. Im Porträtfache endlich exerciren Schenkenhofer und Dietler mit zwei männlichen Brustbildern von feinster Ausführung und geistreicher Auffassung. — Gehen wir zu dem landschaftlichen Theile der Ausstellung über, so drängt sich uns gleich die Wahrnehmung auf, daß unsere Künstler nicht mehr so ausschließlich wie früher sich dem Hochalpengebiete zuwenden, sondern in's Thal herniedersteigen, den Niederungen Reiz abzugewinnen suchen und namentlich auch den Sumpfebenen des Rhonethals und Savoyens sich zuwenden. Es ist dies ein natürlicher Rückschlag gegen den von Calame und Diday angebahnten und von ihren Schülern zum Exzeß getriebenen Kultus der Alpenwelt. Der eben in London preisgekrönte Peters aus Stuttgart glänzt in erster Linie mit zwei großen und großartigen Gemälden, Umgegend von Monaco und Schloß Langenburg. Letzteres ist eine Winterlandschaft bei Abendbeleuchtung; beide Bilder erfreuen sich des ungetheiltesten Beifalles von Kennern und Laien. E. Lugo's Einsamkeit ist eine imponirende, geistreich komponirte akademische Landschaft, ein vom Waldsaum begrenzter Teich, und erinnert namentlich durch die zartblaue Abtrennung der Fernen und des Mittelgrundes an Poussin. Zelger's Erinnerung an das Engadin und der weiße Berninasee sind im großen Stile dieses Meisters entworfen, und namentlich zeichnet sich das letztere Gemälde durch die fesselnde Darstellung der großartigen Wildniß der Paßböhen und der krystallenen Helligkeit der Alpenseen aus. Reichvertreten ist der fleißige Zimmermann in Genf; sein See beim Nordoststurm, sein Sonntagspaß, sein Fuß des Salève sind mehr realistische Naturstudien, während sein großes Gemälde „Bei Bouveret" ein prächtiges Stimmungsbild im Charakter der französischen Landschafter darstellt. Georg in Genf versetzt uns mit einem vielbewunderten Gemälde an den Luzernersee und läßt im zarten Nebelschleier eines Herbstmorgens den Urirothstock sich aus dem See erheben. Von Castan, einem der bedeutendsten Künstler der Genfer Schule, liegt ein großes wirkungsreiches Gemälde, Ufer der Creuze vor, während Sordet in seinen Rhonesümpfen mit gewohnter Meisterhaftigkeit das Düster des Marschlandes wiedergiebt und in seinen Diablerets und seinem Rothhorn durch markiges Kolorit und kühne Lichteffekte fesselt. Von Paul

Rodinet sind eine Reihe sehr origineller, geistreicher Stimmungsbilder ausgestellt, unter welchen Ivoire und Abendlandschaft in der Nähe von Rom Zeugniß für die Fortschritte dieses vielbegabten jungen Künstlers ablegen. Wir erwähnen noch Holzhabb's Wetterhorn, eine großartige Alpenlandschaft von etwas trockner Behandlung, aber mit sehr glücklichem Himergrund, Lemaitre's Sümpfe der Dranse, die poetischen Landschaften von Frl. Kelly in St. Gallen, Dunund's Iseltwald, die durch seltene Farbenharmonie und kräftiges Kolorit sich auszeichnenden Landschaften von R. v. Frisching, Geisser's Savoyer Seen, Mannet's Marinen, Turan's Insel Macaire, Steinach's Herbsttag, Beckmann's Chiemsee u. a. m. Unter den Blumenstillen gebührt wohl der Preis den reizenden Aquarellen und Gouachen von Mme. Hegg in Vevey; Frl. Peters stellt eine Rosengruppe, Mme. Louise Mani ein großes Fruchtstück nach van Os aus. Von den plastischen Gegenständen erwähnen wir eine Büste von Bianca Capella, eine Arbeit der Fürstin Colonna.

Ph. S **Aus den Berliner Gemäldesalons.** Der Salon des unermüdlichen Lepke bot trotz der Ausstellungswochen recht beachtenswerthe Novitäten und auch Antiquitäten. So hatte man hier wiederum einmal Gelegenheit, das vortreffliche, durch den Werner'schen Stich hinlänglich bekannte „Flötenconcert" von A. Menzel zu betrachten, das sich auf seiner Durchreise bei Lepke aufhält. Wie ich höre, wandert es nach Wien; es ist zu beklagen, daß Berlin die Werke eines seiner eigenartigsten und nationalsten Künstler nicht festhalten kann, obwohl wir doch etwas haben, was sich „Nationalgalerie" nennt. Ebenfalls ein älteres Bild ist das von Pauwels, schon im Jahre 1862 gemalte: „Eine edle niederländische Familie, die in den Zeiten der Religionskriege geächtet worden war, wird wieder in ihre Rechte eingesetzt". Ferner ist von neueren Gemälden vor Allem eines von dem trefflichen Kolitz zu nennen, der bei Lepke abermals eine der Früchte, die ihm die Erfahrungen des letzten Feldzugs gebracht haben, uns zu unserer Freude präsentirt. Man sieht, „wir Barbaren" haben jenseits des Rheins uns nicht nur damit beschäftigt, Kunstwerke zu vernichten, resp. zu stehlen, wie man ja doch allgemein annimmt, sondern haben auch den Grund zu neuen künstlerischen Thaten gelegt. Graf Harrach und L. Kolitz sind freilich die weitaus leuchtendsten Beispiele hierfür. Letzterer bringt uns hier eine Feldwache mit ausgestellten Doppelposten zur Anschauung; was ihn immer auszeichnet vor dem großen Troß der Maler, die sich hinter der Front hielten, das ist die individuelle Lebenswahrheit, das scharfe Auffassen des richtigen, für den Künstler geeigneten Momentes. So wie Kolitz malt nur, wer selbst dabei war, freilich kann auch nur ein solcher richtig beurtheilen, wie treffend die Auffassung ist. — Die Landschaften von bekannten Meistern bedürfen nur einer kurzen Charakteristik. A. Achenbach ist wieder mit einer Ansicht von Ostende vertreten: die untergehende Sonne wirft ihre röthlich-gelben Strahlen auf heranziehende Wolken und die auf einem Kanal liegenden Schiffe, deren Segel der heftige Wind bläht. Auf der andern Seite des Kanals sind eine Reihe Häuser dargestellt, vor ihnen ein Wochenmarkt. Beaird bringt Kühe bei anziehendem Unwetter; man kennt ja seine technische Vollendung in dieser Spezialität. Vortrefflich ist die Alpenlandschaft von Th. Hagen in Weimar; ferner nenne ich Rasmussen (Küstenlandschaft), Gebler (Landschaft mit Schafen); Ockel, Hiesche zwischen Bäumen, deren Art-Charakter mich in Zweifel ließen, ob Kiefern oder Tannen? Vortrefflich ist eine wilde Amerikanische Landschaft von Herzog: ein Wasserfall mit düsterer Umgebung, Gruppen großartiger Coniferen, im Vordergrunde spielende junge Bären. Die letzteren habe ich nicht ohne Bedenken betrachtet. Wer dergleichen einmal beobachtet hat, dem kann man's nicht verdenken, wenn er's auch malen will; glauben aber kann's doch auch nur der, welcher Aehnliches schon gesehen hat. Ich gestehe offen, daß ich noch nicht in der Lage gewesen bin, junge spielende Bären zu beobachten, und vermuthlich ist dies auch sonst nicht viel Menschen an den Ufern der Spree schon passirt. — In Sachse's Salon waren, abgesehen von den reichen Einkäufen aus der Ausstellung, zunächst einige recht ansprechende Genredilder zu sehen. „Der unverhoffte Besuch" ist der Titel eines Bildes von Hintze in München, das uns eine recht heitere, lustige, lebenswahre Scene vorführt. Ein würdiger, sich seiner Stellung wohlbewußter Pfarrer will die ländliche Schule besuchen, findet aber das Klassenzimmer leer und den Magister im tiefsten Negligee damit beschäftigt, seine Zeitung zu lesen. Ebenso ist Grützner's „Im Weinkeller" von bekannter Feinheit und von trefflichem Humor. Von Landschaften bemerkte ich an dieser Stelle bei meinem letzten Besuche außer zwei Schweizerlandschaften von Bernardi und einer Mondscheinlandschaft von Weage vor Allem fünf große sehr bedeutende Gemälde von Handt von Hussen; zwei derselben sind in Oel ausgeführt, drei sind Karton-Zeichnungen. Jene beiden stellen Seestücke dar aus Italien und Norwegen und bringen das ruhig Großartige und Edle der Küstenlandschaft zum effektvollsten Ausdruck, obwohl die Farbenbehandlung nichts weniger als kühn ist. Die drei andern, ebenfalls Küstenlandschaften, werden hoffentlich nicht unausgeführt bleiben. Es waren endlich bei Sachse noch vertreten die Namen: G. Kolen, Berninger, Wengleiu, Heinrich Lang, Friedr. Boltz. Es wird sich wohl bald wieder Veranlassung bieten, uns auf's Neue mit dem Inhalt dieser Salons zu beschäftigen.

Vermischte Nachrichten.

v. Rohr'sches Reisestipendium. Die königl. Akademie der Künste macht unter dem 18. Oktober bekannt, daß das genannte Stipendium im Betrage von 1500 Thalern demnächst zu vergeben sei. Leider geht uns die Anzeige erst jetzt zu, während der Termin zur Einlieferung der konkurrirenden Arbeiten (beliebige selbständig erfundene und ausgeführte Gemälde) schon auf den 2. November d. J. festgesetzt ist. Im Interesse der Künstler, die zur Bewerbung um derartige Stipendien geneigt sind, wäre es wohl wünschenswerth, daß die Frist zwischen Aufforderung und Einlieferungstermin etwas länger gestellt würde.

Zerstörungswerk der Pariser Commune. Man erinnert sich aus den Schreckenstagen der Pariser Commune, daß einer der letzten Anschläge der Anhänger derselben gegen die Schätze der Pariser Gobelins gerichtet war. Am 22. Mai 1871 wurde der größere Theil der Meisterwerke textiler Kunst, welche in den Ausstellungsräumen der weltberühmten Fabrik angesammelt waren, ein Raub der Flammen. Wie viel und welche Stücke damals zerstört wurden, darüber war man bisher noch im Unklaren. Jetzt ist ein genaues Inventar davon aufgenommen, und dieses ergiebt ein betrübendes Resultat. Nach dem „Moniteur des Arts" sind von 90 Gobelins nicht weniger als 75 verbrannt, und darunter Stücke von der höchsten Schönheit, aus den frühesten Zeiten der bekanntlich 1662 gegründeten Anstalt, nach Kompositionen von Le Brun, Mignard, Coypel, Vanloo, Oudry, Boucher u. s. w. Der Werth wird auf mehrere Millionen angeschlagen. Aber wer will so unersetzliche Kostbarkeiten schätzen! Mit dem Wiederaufbau der Arbeitsräume, Schullokalitäten und Wohnungen des Personals ist man gegenwärtig beschäftigt.

Berichte vom Kunstmarkt.

B. G—r. **Auktions-Ausstellung des Herrn Plach im Wiener Künstlerhause.** Zieht man die Faktoren in Betracht, die dazu beigetragen haben, dem Wiener Kunstleben einen so erfreulich regen Charakter zu leihen, so muß man, um nicht ungerecht zu sein, auch die Wiener Kunsthändler dazu zählen. Sie haben sammt und sonders in den letzten Jahren eine Rührigkeit entwickelt, die vom wohlthätigsten Einfluß zunächst allerdings auf den Stand ihrer eigenen Kasse, dann aber auch nicht ohne Nutzen für die Belebung der Wiener Kunstverhältnisse war. Unter den Kunsthändlern aber nimmt Herr Plach noch immer einen hervorragenden Platz ein. Er besitzt viel Routine, viel Geschäftskenntniß und ein geradezu seltenes Verständniß für die Kunst. Er besitzt ein Talent, das bei ihm die kunstgeschichtliche Gelehrsamkeit, die ihm noch keine Kopfschmerzen verursacht hat, vollkommen ersetzt; das Talent ist sein Blick, den ich fast als untrüglich anerkennen möchte. Herr Plach hat einige Spezialitäten, die er mit besonderer Vorliebe pflegt, und welchen er für den Wiener Platz eine große Bedeutung zu geben verstanden hat. Dazu gehören in erster Linie Bilder von Pettenkofen, von Jettel, von Schmitson, R.

Alt, Waldmüller, ferner solche von den Franzosen Troyon, Diaz, Jacque u. A. Namentlich die genannten Wiener Künstler haben ihm viel zu verdanken. Bevor Plach seine Agitationen begonnen hatte, wurden die besten Leistungen von Waldmüller, Alt, Pettenkofen entweder gar nicht oder zu Spottpreisen gekauft. Heute stehen die Kurse dieser Bilder auf so exorbitanter Höhe, daß man beinahe fürchten muß, sie werden bald zurückgehen, da sie zu rasch und künstlich hinaufgeschraubt wurden. Uebrigens hindert weder sein Blick noch die Vorliebe für seine Spezialitäten Herrn Plach, gelegentlich auch einmal etwas weniger Gutes zu poussiren. Freilich thut er das nur im Nothfall, wie Box in Freytag's „Waldemar" auch nur im Nothfall versiegelte Briefe öffnet; und wenn es kein Nothfall ist, so wird der gerade sich ergebende Fall zum Nothfalle gemacht. Die Auktionsausstellung, die er jetzt eben im Künstlerhause in Scene gesetzt hat, enthält sehr viel Schönes; das Schlechte, das natürlich auch meistlings mit untergläuft, gehört zum Handwerk. Wahrhaft einzig ist wieder eine Serie von ungefähr 50 Aquarellstudien von Rudolf Alt. Nie hat sich bei einem Aquarellisten die Gesundheit, die Richtigkeit der Kunst- und Naturanschauung mit einer eminenten Virtuosität des technischen Könnens zu schönerer, inniger Harmonie vermählt, wie auf diesen Blättern. Ich habe schon an die tausend Aquarelle von R. Alt gesehen, und auf keinem Blatte konnte ich noch ein Nachlassen, ein Ermatten bemerken. Jedes Einzelne ist mit der liebevollsten Delikatesse durchgebildet, daß man sich erstaunt fragen möchte, wo nimmt der Mann nur die Zeit her — von seinem Fleiße, seiner Geduld und seiner ewigen Frische will ich noch gar nicht reden — um diese Menge von Arbeit bewältigen zu können? Ebensowenig wie ohne Alt, kann es auch ohne Pettenkofen keine Plach'sche Auktion geben, und man kann überzeugt sein, daß er auch diesmal ganz vortrefflich vertreten ist. Von großer koloristischer Feinheit sind zwei Landschaften von Jettel. Auffallend schwach dagegen ist Makart repräsentirt; seine „Brautwerbung Richards III." ist wohl eine Jugendsünde. Sie ist ehrlich gesagt schlecht, sehr schlecht, aber ich glaube, wir sollten Makart deßhalb doch vorläufig noch leben lassen. Sehr Schönes ist von den Brüdern Achenbach, von Lessing, Schmitson, Waldmüller, sodann von Troyon, Daubigny und Jacque vorhanden, namentlich die beiden Letzteren brilliren durch einige überaus farbenprächtige Bilder. Aus der Abtheilung der alten Meister hebe ich die beiden Ruysdael's (Sammlungen Pereire und Arthaber) und den van de Velde (Pereire) hervor. Auch Tizian, Correggio u. A. figuriren unter den Namen.

R. B. **Photographische Studien von B. Johannes.** Nach dem Vorgange von G. M. Eckert in Heidelberg haben auch mehrere andere Photographen sich in landschaftlichen „Studien" nach der Natur versucht und sehr Beachtenswerthes geleistet. Das Beste aber, was bisher in dieser Art geleistet worden sein dürfte, sind die großen (0,27 × 0,38 M.) Blätter von B. Johannes in Partenkirchen, welcher landschaftliche Ansichten aus Partenkirchen selbst und dem nahen Hochgebirge aufgenommen hat. Johannes hat ein künstlerisch gebildetes Auge, weiß nicht nur die malerisch interessantesten Partieen, sondern auch die besten Standpunkte und die günstigste Beleuchtung für Aufnahme derselben zu finden. Dabei besitzt er ein großes Geschick, mittels dessen er alle Schwierigkeiten der Technik zu überwinden weiß. Seine Blätter sind daher meist Kunstwerke, vollendet in Komposition und Ausführung, welche Kunstfreunde wie ausübende Künstler gleich sehr erfreuen, den Letzteren Anregung und vielfache Erleichterung bei ihrer Arbeit gewähren. — Neben den landschaftlichen Studien hat er auch sehr schöne Porträts, charaktervolle Gestalten aus dem Volke, welches das Hochgebirge bewohnt, gefertigt.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Stiche.

Schnorr von Carolsfeld. Kaiser Rudolph's Schlacht wider Ottokar von Böhmen. Gest. v. Rob. Petsch. gr. qu. Fol. (44½ u. 59½ C.) Dresden, Arnold'sSort.

Farbendrucke.

Burmeister, P. Im Weingelände. (Pendant z. Vorigem.) Berlin, Gerold.

de Cuuwer, L. Hundefamilie. qo. Fol. (31½ u. 42 C.) Berlin, Storch & Kramer.

Teschendorff, E. Faust und Gretchen. Roy.-Fol. (87 u. 63 C.) Berlin, Gerold.

Photographien.

Deiker, C. F. Album für Jäger und Jagdliebhaber. 2 Serien à 12 Bl. Cabinetform. Cassel, Fischer.

Eckert, G. M. Studien aus dem badischen Schwarzwald. (21½ u. 26½ C.) kl. Fol. Heidelberg, Bassermann.

Kaulbach, Fr. Adam und Eva. Diverse Formate. München, Bruckmann.

Liezen-Mayer, A. Auf dem Friedhof. Diverse Formate. Berlin, Duncker.

Müller, Andr. Die klugen und thörichten Jungfrauen. Fol. München, Ferd. Finsterlin.

——— Weihnachten. Fol. Ebend.

v. Piloty, C. Die letzten Augenblicke Julius Caesar's. Diverse Formate. Berlin, Duncker.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VIII. Jahrgang.

Nr. 8.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianum. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königstr. 3) zu richten.

Inserate
à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

6. December

1872.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Vom Christmarkt.

Mit Illustrationen.

I.

Auch dieses Jahr haben wir unsere Musterung der mit Illustrationen bedachten historischen Literatur mit der Kriegsliteratur zu beginnen. Die großen welthistorischen Ereignisse des Jahres 1870 und der ersten Monate von 1871 werfen zwar nicht mehr „ihre Schatten voraus", lassen aber noch immer ihre Spiegelbilder in mannigfaltigster Weise zurück; noch immer begeistern sie den Historiker wie den Künstler, den Rhetor wie den Dichter und liefern ihm einen, man sollte meinen unerschöpflichen Stoff für schriftliche wie für bildliche Darstellung. Denn trotz ihres der künstlerischen Gestaltung in Schrift und noch mehr in Bild so sehr widerstrebenden Stoffes bieten sie doch, wenn auch nicht dem künstlerischen Handwerk, so doch dem künstlerischen Geist einen unbezahlbaren Vortheil, den, daß sie selbst von einem bestimmten Geiste durchweht sind, welchen der Künstler nur zu fassen und selbständig wiederzugeben braucht, um selbst einen, sonst nicht zu unmittelbarer Wiedergabe sich darbietenden Stoff geistig zu durchdringen und darstellungsfähig zu machen; vorausgesetzt nämlich, daß der Künstlee nicht ein Schablonenmaler, sondern ein ächter Künstler sei, der es versteht, nicht bloß die äußere Form, sondern auch den Geist einer Zeit aufzufassen und diesen mit dem Griffel jener Form einzuhauchen und sie dadurch zur Idealschönheit zu erheben, wie entfernt auch der Stoff an sich sonst von dieser sein mag. Daß die künstlerischen Erzeugnisse auf diesem Felde deßhalb ebenso verschiedenartig an Werth wie an Interesse ausfallen müssen wie die literarischen, liegt in der Natur der Sache, d. h. der darstellenden Menschen wie der dargestellten Sachen. Auch hier zeigt es sich, wie überall, daß Viele berufen und nur Wenige auserwählt sind, und daß mancher Stoff so spröde ist, daß auch der ausgezeichnetste Kunstgenius nichts Rechtes aus ihm zu machen vermöchte. Dessen ungeachtet müssen wir gestehen, daß unsere Erwartungen durchschnittlich übertroffen worden sind; denn wenn auch unter den Kunsterzeugnissen, mit welchen die Thaten von 1870 auch in diesem Jahre illustrirt worden sind, manches Verfehlte und Unbedeutende mit unterläuft und das Mittelmäßige im Ganzen überwiegt, so hat es uns gefreut, doch auch auf vieles Gelungene, ja sogar manches Ausgezeichnete gestoßen zu sein, insbesondere aber die Bemerkung gemacht zu haben, daß die Güte der Erzeugnisse in demselben Verhältnisse gestiegen ist, wie die Massenproduktion — unter der wir vergangenes Jahr wirklich unterzugehen in Gefahr waren — abgenommen hat.

Vor Allem zeigt sich dies in der Reihe von illustrirten Werken, mit denen auch dieses Jahr die Grote'sche Verlagsbuchhandlung in der Kunstarena erschienen ist, voran in einer der glänzendsten Erscheinungen des diesjährigen Büchermarktes, betitelt: „Aus großer Zeit. Erinnerungen an 1870 und 1871. In Wort und Bild von Alexander

Baron v. Roberts (Robert Alexander) und Alexander Zick." In achtzehn, von Franz Hanfstängl nach den Originalzeichnungen hergestellten Photographien entrollt sich vor dem Beschauer in sinniger Auswahl ein Cyklus der Hauptmomente des gewaltigen Kampfes, nicht in objektiver historischer Reihenfolge der Ereignisse, sondern mit Hervorhebung der subjektiven Erscheinungen, die er in dem Leben der verschiedensten Kreise des Volkes hervorgerufen. Wir können diesen Gedanken, nicht minder die Ausführung, die ihm zu Theil geworden, nur aufs höchste billigen. Historische oder historisirende Bilder der verschiedenen Kriegsscenen, massenhaften wie individuellen, in der idealen wie in der realen Gattung, giebt es ja die Hülle und Fülle, so daß es für den Künstler schwer wird, mit etwas Neuem, Packendem oder wenigstens vom schon Dagewesenen Abweichendem in dieser Gattung aufzutreten. Dagegen war es ein glücklicher, bis jetzt nur in einzelnen Kunstwerken zur Ausführung gebrachter Gedanke, in einer Reihe bald genreartiger, bald im höheren Stile gehaltener Zeichnungen die Eindrücke und Stimmungen, die Bestrebungen, Gemüthsbewegungen und Zustände zu versinnlichen, zu denen der letzte Krieg Veranlassung gegeben. Wir möchten dieß im Gegensatze zu der bis jetzt vorwaltenden gezeichneten Epik, eine gezeichnete Lyrik nennen, die jedenfalls den Vorzug hat, uns immer etwas Empfundenes, nie etwas Todtes zu bieten, wenn sie auch andererseits freilich der Klippe nicht entgeht, mitunter erkünstelte Empfindung für ächte und rhetorisches Pathos für wahre Leidenschaft zu geben. Im Allgemeinen zeigt sich, daß diese Darstellungsweise da zu den erfreulichsten Ergebnissen führt, wo sie mit rein realistischen Mitteln in unreflektirter Weise wahrhaft künstlerische, d. h. ideale Resultate erzielt. Deßhalb möchten wir die Zeichnungen Nr. II, V und XV für die gelungensten halten; in ihnen erklärt sich Alles von selbst, nirgend sentimentale Rührung, sondern natürliches Gefühl, und überall sieht man, auch in dem individuellen Ausdruck der Gesichter, daß immer aus dem Leben geschöpft worden ist; auch die mehr neckischen und humoristischen Sujets, wie der eine straßburger Schönheit annektirende Soldat, die kleinen Charpiezupferinnen und „Smollis" sind nicht übel gedacht, obgleich die gestaltende Ausführung hier etwas hinter der poetischen Absicht zurückbleibt; dies gilt noch mehr von den rührenden und ideal-poetischen Vorwürfen. Am wenigsten konnten wir begreifen, wie auf das sonst gut erfundene und gezeichnete Bild: „Liebesgabe" ein ganz nach französischer Affenweise aufgeputzter Backfisch, noch dazu mit der „verkehrten Front" sich präsentirend, als Hauptfigur kommt. Soll das einmal eine deutsche Jungfrau werden? Wir bezweifeln es; eher hätte sie ihrem Aufputz nach Anlage zu einer französischen Cocotte. Das Technische der Zeichnungen anlangend, sowie die photographische Wiedergabe, verdienen beide das unbedingteste Lob. Auch die jedes Bild umrahmenden Arabesken, Figuren ꝛc. zeichnen sich ebenso durch künstlerische Erfindung wie geschmackvolle Ausführung aus.

Aus Fechner's „Der deutsch-französische Krieg."

Das schon in der vorjährigen Christmarkts-Musterung mit verdientem Lobe erwähnte, ebenfalls in der Grote'schen Verlagsbuchhandlung erschienene Werk Dr. G. Fechner's: „Der deutsch-französische Krieg von 1870/71. Mit Illustrationen von W. Camphausen, W. Diez, A. v. Werner, H. Lüders, Chr. Sell, F. W. Heine, Ad. Schmitz ꝛc." liegt in dritter, vermehrter und verbesserter Auflage vor, hat also seit seinem Erscheinen in Jahresfrist zwei neue Auflagen erlebt, ein schlagendes Zeugniß vor allem von der Zeitgemäßheit des Werkes, dann aber auch gewiß von dessen Tüchtigkeit nach jeder Beziehung hin, in schriftstellerischer wie in künstlerischer. Der Illustrationsschmuck hat einige willkommene Bereicherungen erfahren. Einen der neu hinzugekommenen Holzschnitte theilen wir hier mit, er stellt den greisen Herrscher dar, der sich am Grabe der zur Zeit der größten Schmach Preußens vor Herzweh gestorbenen königlichen Mutter an deren sechzigjährigem Todestage (19. Juli 1870) sammelt, bevor er auszieht, das große Werk der Sühne zu vollbringen, das ihm das Schicksal in die Hand gelegt.

Vorstehenden beiden Werken schließt sich aufs würdigste eine in dem an ächten Kunstwerken so reichen Verlage von A. Dürr erschienene Prachtausgabe der „Amtlichen Kriegsberichte der Jahre 1870 und 1871" an, welche in glänzender typographischer Ausstattung in schönstem Frakturdruck den authentischen, nach den ursprünglichen Aufzeichnungen des großen Hauptquartiers verglichenen Wortlaut der Kriegsberichte in genauester Fassung wiedergiebt als ein schriftliches Denkmal für kommende Zeiten. Zum Schmuck des Ganzen haben die bedeutendsten Künstler Süd- und Norddeutschlands beigetragen. H. Wislicenus in Düsseldorf zeichnete als Titelblatt, mit dem straßburger Münster im Hintergrunde, „die Siegerin Germania nach vollbrachter That"; und von Moriz v. Schwind und Julius Naue in München rühren die beiden sinnbildlichen Darstellungen am Eingang und Schluß her, von denen die erstere die Germania darstellt, welche ihren Schild am wiederausschlagenden, ehemals dürren Baume aufhängt, die andere die Germania als Friedensbringerin, mit dem ums Schwert geschlungenen Lorbeer. Die höchst mannigfaltigen, gleich geschmackvollen, wie dem Texte angemessenen Zierrahmen, welche die einzelnen Seiten umschließen, sind von Alwin Gottschaldt in Chemnitz gezeichnet.

Wir reihen hier unserm Bericht das Werk ein: „Der deutsche Krieg gegen Frankreich im Jahre 1870. Auf Grund amtlicher und anderer zuverlässiger Quellen bearbeitet von Dr. Friedrich Dörr. Drei Bände mit Porträts, Spezialplänen, Ansichten ꝛc." das zu Berlin in Duncker's Buchverlag erschienen ist. Das Werk hat seinen artistischen Schwerpunkt jedenfalls in den beigegebenen Porträts, die wir, so weit uns die Originale bekannt sind, als sehr treu erklären müssen.

Aus Hilli's „Der französische Krieg von 1870."

Wir erhalten mit ihnen die wohlgelungenen Bildnisse des Kaisers Wilhelm und der Bundesfürsten, des Prinzen Friedrich Karl von Preußen, August von Württemberg und Leopold von Hohenzollern, des Fürsten Bismark, des Feldmarschalls Moltke und der anderen hervorragenden Generäle, also gewissermaßen eine völlige Porträtgalerie aller Heerführer auf deutscher Seite, zu denen auch noch als einzige französische Notabilität zu kommen der Herzog von Grament die unverdiente Auszeichnung genießt. Unter den beigegebenen Ansichten möchten wir das Gebäude in Versailles hervorheben, welches dem Kronprinzen von Preußen als Residenz diente. Schließlich möchten wir uns in Betreff des Textes des eben besprochenen Werkes die Bemerkung erlauben, daß es ihm nicht zum Nachtheile gereichen würde, wenn er etwas weniger an die zu Anfang des vorigen Jahrhunderts beliebte und noch jetzt merkwürdigerweise besonders bei dem preußischen Heere im Schwung befindliche widerliche deutsch-französische Sprachmengerei erinnerte.

Wir schließen unsern Bericht über die illustrirte Kriegsliteratur mit dem im Verlag von Velhagen & Klasing erschienenen Werke: „Der französische Krieg von 1870 und 1871. Nach den besten Quellen persönlicher Mittheilungen und eigenen Erlebnissen geschildert von Georg Hiltl. Illustrirt von Woldemar Friedrich." (Vier Abtheilungen mit zahlreichen Illustrationen.) Wer kennt nicht den thätigen Mitarbeiter des „Daheim" und die ihm gewordene Naturgabe anziehender, anschaulicher Schilderung. Sie hat in der Geschichte der Kämpfe von 1870 und 1871 eine Aufgabe gefunden, ganz wie für sie gemacht, und zugleich in den Illustrationen von Friedrich eine Ergänzung für das Auge, ja häufig mehr noch als das, das heißt einen Dolmetscher für Herz und Gesinnung, einen psychologischen und technisch-historischen Erläuterer, wie der Geschichtschreiber ihn sich nur wünschen kann, um seinen nur mit dem Material des begrifflichen Wortes, des mehr oder weniger abstrakten Gedankens ausgeführten Schilderungen auch die Form natürlicher Gestaltung zu geben und sichtbares Leben einzuhauchen. Es möchte für jeden Illustrator schwer sein, mit Friedrich in Reichthum und Mannigfaltigkeit der Motive, natürlichem Leben der Gestalten, geschickter Composition, charakteristischer Durchdringung und sinniger Auffassung der Stoffe, eleganter Leichtigkeit in der Ausführung, sei es in den größern Bildern, welche die eigentlichen historischen Ereignisse schildern, sei es in den kleinern, welche einzelne Vorgänge aus dem Volksleben und dgl. mehr eigenartig darstellen, zu wetteifern. Dasselbe gilt von den unzähligen Porträts, den häufig überraschend, immer aber passend verzierten Anfangsbuchstaben und den geistreichen und bezeichnenden Schlußvignetten; alle sind immer lebensvoll und doch elegant, neu und sinnig. Der große Vorzug einer durchaus einheitlichen, nur in der ersten Abtheilung eine abweichende Hand zeigenden Illustrationsweise fällt beim Durchblättern des leider auf allzugrauem Papier gedruckten Werkes wohlthuend in's Auge. Die Deutlichkeit der Situation bei den kriegerischen Episoden hat zwar nicht überall mit den für den Künstler maßgebenden Rücksichten vereinigt werden können und auch die Figuren mitunter zu einer gar zu liliputanischen Kleinheit verurtheilt, doch das sind Uebelstände, die nicht zu vermeiden waren, wenn, wie hier mit vollem Recht, auf Wahrheit und Anschaulichkeit der Accent gelegt werden sollte. Der Anfangsbuchstabe unseres Berichts, die Schlußvignette und die Vertheidigung von Schloß Mömpelgard, die unserm Text eingedruckt ist, sind der auch in typographischer Hinsicht (Druck von Hundertstund & Pries) vortrefflichen Publikation entnommen. O.

Ein Madonnenbild von F. v. Overbeck.

Wer längere Zeit in Rom war, wird sich erinnern, wie jeden Sonntag um die Mittagsstunde sich ein kleiner, aber ausgewählter Kreis von Künstlern und Kunstfreunden in der anmuthigen Villa versammelte, in welcher der greise Overbeck seine Wohnung und sein Atelier aufgeschlagen hatte. Hier wandelte der freundliche Wirth mit anspruchsloser Grazie zwischen seinen Gästen, die seine Kompositionen betrachteten und bewunderten; Jedem wußte er, auch wenn er ihn das erste Mal sah, etwas Gediegenes mit edler Ruhe zu sagen, kurz, eine Pilgerfahrt nach dem Monte Esquilino war ein wahrer Gottesdienst für jeden echten Freund der Kunst. Im Jahre 1852 sah man im Atelier des Künstlers ein Staffeleibild vollendet, das sich allgemeiner Anerkennung erfreute; es stellte die Madonna mit dem Kinde in einer Landschaft dar und erinnerte in seiner künstlerischen Vollendung an die schönsten Zeiten des Cinquecento. Bald nach seiner Vollendung wurde das Gemälde dem Künstler von einer englischen Familie abgekauft und wanderte nach Boston; es schien, daß es für immer dem großen kunstliebenden Publikum ferne gerückt bleiben sollte.

Zum Glück ist es anders geworden. Als der Besitzer des kostbaren Bildes starb, sandte es die Familie zum Verkauf an den Kunsthändler Arnold nach Dresden, der es dort und in Leipzig zur Ausstellung brachte. Das Bild hat nun wieder seinen Besitzer gefunden, und zwar einen, dem man es am meisten gönnen muß, nämlich seine Vaterstadt Lübeck, die, wie so manche deutsche Sammlung, noch kein Werk des großen vaterländischen Künstlers besaß. Lebte doch Overbeck über ein halbes Jahrhundert (seit 1810) in Rom und war ja doch die ganze Zeitströmung derart gewesen, daß man den Künstler ignoriren zu müssen glaubte; wie sollte man Werke seiner Hand zu besitzen trachten! Das erwähnte Bild, um welches die Stadt Lübeck im edlen Sinne des Wortes zu beneiden ist, möge in seiner neuen Heimat den Ruhm seines dem Vaterlande so früh entrissenen Schöpfers verkünden.

Noch ein Blick auf das Bild selbst sei uns gestattet. Es ist ein Rundbild. Maria hält in ihrem Schooße das sanft schlummernde Kind; die Mutter betrachtet es mit einer Miene, in welcher Liebe und Andacht gepaart erscheinen; der Oberkörper neigt sich gleichsam schützend über den Kleinen, auf dessen Hand sie ihre Linke sanft gelegt. Die ganze Situation scheint ein fortgesetztes Gebet zu sein; aufgeschlagen liegt das Andachtsbuch neben der Madonna. Im Grunde breitet sich ein von Bergen umsäumter See aus, an dessen Ufer sich ein alter verwitterter Thurm erhebt. Rechts, mehr gegen den Vordergrund hin, hindert die Ruine eines antiken Tempels den Blick in die Ferne. Wer sich eine lebendigere Vorstellung von dem Bilde machen will, dem dürfte, da dasselbe noch nicht gestochen wurde, eine nach dem Original verfertigte vortreffliche Photographie von J. Röhring (im Verlag von F. W. Raibel in Lübeck erschienen) gute Dienste leisten.

J. C. Wessely.

Sammlungen und Ausstellungen.

* **Oesterreichisches Museum.** Das Wiener kunstgewerbliche Museum hat unter anderen Acquisitionen, durch welche in letzterer Zeit seine fortwährend wachsenden Sammlungen bereichert wurden, auch ein in seiner Art einzig zu

nennendes Stück erworben, eine viereckige Kassette mit Applikationsstickerei im Stil der reichsten Renaissance und mit den Monogrammen Heinrich's II. von Frankreich und der Diana von Poitiers. Dieses Meisterwerk der Kunststickerei zeigt auf grünsammetnem Grunde Ornamente und Halbfiguren von reizender Komposition, welche trotz der schwierigen Technik die vollständigste Freiheit des Linienzuges aufweisen. Zugleich ist dieses Werk ein Beispiel dafür, welchen hohen Grad künstlerischer Gesammtwirkung trotz der größten Einfachheit in der Hauptform eine dem gegebenen Raume und dem Materiale angemessene Verzierungsart zu erreichen vermag. Die Monogramme deuten allerdings auf französischen Ursprung der Arbeit. Allein andererseits trägt die Weise der Ornamentation entschieden den Charakter der deutschen Kunst aus jener Gruppe der Kleinmeister des 16. Jahrhunderts, welche auch für den damaligen französischen Hof viel beschäftigt waren, und deren Mitwirkung an den sogenannten Henri II.-Fayencen nicht unwahrscheinlich ist. Ebenso fein wie Zeichnung und Ausführung ist die noch beinahe im vollen Effekt erhaltene farbige Wirkung der Kassette, in welcher ein zarter Goldschimmer die ziemlich energischen Farbenkontraste des grünen Grundes und der rothen und gelben Ornamentation in unübertrefflicher Weise zusammenstimmt.

Die Antikensammlung des Kölnischen Museums ist in den jüngsten Tagen durch den Torso einer Skulptur bereichert worden, welche unter den am Rhein ausgegrabenen römischen Bildhauerarbeiten einen hervorragenden Platz einnimmt. Wenn die Arbeit sich auch nicht durch künstlerische Vollendung, meisterhafte Durchführung, Feinheit des Stils und ideale Auffassung auszeichnet, so bekundet doch die Behandlung der Gewandung und des Faltenwurfs die Hand eines Meisters, bei dem die Traditionen und Erinnerungen der guten klassischen römischen Kunst noch lebendig waren, und dessen Meißel von guten Vorbildern geleitet wurde. Die Figur, die etwa einen Meter hoch war, besteht aus feinem Jurakalk. Der Kopf und der rechte Arm fehlen. Mit dem linken Fuße tritt die weibliche Gestalt auf einen Ochsenkopf; in der linken Hand trägt sie eine Schale mit Früchten. Die Schlange, welche sich um den linken Arm windet, scheint mit ihrem Kopfe bis zu der Schale, welche die Figur wahrscheinlich in der rechten Hand trug, gereicht zu haben. Die Skulptur ist an der Altenburg, wo man im verflossenen Sommer die Substruktionen des südlich vor der colonia Agrippinensis gelegenen castrum aufgedeckt hat, ausgegraben worden. Sie scheint als Dekoration des Außenbaues in einer Nische gestanden zu haben. Ein Pendant dazu bildete eine männliche Figur von demselben Material und denselben Verhältnissen. Von dieser männlichen Skulptur sind nur die Füße erhalten. Beide Skulpturreste sind dem städtischen Museum von den Eigenthümern der Aktien-Bierbrauerei zum Geschenk gemacht worden. (Köln. Zeitg.)

B. **Düsseldorf.** Unsere Ausstellungen bringen fortwährend viele Neuigkeiten. Bei Bismeyer und Kraus fesselte im hohen Grade eine Rheinlandschaft von C. F. Lessing in Karlsruhe das Interesse durch poetische Auffassung und wirkungsvolle Wiedergabe einer Gewitterstimmung, die der malerischen Behandlung dankbare Effekte bot. Eine Ansicht von Tours von L. Kolitz verdient ebenfalls Anerkennung, die aber besonders einem Erstlingswerk von Max Volkart gespendet werden muß, das uns mit ergreifender Wahrheit eine Verbandstube während der Schlacht vorführt. Einige Nonnen sind beschäftigt, einem alten preußischen Soldaten, der seinen Schmerz zu verbeißen sucht, die Kopfwunde zu verbinden, während sich ein Turko schon selbst zu helfen sucht, so gut es gehen will, und ein Arzt einem halb entkleideten französischen Cavaleristen beisteht, dem der Arm zerschossen ist. Ein ermattet ruhender Bayer, welcher sich an den Preußen lehnt, und einige andere Verwundete nebst Krankenträgern und Chirurgen vervollständigen die Gruppen. Das Kolorit ist tief und gesättigt und das Ganze macht einen sehr vortheilhaften Eindruck, so trübe der Gegenstand auch ist. Der junge Künstler ist ein Schüler E. von Gebhardt's und Sohn des alten Düsseldorfer Historien- und Porträtmalers Wilhelm Volkart. Ein treffliches Genrebild von Julius Geertz zeigte aufs Neue die überraschenden Fortschritte dieses strebsamen Talents. Auch eine kleine Herbstlandschaft von G. Oeder muß lobend hervorgehoben werden, der sich ein größeres Bild von Nordgreen „Küste im Mondschein" anreihen mag. Unter den Bildnissen zeichnete sich besonders ein Kind mit Hund von Frl. Helene Richter durch Auffassung und Farbe ehrenvoll aus, doch hatten auch E. Bosch und Ernst Roedert (ein Schüler Bendemann's) hierin Tüchtiges geleistet. Der produktive B. Lerche erfreute durch ein hübsches Architekturbild mit reicher Staffage, das Mittagsmahl in einem Kloster darstellend, und unter den Zeichnungen befand sich ein schöner Plan zu einem neuen Theater für unsere Stadt von Ernst Giese in Dresden, dessen Ausführung dringend zu wünschen wäre. Zwei Aquarelle von Professor C. E. Conrad, dem Maler des berühmten Bildes „Ansicht des Kölner Doms in seiner Vollendung" fesselten die Aufmerksamkeit durch die bewunderungswerthe Durchführung. Das eine stellt den Papst Pius IX. in seinem Privatkabinet im Vatikan und das andere die Kunsthalle des Schlosses Sigmaringen mit photographischer Genauigkeit in schöner Zeichnung und Farbe dar. Letzteres ist im Auftrag des Fürsten von Hohenzollern gemalt. Ein großer Karton von Theodor Mintrop, die Bergpredigt, der leider nicht zur Ausführung in Oel oder Fresco gelangte, ist neuerdings ausgestellt und frischte das Andenken des heimgegangenen hochbegabten Meisters in würdigster Weise auf. — Auf der Ausstellung von Ed. Schulte befinden sich einige spanische Genrebilder von A. Kindler, die uns in jeder Beziehung ungleich weniger zusagen, als dessen frühere, oft so reizende Darstellungen aus dem Schwarzwalde. Ein längerer Aufenthalt in Spanien scheint keinen günstigen Einfluß auf Kindler's Begabung geübt zu haben, was wir aufrichtig bedauern. Vorzüglich dagegen war wieder ein seingestimmter Mondaufgang an der See von Andreas Achenbach. Ein großes Bild von L. Kolitz „Episode aus der Schlacht von Mars-la-Tour" machte einen höchst wirkungsvollen Eindruck, wenngleich die Behandlung doch so dekorativ erschien, daß man erst aus einiger Entfernung des Eindruckes theilhaftig werden konnte. Außerordentlich wahr in der Stimmung zeigte das große Thierstück von R. Burnier den Auszug der Heerde an einem nebelichten Herbstmorgen, und die kleine Marine von Albert Arnz, sowie die Landschaften von Pohle, Fr. W. Schreiner u. A. hatten ebenfalls manche Vorzüge.

Vermischte Nachrichten.

Bg **Nürnberg.** Der besonders durch seine hochvollendeten Kupferstiche nach architektonischen Zeichnungen bekannte Architekturmaler Paul Ritter hat kürzlich wieder eines seiner vielbewunderten Architektur-Gemälde vollendet. Es ist eine für den Verlagsbuchhändler Korn in Breslau bestimmte große innere Ansicht des Chores der Nürnberger Lorenz-Kirche mit dem berühmten Sakramentshäuschen des Adam Krafft als Mittelpunkt. Die reiche Architektur der Kirche selbst und das Sakramentshäuschen, die Altäre mit ihren Bildern, Statuen, Ornamenten, Leuchtern ꝛc., die glitzernden Glasgemälde und die Butzenscheiben in den großen Fenstern, die Fahnen, Todtenschilder ꝛc., Alles ist mit großer Meisterschaft in Form und Farbe der Natur getreu in solidester Weise dargestellt und bis in alle Einzelheiten mit einer wohl kaum noch zu übertreffenden Sorgfalt, Liebe und Gewandtheit — man erkennt eben den vielgeübten, sicheren, die Formen genau kennenden Kupferstecher — durchgeführt. Dabei ist das Ganze, trotz dieser gewissenhaftesten Durchbildung aller Details, doch von einer dem Originale entsprechenden und auch künstlerisch arrangirten malerischen Gesammtwirkung und giebt den Charakter der hohen großräumigen Kirche getreu wieder. Auch die Staffage — König Adolf von Schweden besichtigt Krafft's Meisterwerk — an sich mit gleicher Sorgfalt und Vollendung durchgeführt und voll Leben und Charakter, erscheint nur als Theil des Ganzen. Das Bild ist ein Meisterwerk ersten Ranges und wohl geeignet, Nürnbergs Kunst, alte und neue, auswärts in würdigster Weise zu vertreten.

Zeitschriften.

Art-Journal. November.

Early Irish art; von J. Piggot. — Flaxman as a designer (Schluss); von N. J. Tenlawnod. (Mit Abbild.) — The Collection of David Price. — Manchester royal institution. — Obituary: Rob. Charles Bull. — The Norwich museum. (Mit Abbild.) — Schools of art. — Beigegeben drei Stahlstiche 1. von H. Bourne nach R. Rothwell, 2. von J. C. Armitage nach W. Q. Orchardson; nach einer Gruppe von Fontana. — Schluss des illustr. Katalogs der internationalen Ausstellung in London.

Photograph. Mittheilungen. Nr 104.

Photograph. Aufnahmen auf der Wartburg. — Ausstellungsbericht aus London und Moskau.

Berichte vom Kunstmarkt.

München. Die Auktion der Dr. Posonyischen Sammlung der Kleinmeister und Goldschmiede des 16. Jahrhunderts, versteigert durch die Montmorillon'sche Kunsthandlung, zog ein ziemlich zahlreiches und kaufsuchtiges Publikum von nah und fern an. Die aus 1312 Nummern bestehende Sammlung gab einen Gesammterlös von 42,594 fl. 30 kr. (incl. des Aufschlages von 5 %). Da von der genannten Kunsthandlung eine vollständige Preisliste ausgegeben wurde, so begnügen wir uns hier jene Nummern zu verzeichnen, welche den Preis von 100 fl. erreichten. Es sind dies folgende:

Nr	Gegenstand.	Preis. fl.
10	H. Aldegrever, Geschichte Ammon's	101
60	— — Hochzeittänzer	170,30
72	— — J. von Leyden	276
73	— — B. Knipperdolling	268
74	— — M. Luther	201
106	— — Kindertanz	110,30
115	— — Zeichnung eines Dolches	110
120	— — Eine desgleichen	104
243	Altdorfer, Madonna	121
244	— — Dame mit Wappenschild	103
281	Bart Beham, Madonna (B. 5)	100
282	— — Desgl. (B 6)	103
287	— — Cleopatra	116
290	— — Männerkampf (B. 16)	281
291	— — Desgl. (B. 17)	351
292	— — Desgl. (B. 18)	331
296	— — Apollo (Probedruck)	342
321	— — Carl V.	200
322	— — Desgl. 1. Zustand	201
323	— — Ferdinand I.	120
476	H. S. Beham, Die Tugenden	101
502	— — Die Nacht	330
503	— — Die Hochzeittänzer	100,30
513	— — Desgl. (die kleinen)	110
516	— — Desgl. (2. Folge)	130
533	— — Der Dudelsackpfeifer	135,30
543	— — Der Fähndrich	121
656	J. Bück, Der Weltheiland	121
734	Brosamer, Hieronymus	106
951	J. Mabuse, Madonna	106
970	Meister von 1551, Ein Leuchter	100
971	— — Ein Becher	110
972	— — Ein desgl.	120
974	— — Ein Pokal	106
976	— — Ein desgl.	121
977	— — Ein Doppelpokal	127
978	— — Eine Doppelschale	100
979	— — Eine desgl.	130
980	— — Eine Schale	123
981	— — Ein Pokal	101
984	— — Ein Becher	122
987	— — Eine Schale	120
989	— — Eine desgl.	139
1114	G. Pencz, 20 Blatt aus dem Leben Christi	100,30
1142	— — Einnahme Carthago's	121
1215	B. Solis, Vollst. Tarokkarten	751
1283	— — 21 Bl. Pokale 2c.	1900
1288	D. van Star, Petrus	100
1291	— — Lucas, Maria malend	131

Wiener Kunstauktion. Der Kunsthändler K. Sedelmeyer aus Paris bringt am 20. und 21. December d. J. im Wiener Künstlerhause eine Sammlung von modernen und ungefähr 80 alten Gemälden zur Versteigerung, welche an geschmackvoller Wahl, namentlich im Gebiete der altholländischen Kabinetsmalerei, das Schönste bieten wird, was in Wien bis jetzt zum öffentlichen Aufschlag gekommen ist. Näheres enthält der soeben erscheinende illustrirte Katalog, auf den wir ausführlich zurückkommen werden.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Kataloge.

J. A. Stargardt in Berlin. Antiquar. Bücherverzeichniss: Kunstgeschichte und Kupferwerke. 659 Nummern.

Kirchhoff & Wigand in Leipzig. Antiquar. Bücherverzeichniss: Schöne Künste, Kupferwerke, Curiosa etc. 1142 Nummern.

J. M. Heberle in Cöln. Auction den 16. December: Kupferstiche und Radirungen aus dem Nachlasse von Jos. Stouse u. A. 1831 Nummern.

Photographien.

Photographien nach Originalen moderner Meister. No. 148. Die Schaafschur n. 49. Heuernte, v. P. Meyerheim. 51. Die Trinker, v. J. Mansch. 52. Heimkehr vom Markt von Meyer v. Br. 53. Friedrich d. Gr. von W. v. Camphausen. 54. Liebesdienst, von Steffeck. 55. Begräbniss auf d. Laade v. Vantler. 56. Bedrängte Kinderwärterin v. Wieschebrink. 57. Kehr wieder! u. 58. Mussestunden v. Meyer v. Bremen. 59. Kirchgang v. Saletin. 180. Interessante Lektüre, v. Ch. L. Müller. 221. Liebesanfang, v. Meyer v. Bremen. 222. Die Horchende, 23. Coquetterie u. 24. Armenierin, v. Ch. L. Müller. 25. Lombardische Schnitterin u. 26. Genueserin, v. L. Bianchi. 27. Die Näherin, v. A. Pint. 28. Ein Duett, v. Bakalowicz. 29. Die h. Elisabeth in den Strassen Eisenach's verlassen, v. J. De Vricadt. 30. Rast auf dem Felde, v. L. Hartmann. 31. Ländl. Familienleben u. 32. Lebe wohl, v. F. E. Meyerheim. 33. Ermüdet, v. Meyer v. Br. 34. Friedrich d. Gr., v. W. Camphausen. 35. L'amour profane n. 36. L'amour divine, v. Frz. Vinck. 37. Das zerbrochene Tambourin, v. P. De Coninck. 38. Ueberrascht u. 39. Du Ring an meinem Finger, v. B. Giuliano. 40. In tausend Aengsten, v. L. Knaus. 41. Vorleser in Chioggia, v. L. Passini. 42. Grossmutters Geburtstag, v. H. Salentin. 43. In den Weinbergen von Wörth u. 44. Vorposten am Mont Valerien, von Graf Harrach. 45. Häusl. Andacht u. 46. An der Wiege, v. Meyer v. Br. Verschiedene Formate. Berlin, Photogr. Gesellschaft.

Galerie moderner Meister. Nach den Original-Gemälden phot. Nr. 1437. Die Wochenvisite, v. F. Krans. 1447. Dämmerstunde n. 48. Zwölf Uhr ist die Stunde, v. Jordan. 49. Edelfräulein n. 50. Im Winter, v. E. Teschendorff. 51. Am Spinnrad, v. A. Jebens. 52. Im Boudoir, v. F. Krans. 53. Process-Entscheidung, v. B. Woltze. Verschiedene Formate. Berlin, Schauer.

Bilderwerke.

v. Olfers, Marie. Denksprüche. (12 Bl. in lith. Farbendr. mit Scenen a. d. Kinderleben, mit Sinnsprüchen in der Rundung) kl. 4. In Mappe. Berlin, Amsler & Ruthard.

Deutsches Künstler-Album. Mit Beiträgen lebender Künstler u. Dichter. Hrsg. v. Ad. Ehebing. VI. Bd. (23 lith. Bl. u. Th. in Farbendr. nach Niels-Möller, A. Baur, C. Lühen u. A. nebst 79 Texts. mit Holzschn.) Imp.-4. Düsseldorf, Breidenbach & Co.

Les Chefs d'oeuvre de l'Ermitage Impérial de Saint Pétersbourg. Gravés à l'eau-forte par N. Massaloff. I. Serie. (20 Bl. nach Gemälden des L. da Vinci, Raphael, Tizian, Michel-Angelo, Murillo, Rubens, Van Dyck u. A. 8. u. 4.) In Mappe; gr. Fol. Leipzig, Dragulin.

v. Schwind, M. Die Historie von der Schönen Lau. Text von Ed. Mörike mit 7 Umrissen; in Kupfer rad. v. Jul. Nane. Imp.-4. Stuttgart, Göschen.

Frommel, K. Sechs Waldlandschaften. Originalradirungen mit erläut. Text v. J. E. Wessely. Chin. Pap. qu. Fol. In Mappe. Leipzig, Seemann.

Inserate.

Preis-Ausschreiben
für ein
in Bremen zu errichtendes Kriegerdenkmal.

Das Denkmal ist den in dem letzten Kriege gefallenen, ihren Wunden oder Krankheiten erlegenen Bremern gewidmet, deren Namen (etwa 62) und Heimathsort nebst der Zeit und dem Ort ihres Todes an dem Denkmal verzeichnet werden sollen.

Den Künstlern ist überlassen, ein Werk der Architektur oder der Plastik, oder der Architektur und Plastik zu wählen.

Für die Entwürfe ist als maßgebend zu betrachten, daß das Denkmal einschließlich aller zu dessen Errichtung erforderlichen Arbeiten und des Honorars für den Künstler mit einem Kostenaufwand von höchstens 60,000 Mark Reichswährung hergestellt werden kann: Entwürfe zu einem Denkmal von niedrigerem Kostenbetrage sind nicht nur nicht ausgeschlossen, sondern erwünscht, der genannte Kostenbetrag bezeichnet lediglich die Grenze, bis zu welcher hinsichtlich des Kostenbetrages des Denkmals Entwürfe als konkurrenzfähig zu erachten sind.

Der Platz für das Denkmal ist zur Zeit noch nicht bestimmt, die Aufstellung des Denkmals in den Wallanlagen würde wünschenswerth sein.

Die Entwürfe und zwar die plastischen als Modellskizzen oder als Gipsabgüsse in einer mindestens 75 Centimeter betragenden Höhe, sind bis zum 15. März 1873 an die hiesige Regierungskanzlei einzusenden, unter Beifügung eines Mottos, eines mit demselben Motto bezeichneten versiegelten, den Namen des Künstlers enthaltenden Schreibens und eines Kostenanschlages.

Nach dem genannten Termin werden die eingesandten Entwürfe in Bremen während acht Tagen öffentlich ausgestellt.

Das Preisgericht besteht aus den Herren Professor **Dr. Drake** zu Berlin, Professor **Dr. Hettner** zu Dresden und Oberbaurath **Schröder** zu Bremen.

Dasselbe entscheidet, welchem der Entwürfe in Rücksicht auf künstlerischen Werth, Angemessenheit und Ausführbarkeit der ausgesetzte Preis von 1000 Mark, welchem der ausgesetzte zweite Preis von 750 Mark Reichswährung zuzuerkennen sei. Ueber die beiden prämiirten Entwürfe erhält die unterzeichnete Deputation das freie Verfügungsrecht.

Bremen, den 24. November 1872.

[39] **Die Deputation**
für die Errichtung eines Krieger-Denkmals.

Der heutigen Nummer liegt bei:

Neuestes Preis-Verzeichniss
der
ausgewählten Bildwerke
in
Elfenbeinmasse und Gyps
aus der Kunstgiesserei
von

Gebrüder Micheli in Berlin.
[40] (Unter den Linden 12.)

Die Erzeugnisse dieser Kunstverlagshandlung zeichnen sich durch saubere und künstlerische Ausführung aus und sind als Geschenke besonders zu empfehlen.

Bedeutende Preisermässigung.

J. H. Wolff, Beiträge zur Aesthetik der Baukunst oder die Grundsätze der plast. Form nachgewiesen an den Haupttheilen der griechischen Architektur. Mit 28 Kupfern. Roy.-8. cart. (Ldprs. 6 Thlr.) Zu 16 Sgr. zu beziehen von

[41] **Isaac St. Goar,** Rossmarkt 6 in Frankfurt a. M.

Catalonien

in malerischer, architecton. und antiquar. Beziehung dargestellt auf **30 Blatt** in **Folio**, gestochen von **H. W. Eberhard.** Mit Text von Schäfer; in 4. carton. (Ladenpreis 5 Thlr.) Zum herabgesetzten Preise von **2 Thlr.** zu beziehen von

[42] **Isaac St. Goar,** Rossmarkt 6 in Frankfurt a. M.

Alte Prachtausgabe

von **Vitruvius**, De architectura libri X. Mit Glossar und **Kupferatlas von 24 Tafeln.** Hrsg. von **A. v. Rode.** Berl. 1800. Ladenpreis 9 Thlr. offerirt zu 2 Thlr. 10 Sgr.

[43] **Isaac St. Goar,** Rossmarkt 6 in Frankfurt a. M.

G. Freytag's
neuer Roman.

Soeben wurde ausgegeben und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Ingo
und
Ingraban
von
Gustav Freytag.

A. u. d. Titel: **Die Ahnen.** Roman von G. Freytag.

Erster Band.

Ein Band in Oct. Preis 2 Thlr. 7½ Gr.
Gebunden 2 Thlr. 18 Gr.

„Dies Werk soll eine Reihe frei erfundener Geschichten enthalten, in welchen die Schicksale eines einzelnen Geschlechtes erzählt werden. Es beginnt mit Ahnen aus früher Zeit und wird, wenn dem Verfasser die Kraft und die Freude an der Arbeit dauern, allmählich bis zu dem letzten Enkel fortgeführt werden, einem frischen Gesellen, der noch jetzt unter der deutschen Sonne dahin wandelt, ohne viel um Thaten und Leiden seiner Vorfahren zu sorgen." [44]

Leipzig, Verlag von S. Hirzel.

Für Literatur-, Münz- und Kunst-Freunde.

So eben erschienen folgende, beachtungswerthe Kataloge:

1. **Historischer Lager-Katalog.** 8078 Werke mit beigesetzten Preisen, aus allen Gebieten der Geschichte, eingetheilt nach verschiedenen Ländern; enthält geschätzte Quellenwerke, Seltenheiten, werthvolle neuere Werke ꝛc. Preis 5 Sgr.
2. **Abtheilung T (Kunst und Industrie)** des culturgeschichtl. Lager-Katalogs. Inhalt: Kaufmann, Handel, Verkehrsmittel. Erfindungen, Handwerk, Malerei, Architektur, Sculptur, Ornamentik ꝛc. 2414 Nummern. Preis 2 Sgr. Für jeden Bücher-, Kupferstich- und Kunstliebhaber von Interesse.
3. **Kupferstich-Auction vom 16. December.** Viele eingerahmte Pechtblätter, moderne grössere Stiche zu schöner Zimmer-Decoration, ältere Kupferstiche, Radirungen, Zeichnungen, Aquarelle ꝛc., aus dem Nachlasse des Herrn Bürgermeister Stause in Malmedy ꝛc. 1831 Nummern.
4. **Münz-Auction vom 23. December.** Münzen und Medaillen der Alten, des Mittelalters und der Neuzeit, sowie einige Antiquitäten, aus dem Nachlasse des Herrn Rentners Hartmann in Köln. 630 Nummern. [45]

J. M. Heberle
(H. Lempertz' Söhne) in Köln.

Zu Festgeschenken für Kunstfreunde

empfehle ich, zu theilweise ermässigten Preisen, die von **Rud. Weigel** herausgegebenen und verlegten Pracht- und Hauptwerke:

Handzeichnungen berühmter Meister aus der Weigel'schen Kunstsammlung, in treuen in Kupfer gestochenen Nachbildungen. 1854—61. 36 Blatt in 12 Heften à 4 Thlr. Complet (statt 48 Thlr.) **32 Thlr.**

Holzschnitte berühmter Meister. Eine Auswahl von schönen, charakteristischen und seltenen Original-Formschnitten, in treuen Copien. 1851—57. 60 Blatt mit 74 Holzschnitten, und 4 Blatt in Clairobscur. 15 Lieferungen à 3 Thlr. Complet (statt 48 Thlr.) **32 Thlr.**

Wechtlin's Holzschnitte in Clairobscur, in treuen Copien. 1863. 12 Blatt. (statt 15 Thlr.) **10 Thlr.**

Naumann's Archiv für die zeichnenden Künste. 16 Jahrgänge. 1855—71. Complet (statt 48⅓ Thlr.) **32 Thlr.**

R. Weigel's Kunst-Katalog. 35 Abtheilungen in 5 Bdn. 1838—66. Complet 13¾ **Thlr.**

Passavant, Le Peintre Graveur 1860—64. 6 Bdn. à 3 Thlr. Complet **18 Thlr.**

R. Weigel, Werke der Maler in ihren Handzeichnungen. 1865. **6⅔ Thlr.**

Leipzig, Dezember 1872.

[46] **Herm. Vogel** (R. Weigel's Buchhandlung).

Novitäten.

In **Friedr. Bruckmann's** Verlag, München und Berlin, erschienen soeben:

Karl Rottmann's italienische Landschaften.

Ausgeführt in den Arkaden des Königl. Hofgartens zu München.
Photogr. nach den in der Grossherzoglichen Gallerie zu Darmstadt befindlichen Original-Cartons. Mit erläuterndem Texte von **Ad. Bayersdorfer.**
Klein Quer-Folio-Format. 30 Blatt in eleganter Mappe. Preis 30 Thlr.
Einzelne Blätter à 1 Thlr.

Die weltberühmten Rottmann'schen Fresken gelangen hier zum ersten Male in einer würdigen Reproduction und vollständig in die Oeffentlichkeit. Künstlern und Kunstfreunden wird damit eine gleich willkommene Gabe geboten sein.

Hans Holbein d. J. Madonna in Darmstadt.

Photographirt nach dem im Besitze Ihrer Königlichen Hoheit der Prinzessin Karl von Hessen befindlichen Original-Gemälde.
Vollständig in 6 Blättern (Hauptblatt und 5 Detail-Aufnahmen).
Mit erläuterndem Texte von **A. Boyersdorfer.**
Klein Folio-Format in Umschlag 7½ Thlr. Einzelne Blätter 1½ Thlr.

Diese getreuen Copien des berühmten Bildes werden besonders die Aufmerksamkeit aller derjenigen Personen auf sich ziehen, welche dem Dresden-Darmstädter Madonnastreite mit Interesse gefolgt sind; aber auch weitere Kreise werden die Vervielfältigung eines der bedeutendsten Werke deutscher Kunst willkommen heissen [47]

Grossartige Gemälde-Versteigerung.

Der ergebenst Gefertigte bringt hiermit zur Kenntniss der P. T. Kunstfreunde und Galeriebesitzer, dass er am **20. und 21. December d. J. im Künstlerhause in Wien** eine überaus reichhaltige Sammlung Gemälde der berühmtesten und seltensten modernen und alten Meister versteigern wird. Unter anderen befinden sich darunter zwei Hauptwerke von **Louis Gallait:** „Der Krieg und der Friede", **Andreas Achenbach:** „Der Wildbach", **Meissonier:** „Der junge Edelmann", **Louis Knaus:** „Mutterliebe", **Alfred Stevens:** „Das Atelier", **Willems:** „Gebet der Mutter", **Colame** und **Verboeckhoven:** „Viehtrieb im Walde", **Paul Delaroche:** „Caritas", **Robert Fleury:** „Plünderung Rome", **Brendel:** „Grosse Schafheerde"; dann Figurenbilder von **Anker, Benouville, J. Bréton, Chaplin, Chenu, Comte, Couture, Decamps, Degroux, Eug. Feyeo, Fromentin, Guillemin, Hamman, ten Kate, Leobach, E. Levy, Mader, Mouchot, Portaels, Vibert, Waldmüller,** und Landschaften von **Clays, Dioz, Dupré, Théodor Rousseau etc.**

Von alten Meistern: **Rubens, Murillo, Raphael, Rembrandt, Frans Hals, Jacob Ruysdael, Van Goyen, Adrian und Isaak Ostade, Cuyp, Hobbema, Teniers, Terburg, Gerard Dow, v. d. Neer, Everdingen, Gonzales Coques, Pater, Tiepolo** und viele andere, deren Echtheit verbürgt wird, und die übrigens meist aus den berühmtesten Sammlungen stammen.

Illustrirte Kataloge werden Anfang December im Künstlerhause zu haben sein.

[48] **Karl Sedelmeyer.**

Neues Trachtenbuch

aus der Renaissanceperiode!

Costumes civils et militaires du XVIe siècle, par Abr. de Bruyn, d'Anvers. Reproduction facsimile 1872. Titel und 33 Blätter, von denen 8 in Doppelformat. Folio. In Carton.

Von diesem soeben erschienenen schönen Costümwerke, welches als sorgfältige Reproduktion eines der wichtigsten und seltensten Trachtenbücher aus der Renaissanceperiode für Maler, Kulturhistoriker, Theater ꝛc. höchst willkommen sein muß, habe ich für Deutschland und Oesterreich den alleinigen Vertrieb übernommen und liefere es zum Originalpreise von 8 Thlrn. oder 14 fl. [49]

München, den 29. November 1872.

L. Rosenthal's Antiquariat.

Verlag von E. A. SEEMANN.

So eben ist erschienen:

Deutsche RENAISSANCE.

10. Lieferung: **Höxter,** herausg. von *B. Liebold.* Inhalt: Das Hütte'sche Haus mit Details; Thorweg und Erker des Tilly-Hauses; Ansicht und Erker des Freise'schen Hauses; Ansicht und Erker der Dechanei; Façadentheil des Wilke'schen Hauses.

11. Lieferung: **Augsburg,** herausg. von *L. Leybold.* 3. Heft. Inhalt: Altar aus St. Ulrich mit Details; Ofen aus dem Rathhause; Der Augustus-Brunnen; Kanne und Wasserbecken im Besitze des Herrn Soiter.

12. Lieferung: **Mainz,** herausg. von *W. Ohaus.* 1. Heft. Inhalt: Denkmal der Familie Gablentz mit Details; Pilasterfüllungen am Grabmal des Kurfürsten Albert von Brandenburg; Chorstühle im Dom; Privathaus »König von England«; Fenstereinfassung im Schöfferhofe.

Jede Lieferung umfasst 10 Blatt in Folio und kostet 24 Sgr.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VIII. Jahrgang.

Beiträge
sind an Dr. E. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 24) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

13. December.

Nr. 9.

Inserate
à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1872.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Vom Christmarkt.

Mit Illustrationen.

II.

Den zweiten Bericht eröffnen wir mit der Besprechung eines neuen photographischen Prachtwerkes aus dem Grote'schen Verlag, das, sowohl was glänzende Ausstattung als was inneren künstlerischen Gehalt betrifft, an der Spitze der Galeriewerke zu stehen verdient, welche der diesjährige Kunstmarkt gebracht hat. Es ist dies die „Shakespeare-Galerie. Photographirt nach den im Auftrage der Verlagshandlung ausgeführten und in deren Besitz befindlichen Originalkartons von Franz Hanfstängl. Mit Text von Bruno Meyer." Fünfzehn Darstellungen aus je einem Shakespeare'schen Drama werden uns hier in ausgezeichneten Photographien nach den Originalzeichnungen der bedeutendsten deutschen Künstler in zwei nach der Größe verschiedenen Ausgaben in eleganter Golddruckmappe geboten. Daß bei der Verschiedenartigkeit der Naturgabe und der Individualität der darstellenden Künstler die vorliegenden Blätter sehr verschiedenartiger Natur sein mußten, ist eine Sache, die sich von selbst versteht. Welcher oder welche unter den mitwirkenden Künstlern den Preis davon getragen, zur Entscheidung dieser Frage gibt uns das Vorwort B. Meyer's, das in bündiger und doch ganz zutreffender Weise über das Schaffen von bildlichen Werken nach Dichtungen, insbesondere dramatischen, sich ausspricht, die angemessensten Fingerzeige. „Der Schwerpunkt der Leistungen — sagt Meyer — fällt zumeist nicht sowohl in die Wiedergabe und Vergegenwärtigung der oft unerheblichen, oft bis in die kleinsten Einzelheiten durch den Text vorgebildeten Situation, als vielmehr in die dem Dichter kongeniale Ausprägung der Charaktertypen, das Nachschaffen jener Individualitäten, deren Handeln und Leiden uns für sie einnimmt oder gegen sie aufbringt, deren geistige Substanz vor unserem geistigen Auge lebendig wird, für unser leibliches Auge. In dieser Beziehung allerdings ist man wohl berechtigt, die Ausbeute für den Bildner zum Maßstabe für die Kunst des Dichters zu machen: unbedingt ist derjenige Dramatiker der größte, welcher die verhältnißmäßig größte Anzahl scharf ausgeprägter Charaktere, lebensvoller Typen, wahrhafter Individualitäten in seinen Werken erfunden und gezeichnet hat. Und welcher Dramatiker könnte sich in dieser Hinsicht mit Shakespeare messen?" Gewiß sind diese Ansichten vollkommen zutreffend; es ergiebt sich aber auch gleichzeitig aus ihnen, daß derjenige Zeichner als der berufenste, schöpferischste Nachbildner des großen Dramatikers gelten muß, der die von ihm geschaffenen Charaktere und Individualitäten in ihrer ganzen Lebensfülle in der zusammengefaßten Vollständigkeit ihres Wesens, in der charakteristischsten Weise ihres Auftretens nachzuschaffen weiß, immer mehr das Ganze der psychologischen Individualität als die Zufälligkeit

der momentanen Situation im Auge behaltend. Vor Allem ist es zu diesem Zwecke nöthig, daß sich eine Scene vorfinde, in der die zu schildernden Individualitäten und Charaktere in ihrem innersten Wesen und am vollständigsten zur äußeren Erscheinung kommen, und daß der Zeichner diese Scene auch wähle. Daß dies in der vorliegenden Galerie in den meisten Fällen geschehen ist, ist ein Verdienst der Künstler nicht nur, sondern auch des Dichters; denn wo sich zufällig in dem einen oder dem andern Stück solche Scenen, in denen die Hauptcharaktere aufgehen, nicht finden, da konnte auch die größte Gestaltungsgabe des Bildners nicht erfolgreich mit dem Dichter wetteifern. Jenes zeigt sich gleich in dem ersten Bilde, aus „Romeo und Julia", den Moment vor dem Tode Julia's schildernd, in welchem sich ein All von Empfindungen drängt, ebenso schwierig wie verlockend für den Maler. Man wird dem Künstler, Ferd. Piloty, sagt Meyer ganz mit Recht, das Lob nicht vorenthalten dürfen, die Aufgabe in ihrem innersten Kern erfaßt und das Wesentliche trefflich verkörpert zu haben. Auf dem zweiten Blatte stellt Max aus dem „Wintermärchen" die Scene dar, wo kurz vor dem fröhlichen Feste der Schafschur Florizel mit der „wie eine Göttin geschmückten" Perdita in süßem Alleinsein den Schwur ewiger Liebe erneut. Im dritten Bilde wird von Thumann in reizender Weise, ganz auf die in dem idealeren Theile des Gedichtes herrschende zarte und bezaubernde Stimmung eingehend, der Moment zur Darstellung gebracht, wo Titania im Schlafe durch das zauberkräftige Kraut entzaubert wird, und zwar durch den lieblichen „dienstbaren Geist", nicht durch Oberon selbst, während auf die zahlreichen Nebenpersonen mit richtigem malerischen Gefühl verzichtet ist. Dafür hat die heimliche Märchenstimmung um so mehr gewonnen, und Titania stellt sich dafür um so reiner als ideale Erscheinung, nur von der ihren eigensten Charakter ausmachenden Schönheit und Lieblichkeit, umwoben, dar. Auf dem vierten Bilde wird von Ferd. Piloty eine der ergötzlichsten Situationen aus „Heinrich IV.", ein „wahrer Inbegriff von humoristischen Momenten", in einer Weise vorgeführt, daß man nicht weiß, soll man die Palme humoristischer Charakteristik dem Dichter oder dem Maler zuerkennen. „Eine wunderbare Schöpfung, solch ein Typus des Humors." Auf dem fünften Bilde hat Schmitz aus dem „Kaufmann von Venedig" den Moment der Wendung des Dramas aus dem Tragischen zu einem glücklichen Ausgang gewählt, eine schwierige Aufgabe, da sie keine der vorgeführten Persönlichkeiten in der Totalität ihres Charakters darzustellen Gelegenheit giebt. Die sechste Zeichnung, aus „Cymbeline", versetzt uns in die nächtliche Scene, wo Jachimo die Imogen ihres Armbandes beraubt. Der Künstler, Liezen-Mayer, hat es wohl verstanden, das Unheimliche des Vorganges und das Halbdunkel der Beleuchtung zu wirksamem Ausdrucke zu bringen. Auf dem siebenten Blatte führt uns Ferd. Piloty aus „Hamlet" die wahnsinnige Ophelia am Weidenbaume Blumen in's Wasser streuend vor, ein grauenvoller, nur poetisch erträglicher Moment und darum fast zu schwer für bildliche Darstellung. Aus „Viel Lärmen um Nichts" hat Schmitz die malerisch unergiebige und darum schwierige Scene bei der Laube zum Gegenstande seiner Darstellung gewählt. Desto ergiebiger für den Künstler war dagegen die Scene, die Grützner aus „Was ihr wollt" uns vorgeführt hat, uns gewissermaßen mit einem gemalten Intriguenstück beschenkend. Wir können Meyer nur beistimmen, wenn er sagt, daß dieses Bild in jeder Hinsicht als eine der besten Kompositionen bezeichnet werden könne, die zu einem Shakespeare'schen Stücke gemacht worden. Einen fast ebenso glücklichen Wurf hat Lossow mit seinem Falstaff aus den „Lustigen Weibern"

Aus „W. Meister's Wanderjahren", illustrirt von W. Friedrich.

gethan, wie derselbe mit betrübter Miene von den schelmisch-hinterlistigen Frauen in den Waschkorb gepackt wird. Die Komik der Situation wie der Charakter der Handelnden kommen trefflich zum Ausdruck. Aus „Othello" zeigt uns Ferd. Piloty mit taktvoller Abweichung von der Dichtung den Moment, wo der Mohr den Dolch zieht, die schlafende Desdemona, ein Bild der Unschuld, zu erdolchen. In der Scene aus „Richard III.", die Abführung der jungen Prinzen zur Einsperrung darstellend, erhalten wir in der Gestalt Richards eine meisterhafte Charakterdarstellung des gekrönten heuchlerischen Wütherichs, wie sie Karl v. Piloty's würdig ist. Im 13. Blatte führt uns Ad. Menzel aus „Heinrich VIII." den König gleichen Namens vor, wie er lüstern-begehrlichen Blickes mit der schönen, verschämt koketten Anna Boleyn tanzt. Meyer hat ganz Recht, wenn er von dieser Darstellung behauptet, daß trotz ihrer Schwierigkeit der Maler sich in ihr noch über dem Dichter zeige. In der That ist der ganze Mensch Heinrich VIII. noch nie so vollständig in jedem Zuge seines Naturells, so psychologisch richtig dargestellt worden, wie in diesem Meisterstück malerischer Charakteristik. Aus der „Widerspenstigen Zähmung" hat Grützner die Scene beim Essen, den entscheidenden Moment des Stücks, gewählt und daraus ein glücklich durchgeführtes Charakterbild zu machen gewußt. Das letzte Bild stellt uns aus der ersten Scene des „König Lear" den Moment dar, wo Kent dem zornigen Könige entgegentritt, die prägnanteste Situation des ganzen Stückes, die schon alle Peripetien desselben in ihrem Schooße trägt. Der leidenschaftlichen Thorheit des alten Greises ist von Schmitz als treffender Kontrast charakteristisch die humoristische Dummpfiffigkeit des Narren, die doch das Rechte trifft, gegenübergestellt worden.

Wie von selbst schließt sich an die vorstehende Besprechung eines Prachtwerkes die Erwähnung eines anderen, in demselben Verlage 1871 erschienenen an, wir meinen „Goethe's Hermann und Dorothea mit 8 Bildern von A. Frhr. v. Ramberg, nach den Original-Oelgemälden photographirt von Fr. Hanfstängl und Initialen von E. Scheuren." Nicht um den Werth und die Eigenthümlichkeiten der Ramberg'schen Kompositionen auseinander zu setzen, noch auch um die musterhafte Ausstattung des Werk zu rühmen — nicht darum ist es uns zu thun; dies ist schon in einer Besprechung dieses Kunstwerkes im 3. Heft des VII. Bandes der „Zeitschrift für bildende Kunst", S. 87, geschehen, wo in eingehender Weise die Vorzüge und Trefflichkeit dieser Kunstschöpfung ihre verdiente Würdigung fanden; nur konstatiren wollen wir, daß seit dem ersten Erscheinen dieses Prachtwerkes drei neue Auflagen nothwendig geworden sind, und daß die uns vorliegende die vierte ist. Wir sind weit davon entfernt, in dem merkantilen Erfolge eines Kunstwerkes ein Hauptkriterium von dessen Tüchtigkeit und Vorzüglichkeit zu erblicken, so wenig wie überhaupt in dem Beifall der Menge; aber zu unterschätzen oder gar zu ignoriren ist eine solche Erscheinung auch nicht. Kommt nun aber auch noch die beifällige, rühmende Stimme der unabhängigen Kritik hinzu, so gestaltet sich jener Erfolg zu einem wahrhaften vox populi vox Dei, und als ein derartiges ehrenvolles Verdikt für den Werth des vorliegenden Kunstwerkes dürfen wir dessen vierte Auflage wohl annehmen.

Von der vierten Auflage von „Hermann und Dorothea" mit Ramberg's Illustrationen ist der Uebergang zu der gleichfalls im Grote'schen Verlag erschienenen dritten Auflage der illustrirten Gesammtausgabe von Goethe's Werken fast vorgezeichnet. Bekanntlich erschien ihre erste Auflage in 20 Bänden voriges Jahr und erwarb sich durch schöne Ausstattung, Korrektheit des Drucks und die beigegebenen literarischen Einleitungen von Wendt, namentlich aber durch die anziehenden, aus dem Stift der tüchtigsten Künstler hervorgegangenen Illustrationen solchen Beifall, daß jetzt schon die dritte Auflage nöthig geworden ist. Die Verlagshandlung benutzte einsichtsvoll die dadurch gegebene Gelegenheit, die bei 20 Bänden nicht vollständige Ausgabe durch Hinzufügung von 10 neuen Bänden zu einer vollständigen Gesammtausgabe zu gestalten, andrerseits aber die minder guten Holzschnitte durch bessere zu ersetzen. Ohne uns auf Detailangaben einzulassen, können wir versichern, daß die neu eingefügten Holzschnitte wirkliche Verbesserungen repräsentiren, und daß die künstlerische Illustration der neuen 10 Bände, sowie die denselben beigegebenen literarischen Einleitungen von E. Herman, ganz den Forderungen entsprechen, die man an ein so bedeutendes literarisch-artistisches Unternehmen stellen kann. Schließlich möge erwähnt sein, daß zu den besonders verkäuflichen Ausgaben einzelner Goethe'scher Werke auch „Wilhelm Meister's Wanderjahre" und „Benvenuto Cellini" gekommen sind. Aus erstgenanntem Werke geben wir eine Probe-Illustration von der Hand W. Friedrich's.

Bei dem Beifall, den die illustrirten Ausgaben von Goethe, Schiller und Lessing gefunden haben, war es zu erwarten, daß auch Dichter nicht ersten Ranges bald der Erläuterung durch das Bild theilhaftig werden würden. Die Grote'sche Verlagshandlung hat demnach auch nicht gezögert, mehrere derartige Dichtungen in ihren Bereich zu ziehen, von denen in diesem Jahre wieder einige vor uns liegen. Es sind dies „Körner's sämmtliche Werke", literarisch durch eine tüchtige Einleitung von E. Hermann und artistisch durch Zeichnungen von Burger, Friedrich u. A. erläutert. Die äußere Ausstattung ist ganz wie bei den Gesammtausgaben von Goethe, Schiller ꝛc. Dasselbe ist auch der Fall bei „Gockel, Hinkel und Gackeleia, Märchen von

Cl. Brentano." Wer die wirre phantastische Romantik dieser Dichtung Brentano's kennt, wird ermessen, mit welchen Schwierigkeiten der Zeichner, A. Zick, zu kämpfen hatte, als er es unternahm, so formlose Elemente in sichtbaren Gestalten zu fixiren. Uns muß es überhaupt Wunder nehmen, wie die Verlagshandlung eine so aller bildlichen Darstellung widerstrebende Dichtung zum Vorwurf graphischer Illustration hat wählen können. — Einen dankbareren Stoff für den Zeichner bildet dagegen J. H. Voß's „Luise", und wir können es nur billigen, daß die Grote'sche Verlagshandlung eine illustrirte elegante Diamant-Ausgabe davon veranstaltete, besonders da sie das Glück hatte, in Thumann einen Illustrator zu finden, der das mitbrachte, was Voß fehlte, poetische Anmuth und individuellen Formensinn, so daß sich hier die festen, aber hölzernen Voß'schen Gestalten lebensvoll und natürlich in den Bildern bewegen und darstellen. — Aehnlicherweise ist H. Hertz's lyrisches Drama: „König René's Tochter", aus dem Dänischen übersetzt von Lobedanz, von Grot-Johann in einer Diamant-Ausgabe illustrirt worden. Die verschwimmende, überzarte romantisch-rhetorische Poesie des dänischen Dichters war jedoch kein so dankbarer Stoff für den Zeichner, wie die grobkörnigere Dichtung des mecklenburgischen Homers. — An diese illustrirten Klassiker und Romantiker reihen wir „Gregorovius' Euphorion. Eine Dichtung aus Pompeji in vier Gesängen", illustrirte Prachtausgabe mit Originalkompositionen von Theodor Grosse. Leipzig, F. A. Brockhaus. Sofern es hier nicht am Orte ist, den Werth der Dichtung — einer Art von poetischer, in Hexametern geschriebener und ganz in Stil, Auffassungs- und Anschauungsweise des römisch-griechischen Alterthums gehaltener Novelle, die in Pompeji um die Zeit des ersten Ausbruchs des Vesuvs spielt, und bei der nur das Hereinspielen moderner Stimmungen und Gefühlsweisen daran erinnert, daß die Dichtung nicht echtes klassisches Gewächs ist — kritisch zu bestimmen, bleibt uns nur übrig uns über die artistischen Beigaben auszusprechen. Die kleineren Bilder, die Vignetten und die reliefartigen Darstellungen unter den größeren Bildern sind im streng antiken Stile gehalten und bieten die dargestellten Gegenstände nur in einfachen Umrissen; die größeren Kompositionen Grosse's bewahren den antiken Grundtypus zwar auch, jedoch mit größerer Freiheit, indem sie, dem Charakter der Dichtung angemessen, auch moderner Empfindungsweise und Anschauung Raum geben. Uns will bedünken, als ob der Holzschneider bei der Ausführung des Schnittes nicht immer eine glückliche Hand gehabt hätte. Die Ausstattung ist einfach, aber geschmackvoll und gibt von der in der Dichtung vorherrschenden antiken Ausdrucksweise schon durch den im pompejanischen Stil bunt verzierten Buchdruck einen Vorschmack.

Aus W. Steinhausen's „Geschichte von der Geburt unseres Herrn".

Wir schließen diesen Bericht mit der Besprechung eines Werkes, das in uns, mit dem vorigen verglichen, eine diametral verschiedene Stimmung erregen muß, indem es uns aus der heidnischen Welt in die specifisch christliche versetzt. Es ist dies „Die Geschichte von der Geburt unseres Herrn. Für die deutsche Christenheit in Bildern dargestellt von W. Steinhausen, in Worten von H. Steinhausen. In Holzschnitt ausgeführt von

Prof. Bürckner in Dresden." In der naiven, innig gläubigen Weise des 16. Jahrhunderts wird uns hier die evangelische Geschichte von der Geburt unseres Herrn und Heilandes poetisch in 19 Dichtungen vorgeführt, die in Stil und Haltung vielfach an Hans Sachs und die bessern Dichter der Reformationszeit erinnern. Ganz in demselben einfach gläubig-frommen Stile sind auch das Titelblatt und die 19 zu den Dichtungen gehörigen bildlichen Darstellungen sowie die verzierten Anfangsbuchstaben und die Schlußvignetten gehalten. So wenig es indeß Gregorovius und Grosse gelungen ist, wenn sie es überhaupt beabsichtigt, uns das klassische Alterthum in seiner ganzen Reinheit vorzuführen, so wenig ist es den beiden Steinhausen in Wort und Zeichnung gelungen, die unbefangene, unreflektirte fromme Anschauungsweise des 16. Jahrhunderts in ihrer Echtheit wiederherzustellen; es mischen sich in ihre poetischen wie malerischen Schöpfungen doch so manche moderne Elemente, seien es nun realistische oder idealistische, denen man mehr die gute religiöse Absicht, als die unbewußte natürlich-fromme Gemüthsbewegung ansieht. Trotzdem wird das Werk ein höchst passendes Weihnachtsgeschenk bilden, da es in Dichtung wie Zeichnung der weihnachtlichen Feststimmung einen freudigen, wohlthuenden Ausdruck verleiht. Von den mitunter an etwas harten und unvermittelten Gegensätzen zwischen Licht- und Schattenpartien leidenden, im Uebrigen aber von sicherer Meisterhand mit energischer Betonung der Hauptformen ausgeführten Holzschnitten theilen wir ein Beispiel mit und bemerken nur noch, daß die typographische Ausstattung (Druck von Breitkopf & Härtel) als eine äußerst geschmackvolle und gediegene hervorgehoben zu werden verdient. O.

III.

Sn. Es bleibt uns noch übrig, diejenigen Neuigkeiten zu mustern, welche dem eigentlichen Kunsthandel angehören und nicht auf Bestellung zu einem gegebenen Text entstanden sind, sondern selbständige künstlerische Bedeutung beanspruchen, wenn sie auch nicht durchweg die Begleitung einer nebenherlaufenden Erklärung oder Recommandation ablehnen. Da stoßen wir denn zunächst auf zwei alte Bekannte, die neuen Zuwachs erhalten haben und durch vermehrte Pracht die Blicke auf sich ziehen, die in Farbendruck facsimilirten Aquarelle Hildebrandt's und Karl Werner's.

Die günstige Aufnahme, welche die bisher erschienenen Serien der orientalischen Reisebilder des ersteren verdienter Maßen gefunden haben, gab dem Verleger derselben (R. Wagner in Berlin) Veranlassung, ein Supplement dazu nachfolgen zu lassen, für welches die Freunde und Verehrer des verstorbenen Meisters sich jedenfalls dankbar erweisen werden. Auch in diesen neuen fünf Blättern offenbart sich der eminente Farbensinn des Künstlers und sein hoch entwickeltes Gefühl für den Zusammenklang der reichsten Töne, auch der mit aller Kraft und Keckheit angeschlagenen. Der Chromodruck (von R. Steinbock und W. Loeillot ausgeführt) zeigt sich in der Imitation des Aquarells mit allen Zufälligkeiten der frei skizzirenden Pinselführung in fast noch höherer Vollendung als es bei der vorausgegangenen Reihe von Tropenbildern der Fall war. Das erste Blatt führt uns nach Rangoon, der Hafenstadt von Pegu, und zeigt in der Mitte die glockenförmige „goldene Pagode" mit dem davorliegenden, sanft ansteigenden Platze, der rechts und links von tropischem Pflanzenwuchs und dazwischen liegenden Wohnungen eingerahmt ist. Das zweite Blatt giebt einen Blick auf den Hafen von Singapore mit einer prächtigen Baumgruppe im Vordergrunde als wirksamem Gegensatz zu dem flach verlaufenden Küstenstrich. Auf dem dritten Blatte bemerken wir eine japanesische Dschunke mit einem Nachen daneben bei ruhiger See, den Hintergrund schließt die flache Küste bei Yeddo ab. Das vierte Blatt erinnert sofort an die „Straße von Kairo" aus der ersten Serie, zu welcher es gewissermaßen das Gegenstück bildet. Es stellt den Eingang einer Straße in Tientsin dar, deren bunt bemalte Architektur mit den aus allen Stockwerken heraushängenden Fahnen und darüber hingespannten Draperien sich wundersam genug ausnimmt. Den Schluß bildet ein mit ganz besonderer Sorgfalt in den Luft- und Wassertönen ausgeführtes Blatt; es bietet einen von einem kahlen Hügel aus aufgenommenen weiten Ausblick über eine Inselgruppe, vermuthlich die Ladronen im Stillen Ocean, deren schöne Berglinien wahrscheinlich den Künstler veranlaßten, den hier empfangenen großartigen Eindruck einer einsamen Naturscenerie festzuhalten.

Nicht minder erfreulich als diese Gabe ist die Fortsetzung der Nilbilder Karl Werner's, welche die artistische Anstalt von G. W. Seitz in Wandsbeck in drei neuen Blättern vorzulegen hat. Auch bei dieser Publikation ist die Wiedergabe der Originale durch mechanisches Druckverfahren über alles Lob erhaben. Werner's Auffassung der Natur ist eine von der Hildebrandt'schen Art wesentlich abweichende, wenn auch beide zunächst auf Wahrheit ausgehen und ihre Hauptaufgabe in der Treue der Darstellung des gegebenen Stückes fremder Welt erblicken. Der schnellebende Weltumsegler sucht gleichsam im Fluge den allgemeinen Eindruck einer interessanten Gegend mit den ihr angehörigen belebten Wesen festzuhalten und bringt, wo ihm die Verhältnisse günstig sind, gerade deßhalb eine um so mächtigere Wirkung zuwege. Von diesem Lapidarstil ist bei Werner nichts zu sehen. Da ist Alles bis in's Kleinste sorgsam ausgeführt; das Stoffliche ist nicht blos oberflächlich charakterisirt, vielmehr oft mit einer Subtilität behandelt, die in Erstaunen setzt. Die Luftphänomene und die Wirkungen von Himmelslicht

und Feuerschein sind auf das feinste studirt, den Figuren aber merkt man es, freilich nicht immer zu ihrem Vortheil, an, daß sie erst daheim auf der Staffelei in die rechte Façon gebracht sind. Bei Werner findet sich Nichts von dem, was man Stimmung nennt; der Reflex des betrachtenden Geistes und des ergriffenen oder in sich versunkenen Gemüthes zeigt sich selbst da nicht, wo die großartigen Trümmer urältesten Kulturlebens die Aufforderung dazu so nahe legen. Ueberall pulsirt das frische Leben der Gegenwart, wir fühlen uns wie auf der Reise in angenehmer Gesellschaft, welche elegische Gefühlsregungen und tiefernste Stimmungen nicht aufkommen läßt.

In der vorliegenden Lieferung ist zunächst das Chalifengrab, die Moschee des Malek-Ascheraff-Barsebay, bei Kairo dargestellt; eine Karavane zieht am Fuße desselben hart im Vordergrunde vorüber, in weiter Ferne sind die Pyramiden sichtbar. Das zweite Blatt versetzt uns an die Grenze von Nubien, dessen Berglinien den Hintergrund abschließen. Wir befinden uns am Fuße eines Römerkastells mit noch wohl erhaltenen Substruktionen. Am Ufer des Stromes, der hier eine weite Bucht beschreibt, stellt sich wieder ein Bild aus dem Verkehrsleben dar; ein Boot liegt bereit, um die von einer Karavane hergeschafften Kaffeesäcke aufzunehmen. Gegenüber erhebt sich in scharfer Linie das Felseneiland Elephantine. Das dritte Blatt giebt ein Bild aus der durch keine alterthümlichen Elemente gestörten Gegenwart, die Bude eines Geldwechslers in Esneh, in der auch der eiserne Kaffenschrank nicht fehlt; den Eingang hält der pfeiferauchende Inhaber in beschaulicher Ruhe besetzt; zur Rechten ein Brunnen mit Frauen, die sich unterhalten, darüber hinaus ein Ausblick in das Gebirgsland.

Das „Dahin! dahin!", welches Hildebrandt's trapische Schilderungen wohl nur in wenigen reiselustigen Seelen erwecken, packt den gebildeten Europäer um vieles mächtiger beim Anblick von Werner's Nilbildern. Das Nilland liegt für uns doch nicht so ganz „hinter der Landkarte" und der räthselhafte Strom ist ja neuerdings zu einer Etappe europäischer Kultur geworden, wie er ehedem Wiege und Ausgangspunkt der Kunst und Wissenschaft des klassischen Alterthums und damit auch unserer modernen Bildung war. (Schluß folgt.)

Kunstliteratur.

F. L. Neuer Katalog der Madrider Galerie. Von dem seit mehreren Jahren vorbereiteten und mit Sehnsucht erwarteten Kataloge des Madrider Museums ist nun endlich die erste Hälfte erschienen. In Folge der mannigfach wechselnden politischen Gestaltung der Halbinsel mußte der Titel dieses Werkes alle Namenswandlungen des Museums mitmachen, das zuerst Museo Real, dann Museo National genannt wurde und jetzt wieder Museo Real heißt. Um allen weiteren Namensveränderungen vorzubeugen, die etwa auch dieses Titelblatt betreffen könnten, hat der Verfasser die bloß lokale Bezeichnung gewählt und das Werk: „Catalogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid" genannt. (Prado ist nämlich der öffentliche Spaziergang in Madrid, an welchem sich das Museumsgebäude befindet). Der stattliche Oktavband, den wir bisher in Händen haben, umfaßt die italienischen und spanischen Schulen und läßt erwarten, daß den niederländischen und deutschen Schulen nicht minder eingehende Würdigung zu Theil werden wird. Dann allerdings dürfte dieser Galerie-Katalog schon äußerlich zu den gewichtigsten gehören, welche wir besitzen. Der Verfasser desselben, Herr Pedro de Madrazo, hat darin das System befolgt, welches nach dem Vorgange des Antwerpener Katalogs nun nach und nach alle neueren derartigen Unternehmungen zu adoptiren scheinen, nämlich das historisch-kritische. Wenn wir es überhaupt schon mit Freuden begrüßen müssen, aus Spanien ein Lebenszeichen zu erhalten, welches beweist, daß es in der kunstgeschichtlichen Forschung (die dort seit Caen Bermudez eigentlich nicht recht weiter gefördert ist,) sich auch in jenem Lande kräftiger zu regen beginnt, so gilt dies doppelt in dem Falle, wo es, wie hier, sich um ein offizielles Unternehmen handelt. Natürlich richten wir unsere Erwartungen vor Allem darauf, in dem Kataloge über die Schulen des Landes selbst Neues und Wichtiges zu erfahren. Und es muß anerkannt werden, daß diese Partie mit Sorgfalt und Fleiß gearbeitet ist, wenn wir auch nach unserer bisherigen Durchsicht einen bedeutenden Fortschritt etwa über Stirling's „Annals of the artists of Spain" nicht sofort konstatiren können. Eine Rechtfertigung der in dem Kataloge durchgeführten Anordnung und einen Exkurs über die Eintheilungsfrage der spanischen Schulen giebt die ausführliche Einleitung. Aus dem Abschnitt über die italienischen Schulen wollen wir nur anerkennend hervorheben, daß die Verwaltung Resignation genug besaß, den Namen Lionardo aus ihrem Verzeichnisse zu streichen. Die Rathschläge und Unterstützungen von Waagen sowie von andern deutschen, französischen und belgischen Forschern sind vom Verfasser mit Einsicht gewürdigt worden. So nehmen wir sein Werk als einen guten Anfang hin und werden nicht versäumen, nach Vollendung des Ganzen eingehend darauf zurückzukommen.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

e. **Dresden**, Anfang December. Den sächsischen Kammern ist in diesen Tagen ein königl. Decret zugegangen, welches die Herstellung von Künstler-Ateliers in Dresden betrifft und zu diesem Zwecke die Summe von 99,000 Thlrn postulirt. Dieses kunstfreundliche Unternehmen der Regierung, das einem wirklichen, längst und dringend gefühlten Bedürfniß entgegenkommt, ist in unsern Künstlerkreisen aufs Freudigste begrüßt worden, und es bleibt nur zu wünschen, daß die Stände dem in einer Beilage zu dem königl. Decrete wohl motivirten Postulate ihre Bewilligung nicht versagen. Wie anderwärts, so pflegt auch in Dresden die Privatspeculation sich höchst selten mit dem Baue von Ateliers zu befassen. In allen größeren, deutschen Kunststädten hat man diesem Uebelstande zu begegnen gewußt; man hat nicht nur in den Akademiegebäuden den Lehrern entsprechende Ateliers eingeräumt, man hat in einigen Städten zugleich, zur Befriedigung des privaten Bedürfnisses, auf die Herstellung einer Anzahl von vermiethbaren Künstler-Ateliers Bedacht genommen. Diese räumliche Vereinigung der Künstler und der dadurch vermittelte persönliche Verkehr untereinander kann nur anregend und bildend wirken und ist auf die Entwickelung der Münchener und Düsseldorfer Schule von unverkennbarem Einfluß gewesen. Dresden ist in diesen Beziehungen noch zurückgeblieben und entbehrt in seinem Kunstleben und Kunststreben noch bis jetzt jener inneren Zusammengehörigkeit und Gemeinschaft, ohne welche keine eigenartige Kunstrichtung sich bilden kann. Nicht einmal für die akademischen Lehrer sind Ateliers in ausreichender Menge vorhanden, und die vorhandenen sind in allen Theilen der Stadt zerstreut. Diese Uebelstände sind der Regierung nicht entgangen und bereits Anfang der 60er Jahre wurde die Errichtung eines den Verhältnissen entsprechenden akademischen Ateliergebäudes in's Auge gefaßt. Die politischen Ereignisse, welche seit dem Jahre 1866 eingetreten sind, hinderten den Plan weiter zu verfolgen. Immerhin haben sich jedoch die Verhältnisse für die hiesigen Kunstzustände wesentlich verschlimmert. Der Mangel an Wohn- und Arbeitsräumen hat in Dresden in so bedenklicher Weise zugenommen, daß die unbemittelteren Künstler sich kaum noch ein Unterkommen zu verschaffen vermögen und eine wahre Ateliernoth eingetreten ist. Die Regierung sieht es für ihre Pflicht an, diesen Uebelständen abzuhelfen. Um die Kosten

für die Acquisition eines Bauplatzes zu ersparen, ist ein in fiskalischem Eigenthum befindliches, vormals für die Zwecke der Thierarzneischule bestimmt gewesenes Grundstück an der Pillnitzer- und Circusstraße in's Auge gefaßt worden; ein Grundstück, das auch in Bezug auf seine Lage ꝛc. manche Vortheile bietet. Der von dem Landbaumeister Kanzler unter Beirath von Professoren der Akademie entworfene Baueiß weist eine dem Zwecke möglichst entsprechende Disposition nach, hält sich jedoch, da alle nicht unbedingt nöthigen Kosten haben vermieden werden sollen, in den einfachsten architektonischen Formen. Im Ganzen enthalten die projektirten drei Gebäuderäume 20 Räume zu theils größeren, theils kleineren Malerateliers, welche in der obern Etage liegen und in den Parterren Ateliers für 3 bis 5 Bildhauer. Wird auf diese Weise für einen längeren Zeitraum dem dermaligen Atelier-mangel Abhülfe verschafft sein, so ist doch andererseits auch auf möglichst volle Ausnutzung des Grundstücks Bedacht genommen, da alle Räume, mit alleiniger Ausnahme der für offizielle Zwecke bestimmten Lokalitäten, nur gegen angemessenen Miethzins zur Benutzung überlassen werden sollen.

Vermischte Nachrichten.

Denkmal für Maria Theresia in Klagenfurt. Die vom Bildhauer Pönninger in Wien modellirte und in der kaiserlichen Erzgießerei daselbst unter der Leitung des Herrn Röhlich gegossene eherne Kolossal-Statue der Kaiserin Maria Theresia, deren Enthüllung in Klagenfurt nächstes Frühjahr stattfinden wird, war kürzlich einige Zeit dem Wiener Publikum im Gußhause zur Besichtigung ausgestellt. Ein Referent der „Deutschen Zeitung" urtheilt über das Werk, wie folgt: „Die Statue macht trotz der für sie höchst ungünstigen Aufstellung im Gußhause einen imposanten Eindruck. Die Krone auf dem Haupte, angethan mit dem Krönungsmantel, steht die Kaiserin majestätisch da, die gestreckte Rechte hält das Scepter, die Linke ein Medaillon mit dem Porträt ihres Gemahls. Die Züge leuchten nicht in jugendlichem Liebreiz, tragen aber den ernsten, würdigen Ausdruck der Herrscherin, der Landesmutter. Daß sich der künstlerischen Lösung der Schwierigkeiten, welche der Reifrock, wie überhaupt die moderne weibliche Toilette der monumentalen Plastik bietet, fast unüberwindliche Hindernisse entgegenstellen, ist ja bekannt — ist sie doch auch dem genialen Gasser in seiner Elisabeth-Statue nur sehr theilweise gelungen. Pönninger hat in glücklichster Weise den Krönungsmantel benützt, um die sich durch das bloße Kleid nothwendig ergebenden Unschönheiten in der Linie zu paralysiren. Die Faltenzüge des Mantels laufen so in einfachem, großem Fluß darnieder und ermöglichen eine monumentale Ruhe in der Wirkung, die selbstverständlich dem Werke sehr zu statten kommt. Der Kopf ist von lebendigster Individualität erfüllt, das Nackte, so weit es hier in seine Rechte treten konnte, von großer Weichheit in der Behandlung. Das Modell zum Sockel ist vom Architekten Peyer entworfen; der Sockel selbst wird vom Steinmetzmeister Vogler in Klagenfurt im Auftrage und auf Kosten der Klagenfurter Kommune aus Kärtner Marmor vom Ossiacher See ausgeführt. Er ist viereckig, ruht auf einem Treppenuntersatz und ist durch je zwei mit Blumen und Fruchtsträngen ornamentirte, nach unten sich ausbauchende Pilaster auf jeder Seite geziert. Die Kosten für das Denkmal selbst trägt der bekannte Mäcen, Bau-Unternehmer Karl Freiherr v. Schwarz, der es an Stelle des alten Maria-Theresia-Denkmals aufstellen läßt, das, von Balthasar Moll einem Schüler von Raphael Donner, entworfen und in Blei gegossen, unter den Einflüssen der Zeit so sehr gelitten hat, daß seine Entfernung nachgerade unvermeidlich geworden war."

S. Louis Viardot erhob vor Kurzem in der Indépendance belge Protest gegen eine Reihe von Ungereimtheiten, welche der Verfasser der Einleitung zu der die deutsche Schule behandelnden Abtheilung der Histoire des peintres sich hat zu Schulden kommen lassen. Dieser Protest ist nun in einer der neuesten Nummern der Chronique des arts abgedruckt, zugleich mit einer Antwort des Kunsthistorikers Charles Blanc, der als Herausgeber des genannten bei Renouard erscheinenden Sammelwerks fungirt. Der Letztere ist naiv genug, zu bekennen, daß er jene Einleitung gar nicht gelesen habe, das Haus Renouard habe ohne seine Mitwirkung die Arbeit einem Herrn Demmin übertragen. Das wäre nun so weit ganz in der Ordnung, wenn die beiden Herren, der protestirende sowohl wie der sich verschämt entschuldigende, nicht den Anlaß benutzten, um ihrer patriotisch sinnlichen Entrüstung über deutsche Anmaßungen Luft zu machen. Besagter Demmin, der allerdings einen bedenklichen Mangel an kunstgeschichtlichem Wissen verräth und mit mehr Eifer als Geschick der deutschen Kunst das Wort redet, kommt nämlich schließlich auf einen Vergleich zwischen dem gegenwärtigen politischen Verhältniß der beiden Nachbarnationen und ihrer neueren und neuesten Kunst, ein Vergleich, der in einem französisch geschriebenen, für französische Leser bestimmten Werke allerdings unter augenblicklichen Umständen fast wie Hohn klingt. Wir sind indeß der Meinung, daß durchaus kein Grund vorliegt, deßhalb über deutsche Anmaßungen zu raisonniren, daß vielmehr, wie in so vielen Fällen, auch in diesem französische Leichtfertigkeit die Schuld am eigenen Mißgeschick trägt. Wenn eine große Pariser Verlagshandlung, statt sich an einen namhaften, es mit seiner Aufgabe ernst und ehrlich meinenden deutschen Kunstschriftsteller zu wenden, einen notorischen Vielschreiber, dessen Geistesinder unseres Wissens alle in Frankreich zur Welt gekommen sind und im französischen Röckchen herumlaufen, bloß deßhalb mit einer solchen Aufgabe betraut, weil derselbe zufällig von deutschen Eltern stammt, — und wenn Herr Charles Blanc so unvorsichtig ist, für ungelesene Beiträge zu seinem Werke mit seinem Namen einzustehen, so klage man sich selbst oder diejenigen an, welche die Schuld tragen, aber fasele nicht von deutscher Ueberhebung. Herr Charles Blanc scheint übrigens selbst das Unpassende derartiger Expektorationen empfunden zu haben, denn er bemerkt schließlich: „Ne croyez pas du reste, mon cher ami, que les hommes instruits et sensés de l'Allemagne applaudissent à de pareilles exagérations: j'estime qu'ils sont les premiers à les censurer." Und in dieser guten Meinung, von der wir gern Akt nehmen, mögen ihn denn auch diese Zeilen befestigen.

Berichte vom Kunstmarkt.

Die Auktion Sedelmeyer
im
Wiener Künstlerhause; 20. und 21. December 1872.

Wien, 8. December 1872.

Schon seit mehreren Wochen werden die Kunstfreunde Wien's durch ein uns bevorstehendes Ereigniß in Spannung erhalten, das allem Anschein nach selbst die auf's höchste gesteigerten Erwartungen noch überbieten und jedenfalls den Glanzpunkt unserer diesjährigen Auktions-Saison bilden wird, ich meine die Versteigerung von Gemälden alter und moderner Meister, welche der auf's vortheilhafteste bekannte Pariser (früher Wiener) Kunsthändler, Herr K. Sedelmeyer, kurz vor den Weihnachtstagen im Künstlerhause veranstaltet. Die Bilder werden eine Woche vor der Auktion zum Besten des Künstler-Unterstützungs-Fonds öffentlich ausgestellt; und ich war eben so glücklich, während der Vorbereitungen zu dieser Ausstellung einen großen Theil, darunter alle Perlen der Sammlung zu Gesicht zu bekommen, so daß ich darüber noch schnell einen kurzen Bericht geben kann. In Betreff der übrigen Bilder verweise ich auf den soeben

erschienenen Katalog, der von dem Auktionator im Wiener Künstlerhause zu beziehen ist.

Der Katalog als solcher verdient schon allgemeine Beachtung; nicht nur wegen seiner wahrhaft glänzenden Ausstattung, welche auch die schönsten und reichsten derartigen Pariser Muster in typographischer und künstlerischer Hinsicht übertrifft (er ist in Wien bei C. Fromme gedruckt und mit 27 in Paris angefertigten Radirungen und 26 Photographien geschmückt), sondern vor Allem wegen der Sorgfalt und Gediegenheit, mit welcher er gearbeitet ist. Es war das eifrige Bestreben Herrn Sedelmeyer's, den Kunstfreunden das Beste zu bieten, was er seit Jahren im französischen, englischen und deutschen Kunstverkehr an Bildern moderner und alter Meister auftreiben konnte; mit kurzen, treffenden Beschreibungen oder auch nur Benennungen führt er es vor, fügt wenige Worte der Kritik, Hinweisungen auf die Provenienz und auf etwaige Publikationen der Bilder hinzu, und vermeidet ängstlich jede Marktschreierei und Uebertreibung. „Im Sinne dieses ernsten Bestrebens, — so sagt er im Vorwort — habe ich, entgegen dem bisherigen Usus der Auktionatoren, die für Nichts oder im besten Falle nur für moderne Bilder garantiren, auch für die Echtheit der alten Gemälde freiwillig die Haftung übernommen. Ich glaubte dieß umsomehr wagen zu dürfen, als ich in diese Sammlung, mit strenger Ausschließung alles Zweifelhaften, nur solche Werke aufgenommen habe, welche ich mit bestem Wissen und Gewissen und nach den eingehendsten Studien für echt erkannt, und deren Originalität ich auch von mir bekannten Kennern bestätigt erhalten habe. Sollte trotz alledem ein Irrthum sich eingeschlichen haben, so will ich dafür selbst die Verantwortlichkeit übernehmen." Den Auktionsbedingungen zufolge werden „gegründete Reklamationen innerhalb zweier Monate, vom Auktionstage an, berücksichtigt."

Was ich in diesen Tagen von der Sammlung habe prüfen können, bestätigt vollkommen den vertrauenerweckenden Eindruck, den die ganze Inscenesetzung der Auktion macht. Ueber diese und jene Benennung eines der alten Bilder mag man streiten — der Katalog weist selbst hie und da auf solche Differenzen im Urtheil der Kenner hin —: die Qualität des Dargebotenen wird kaum in irgend einem Falle geringer veranschlagt werden, als der Auktionator sie taxirt hat. Zur Orientirung für die im Kunstverkehr minder bewanderten Käufer hat Herr Sedelmeyer dem kurzen Verzeichniß, das zugleich als Auktionsliste dient, die von ihm angenommenen Schätzungspreise, zu denen die Bilder ausgerufen werden, beidrucken lassen. Wir theilen dieselben im Folgenden bei einigen besonders interessanten Bildern eingeklammert mit.

Der Vortritt unter den modernen Meistern gebührt meines Erachtens Meissonier mit einem Bildchen, das man bequem mit der flachen Hand zudecken kann; es stellt einen jungen Cavalier aus der Zeit Ludwig's XIII. dar, eingehüllt in seinen rothen Mantel, im Parke promenirend; im Hintergrunde wandelt, kaum zollhoch ein Liebespaar; auf der Rückseite des Brettchens steht: „Rittratto del mio figlio Carlo." Das Bildchen ist namentlich bewundernswerth wegen der Breite des Vortrags, die der Meister selbst in den winzigen Figuren des Hintergrundes noch zu wahren wußte. Wir glauben einen durch das Verkleinerungsglas angeschauten Fr. Hals vor uns zu haben. Wie weit steht doch Fichel, der dem Meissonier äußerlich sonst so nahe kommt, in dieser Kardinaleigenschaft der Malerei von seinem Vorbilde ab! Er ist kleinlich und geleckt, Meissonier dagegen ein Riese im Kleinen.

Die zweite Stelle unter den Modernen gebe ich einem wunderbaren Bilde von Alfred Stevens (Nr. 72; 11,000 fl. ö. W.). „Eine Dame im Morgenanzuge tritt hinter einem Spiegel hervor in das Atelier des Künstlers, welches mit Bildern, Portefeuilles und anderen Gegenständen angefüllt ist." Der Einfall, die reizende weibliche Erscheinung halb hinter dem Spiegel zu verstecken, das Köpfchen aber sich darin spiegeln zu lassen, hat auf den ersten Blick etwas Gesuchtes; doch die Ausführung ist so über die Maaßen vollendet, das Ganze von so feiner und wahrer Empfindung erfüllt, die Farbe so durchsichtig, warm und glänzend, daß wir an dem Bilde die reinste Freude haben. Ich glaube, man könnte es neben jeden Pieter de Hooghe stellen, und es würde die Rivalität aushalten.

Ebenfalls mit Bildern ersten Ranges finden sich die beiden Düsseldorfer Hauptmeister Knaus und A. Achenbach vertreten, der Letztere durch seinen an Jakob Ruysdael erinnernden Wildbach vom Jahre 1854 (Nr. 1; 10,000 Fl. ö. W.), der Erstere durch eine reizende Gruppe, Mutter mit Säugling und Kind, am Kornfelde sitzend, von heller, blühender Farbe, wie ein Frühlingsblumenstrauß.

Andere deutsche, französische und belgische Meister schließen sich mit nicht minder bedeutenden Bildern an: Brendel mit einer prächtigen Schaafheerde, neben der zwei Hunde einen Hasen verfolgen, der größten mir bekannten Komposition des Meisters, Calame und Verboeckhoven mit einem gemeinsam ausgeführten Werke feinster Qualität (Heerde im Walde), Courbet, Daubigny, Diaz, Dupré mit köstlichen kleinen Landschaften, der Spanier Fortuny mit einem seiner virtuos hingeworfenen Aquarelle: „Algerische Wache", Gallait mit seinen zwei hervorragendsten Werken aus neuerer Zeit: „Krieg" und „Friede", ferner Jacque, Lenbach, Waldmüller, Willems u. s. w., auf die wir nicht einzeln eingehen können. — Auch die moderne Plastik ist durch einige Terracotten von Carrier-Belleuse und Dumaige ansprechend repräsentirt.

Aber das weitaus größere Gewicht in der Sedel-

meyer'schen Sammlung haben die Bilder der alten Meister, und zwar vornehmlich die Werke der holländischen Cabinetsmalerei, die wohl noch niemals bei einer deutschen Versteigerung so gleichmäßig gut vertreten gewesen ist. Ich beginne — a Jove — mit einem kleinen Porträt, oder Genrebildchen, wenn man lieber will, von Rembrandt (Nr. 140; 8000 fl. ö. W.). Dasselbe stammt aus der 1828 in Amsterdam versteigerten Galerie Six, gehörte dann dem Dr. Leroy in Paris und wurde in dessen Katalog von W. Bürger beschrieben. Eine junge Frau in holländischer Tracht steht in einem Zimmer neben einem teppichbedeckten Tisch, auf dem ein Schmuckkästchen steht; die ganze Figur mißt ungefähr 30 Centimeter Höhe; rechts eine offene Thür und Treppenstufen, von links fällt durch ein Fenster helles Licht ein, den ganzen Raum mit warmem Glanz erfüllend. Die Malweise läßt auf die Mitte der dreißiger Jahre (etwa 1634—35) schließen. Die außerordentliche Seltenheit so kleiner Porträts von Rembrandt macht das kostbare Bildchen doppelt werthvoll. — Neben Rembrandt hat Niemand ein größeres Recht genannt zu werden als Jakob Ruysdael, der mit drei Bildern vertreten ist, darunter mit einem kleinen, vollendet ausgeführten, sonnigen Ernteseld (Nr. 143) und mit einem imposanten Eichenwald (Nr. 142; 25,000 fl. ö. W.), dem großen Walde unseres Belvedere vergleichbar. — Drei schöne Salomon Ruysdael reihen sich an. Auch Adrian Ostade ist dreifach, sein Bruder Isaak vierfach vertreten, Ersterer vor Allem durch die große Bauernunterhaltung (Nr. 129; 12,000 fl. ö. W.), unter dem Titel „Musiciens ambulants" bekannt (Sammlungen van den Schrieck und Viardot; früher von Gilbert für die „Gazette des Beaux-Arts" radirt), mit elf durchgeführten Figuren. — Von den vier Bildern des jüngeren Teniers nenne ich nur die „Flämische Rauchstube" (Nr. 153; 12,000 fl. ö. W.), ein Bild von erstaunlicher Frische der Malerei, in der Lichtwirkung an P. de Hooghe erinnernd (aus der Galerie Morny). — Auch Terburg, der bekanntlich im Kunstverkehr zu den höchsten Seltenheiten zählt, ist durch ein berühmtes Bild repräsentirt, durch den zuletzt in Mündler's Besitz gewesenen „Briefboten" (Nr. 156; 12,000 fl.), den Smith, Kat. IV. Nr. 33, S. 129 beschreibt, und der von Romanet in der Galérie Lebrun, II, 32 gestochen wurde. Es ist ein Bild von auffallend durchsichtiger, dünner Malerei, ungemein zart und duftig im Gesammtton. — Herr Sedelmeyer besitzt bekanntlich die größte Sammlung von Bildern des Jan van Goyen; er hat davon drei der schönsten in die Auktion gegeben und noch zwei weitere Bilder des Meisters aus anderem Besitz hinzugefügt. Die Perle unter diesen fünf Landschaften ist das „Wirthshaus am Flusse" (Nr. 105; 3000 fl. ö. W.), mit der Aussicht auf Dortrecht, dessen kanaldurchzogene Umgebung dieser Maler so vorzugsweise gern darstellt; die wässerige, von leichten Wolken erfüllte Luft ist niemals geistvoller und meisterhafter wiedergegeben worden als in diesem Bilde. — Daß Rubens, Frans Hals, A. van der Neer, G. Dow, J. Steen, Everdingen, Mierevelt nicht fehlen, braucht kaum bemerkt zu werden. Selbst von den Meistern ersten Ranges sind Bilder von höchster Schönheit vorhanden, wie z. B. das früher dem Terburg zugeschriebene reizende Familienbild Wilhelm's II. von Oranien von Ochterveld aus der Galerie Pereire.

Wenn gegenüber der jetzt herrschenden Vorliebe für die Niederländer und ihrer glänzenden Vertretung in der Sedelmeyer'schen Sammlung die italienische und spanische Schule (nebst der deutschen und französischen, welche auch in dieser Abtheilung keineswegs fehlen) nicht einen sehr schweren Stand bekommen sollten, mußte der Auktionator seine Anstrengungen verdoppeln und mit größter Strenge jenes unleidliche Mittelgut fern halten, das uns auf den landesüblichen Kunstauktionen den Geschmack an der großen Kunst unserer südlichen Nachbarn zu verleiden pflegt. Er bietet denn auch nur Weniges, aber von unbestreitbar hohem Werth. Vor Allem einige brillante Skizzen und kleine Bilder von Tiepolo, darunter den geistvollen Entwurf zu einem Plafond mit der Befreiung der Andromeda; dann eine farbentiefe, schön komponirte h. Familie von Bonifazio Veneziano; zwei kleine, durch Anmuth der Erfindung und zarten Farbenschmelz ausgezeichnete Kabinetstücke von Murillo („Flucht aus Aegypten" und „Mariä Verkündigung"); und endlich — wer hielte nicht an, bevor er den Namen niederschreibt? — Raffael's Porträt des Marcanton aus der Sammlung des Herrn J. Reiset in Paris, des Bruders von Fr. Reiset, Conservators am Louvre. Das ungefähr 9 Centimeter breite und 12 Centimeter hohe Bildchen stellt uns den berühmten Stecher fast ganz en face dar, ein schwarzes Barett auf dem lang herabwallenden Haar; letzteres, wie der das Antlitz umrahmende Bart sind von miniaturartig feiner, an die Sorgfalt eines Holbein oder Dürer erinnernder Ausführung. Die Erhaltung des Bildes ist, abgesehen von wenigen kleinen Retouchen, besonders am Halse, eine vorzügliche zu nennen; und der Ausdruck des Kopfes, der feste, doch freundliche Blick, die sonnige Klarheit der Stirn geben dem Porträt den unwiderstehlichen Reiz, welcher den Bildnissen aus jener goldenen Zeit eigen zu sein pflegt. L.

3 Neue Bilder in Oelfarbendruck: Schlacht bei Gravelotte und Schlacht bei Wörth, nach Friedr. Kaiser. Berlin bei Karl H. Gerold. Die Farbendruckbilder, welche heutzutage ein ausgebreitetes Feld behaupten, haben ihre besonderen Verehrer in jenen Schichten der Kunstfreunde, die, mit dem durch Stich oder Lithographie reproducirten Gemälde nicht zufrieden, die Farbe für ein nothwendiges Beiwerk halten, und die, über keine großen Mittel verfügend, keine Originale erwerben können, auch noch gute Kopien für zu theuer erachten, und darum im Oelfarbendruck ein willkommenes Surrogat für das Originalgemälde finden. Wie in allen Kunstzweigen, giebt es auch in diesem Genre ein kunstgerechtes Machwerk, das von schleuderhaftem Jahrmarktströdel wohl zu

unterscheiden ist. Die Eingangs erwähnten zwei Bilder, welche Pendants bilden, gehören offenbar der ersten Species an und sind nach den vortrefflichen Kompositionen des bekannten Schlachtenmalers Fried. Kaiser, der die deutschen Truppen im letzten Kriege begleitete und an Ort und Stelle seine Studien machte, mit großem Fleiße nachgebildet und ausgeführt, so daß selbst die Porträtähnlichkeit getreu wiedergegeben ist. Namentlich dürften die Blätter für alle diejenigen ein besonderes Interesse haben, die in jenen heißen Tagen dazu mitgewirkt haben, daß die Namen Gravelotte und Wörth mit unvergänglichem Glanze in die Annalen der deutschen Geschichte eingetragen sind.

Inserate.

Preis-Ausschreiben

für ein

in Bremen zu errichtendes Kriegerdenkmal.

Das Denkmal ist den in dem letzten Kriege gefallenen, ihren Wunden oder Krankheiten erlegenen Bremern gewidmet, deren Namen (etwa 62) und Heimathsort nebst der Zeit und dem Ort ihres Todes an dem Denkmal verzeichnet werden sollen.

Den Künstlern ist überlassen, ein Werk der Architektur oder der Plastik, oder der Architektur und Plastik zu wählen.

Für die Entwürfe ist als maßgebend zu betrachten, daß das Denkmal einschließlich aller zu dessen Errichtung erforderlichen Arbeiten und des Honorars für den Künstler mit einem Kostenaufwand von höchstens 60,000 Mark Reichswährung hergestellt werden kann; Entwürfe zu einem Denkmal von niedrigerem Kostenbetrage sind nicht nur nicht ausgeschlossen, sondern erwünscht, der genannte Kostenbetrag bezeichnet lediglich die Grenze, bis zu welcher hinsichtlich des Kostenbetrages des Denkmals Entwürfe als konkurrenzfähig zu erachten sind.

Der Platz für das Denkmal ist zur Zeit noch nicht bestimmt, die Aufstellung des Denkmals in den Wallanlagen würde wünschenswerth sein.

Die Entwürfe und zwar die plastischen als Modellskizzen oder als Gipsabgüsse in einer mindestens 75 Centimeter betragenden Höhe, sind bis zum 15. März 1873 an die hiesige Regierungskanzlei einzusenden, unter Beifügung eines Mottos, eines mit demselben Motto bezeichneten versiegelten, den Namen des Künstlers enthaltenden Schreibens und eines Kostenanschlages.

Nach dem genannten Termin werden die eingesandten Entwürfe in Bremen während acht Tagen öffentlich ausgestellt.

Das Preisgericht besteht aus den Herren Professor **Dr. Drake** zu Berlin, Professor **Dr. Hettner** zu Dresden und Oberbaurath **Schröder** zu Bremen.

Dasselbe entscheidet, welchem der Entwürfe in Rücksicht auf künstlerischen Werth, Angemessenheit und Ausführbarkeit der ausgesetzte Preis von 1000 Mark, welchem der ausgesetzte zweite Preis von 750 Mark Reichswährung zuzuerkennen sei. Ueber die beiden prämiirten Entwürfe erhält die unterzeichnete Deputation das freie Verfügungsrecht.

Bremen, den 24. November 1872.

[54] **Die Deputation**
für die Errichtung eines Krieger-Denkmals.

---

[55] # Weiss, Kostümkunde.

Nachdem die „**Kostümkunde**" von **Professor Hermann Weiss** in **Berlin** nunmehr in einem, durch die Schwierigkeit der Bearbeitung bedingten längeren Zeitraum **vollständig** erschienen ist, hat sich die Verlagshandlung, in Berücksichtigung vieler an sie ergangener Wünsche, entschlossen, eine neue

Lieferungs-Ausgabe

zu veranstalten, um auf diese Weise die Anschaffung des Werkes aufs Neue zu erleichtern. Die Ausgabe erfolgt in 16 Lieferungen, welche in etwa Jahresfrist in den Händen der geehrten Abnehmer sein werden. Die Eintheilung ist wie folgt:

Liefg. 1 — 5. = I. Band: **Kostümkunde des Alterthums.**
Preis jeder Lieferung 3 Fl. oder 1 Thlr. 24 Sgr.

Liefg. 6 — 9. = II. Band: **Kostümkunde des Mittelalters.**
Preis jeder Lieferung 2 Fl. 48 Kr. oder 1 Thlr. 22 Sgr.

Liefg. 10—16. = III. Band: **Kostümkunde vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart.**
Preis jeder Lieferung 2 Fl. 40 Kr. oder 1 Thlr. 18 Sgr.

Dieses Werk bietet dem Künstler wie dem Archäologen, dem Gelehrten wie dem Freunde der Culturgeschichte eine Fülle von Material, aus den sorgfältigsten Quellenstudien hervorgegangen, liebtvoll und anziehend geschrieben und durch die trefflichsten Holzschnitte illustrirt. Während die bis jetzt erschienenen Werke nur ein besonderes Feld der Kostümwissenschaft behandeln, fasst der Autor des vorliegenden die gesammten äusseren Erscheinungen auf dem Gebiete des Kostüms, von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart, in den verschiedenen Stadien ihrer Entwicklung in's Auge. Er liefert dadurch eine völlige Culturgeschichte, die dem Künstler um so werthvoller ist, als sie die Ergebnisse der angestellten Forschungen durch die beigegebenen Illustrationen zur Anschauung bringt, während der Philologe und Archäologe, der Dichter wie der Historiker darin eine Reihe der sorgfältigsten Forschungen niedergelegt finden, deren Werth durch reiche Literatur-Nachweisungen erhöht wird. Das Buch verdient die weiteste Verbreitung, da es nach Inhalt und Form zu den Zierden unserer Literatur gehört und die Klarheit der Darstellung mit wissenschaftlicher Gründlichkeit vereinigt.

Verlagshandlung von **Ebner & Seubert** in **Stuttgart.**

Kaulbach's Meisterwerke

zu Weihnachtsgeschenken

ganz vorzüglich geeignet.

In der **Nicolai'schen Verlagsbuchhandlung** in Berlin sind erschienen:

Kaulbach, Shakespeare-Gallerie in Kupferstichen von Eichens, Gonzenbach, Hoffmann, Jacoby und Schäffer. Gross-Royal-Folio. 18 Thlr., chin. Papier 22 Thlr. — Lief. I. *Macbeth* (3 Blatt) 7½ Thlr., chin. Papier 9 Thlr. — Lief. II. *Der Sturm* (2 Blatt) 5 Thlr., chin. Papier 6 Thlr. — Lief. III. *König Johann* (3 Blatt) 7½ Thlr., chin. Papier 9 Thlr. (Jedes Blatt ist auch einzeln à 3 Thlr., chin. Papier à 3⅔ Thlr. zu haben.)

Kaulbach, Shakespeare-Album in photographischen Abbildungen *nach den Handzeichnungen des Künstlers.* 9 Blätter in Folio. Preis 10 Thlr. In eleg. Mappe mit Goldpressung 12 Thlr. und 15 Thlr.

Kaulbach, Shakespeare-Album. Neueste Cabinet-Ausgabe. In eleganter Mappe mit Goldpressung. 4½ Thlr.

Kaulbach, Kompositionen zu Shakespeare's Dramen. Visit-Format. 9 Blätter. 3 Thlr.

Kaulbach, Der Tod Julius Caesar's. Nach der Handzeichnung Kaulbach's photographirt. Ausgabe No. I. 6 Thlr. — No. II. 4 Thlr. — No. III. 1½ Thlr. — No. IV. ⅔ Thlr. — No. V. ½ Thlr. No. VI. (Visit) ⅓ Thlr.

Kaulbach, Hermes fordert von Kalypso die Entlassung des Odysseus. (Homer's Odyssee, fünfter Gesang). Nach der Handzeichnung Kaulbach's, in Photographie. Facsimile-Ausgabe à 6 Thlr. — Ausgabe I à 3 Thlr. — Ausgabe II (Album-Format) à 1 Thlr. — Visit à 10 Sgr.

Kaulbach, Mutterliebe. Nach der Handzeichnung des Künstlers, in Photographie. Facsimile-Ausgabe à 6 Thlr. — Ausgabe I à 3 Thlr. — Ausgabe II (Album-Format) à 1 Thlr. — Visit à 10 Sgr.

Kaulbach, Das Märchen vom Zwergkönig Wurzel und dem Rattenkönig Fitzliruizi. 3 Blätter in Photographie, nach den Handzeichnungen Kaulbach's. Mit Text. Album-Format 3 Thlr. — Visit 1 Thlr. [56]

Verlag von E. A. SEEMANN.

Die Galerie

zu

Braunschweig

in ihren **Meisterwerken.** 18 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit erläuterndem Texte. Quart-Ausg. br. 4 Thlr.; geb. 5 Thlr. Quart-Ausg. auf chines. Papier. br. 6 Thlr.; geb. mit Goldschnitt 7½ Thlr. Folio-Ausgabe auf chines. Papier in Mappe 9 Thlr.

Hierzu eine Beilage der Verlagsbuchhandlung von Alphons Dürr in Leipzig.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VIII. Jahrgang.

Nr. 10.

Beiträge
sind an Dr. E. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate
à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

20. December

1872.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Vom Christmarkt.

Mit Illustrationen.

III.

Ein Rabe, unter seines Gleichen ein Plebejer, mag in einer Schaar buntbefiederter Papageien als vornehmer Herr gelten, wie sich ja auch der schwarze Frack ungestraft zwischen betreßten Galauniformen sehen lassen darf. Wir halten es daher nicht für gewagt, mit einem Sprunge von dem Chromodruck auf die schwarze Kunst zu gerathen, in welcher Konewka der unübertroffene Meister war. Aus dem Nachlasse des nun selbst in's Reich der Schatten eingezogenen, scheint es, stammen die „Sechs Schattenbilder", welche, zu einem allerdings etwas magern Album vereinigt, bei Gebr. Pätel in Berlin erschienen sind. Glückliche Nachfolge hat der in seinen Shakespeare-Illustrationen wohl noch lange fortlebende Künstler in Hanna Böhm gefunden. In einer grauen Mappe legt die uns bisher noch nicht begegnete Künstlerin als erste Lieferung neun ihrer „dunkeln Bilder" (Verlag von A. Duncker) auf den Weihnachtstisch, und wir freuen uns der hübschen Gabe, die sich zu den besten der Gattung zählen darf. Außer Andersen's „Bilderbuch ohne Bilder", welches den Stoff zu drei Darstellungen geliefert, sind verschiedene in- und ausländische Lyriker und Shakespeare's „Lustige Weiber" in Kontribution gesetzt, und zu den Kindern civilisirter Europäer haben sich poetisch angehauchte Hindumädchen und gedankenvolle Rothhäute gesellt — in der That eine „schwarze Internationale", wie man sie sich nicht besser wünschen kann. Die Figuren sind nicht alle gleich lebendig empfunden und geschickt bewegt, lassen aber durchweg ein gutgeartetes Talent erkennen, welches hinreichend Grazie und Geschmack entwickelt, um des Beifalls sicher zu sein. Unsere Schlußvignette ist der Blattfolge entnommen, deren Fortsetzung wir gern entgegensehen.

O. Doch zurück zu den farbenprächtigen Erzeugnissen der Steindruckpresse! Seit der Oelfarbendruck sich so weit vervollkommnet hat, daß er, nicht allzu nah betrachtet, das Auge in Zweifel läßt, ob die Hand des Malers oder die Maschine die Farben aufgetragen, ist der Begehr nach diesen Surrogaten der Malerei so gestiegen, daß immer neue Anstalten ins Leben treten, um die Gunst der Lage auszubeuten. Wenige indeß möchten mit Erfolg gegen eines der ältesten Institute dieser Art in die Schranken treten können, mit der Kunstanstalt von Ed. Hölzel in Wien. Zum Beweis dafür möge es uns erlaubt sein, aus der großen Menge von trefflichen Landschaftsbildern, besonders Alpenlandschaften, von religiösen und Genrebildern, von Thier-, Blumen- und Fruchtstücken, die aus derselben hervorgegangen sind, nur vier der neuesten Erzeugnisse derselben hier hervorzuheben, welche am schlagendsten dafür sprechen, daß der Oelfarbendruck nicht mehr ein bloß technisches Vervielfältigungsmittel, sondern zu einem Kunstmittel geworden ist. Schon die eine Thatsache liefert ein sprechendes Zeugniß für die Höhe der Leistungen der Hölzel'schen Oeldrucke, daß es für den Laien ein Ding der Unmöglichkeit ist, ein solches Bild von einem wirklich gemalten Oelbilde auf den ersten Blick zu unterscheiden. Noch mehr aber steigert sich unsere Anerkennung, wenn wir auch die koloristischen Effekte und die Wiedergabe der Zeichnung in Betracht ziehen. Das erste, und zwar auch das dem Umfang nach bedeutendste, das „Wellhorn" mit dem Reichenbach nach einem trefflichen Gemälde von J. G. Steffan in München darstellend, dem wir unbedingt die Palme zuerkennen

müssen — wie denn bis jetzt überhaupt es die Landschaft ist, in der der Oeldruck das Gelungenste geleistet hat, — führt uns eine Alpenlandschaft vor in all dem koloristischen Glanz, wie ihn die Natur in den duftigen Fernen, den frischen, saftigen, belebten Vordergründen, in der Harmonie, die über dem Ganzen ruht, mit einem Wort in dem ganzen ihr eigenen alpinen Leben darbietet; nimmt man zu diesem Zauber des Kolorits noch die ausnehmende Naturtreue, die sich in den Berg- und Gesteinsformen, in lebensvollen Wasser- und in Waldpartien, in angemessener Staffage offenbart, so muß man gestehen, daß man hier ein Werk ursprünglicher künstlerischer Schöpfungskraft, nicht ein Werk mechanischer Reproduktion vor sich zu haben glaubt; ein Staunen, das sich

Aus Duller's „Geschichte des deutschen Volkes."

indeß reducirt, wenn man bedenkt, daß der oben erwähnte Proceß mechanischer Reproduktion durchaus kein rein mechanischer ist, sondern nur von künstlerisch geübten und geschulten Augen und Händen ins Werk gesetzt werden kann. Von den drei andern Bildern stellen zwei, als Pendants zu einander gehörig und deshalb von derselben Größe, „Nach dem Wasser gehende Kühe", nach Originalen von Voltz in München, und das dritte, der „Toast", eine heitere auf einer Reise am Rhein begriffene humoristisch charakterisirte Studentengruppe bei einem Glase Wein, nach einem Bilde von Hanns Brunner in München, dar.

Wie immer, mangelt es auch in diesem Jahre nicht an den üblichen Künstler- und Künstlerinnen-Albums, mit theilweise oder durchgehend in Wasserfarbendruck ausgeführten Blättern. Die Arnoldische Buchhandlung in Leipzig, welche ihre Verlagsthätigkeit hauptsächlich auf dieses Gebiet richtet, bringt verschiedene Neuigkeiten solcher Art zu Markt. So das bereits in 8 Heften (in fünf verschiedenen Größen) vorliegende „Album der Blumenmalerei. Musterblätter für Lehrer und Schüler von Marie v. Reichenbach", ferner von derselben Künstlerin „Kleine Blumen, kleine Blätter. Vorlagen für Blumenmalerei" (Heft 1), sowie „Tagebuch, Blätter der Erinnerung und Lebensweisheit. Mit 12 Illustrationen" (in gemalten Blumen); dann aber sind hier auch zu erwähnen die „Kleinen Vorlagen für Blumenmalerei. Zum Uebertragen auf Papier, Holz, Marmor, Alabaster, Elfenbein, Pergament, Leder, Porzellan, Seide ꝛc. Nach der Natur in Gouache ausgeführt von Marie Remy" (Heft 1). Von allen diesen vier Werken der Blumenmalerei, durchgängig praktisch und schön koncipirt und koloristisch gut ausgeführt, kann man mit dem größten Rechte, mit einem sonst sehr gemißbrauchten Ausdruck sagen, daß sie einem dringenden Bedürfniß entgegenkommen und es mit dem besten Erfolg befriedigen. So viele schöne Werke der Blumenmalerei es auch gab, so fehlte es doch bisher für Lehrer wie für Schüler an praktisch in der Zusammenstellung wie der Farbengebung eingerichteten, dabei geschmackvollen, nicht zu theuren Vorlegeblättern. Diese erhalten wir hier in den Musterwerken der Damen von Reichenbach und Remy, die sich auf's schicklichste zu Weihnachtsgeschenken für angehende Blumenmalerinnen eignen. Einen ähnlichen praktischen Zweck, nur mehr auf die Porzellan- und Glasmalerei berechnet, verfolgt mit gleich glücklichen

Erfolg das aus der Bach'schen Kunstanstalt und der Arnoldischen Buchhandlung hervorgegangene „Steenbock-Album. Musterblätter für Aquarell-Malerei, Blumen und Vögel. Für Lehrer, Schüler, Porzellan- und Glasmanufakturen und andere Industriezweige, von S. Steenbock" (Heft 1 u. 2). Ferner ist es hier am Platze auch das aus derselben technischen und merkantilen Quelle hervorgegangene „Album für Landschaftsmalerei. Vorlagen für Lehrer, Schüler, Porzellan-, Glas- und Thonwaaren-Manufacturen und andere Industriezweige von W. Rau und R. Stieler" (Heft 1 u. 2) zu erwähnen, das mit Geschick die — für diesen Zweck freilich viel schwierigere und sprödere — Landschaftsmalerei in das Gebiet der technischen Ziermalerei zu ziehen versucht. — In die Reihe dieser Werke gehört auch v. Zahn's „Musterbuch für häusliche Kunstarbeiten", welches um eine dritte Abtheilung vermehrt worden ist (Verlag von G. Wigand.). Da das längst in der Damenwelt eingebürgerte Werk schon früher in diesen Blättern eine eingehende Würdigung erfahren hat, so begnügen wir uns mit der Bemerkung, daß die neu hinzugekommene Abtheilung an Reichthum des Inhalts, an anmuthigen und geschmackvoll erfundenen Motiven und an Sauberkeit der Ausführung (Lithographie von J. G. Bach) den vorausgegangenen in keiner Weise nachsteht. Als Mitarbeiter sind auf dem Titel genannt: E. Eichler, A. Gottschaldt, Th. Grosse, A. Gruner, E. Hübler, O. Kemmer, J. Martin, S. Strähuber, M. Sturm und H. Winkelmeier. — Freunden der dekorativen Kunst möge schließlich noch Ortwein's „Deutsche Renaissance" (Verlag von E. A. Seemann) empfohlen sein, von welchem ebenfalls schon hier besprochenen Sammelwerke jetzt im Ganzen zwölf Hefte vorliegen. Die letzten drei enthalten: Höxter 1. Heft, Augsburg 3. Heft und Mainz 1. Heft.

IV.

Indem wir zu den illustrirten Jugendschriften übergehen, tritt uns wie von selbst an deren Spitze ein neuerstandenes Unternehmen entgegen, welches zum ersten Male auf dem Boden des wiedervereinigten deutschen Vaterlandes die hervorragendsten Jugendschriftsteller und Dichter mit den gefeiertsten Meistern der Kunst zu gemeinsamem Wirken vereinigt hat, um ein nach Form und Inhalt mustergiltiges Blatt zu gründen, daß, die Intentionen des von R. Reinick und H. Bürkner herausgegebenen trefflichen Jugendkalenders in künstlerischer und poetischer Hinsicht verfolgend und zugleich durch Hinzufügung belehrenden Inhalts auf geschichtlichem und naturwissenschaftlichem Gebiete den Forderungen der Zeit Rechnung tragend, das Seine zur Erziehung der deutschen Jugend zu allem Guten und Edlen im nationalen Sinne redlich beiträgt. Es ist dieß die bei A. Dürr in Leipzig erscheinende „Deutsche Jugend. Illustrirte Monatshefte. Herausgegeben von J. Lohmeyer. Unter künstlerischer Leitung von O. Pletsch", von welcher Zeitschrift die ersten drei Hefte, zu einem Halbband vereinigt, uns vor-

Aus „Hugdietrich's Brautfahrt", illustrirt von A. v. Werner.

liegen. Was die Herausgeber in der Ankündigung versprochen, das sind sie in den erschienenen Heften unter Mitwirkung der angesehensten Kräfte auf schriftstellerischem wie künstlerischem Gebiet mit dem schönsten Erfolg bemüht gewesen, in Wort und Bild zu erfüllen und zur Wahrheit zu machen. So besitzen wir eine deutsche Jugendzeitschrift, welche auf ebenso belehrende wie das Schönheitsgefühl erweckende, anziehende Weise unsere erwachsende Jugend mit den Schönheiten und Eigenthümlichkeiten unseres Vaterlandes vertrauter zu machen und die Erinnerungen an die Großthaten unseres Volkes wach zu erhalten sucht. Die Gaben des Worts und der Schrift finden in größern und kleinern Bildern, in Vignetten und Initialen ꝛc. anschauliche Erläuterung. Für einen guten Fortgang des Unternehmens bürgt die lange Reihe der angesehensten Namen auf belletristischem wie artistischem Gebiete, von denen wir nur auf die von Geibel, Th. Storm, Hoffmann von Fallersleben, J. Lohmeyer, J. Sturm, Roquette, Mörike, Bodenstedt, Pletsch, L. Richter, Bürkner, Thumann, Schnorr, Georgy, Führich, Hendschel aufmerksam zu machen brauchen. — Das gleichfalls bei A. Dürr erschienene „Illustrirte deutsche Kinderbuch" von Georg Scherer ist zu bekannt und anerkannt, zu verbreitet und zu beliebt mit seinen alten und neuen Liedern, Märchen, Fabeln, Sprüchen und Räthseln, als daß wir etwas Weiteres zu seiner Charakterisirung und zu seinem Lobe, sowie zum Ruhme der seinem Inhalte beigegebenen zahlreichen Radirungen und Holzschnitte nach P. v. Cornelius, W. v. Kaulbach, G. König, v. Kreling, E. Neureuther, O. Pletsch, Fr. Pocci, L. Richter, Schmolze, v. Schwind, Strähuber, Thumann ꝛc. sagen sollten. Hier genüge es, zu konstatiren, daß vom erstem Bande die fünfte vermehrte Auflage vor uns liegt. — Dasselbe gilt auch von der Jugendschrift: „Aus der Kinderwelt. Ein Buch für jüngere Kinder von Ottilie Wildermuth," die, mit anmuthigen Zeichnungen von O. Pletsch versehen, in mehr als anständiger, man möchte fast sagen glänzender äußerer Ausstattung im Verlage von A. Krabbe zu Stuttgart in der dritten Auflage erschienen ist. — Wir verbinden hiermit — weil auch vorzüglich für die Jugend bestimmt — zwei im Verlag von Velhagen & Klasing in Bielefeld erschienene illustrirte Werke, die „Naturgeschichte der deutschen Vögel. Mit besonderer Berücksichtigung ihrer Haltung und Wartung. Für junge und alte Freunde der Vogelwelt von O. Klasing. Mit zahlreichen Abbildungen" und „die Schweizerische Alpenwelt. Für junge und alte Freunde der Alpen dargestellt von A. Feierabend. Mit 13 zweifarbigen Tonbildern von E. Heyn und F. Specht", welche beide reich und geschmackvoll ausgestaltet sind, zum Theil mit Benutzung älterer Holzschnitte, die uns aus dem Reinick'schen Jugendkalender alte liebe Bekannte sind.

Nachträglich haben wir noch einige illustrirte Werke aufzuführen, die uns erst jetzt zur Besprechung zugingen, zunächst „Pharus am Meere des Lebens. Illustrirt von A. Schmitz" (Iserlohn, Bädeker), eine reichhaltige, schön und splendid gedruckte Sammlung von poetischen und prosaischen Aussprüchen und Gedanken unserer großen Geister, die unter nicht weniger als 156 abstrakte, alphabetisch geordnete Rubriken untergebracht sind, eine wahre Fundgrube für Solche, die um einen Spruch des Andenkens, um ein gedankenvolles Zeichen der Erinnerung, um ein Motto oder dergleichen in Verlegenheit sein sollten. Uns interessiren hier vor allem die Illustrationen, welche Adolf Schmitz in Düsseldorf den einzelnen Rubriken beigegeben hat, in denen er namentlich zeigt, wie ein zugleich denkender und schöpferischer Künstler abstrakte Vorwürfe doch konkret und lebensvoll versinnlichen kann. Durch größere Bilder wie durch kleinere, durch Anfangs- wie durch Schlußvignetten weiß dieser Künstler seiner Gedankenunterlage eine darstellbare Seite abzugewinnen, bald symbolisch, bald allegorisch, bald ideal, bald aus dem Leben gegriffen, oder sie doch mit irgend einem bildlichem Schmuck zu verschönern, bestehe er auch nur aus einer Arabeske oder einem verzierten Buchstaben. Alles dieß geschieht auf die mannichfachste Weise, immer aber in stilvollen, bald strengen bald anmuthigen Formen in meist wohlgelungenen Holzschnitten. — Das zweite Werk ist eine bei Gebr. Paetel in Berlin erschienene Prachtausgabe von Eduard Duller's „Geschichte des deutschen Volkes. Bearbeitet und fortgesetzt von Dr. W. Pierson", von der hier die dritte, bis 1871 fortgeführte Auflage, mit 66 Holzschnitten nach Originalzeichnungen von Holbein, L. Richter, Kirchhoff und vier Spruner'schen Karten, in zwei schön gebundenen Bänden vorliegt. Die gegenwärtige, von Pierson zu ihrem Vortheil sehr umgestaltete und vermehrte Auflage zeichnet sich auch durch ihre passenden, durch geschickte Komposition und ausdrucksvolle Zeichnung ausgezeichneten, meist auch in Schnitt wohlgelungenen Holzschnitte aus, von denen leider manche durch schlechten Druck verunglückt sind. — Das folgende ist ebenfalls ein Prachtwerk (und dieß im vollsten Sinne des Wortes) aus dem Verlage von Gebr. Paetel: „Aus altrömischer Zeit. Kulturbilder von Theod. Simons. Mit Illustrationen von Alexander Wagner." Das erste Heft stellt uns ein Werk in Aussicht, das, wenn es auf alle Gebiete des altrömischen Lebens in gleicher Weise ausgedehnt wird, uns das Thun und Treiben der Römer der Kaiserzeit so gründlich und doch faßlich und anschaulich, so treu und doch anziehend und fesselnd vorführen wird, wie bisher kein anderes Werk gethan hat. Noch nie haben wir eine Schilderung der Gladiatorenkämpfe, der Thierhetzen und der Wagenrennen der alten Römer gelesen, die uns so lebendig in medias res versetzte, sie gewissermaßen vor unserm Auge sich abspielen ließe. — Dem eben besprochenen lassen wir ein wesentlich

anders geartetes Prachtwerk folgen, das gleich nach dem Beginn seines Erscheinens in dieser Zeitschrift begrüßt worden ist, und dem wir keine prägnantere Beurtheilung zu Theil werden lassen können, als indem wir kurz aussprechen, daß in ihm das Kunstwerk noch weit das Prachtwerk überragt, so glänzend auch die Ausstattung des letzteren sein mag. Wir meinen das nun vollständig bei A. Kröner in Stuttgart erschienene Werk: „Aus Deutschen Bergen. Ein Gedenkbuch vom bayrischen Gebirge und Salzkammergut. Geschrieben von H. Schmid und K. Stieler. Mit Illustrationen von G. Cloß, W. Diez, A. v. Ramberg, K. Raupp, J. G. Steffan, Fr. Voltz, J. Watter ꝛc." — In demselben Verlage erschien auch in einer Prachtausgabe: „Hugdietrichs Brautfahrt. Ein episches Gedicht von Wilhelm Hertz, illustrirt von A. v. Werner. Holzschnitte von A. Cloß." Es war ein glücklicher Gedanke, die gelungene poetische Bearbeitung dieses altdeutschen Sagenstoffes von W. Hertz durch Illustrationen dem sinnlichen Verständniß näher zu rücken, da das an malerisch darstellbaren Situationen so reiche Gedicht gewissermaßen dazu auffordert. Dieß ist denn auch von Werner auf die gelungenste Weise geschehen, da er es verstanden hat, nicht blos die ergiebigsten Situationen zu wählen, sondern sie auch im Sinne des Gedichtes schön und charakteristisch zu gestalten. Nächst der Trefflichkeit der Holzschnitte mag auch die splendide typographische Ausstattung hervorgehoben werden.

V.

O. Um unsere Uebersicht über den heurigen literarisch-artistischen Weihnachtsmarkt so vollständig wie möglich zu machen, wollen wir noch einiger hervorragender Erscheinungen desselben, die zum Theil schon in diesen Blättern ausführlich besprochen sind, zum Theil eingehendere Besprechungen noch zu erwarten haben, wenigstens kurzhin erwähnen. Vor allen die beiden Publikationen des russischen Künstlers N. Massaloff „Les Rembrandt de l'Ermitage impérial de St. Petersbourg, 40 planches gravées à l'eau forte" und „Les chefs-d'oeuvre de l'Ermitage imp. de St. P. I. Serie. 20 planches gr. à l'eau forte" (Verlag von W. Drugulin in Leipzig). Massaloff ist ein Schüler Flameng's, dessen Darstellungsweise nachzukommen er mit vielen Eifer bestrebt gewesen ist. Ferner Carl Frommel, „Sechs Waldlandschaften in Originalradirungen, mit Text von J. E. Wessely" (Verlag von E. A. Seemann), von denen den Lesern im ersten Hefte dieses Jahrgangs eine Probe vorgelegt wurde. Sodann Schwind's „Aschenbrödel", Holzschnittausgabe mit Benutzung der Thaeter'schen Kupferstiche (Verlag von A. Dürr), ein schon in Hinsicht auf die Popularisirung dieser Meisterleistung sehr verdienstliches Unternehmen, zu welchem H. Lücke eine treffliche, den Künstler und seine Werke charakterisirende Einleitung geschrieben hat. Erwähnen wollen wir bei dieser Gelegenheit, daß auch Schwind's „Schöne Melusine" in Photographien (P. Neff in Stuttgart) erschienen ist. Hoffen wir, daß das letzte Werk des verstorbenen Meisters ebenfalls bald in Stich oder Holzschnitt eine nicht allzugroße Ansprüche an den Geldbeutel erhebende gelungene Nachbildung erfahren werde. — Nicht gerade aus künstlerischen Intentionen hervorgegangen, aber immerhin dienlich zur Erweiterung unserer kunstgeschichtlichen Kenntnisse ist das große photographische Prachtwerk, welches die „Archäologisch-architektonischen Aufnahmen der Expedition nach Süd- und Westindien, für die englische Regierung ausgeführt von Capt. Lyons" in 200 Blatt veröffentlicht (Berlin, bei S. P. Christmann). — Als eine speziell für Künstler interessante Erscheinung sei noch erwähnt das in facsimilirten Nachbildungen der Ausgabe von 1581 erschienene Trachtenwerk: „Costumes civils et militaires du XVI. siècle par Abr. de Bruyn d'Anvers" oder, wie der ursprüngliche Titel lautet: „Habitus variarum gentium" in 33 Quart- und Folioblättern (München, Rosenthal's Antiquariat).

Sn. Zum Schluß wenden wir uns noch einmal zum Anfang zurück, zu den Erscheinungen des Kunstmarktes, die der nationalen Erhebung von 1870 ihre Entstehung verdanken. Wir hatten es übersehen, auf eine photographische Publikation aufmerksam zu machen, die allen denen, welche Augenzeugen des Truppeneinzugs in Berlin am 16. Juni 1871 waren, als ein Erinnerungsmal an den Triumphzug des siegreichen Kaisers besonders lieb und werth sein wird. Aber auch diejenigen, denen es nicht beschieden war, die „Siegesstraße in Berlin" mit eignen Augen zu sehen, werden der Photographie dankbar sein, daß sie das Bild der nur für wenige Tage improvisirten Festdekoration festzuhalten und aufzubewahren wußte (Verlag von R. Hoffmann in Berlin, mit Text von Karl Eggers). Kommt auch von den mannigfaltigen Kunstwerken, die bei dieser Gelegenheit in glücklicher Begeisterung geschaffen wurden, nicht alles zur rechten Geltung, da die Wirkung der Farbe fehlt und der photographische Apparat Hell und Dunkel nicht überall nach künstlerischen Rücksichten vertheilt, so ist doch das Hauptwerk, welches der große Tag ins Leben gerufen, die Germania mit dem herrlichen Friese Siemering's, durch Detaildarstellungen vollkommen deutlich veranschaulicht und dem Auge genießbar gemacht. Wahrlich, es ist schwer zu begreifen, wie angesichts dieser packenden Schilderung des „Volkes in Waffen" sich noch National-Denkmal-Comité's nach neuen Entwürfen umsehen können, um das Projekt zu finden, welches der Verherrlichung der Kriegs- und Siegesjahre den rechten und vollen Ausdruck verleiht. Hie

Rhodus! Schöneres und Volksthümlicheres zugleich wird kaum die kühlere Ueberlegung zu Stande bringen als hier aus wogender Begeisterung hervorgegangen. Freilich auf den Bergen, um Touristenneugier zu befriedigen, sollte man Siemering's Fries nicht anbringen, vielmehr auf dem volksbelebten Markte oder vor dem hoffentlich bald erstehenden Parlamentshause des deutschen Reiches.

Kunstliteratur.

Denksprüche von Marie v. Olfers. Unter diesem Titel ist im Verlage der Kunsthandlung von Amsler und Ruthardt in Berlin ein kleines, nett ausgestattetes Album erschienen, das sich sogleich viele Freunde bei Jung und Alt erworben hat und auch in weiteren Kreisen bekannt zu werden verdient. Das Talent des kunstsinnigen Fräuleins hat sich bereits oft in zierlichen Arbeiten bewährt, die auf berliner Ausstellungen und Bazaren bewundert wurden; in diesem Album bringt die Künstlerin eine Gabe, die durch Vervielfältigung Viele zu erfreuen geeignet ist. Es sind ein Dutzend Tellerbilder; der gereimte Denkspruch bildet den Rand und wird durch Darstellungen im Farbendruck, die den Boden des Tellers einnehmen, illustrirt. Die Komposition ist einfach, naiv, aber gerade in dieser ungezwungenen Einfachheit liegt der Hauptreiz. Ein Engel füttert schreiende Vögelchen im Neste: „Gott giebt Futter den Vögelein, aber sie müssen drum schrein"; ein Frosch springt vom Schooße einer gekrönten Maid herab: „Setz einen Frosch auf goldnen Stuhl, er hüpft doch wieder in seinen Pfuhl"; ein Kinderpaar in Karnevalstracht: „Fastnacht alle Tag nur ein Narr ertragen mag"; ein liebenswürdiges Narrenpärchen: „Jeder hat einen Sparren frei, wer's nicht glaubt, hat zwei"; ein vornehmes Dämchen, der ein Hündlein die Schleppe nachträgt: „So schön das Kleid auch sei, 's wird endlich Lumperei" ꝛc. Die Tendenz des Bildeebuchs ist am besten durch das im Umriß auf dem Deckel ausgeführte dreizehnte Bild ausgedrückt: ein Junge in Schellenkappe klopft an eine Pforte, die ein Engel öffnet: „Im Scherz klopft mancher an und im Ernst wird aufgethan". So ist das Ganze wieder eine Illustration des bekannten Dichterwortes: Hoher Sinn liegt oft im kind'schen Spiel. J. E. Wessely.

Kunstvereine.

R. E. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** In der ersten Sitzung besprach Professor Curtius die neuesten Entdeckungen von Schliemann in Neu-Ilion. Nach vieler aufgewandter Mühe und Kosten war Schliemann, der bekanntlich Neu-Ilion für das alte Troja in Anspruch nimmt, auf die Ruinen eines Tempels gestoßen, den er nach seiner Theorie für den Tempel der Minerva hält; unter andern baulichen Resten hatte sich vor allen Dingen eine Metope mit anstoßenden Triglyphen ergeben, die Metope mit der Darstellung des Helios auf dem Sonnenwagen. Der Wagen selbst ist nicht sichtbar; von den vier vorgespannten Pferden sind die beiden vordersten nach rechts gewandt, das dritte fast en face dargestellt, während das vierte in flachem Relief auf der Fläche angebracht ist; Helios selbst, in langem Gewande, mit einer Art Shawl um die Schultern, ist mit dem Gesicht en face dargestellt; seine Krone ist durch größere und kleinere Strahlen, die mit einander abwechseln, gebildet. Während bei der Bildung der Pferde Anklänge an die Parthenonskulpturen sich finden, ist die Gestalt des Helios in einem viel späteren Stil gehalten; die Erinnerung an klassische Vorbilder und die malerische Anlage des Ganzen ist nicht zur Harmonie gebracht. Danach und mit Rücksicht auf die Gestaltung der Triglyphen und die sonderbare Bildung der Strahlenkrone wurde das Relief, also auch die Entstehung des Tempels in die erste Kaiserzeit hinuntergerückt. Prof. Strack legte die Photographie der jetzt im British Museum ausgestellten, mit Hochreliefs umgebenen Säule aus dem Artemistempel von Ephesus vor; nach einer Münze von Ephesus hatte man schon früher das Vorhandensein von Reliefs an den Säulen geschlossen. Die sechs Figuren, in ziemlich schlanken Proportionen gehalten, gehören mit zu dem schönsten, was uns aus der Epoche des Skopas und Praxiteles erhalten ist. Weiter referirte Prof. Bruns auf Grund seiner Reise in Italien über die neuesten, schon vielfach in Zeitungen erwähnten Ausgrabungen auf dem römischen Forum. Nördlich von der Phocussäule, in ziemlicher Entfernung von dem Bogen des Septimius Severus und den gewöhnlich auf die Rostra bezogenen Fundamenten ist man in dem Unterbau eines mittelalterlichen Bauwerkes auf zwei Marmorstücke gestoßen, die ungefähr fünf Meter lang, unter einander parallel, noch in ein anderes Marmorstück als Basis eingefalzt stehen, so daß wohl daran, daß sie sich auf ihrem ursprünglichen Aufenthaltsort erhalten haben, nicht zu zweifeln ist. Neben mehrmaligen Darstellungen eines Feigenbaumes fallen besonders Personen auf, die Schriftrollen in der Hand halten, und andere, die ähnliche Gegenstände in einen Scheiterhaufen zu werfen scheinen, daneben ein Tribunal mit dem Vorsitzenden, und auf den Stufen eine Frau mit einem Kind im Arme stehend. Nicht unwahrscheinlich ist die von Mommsen ausgehende Erklärung, daß es sich um Verbrennen der Schuldverschreibungen handelt, eine von den Kaisern öfters beliebte Maßregel. Ob die Frau mit dem Kinde dann auf Vormundschaftsgesetzgebung sich bezieht, und ob das Relief unter Trajan oder Hadrian gehört, konnte nicht zur Gewißheit gebracht werden. Darauf legte Dr. Engelmann das 1862 in Rom an der Via Ladirana gefundene, im Besitz des Malers Wittmer in Rom befindliche Laokoonrelief im Original vor. (Vgl. Arch. Zeitg. 1863, S. 89, Taf. CLXXVIII.) Er suchte nachzuweisen, daß die gewöhnlich gegen das Alterthum des Reliefs vorgebrachten Gründe nicht stichhaltig sind. Zunächst ist zwar noch kein antikes Relief von ovaler Form nachgewiesen, aber ursprünglich war das vorliegende Relief gar nicht oval, sondern rechteckig, wie sich daraus, daß die Krümmung auf der linken Seite viel zu stark ist, sowie aus den Beschädigungen, welche die Extremitäten des linken und rechten Knaben bei der Abarbeitung der Ecken erhalten haben, ferner aus dem nur ganz oberflächlich behauenen, nicht geglätteten Rande ergiebt. Wahrscheinlich hatte die Platte bei irgend einem Zufalle an einer der Ecken Havarie erlitten, und es wurden dann, um wenigstens die Komposition zu retten, die sämmtlichen Ecken abgearbeitet. Ebensowenig darf aus der Verschiedenheit der Bearbeitung auf Fälschung geschlossen werden; gerade ein Fälscher, der sich einen bestimmten Stil zu eigen gemacht, würde nicht neben besser ausgeführten Theilen, wie dem Leibe und den Schenkeln des Laokoon, bei anderen, wie beim Haupte, sich mit oberflächlicher Bearbeitung durch Bohrlöcher zufrieden gegeben haben. Noch weniger dürfen die Abweichungen von der bekannten Gruppe des Vatikan für Fälschung sprechen; ein Neuerer würde sich solche starke Abweichungen, wie sie hier erscheinen (vier Schlangen statt zwei, der eine Knabe ist ganz losgelöst von der Gruppe, der andere stürzt scheinbar mit dem Kopfe voran aus der Höhe; der Vater ist wie in der Gruppe auf dem Altar niedergesunken, es fehlt aber die dies motivirende Umschlingung durch die Schlangen), nie und nimmermehr gestattet haben. Wenn man einwendet, daß beim Vater, wo doch jedenfalls das Original der Gruppe benutzt ist, der Arm in der falschen Restauration der Gruppe erscheine (man will bekanntlich jetzt, daß Laokoon den rechten Arm an das Haupt legt), so fehlt dies jetzt noch jeder sichere Beweis für die Richtigkeit der neuen Annahme; die einzige Stütze, der Kopf in Neapel, darf gar nicht herangezogen werden, und es ergeben sich gegen das Anlegen der Hand an den Kopf direkt Schwierigkeiten. Daß an keine Fälschung zu denken sei, wurde allgemein anerkannt, doch wollten mehrere, besonders Prof. Adler, die Renaissance als Entstehungszeit annehmen. Auf das Madrider Relief, das in vielen Beziehungen mit dem Wittmer'schen übereinstimmt, und von dem eine Zeichnung vorlag, konnte wegen Mangel an Zeit nicht mehr eingegangen werden.

△ **Münchener Kunstverein.** Kurze Zeit vor der Belagerung von Paris durch die deutschen Armeen gelang es dem bayer. General-Consul Hrn. Schwab daselbst, noch eine Anzahl von Bildern, welche er eben erworben, aus der Stadt und nach Deutschland zu schaffen. Vor einigen Wochen hatte Hr. Schwab die Güte, die ganze Sammlung im hiesigen Kunstverein auszustellen, wofür ihm Künstler und Kunstfreunde zu lebhaftem Danke verpflichtet sind, um so mehr, als sie hier nur höchst selten Werke von fremden Künstlern der Gegenwart zu Gesicht bekommen. In den ersten Wochen der internationalen Ausstellung des Jahres 1869 war die Begeisterung für die modernste Richtung der französischen Kunst eine unter den Künstlern ziemlich allgemein verbreitete, und man konnte namentlich jüngere darauf schwören hören, daß es nie größere Meister gegeben als Courbet und Doré. Seitdem hat diese Begeisterung sowohl an Umfang als Intensität namhaft nachgelassen, und es ist ein öffentliches Geheimniß, daß sich der besonnenere Theil des Publikums von den Produkten abzuwenden beginnt, welche durch jene Fremden hervorgerufen wurden und noch werden. Die Reaktion gegen die alte akademische Richtung war eine heilsame und trug ihre guten Früchte. Seit sie sich aber zu übernehmen begann, macht sich auch schon der Rückschlag bemerkbar. So kam es denn auch, daß die von Hrn. Schwab ausgestellten Bilder sehr verschieden beurtheilt wurden. Zunächst wäre zu konstatiren, daß die meisten der-

selben besten Falls nur mehr oder minder ausgeführte Skizzen sind, eine Manier die namentlich hier aus nahe liegenden Gründen vielfache Nachahmung findet. Als die bedeutendsten Arbeiten möchte ich nächst dem „Männlichen Bildniß" von Ribot die Landschaften des älteren Daubigny und Diaz bezeichnen. Ribot's beide Bilder, — außer dem erwähnten noch ein „Mädchen mit einem Hunde" — zeugen von tiefem Studium der alten, besonders der spanischen Meister. Der Hauptvorzug der Landschaft von Daubigny père lag in außerordentlicher Klarheit des Kolorits, jenes der in ihren Linien einfachsten Landschaft von Diaz in der festen Zeichnung und kräftigen Pinselführung. Sein vorzüglichstes Streben ist auf die täuschende Darstellung von Luft- und Lichteffekten gerichtet. Von Corot sahen wir zwei seiner fast nur Grau in Grau gemalten Bilder, denen sich dichterische Stimmung nicht absprechen läßt, wenn ihm auch die Form fast gar keinen Werth zu haben scheint. François wollte poetisch werden, brachte es aber nur bis zum Süßlichen. Daubigny d. J. Abendstimmung leidet an einer unangenehmen Schwere des Kolorits, was auch von Durand-Prager gilt, dessen Wasser noch kompakter erscheint als seine Erde. Brendel's Schafheerde gehört mit zum Besten, was ich von diesem reichbegabten deutschen Künstler sah, der sich wie der Frankfurter Schreyer nach französischen Mustern bildete. Ein Blick auf das Bild genügt, um sich zu überzeugen, daß er in der letzten Zeit nicht vergeblich nach größerer Selbständigkeit gerungen hat und im Begriffe steht sich der Fesseln zu entledigen, welche ihm die Sucht nach Fremdem und Neuem angelegt. Schreyer producirt viel und kommt dabei nirgends über den Charakter flüchtiger Skizzen hinaus, die freilich breit und effektvoll behandelt sind und darum Viele bestechen. Von dem hypersentimentalen und dazu kläglich verzeichneten „Liebespaar im Walde" von Chifflart ist es wohl am besten ganz zu schweigen, und so kommen wir auf unsere hiesigen Künstler zu sprechen. — E. Young's „Hochzeitzug auf der Alm" machte viel von sich reden, zum Theil wohl wegen der ungewöhnlich großen Maßverhältnisse. Ich verkenne auch dessen mannichfache Vorzüge, namentlich den Reichthum an künstlerischen Motiven nicht, kann ihm auch trotz allem Realismus der Durchbildung Poesie nicht absprechen, aber ich fühlte mich dort und da allzusehr an die Modelle des Künstlers erinnert und fand Manches im Kostüm und Ausdruck „gar zu schön". Als ganz treffliche Arbeit ist der Studienkopf Munkacsy's zu seinem bekannten Bilde „Die letzten Stunden eines Verurtheilten" zu rechnen, in welchem alles Theatralische glücklich vermieden ist, obwohl es nahe genug lag. Von packender Charakteristik war H. Kauffmann's „Pferdehandel". Lindenschmit's „Scene aus den Lustigen Weibern von Windsor" kann nicht so hoch gestellt werden wie seine früheren Bilder, namentlich sein „Hunnen", besonders deshalb, weil der Künstler sich dem Gedanken des Dichters nicht untergeordnet hat, denn in der von Lindenschmit dem Falstaff gegebenen Verkleidung müßte man ihn auf den ersten Blick erkannt haben. Auch ist das Bild nicht frei von Zeichnungsverstößen, aber von sehr schöner Farbenwirkung. G. Schneider, einer unsrer besten Koloristen, brachte ein ziemlich umfangreiches Bild, dessen Inhalt sich nur errathen läßt. Die Haupt- und zugleich leidende Person ist ein Hofnarr, der von einer sehr gemischten Gesellschaft für irgend einen Streich durch leichte Schläge bestraft wird. Komposition und Zeichnung lassen so manchen wohlberechtigten Wunsch übrig; offenbar war es dem Künstler nur um ein brillantes Farbenbouquet zu thun, und das hat er auch erreicht. — Seit einiger Zeit ist es in gewissen Künstlerkreisen hier üblich geworden, Skizzen in des Wortes verwegenster Bedeutung öffentlich auszustellen. Leider machte ein so talentvoller Maler wie Leibl den Anfang mit dieser Unsitte und fand bald Nachtreter, die ihre respektiven Leistungen für höchst genial und geistreich hielten, weil große Farbenklexe unvermittelt neben und aufeinander sitzen. So hat auch Duwaneck, ein sonst begabter Schüler des Prof. W. Dietz, ein paar derartige Porträts zur Ausstellung gebracht, welche die einzelnen Formen in Haupt- und Nebensachen so wenig erkennen lassen, daß man z. B. nicht weiß, wo ein Rockärmel anfängt und eine Stuhllehne aufhört, davon ganz zu schweigen, daß es im Gesicht nicht viel besser aussieht. Möglich daß Andre anders denken; mir für meinen Theil kommt es wie eine Geringschätzung des Publikums vor, solche Dinge auszustellen. Was würde man wohl sagen, wenn es Stecher und Radirer oder gar Plastiker ebenso machten und die Einen Abdrücke von Platten mit ein paar nur halb kenntlichen Strichen, die Andern halb formlose Thonklumpen in die Ausstellung schickten? — Auch die beiden Achenbach's waren vertreten. Andreas Achenbach mit einer prächtigen „Mühle", einem Werke das allem dem Meister die Unsterblichkeit sicherte, so trefflich hat er es verstanden, den an sich einfachen Stoff anzuordnen und mittels klarer Linien und Massen, nicht minder durch köstliche Farbe, welche bis in's Kleinste jede Eigenthümlichkeit eines Regenschauers und des sich drauflos in den Teich stürzenden Baches wiedergibt, auf den Beschauer zu wirken. Wahrhaftig, selbst Ruysdael brauchte sich des Bildes nicht zu schämen. Osw. Achenbach seinerseits führte uns nach dem Süden. Es ist der „Friedhof der Fremden" in Rom, den er uns in großartiger Sonnenwirkung vorführt, die allerdings für den, welcher den farbenreichen Himmel Italiens nicht kennt, etwas Befremdliches haben mag. Backhuizen's „Ansicht von Scheveningen" leidet durch einen einförmigen Vorgrund, verdient aber namentlich der trefflichen Sonnenwirkung halber alles Lob.

(Schluß folgt.)

Gesellschaft für vervielfält. Kunst. Unserer heutigen Nummer liegt No. 2 der „Mittheilungen" dieser Gesellschaft, außerdem eine Einladung zum Beitritt auf einem besonderen Blatte bei, welches zum Zweck der Einsendung auf der Rückseite mit der Adresse der Gesellschaft versehen ist.

Vermischte Nachrichten.

W. **Der Maler und Kupferstecher J. A. Klein** feierte am 24. November in München seinen achtzigsten Geburtstag. Klein, 1792 in Nürnberg geboren, doch seit Jahren in München wohnend, hat sich durch seine meisterhaften Radirungen im Thierfache nicht nur die ungetheilte Anerkennung seiner Zeitgenossen erworben, sondern sich auch eine würdige Stelle in seiner Kunst für alle Zeit gesichert. Unermüdet, wie sein ganzes Leben hindurch, hat der greise Künstler noch immer nicht den Pinsel weggelegt. Eine Reihe von Zeichnungen aus früherer Zeit, der Sammlung des Herrn Kaufmann Arnold in Nürnberg angehörend, und im Münchener Kunstverein ausgestellt, geben das schönste Zeugniß von den Leistungen des Meisters. Schon vor 10 Jahren feierten die Münchener Künstler nebst seinen Nürnberger Freunden den siebzigsten Geburtstag Klein's in geselligem Kreise; für dießmal erlaubten die hohen Jahre des Jubilars keine ähnliche Feier. Es begab sich daher eine Deputation der Münchner Kunstgenossen am Morgen in dessen Wohnung, um ihrem Nestor ihre Glückwünsche zu bringen. Neben einer reichen Ehrengabe wurde dem Künstler am Ziele seiner Arbeit und früchtereichen Laufbahn der wohlverdiente Lorbeer, begleitet von einem Gedichte von Fr. Wagner, überreicht. Schon Tags zuvor hatte der König dem Meister Klein die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen, eine Auszeichnung, die ihm von Abgeordneten der Akademie der Künste überbracht wurde, nebst dem Glückwunschschreiben der Akademie und der Mittheilung, daß sein bisheriger Gehalt als Staatspensionär nach königl. Verfügung auf das Doppelte erhöht werde. Von seiner Vaterstadt Nürnberg ward durch dessen Vorstände dem Gefeierten schriftlich die schmeichelhafte Theilnahme an seinem Feste ausgesprochen, von dem Albrecht-Dürer Verein in Nürnberg demselben eine schöne Ehrengabe und von der dortigen Künstlerklause ein glückwünschendes Telegramm gesandt. Von der Anerkennung des Meisters auch in weiteren Kreisen zeugt, daß ihn das freie deutsche Hochstift in Frankfurt a. M. zu seinem Ehrenmitgliede und Meister ernannte. Auch der Vorstand der deutschen Kunstgenossenschaft in Wien, sowie die dortige Künstlergenossenschaft, welche Klein zum Ehrenmitgliede ernannte, ferner die Künstlerschaft Berlins und die Kunstgenossen Stuttgarts hatten ihre Theilnahme durch Schreiben und Telegramme kundgegeben. Der würdige Meister nahm diese reichen Beweise allgemeiner Achtung und Anerkennung in gewohnter Bescheidenheit und mit gerührtem Herzen hin und freute sich mit den Seinen des glücklichen Tages.

B. **Xaver Steifensand** in Düsseldorf hat nach mehrjähriger Arbeit seinen großen Kupferstich nach Paolo Veronese's „Anbetung der heiligen drei Könige" nunmehr vollendet und damit ein vortreffliches Blatt von gediegenem Werth geschaffen, welches alle seine bisherigen Arbeiten übertrifft.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VIII. Jahrgang.

Nr. 11.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate
à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

27. December

1872.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

„Die Wiedertaufe im Berliner Museum"*).

Anlaß zu diesen Zeilen bietet mir ein Aufsatz in Nr. 46 der Zeitschrift „Im neuen Reich", der den obigen frappanten Titel führt und den Herausgeber derselben, Dr. Alfred Dove, zum Verfasser hat.

Ich hege für letzteren aufrichtige persönliche Hochachtung; um so weniger wird derselbe es mir verargen, wenn ich es, so sehr ich mich auch vom Gegentheile zu überzeugen versucht habe, für meine unumgängliche Pflicht halte, auf seinen Aufsatz zu erwiedern, und zwar in meiner doppelten Eigenschaft als Kunstforscher und als Journalist (ich scheue allen Pedanten zum Trotz diese Bezeichnung nicht).

Als Kunstforscher kann ich es nicht ohne Rüge mit ansehen, daß Jemand, dessen schriftstellerische Thätigkeit die allgemeinste Beachtung verdient und genießt, noch jetzt fortfährt, das schlechte Beispiel zu geben, die kunstwissenschaftliche Domaine als herrenloses Gut und Allerweltstummelplatz anzusehen und zu benutzen. Als Journalist aber muß ich es bedauern, daß ein hervorragender Schriftsteller, der Leiter eines unserer angesehensten Blätter, dadurch, daß er dilettantischer Schnellfertigkeit auf einem ihm unbekannten Gebiete die Zügel schießen läßt, dem Geschrei der wissenschaftlichen Herrenhäusler über und gegen den Journalismus willkommene Nahrung zuführt.

Der angezogene Artikel liefert ein Bild, das mit großem Geschick der Darstellung aus vereinzelten Zügen zusammengesetzt ist, wie sie in gewissen Kreisen am Biertisch mit Vorliebe wiederholt und weiter übertragen werden, ohne daß sie dadurch richtiger in ihrem thatsächlichen Inhalte und gerechter, berechtigter in der Art des Urtheilens geworden wären. Zielscheibe der eleganten kritischen Uebung ist nämlich der verstorbene Waagen, seine Bilderkenntniß und seine Kataloge, insbesondere der Berliner.

„Die Wissenschaft" — erzählt uns A. Dove — „blieb weder mit ihm noch bei ihm stehen." Jeder Mensch, der die Sache kennt, weiß, welches schreiende Unrecht damit dem alten Waagen angethan wird. Daß ein hervorragender Spezialist nicht allen Erweiterungen und neuen Wegen der Gesammtwissenschaft vollständig folgt, kommt ja wohl auch in anderen Disciplinen vor und gilt nicht als Kapitalverbrechen. Waagen aber war gerade darin ausgezeichnet, daß er sich überall auf dem Laufenden zu erhalten strebte, und daß er selbst für das, was ihm selber fern lag oder verschlossen war, (beispielsweise für die in der Kunstwissenschaft immer mehr betonte Formvollendung in der Darstellung) Verständniß und Anerkennung hatte. In seiner Specialität aber besonders ist er nichts weniger als stehen geblieben. Das Gegentheil zu behaupten, dazu gehört jene Unbefangenheit, die sich nur im Stande der Unkenntniß bewahren läßt. Von Werk zu Werk ist er gewachsen. Und — da ihm leider Mündler und Bürger sehr bald in die Ewigkeit nachgefolgt sind — wer konnte (und ich möchte fast sagen: wer kann) sich denn als Bilderkenner mit ihm vergleichen außer Crowe und Cavalcaselle,

*) Wir bringen diesen Aufsatz noch, obgleich inzwischen schon die Zeitschrift „Im neuen Reich" selber in ihrer Nr. 49 eine Entgegnung Alfred Woltmann's in gleichem Sinne „Zu Ehren Waagen's" publicirt hat, weil uns einige der hier aufgestellten Gesichtspunkte, die in jenem Blatte nicht zu vertreten waren, immer noch werth erscheinen, geltend gemacht zu werden. Bemerken wollen wir außerdem, daß sich das Vorliegende bereits seit dem 26. November in unserer Hand befindet.

Anm. d. Herausg.

denen er doch an künstlerischem Verständniß und historischem Sinne weit überlegen war?

Es ist ferner einfach nicht wahr, daß der Berliner Gemäldegaleriekatalog „anfangs vielleicht ein Muster seiner Art" gewesen. Er war, was er bis jetzt geblieben ist: ein möglichst knapp gehaltenes Verzeichniß. Auch war Waagen, als derselbe zuerst zusammengestellt wurde, noch gar nicht der Mann dazu, einen nach unseren heutigen Begriffen „wissenschaftlichen" Katalog der Sammlung zu machen. Das wurde er erst durch seine Reisestudien in England und Frankreich. Dann aber kam das Regime des Herrn von Olfers, und wie es seitdem gestanden, habe ich in der am 27. April d. J. erschienenen Nr. 14 der von Paul Lindau redigirten „Gegenwart" in meinem Aufsatze „Zur guten Stunde. Ein Nothschrei über und für die preußische Kunstverwaltung" angedeutet: „Auch an den wissenschaftlichen Katalog der Galerie selber, den die berühmteste Autorität für dergleichen Arbeiten, welche die Sammlung ihren Direktor nennen durfte, der verstorbene Waagen, nicht abfassen konnte und durfte, weil die nöthigen Mittel nicht zu erübrigen waren, und der Generaldirektor die dringende Obliegenheit stets zu hintertreiben wußte, ist noch nicht wieder gedacht worden."

Es widerspricht dem klaren Thatbestande, daß der Autor an den Auflagen „wie sehr auch" nachzubessern suchte: er trug gerade nur die neu erworbenen Bilder nach und änderte gelegentlich eine Benennung, wenn die „Wiedertaufe" die Genehmigung des Herrn Generaldirektors erhalten hatte, und die Sache sich ohne wissenschaftliche Exkurse (für die in dem zugemessenen Rahmen einmal absolut kein Raum war) machen ließ. So darf man auch von Rechts wegen nicht sagen, daß der Katalog immer tiefer unter das Niveau der Forschung „sank", sondern er „blieb" — und zwar ohne Schuld, vor Allem nicht wegen Unfähigkeit des Verfassers — unter demselben*).

Zu denen, welche Julius Meyer's Ernennung zum Galeriedirektor „mit hoher Freude begrüßt" haben, und die von ihm die baldige Besorgung eines vortrefflichen Kataloges erwarten, gehöre ich ganz gewiß mehr als viele Andere, weil ich mir schmeichle, besser zu wissen, was Noth thut, und besser taxiren zu können, was jener ausgezeichnete Forscher zu bieten vermag. Aber jene Verbesserungen verbürgt seine Ernennung nicht nur, weil er Julius Meyer ist, sondern wesentlich, weil vor und mit seiner Ernennung ein ganz neuer Geist in unsere Kunstverwaltung eingezogen ist, der in dem Protektorate des Kronprinzen seine Kraft hat, und der die Fähigkeiten der Bediensteten zur Wirksamkeit entfesselt. Vor der Betrauung des Kronprinzen mit jenem schönen Amte (er faßt es streng als solches, nicht als einen Prunk und Namen und eitel gleißenden Schein auf) und vor dem Ministerium Falk wäre auf Julius Meyer gar keine Hoffnung zu setzen gewesen, weil ein Ministerium Mühler ihm nie die gegenwärtigen geziemenden Bedingungen zugebilligt haben würde, und er daher sicher gar nicht nach Berlin gekommen wäre. Unfehlbar ist übrigens Niemand, und es heißt einen schlechten Dienst leisten, wenn man Jemanden, dem in seiner schwierigen Stellung einzelne Mißgriffe, z. B. bei Ankäufen, sehr leicht wirklich passiren können oder noch mehr nach Dieses oder Jenes Meinung passiren werden, durch im Tone und in den Mitteln vergriffene Präconisirung und überschwängliche, der Natur der Sache nach unerfüllbare Erwartungen jeder späteren mißgünstigen Kritik nur noch angreifbarer macht.

Daß nun unter J. Meyer's Direktion bei Abfassung des neuen wissenschaftlichen Kataloges „unter den angeblichen Meisterhänden eine wahre Klauenseuche fürchterlich aufräumen" wird — ich kann nicht unterlassen, diesen von dem Verfasser für „scherzhaft" gehaltenen Ausdruck dem Geschmack der Leser dieser Blätter zur Begutachtung zu unterbreiten —, ist wohl ziemlich klar; nur werden die Umtaufen zum größten Theile nur Fixirungen des längst — auch von Waagen — als sicher Angenommenen sein.

Ueber die Io des Correggio schrieb Waagen anläßlich des Wiener Bildes (Kunstdenkmäler in Wien I, S. 77): „Bekanntlich findet sich ein anderes und ebenfalls sehr ausgezeichnetes Exemplar desselben Bildes im Museum zu Berlin. Doch ist das obige (d. h. das Wiener!) sicher das ursprüngliche Original. Es ist im allgemeinen viel klarer und zugleich wärmer im Ton, auch in der Behandlung breiter und von soliderem Impasto." — Ich weiß nicht, ob hierin (das Buch erschien 1866) ausgesprochen sein soll, daß das Berliner Bild gar nicht von Correggio's Hand sei; bei verschiedenen Gelegenheiten habe ich aber

*) In der bevorwortenden Einleitung Dove's zu der bereits Eingangs von Seiten des Herausgebers citirten Ehrenrettung Waagen's von Alfred Woltmann besteht Dove auf der Richtigkeit seines Urtheils über den Berliner Katalog. Vielleicht gesteht er dem hier hervorgehobenen Unterschiede des richtig geschilderten Sachverhaltes von seiner (und der gewöhnlichen) Auffassung eine wesentlich modificirende Kraft zu. Heute würde Waagen auch einen genügenden wissenschaftlichen Katalog machen, den er zu jeder Zeit während seiner späteren Lebensjahre hätte machen können, wenn es ihm verstattet worden wäre. Es ist wohl selten eine niedrigere Handlungsweise unter krassester Schädigung des dienstlichen Interesse's von einem hohen Vorgesetzten geübt worden, als das Verbot des Verkaufes eines wissenschaftliches Kataloges, den Waagen auf eigene Hand mit Unterstützung eines befreundeten Verlegers herausgeben wollte, in den Räumen der Galerie. Man weiß ja, daß auch das sehr verdienstliche Vorhaben, einen brauchbaren populären Führer durch das Museum, den wahren Schlüssel des Verständnisses für das Publikum, zu schaffen, an derselben Weigerung des Generaldirektors scheiterte; denn allerdings auf eine Konkurrenz mit den Objekten des gegenwärtig vor dem Museum betriebenen Straßenhandels kann sich ein anständiger Autor und ein gediegenes Werk nicht einlassen. Anm. d. Verf.

seine mündlichen Aeußerungen nie anders verstanden, als daß er auf das Berliner Bild dem Wiener gegenüber keinen Werth mehr lege. Er liebte es, diesen Fall als Beispiel und Beleg dafür beizubringen, daß er von der lächerlichen Galeriedirektoreneitelkeit und Bornirtheit, die die „Schätze" ihrer Sammlungen durch die Kritik nicht will antasten lassen, durchaus frei sei, — was auch die Wahrheit.

Daß Waagen das Schweißtuch „sehr hoch schätzte und überschätzte", mag wahr sein; es ist das „Schätzen" ein subjektives und als solches stets berechtigtes Urtheil, hat aber keinerlei Beziehung zu der Entscheidung über die Aechtheitsfrage. Ueber den Unterschied zwischen Affektionswerth und wissenschaftlicher Benennung sind wir uns doch wohl bei Gelegenheit des Madonnenhandels klar geworden. Als Herman Grimm das Bild thörichter Weise dem Lionardo vindiciren wollte, machte Waagen dem gegenüber den sichtlich späteren Charakter desselben geltend.

Crowe's und Cavalcaselle's Ansichten werden selbstverständlich bei jedem Werke in einem wissenschaftlichen Kataloge anzuführen sein; ob sie in jedem Falle angenommen werden, ist freilich eine sehr besondere Frage. Das Erstere würde auch Waagen gethan haben; ob das Letztere bezüglich Crowe's Urtheil (vom Jahre 1868) über die Berliner Tizian's, das ist, da Waagen gleichzeitig starb, in keiner Weise, am unbilligsten aber mit einer Wendung zu seinen Ungunsten zu entscheiden.

Die Madonna mit dem Kinde, den sogenannten Lionardo, der sich jetzt nach Crowe und Cavalcaselle als Bernardino Zenale „entpuppt", hat Waagen freilich unter jenem Namen aufgehängt und katalogisirt; aber ob er ihn für Lionardo gehalten oder nur nach Anweisung der Generaldirektion gehandelt, müßte erst untersucht werden. Ich glaube das zweite eher als das erste.

Der „Raffael" aus dem Hause Ancajani wird seit Jahren von allen vernünftigen Menschen Spagna benannt; der Katalog hat bei seiner jedem Kundigen bekannten und am wenigsten von Waagen verschuldeten Unbeweglichkeit dieser wie anderen neuen Aufklärungen nicht folgen können.

Das sind sämmtliche von A. Dove angeführten Fälle von „Klauenseuche." —

Eine vollständige Donquixotiade ist dann der Kampf gegen den zu befahrenden Widerstand der hohen Besitzer bei solchen „Wiedertaufen" im Allgemeinen und des „erlauchten Protektors" (unseres Kronprinzen) bei der Berliner insbesondere. Indessen als altfränkische Redefigur möchte dergleichen hingehen; wenn nur nicht eine der gröbsten denkbaren Taktlosigkeiten — um diesen übermäßig glimpflichen Ausdruck zu gebrauchen — als zierendes Blümchen in diesen rhetorischen Kranz eingebunden wäre.

„In früheren Tagen machten die Galeriedirektoren und die Katalogisten in dieser üblen Lage den sehr natürlichen allerhöchsten Bedenken mannichfache Konceſſionen." Jene „früheren Tage" sind nun aber durch die überall Platz greifende Einsicht, daß Galeriedirektorenstellen nicht für Hofschranzen und abgelegte oder unschädlich zu machende Künstler da sind, sondern in den Händen sachwissenschaftlich gebildeter Männer ruhen müssen, meist schon thatsächlich der fast vergessenen Vergangenheit überantwortet und waren es vereinzelt, wo man sich an Koryphäen der Wissenschaft wandte, schon längst, wie beispielsweise in St. Petersburg, wohin Waagen unter den ehrenvollsten Bedingungen zum Zwecke der Installirung und Katalogisirung der Sammlung berufen wurde. Bei A. Dove aber geht es an der oben angeführten Stelle weiter:

„Man sagt, der Kaiser von Rußland selber habe Waagen in der Ermitage umhergeführt, und" — ich citire wörtlich! — „die Folge davon war — der Petersburger Katalog macht dem wissenschaftlichen Gewissen des Berliner Gelehrten" — nicht etwa am wenigsten Ehre, sondern plump positiv: — „am meisten Unehre"; d. h.: Waagen's ganze Bilderbeschreiberei macht ihm Unehre, am meisten aber der Katalog der Ermitage.

Und das sagt Jemand, der — es ist das an sich gar kein Vorwurf für einen Nicht-Fachmann — von diesen Dingen gerade nur das weiß, was ihm zufällig aus (seiner kritischen Beurtheilung nicht zugänglichen) mündlichen oder schriftlichen Quellen in den Wurf gerathen ist! Die verwerflichste feuilletonistische Leichtfertigkeit — dächte ich — sollte sich vor derartigen Aussprüchen zu hüten verbunden sein, die, mit untrüglichem Aplomb vorgebracht, wenn sie eben so wahr wie keck wären, die wissenschaftliche und die persönliche Ehre eines verdienten Forschers und eines Verstorbenen nicht blos antasten, sondern zu vernichten geeignet sind.

Es ist sehr gern zuzugeben, daß sich manches Anfechtbare und Verbesserungsbedürftige in dem Petersburger Kataloge Waagen's theils schon gezeigt hat, theils noch in Zukunft herausstellen wird. Unfehlbarkeit kann, wie bemerkt, kein Bilderkenner zu irgend einer Zeit für sich in Anspruch nehmen; und von solcher albernen Idee war Niemand entfernter, als gerade Waagen. Es ist aber unwahr, daß der Kaiser von Rußland auf Waagen eine Pression ausgeübt hat. Weit entfernt, „Retraktationen" „zu seiner Privatandacht aufgezeichnet" zu haben, wie A. Dove einer „muthwilligen Sage" allzu leichtgläubig folgend dreist behauptet, und ich in Abrede stellen zu dürfen glaube — Alfred Woltmann, der im Besitze des Waagen'schen handschriftlichen Nachlasses ist, kann darüber Aufschluß geben, ob sich außer einzelnen gelegentlichen Notizen zum Ermitage-Werke, wie sie kein sorgsamer Autor zu seinen früheren Arbeiten gelegentlich zu sammeln unterläßt, irgend etwas vorfindet, was jener Sage den

Schatten eines faktischen Hintergrundes verleiht*), — ich sage: weit entfernt, Retraktationen schreiben zu müssen, hat Waagen es vielmehr stets mit Dank und Anerkennung ausgesprochen, daß ihm in Petersbueg vollständig freie Hand gelassen worden, daß er ohne jede Rücksicht habe ausscheiden dürfen, und daß der Kaiser sich mit seinem ganz unabhängigen Wirken befriedigt erklärt habe. Welche Vorstellung übrigens, auf eine kaiserliche Umherführung die Benennungen in einem auf 289 Seiten ungefähr 1600 Bilder beschreibenden Kataloge zueückzuführen!

Wenn Waagen trotzdem bei der Abfassung dieses Kataloges noch nicht mit genügender Schärfe in der Kritik vorgegangen ist und manches gebilligt hat, was er vermuthlich selber, wäre er der wie jetzt geordneten fertigen Sammlung gegenübergetreten, verworfen haben würde, so ist es boshaft, darin mala fides zu sehen und nicht den ganz ausreichenden methodologischen und psychologischen Erklärungsgrund gelten zu lassen.

Dem Katalogisten lag mehr eine Sichtung als eine Feststellung ob. Er wies dahee das sicher Unächte zurück und legte dem sicher Bestimmbaren den richtigen Namen bei, so eine im Wesentlichen gut geordnete Sammlung schaffend, an der sich die fortschreitende Wissenschaft weiter erproben mochte, indem sie auch die fraglicheeen Fälle mit den zu jedem Einzelnen berufensten Kräften untersuchte. Das ist vollkommen methodisch.

Psychologisch aber ist es durchaus erklärbar, daß einer so herrlichen und aus so ausgezeichneten Quellen zusammengeflossenen Sammlung gegenüber, wie die Ermitage ist, nach sehr erheblichen und mit Zuversicht vorzunehmenden Ausrangirungen ein Moment der Scheu vor der Ueberlieferung eintrat, der vor allen hyperkritischen und gewagten Entscheidungen zurückschrecken ließ.

Das Urtheil, daß der Petersberger Katalog dem Kennerblicke Waagen's am wenigsten Ehre mache, mag ein Berufeneeer als A. Dove begründen, und dann mag es gelten.

Die Behauptung, daß es dem wissenschaftlichen Gewissen Waagen's Unehre macht, ist unerweisbar, weil dem Thatbestande widerspeechend, und somit zum mindesten vorwitzig. —

Die Spitze des Artikels besteht dann in einer in Form einer Vertrauenserklärung gefaßten Ermahnung an den Kronpringen, die Wiedertaufe im Berliner Museum ruhig geschehen zu lassen.

Ich halte nun zwar dafür, daß der Kronprinz des deutschen Reiches es nicht nöthig hat, sich von iegend Jemandem Muth einsprechen zu lassen; auch glaube ich zu wissen, daß man sich im vorliegenden Falle einer ganz überflüssigen Mühewaltung unterzieht, maßen der deutsche Kronprinz gar nicht daran denkt, wie weiland der König von Sachsen auf seinem Lionardo, der nun einmal rettungslos und unebittlich ein Holbein war, so seinerseits auf irgend einem alteingelebten Namen im Kataloge gegenüber der durch Julius Meyer und Bode in kompetentester Weise veetretenen modernen Kunstwissenschaft zu bestehen.

Indessen wenn einem eine derartige unnütze Bemühung als Stoff zur Redeübung behagt, so ist das viel zu unverfänglich, um etwas dagegen zu sagen. Ich hielt es nur für meine Pflicht, gegen den rücksichtslosen Gebrauch unziemlicher Redeblumen lediglich durch ein einfaches Zeugniß für die aus Mangel an ausreichender Information ignorirte Wahrheit einzutreten.

Vielleicht ist es auch nöthig, daß ich mich im Voraus gegen das abgeschmackte Stichwort „Waagenkultus!" verwahre. Die Leser werden erkennen, daß davon keine Rede ist.

Wir wollen schaffen, so rastlos und treu, wie wir können, und uns freuen, wenn wir dem Schatze des Wissens, der uns überliefert ist, etwas Gutes und Wesentliches hinzuzufügen gewürdigt werden.

Aber es sollte mir leid thun, wenn wir unsere Vorgänger in der Arbeit erniedrigen müßten, um auf ihee Schultern zu steigen. Ich vermöchte darin keinen Beweis für ihre, sondern nur für unsere Niedeigkeit zu sehen.

Bruno Meyer.

*) Der hier gewünschte Aufschluß ist ganz in dee zu erwartenden Weise durch Alfred Woltmann in dem schon angeführten kurzen Briefe an A. Dove ertheilt worden. Es geht aus demselben hervor, daß Woltmann nicht nur keine „Retraktationen", sondern nicht einmal vereinzelte Bemerkungen zum Petersburger Kataloge in Waagen's Nachlasse gefunden hat. Anm. des Verf.

Rottmann's Fresken in den Münchener Arkaden*).

München, Ende November.

△ Als vor ein paar Jaheen in diesen Blättern darauf hingewiesen wurde, wie es eine Eheenschuld Münchens sei, die berühmten Rottmann'schen Fresken in den Aeladen des Hofgartens vor dem völligen Untergange zu retten, da erhob sich alsbald ein lebhafter Streit daeüber, ob diese unschätzbaren Bilder an Oet und Stelle belassen und von fachverständiger Hand restaurirt oder

*) Soeden, bevor Obiges unter die Presse geht, finde ich in Münchener Blättern folgende „Erklärung": „Gegenüber ebenso ungerechten als maßloßen Angriffen in der Presse auf die von Herrn Leopold Rottmann an seines verewigten Bruders landschaftlichen Fresken im hiesigen Hofgaeten bisher ausgeführte Restauration erklären die unterzeichneten Mitglieder der vom k. Ministerium und der k. Akademie der Künste ernannten Kommission zur Berichterstattung über den Zustand, resp. die Herstellung der gedachten Fresken, daß die von Herrn Leopold Rottmann bisher ausgeführte Restauration nicht nur nicht das Mindeste an der Originalität der Werke veeändeet oder beschädigt hat, sondern daß vielmehr die Aufgabe in einer Weise gelöst woeden ist, wie sie mit

aus der Wand genommen und an einer Stelle aufbewahrt werden sollten, an welcher sie gegen den Mauerfraß gesichert wären. Der Streit ward nicht ohne Animosität geführt und endete, wie vorauszusehen war, auch dann nicht, als der König sich für die erste Ansicht ausgesprochen und den kgl. Professor Leopold Rottmann, den jüngeren Bruder Carl Rottmann's, auf Grund eines von Sachverständigen eingeholten Gutachtens mit der Restauration der Fresken beauftragt hatte.

Nun hat Leopold Rottmann die Restauration von acht der in Frage stehenden Fresken vollendet, und sie sind dem Publikum wiederum sichtbar gemacht, werden aber des Nachts durch davor angebrachte eiserne Schubläden vor weiteren Beschädigungen durch Roheit und Muthwillen geschützt. Die restaurirten Bilder sind: der Aetna, die Kyklopenfelsen, das Theater von Taormina, Messina, Reggia, Skylla und Charybdis, und Cefalu.

Seit dieser Zeit wird die Restauration durch einen Theil der Presse auf's Heftigste angegriffen. Namentlich sollen jene Stellen, wo Gras und Bäume zu ergänzen waren, zu Tadel Anlaß geben. Man sehe zu viele Pünktchen und Fleckchen und vermisse die helle scharfe Luft, die schöne Farbenwirkung und die unerreichbar kühne Technik der Originale, von denen nur noch ein Schatten der Komposition übrig geblieben sei. Dabei wird namentlich auch die Behauptung aufgestellt, es seien in den Fresken ganze Stücke neu eingesetzt worden. Das sei z. B. in dem Bilde „Das Theater von Taormina" geschehen. Dort sei die ganze rechte Seite des Bildes vom Vordergrunde bis zu den Ruinen hinauf in der Leop. Rottmann eigenthümlichen Weise übermalt worden und das Bild dadurch um den ursprünglichen Charakter gekommen. Gleicherweise habe fast der ganze Vordergrund des Bildes „Messina" eine solche Uebermalung erlitten ꝛc.

Indem ich die Restaurations-Frage hier erörtere, mag es vielleicht am Platze sein, von vornherein festzustellen, daß dabei die Person des mit der Sache betrauten Künstlers absolut aus dem Spiele bleiben soll; es handelt sich hier um Thatsachen.

Thatsache aber ist es, daß auf dem von den Gegnern der Restauration als Beispiel angezogenen Bilde: „Das Theater von Taormina", wie ich als Augenzeuge bestätigen kann, lediglich zwei schmale Streifen vom Vordergrund bis in die Bäume am Meeres-Ufer al fresco restaurirt wurden. Weiter ward am ganzen Bilde nichts berührt, es kann deshalb auch von einer Uebermalung ganzer Theile der Landschaft unmöglich die Rede sein.

Aehnlich verhält es sich mit dem zweiten Beispiele, dem Bilde von Messina. Auf diesem waren die Figuren mit scharfen Instrumenten bis zur Unkenntlichkeit zerkratzt, und sie allein sind es auch, die auf der ganzen rechten Seite des Bildes restaurirt worden sind. Eine weitere Verletzung unter dem großen Baume wurde al fresco eingesetzt, aber die verletzte und wieder ergänzte Stelle hat nur einen Durchmesser von wenig mehr als einer Linie. Schließlich hatte der Restaurator noch einen langen Streifen auszubessern, der von der rechten Seite her ziemlich weit in's Bild hineinreichte. Außerdem ist auch an diesem Bilde nichts restaurirt worden.

Gleiches gilt von den übrigen der Restauration unterworfenen Fresken Rottmann's. Daß nirgend eine Uebermalung stattfand, davon haben sich viele Künstler und Kunstfreunde zu überzeugen Gelegenheit gehabt, und wenn in einem Berliner Blatte gesagt wird, außer den Prüfungs-Kommissarien und der Sachverständigen-Kommission sei niemand die Ehre zu Theil geworden, das Meisterwerk von Restauration zu sehen, den Laien und externen Sachverständigen der Eintritt in den von innen sorgfältig verhangenen Glaskasten, in dessen geheimnißvolles Dunkel der Künstler sich und sein Werk versenkt habe, nicht gestattet gewesen, so beruht das zum mindesten auf ungenauer Information, wenn nicht auf anderen Gründen.

Mit der Information ist es freilich eine eigene Sache, wie denn bekannt ist, daß von zwei erbitterten Gegnern in Sachen des Pettenkofer'schen Regenerationsverfahrens, deren Einer dasselbe angriff, der Andere es vertheidigte, keiner aber sich die Mühe nahm, durch den Augenschein sich davon zu überzeugen, in welcher Weise dasselbe in der kgl. Pinakothek zur Anwendung gebracht wird.

gleicher Vorsicht und Pietät, mit gleicher Kenntniß und Geschicklichkeit und vor Allem mit gleich hingebender Liebe nicht leicht von einem Andern hätte gelöst werden können. Dieß zur Verhütung einer weiteren Verbreitung irriger Vorstellungen im Publikum, wie zur Beruhigung des verdienten Künstlers, dem durch so ungeeignete und grundlose Urtheile die Freude an der sehr mühseligen Arbeit, für welche ihm der öffentliche Dank gebührt, verleidet werden könnte. Die Kommission zur Berichterstattung über den Zustand und die Herstellung der landschaftlichen Fresken des k. Hofgartens in München. J. v. Schrandolph, Ernst Förster, A. v. Ramberg, Eugen Neureuther, C. v. Pilaty, M. Neher, Phil. Foltz, v. Hefner-Alteneck, D. v. Pettenkofer, Emil Lange, Chr. Nilson, Eduard Schleich, Fr. Pecht".

Gegenüber dieser allerdings etwas spät gekommenen Erklärung dürften wohl nun jene Angriffe auf einen verdienten Künstler schweigen. Anm. d. Verf.

Nekrologe.

Th. Fournier, der Autor des „Führers durch Rom und die Campagna", ist, wie uns zu unserm Bedauern erst jetzt gemeldet wird, am 29. November 1871 in Rom verstorben. Sein literarischer Nachlaß befindet sich im Besitz seines Vaters, des Hrn. Ober-Consistorialrath a. D. Dr. Fournier in Berlin.

Sammlungen und Ausstellungen.

△ **Münchener Kunstverein.** (Schluß.) Diejenigen, welche es Ed. Schleich zum Vorwurfe machen, daß er die innere Zeichnung ganz vernachlässigt und fast gar kein Detail bringt, mögen durch sein letztes Bild in dieser Anschauung nur bestärkt worden sein. Dagegen gab er seinen

Verehrern, welche sich über die skizzenhafte Behandlung seiner Bilder hinwegzusetzen gelernt haben, wieder die schönste Gelegenheit, sich der wunderbaren Poesie seiner Farbe und der unwiderstehlichen Wirkung des Gesammt-Eindruckes zu freuen, durch welche sich Eb. Schleich zu einem der ersten Landschafter unsrer Tage aufgeschwungen hat. Gg. Seeberger's „Poesie aus Reutlingen" verdient deshalb lobend hervorgehoben zu werden, weil sich der Künstler mit diesem Bilde von seiner bisherigen trockenen Weise des Vortrags gründlich losgemacht und obwohl schon bei reiferen Jahren, einen ganz neuen besseren Weg betreten hat. Wäre ihm noch etwas mehr Energie zu wünschen, so überraschten uns die Arbeiten der dänischen Künstlerin Frau Jerichau-Baumann durch einen Zug männlicher Thatkraft, der sich schon in der Wahl ihrer Stoffe zu erkennen gibt. Wie sie überhaupt tiefernste, ja selbst schauerliche Stoffe liebt, zeigt sie uns auch in „Gestrandet an der Nordsee" eine Mutter mit ihrem Kinde im Schooß, die mit Noth dem Untergange in den Wellen der empörten See entrissen wurde. Ohne mich für die Auffassung des Bildes erwärmen zu können — die lebensgroßen Figuren machen einen fast peinlichen Eindruck auf mich — gebe ich doch gerne zu, daß die Künstlerin ein schönes Talent hat. Für die beste Figur des in der Weise des alten französischen Realismus gemalten Bildes halte ich den mit Kosseen beladenen Schiffer, der eben, von der Scene ziemlich unberührt, über die Schwelle tritt, in der die Beiden Aufnahme gefunden haben. Als treffliche Studie erweist sich das Bildniß eines „Sterbenden Polen" von der Hand derselben Künstlerin. Rud. Koller liefert den schlagendsten Beweis, wie gefährlich es für einen Künstler ist, von Seinesgleichen abgeschlossen zu leben. Hat man keines seiner älteren Bilder zur Hand, so ist es außerordentlich schwer zu sagen, ob er seit den letzten Jahren zurückgegangen oder ob ihn unser Friedr. Voltz, Braith u. A. umsoweit überflügelt haben. Farbe und Modellirung sind hart und trocken, die Zeichnung nicht allzugewissenhaft, und die Wahl der Maßverhältnisse wenigstens bei dem einen seiner hier ausgestellten Bilder eine sehr unglückliche. Der Thiermaler mag Studien in Lebensgröße malen, um sich mit den Formen der Thierwelt möglichst vertraut zu machen. Ein Bild, in dem uns eine Kuh nebst Kuhmagd in voller Naturgröße gegenüber treten, berühret uns unangenehm, weil die geringe innere Bedeutung des Stoffes im Widerspruch steht mit den Ansprüchen, welche solche Maße an unsere Theilnahme stellen. Hat Koller hierin keinen Mißgriff begangen, so müssen unsere Historienmaler die großen Männer und Frauen der Weltgeschichte wohl in Ueberlebensgröße malen. Der geistreiche Böcklin wandelt leider ganz absonderliche Wege, auf denen ihn selbst sein unbestrittener Genius nicht vor dem Irregehen bewahret. Er straft den seligen Ben Akiba mit jedem neuen Bilde Lügen. Und dabei macht er zumeist den Wunsch in uns rege, der reiche Jude hätte recht haben mögen. Böcklin malt nicht, was andre Künstler malen. Damit freilich könnten wir zufrieden sein, aber er malt auch nichts so wie es Andre malen, und das ist das Fatale an der Sache. Seine Kleopatra z. B. hält noch eben die Natter an ihre Brust, und doch ist ihr Fleisch bereits mit dem grünlichen Tone der Verwesung überlaufen. Kein Mensch kann glauben, daß der Künstler das nicht selber genau so gut weiß als das Publikum. Daß er es trotzdem aber doch so malt, ist eine Schenäle, die wir auch dem Geistreichsten nicht verzeihen können. Böcklin's zweites Bild ist sein eigenes wohlgetroffenes Bildniß und zeigt einen durch und durch bedeutenden Kopf mit schönen, regelmäßigen Zügen. Der Künstler hält die Palette in der Linken, den Pinsel in der Rechten und wendet den Kopf lauschend zur Linken, wo, ihm fast am Ohr, die Töne einer Geige klingen, die der — Tod der letzten Saite entlockt. Was hat das zu bedeuten? Will uns der Künstler Räthsel aufgeben, so mag er doch solche wählen, die ein normal konstruirter Verstand zu lösen vermag. A. Liezen-Meyer glaubte „Faust und Gretchen" zu malen. Stünde es nicht unter dem Bilde geschrieben, errathen hätte es wohl kein Mensch. Aus dem innigen, sinnigen Gretchen wurde unter der Hand des Künstlers eine elegante Salondame, aus dem glühenden Faust ein sentimentaler Fant. Offenbar hatte Liezen-Meyer die bekannte Gartenscene im Auge, verlegte sie aber ohne alle Noth und trotzdem, daß Goethe nicht den mindesten Anhaltepunkt dafür gibt, in die Nacht. Was die Technik anlangt, so kann sie von Manier nicht freigesprochen werden. Malecki's „Motiv aus Polen" verbindet vielen Sinn für die idyllische Erscheinung mit gesundem Realismus und erreicht plastische Wirkung in ungewöhnlich hohem Grade. Rob. Beyschlag's „Jägerglück" würde bei etwas mehr Einfachheit und etwas weniger Absichtlichkeit mehr Beifall finden; auch wäre zu wünschen, daß der Künstler nicht allen seinen Mädchen-Gestalten dieselben Züge, wenn auch mit Wechsel in der Haarfarbe, gäbe. Leisten beachte einen „Winkeladvokaten" und bewies damit, daß man bei aller Virtuosität im Malen flüchtiger Skizzen doch in Verlegenheit kommen kann, wenn es Komposition, Zeichnung und Durchbildung gilt. Leider besteht keine Hoffnung, daß sich Alle, die Grund dazu hätten, diese Lehre zu Gemüthe führen werden. — Zum Schlusse noch ein Wort über Wagmüller's „Entwurf zu einem deutschen Nationaldenkmal", das schon in Berlin verurtheilt wurde. Da sehen wir denn wenig Ernst, aber desto mehr Manierirtheit und Zopf und suchen vergebens nach einer, wenn auch noch so schwachen, Spur von deutschem Wesen und deutschem Charakter. Wagmüller's eigenstes Gebiet ist das Bildniß; wo er es verließ, geschah es nirgends zu seinem Ruhme, und wenn er dort dem Maler in's Gehege geht so können wir's ihm aus mehrfachen Gründen noch verzeihen. Aber der Mann, der ein Deutsches Nationaldenkmal schaffen will, muß, sofern er wirklich als Plastiker gelten will, auf all den malerischen Firlefanz verzichten, mit dem Wagmüller die Mageerkeit seines Gedankens zu verhüllen gesucht hat. — In der letzten Zeit erfreuten uns ein paar sehr fein und lebendig aufgefaßte Geflügelbilder des trefflichen Jutz in Düsseldorf und ein frisch behandelter Bauer von Knaus. Am meisten von sich reden machte ein sammt den dazu gehörigen architektonischen Theilen ausgestellter Fries von Rud. Seitz. Der Künstler bezeichnet sein Sujet mit dem Begriffe „Nobile Passionen", wobei er denselben indeß dem Sprachgebrauche gegenüber bedeutend erweiterte. Wir wollen indeß darüber nicht mit ihm rechten. In reichem architektonischen Rahmen repräsentiren zum Theile sehr anmuthige, durchweg aber höchst lebendige Kindergestalten die Vorliebe für Krieg, Jagd, Fischerei, Spiel, Wein, Künste und Wissenschaften. Die Arbeit hat im Ganzen etwas Ueberraschendes in Folge der trefflichen realistischen Behandlung, die hier ganz an ihrem Platze ist und es auf den ersten Blick schwer macht zu erkennen, ob wir Malerei oder bemalte Plastik vor uns haben. Was die Komposition betrifft, so hat der Künstler in Bezug darauf etwas zu viel gethan, namentlich die Attribute der einzelnen „Passionen" derart gehäuft, daß die Kindergestalten kaum mehr Raum finden und der Gesammteindruck viel an der nöthigen Ruhe verliert. Was die Farbe betrifft, so ist dieselbe im Ganzen kräftig und so energisch wie der Vortrag. Eine „Verdigt in Rom" von Ferdinand Piloty dürfte als des Künstlers bestes Bild zu bezeichnen sein; seine zahlreichen Motive sind von der lebhaftesten Wirkung, welche durch gesättigte Farbe noch erhöht wird. Böcklin beachte eine „Euterpe" mit allerlei Zeichnungsverstößen, einer unmöglichen Hirschkuh und einer blauen Tapete als Himmel. Nur seine „Cleopatra" jüngst entschieden grün, so gab er seiner Muse dafür den sonnenverbrannten Teint einer römischen Schnitterin. Auch Thoma wählte sich ein klassisches Motiv: er brachte außer einem Gemälestück und zwei modernen Landschaften noch eine dritte, in welcher wie eine Nymphe vor einem Faun entfliehen haben, obwohl es uns nicht wunderte, wenn der Faun vor dieser Nymphe davon liefe. Doch ist diese Staffage natürlich nur Nebensache. Hauptsache ist der brandrothe Himmel mit der untergehenden Sonne und den Reflexen auf Wasser und Wiese. Der Künstler zeigte bisher nur eine beklagenswerthe Vorliebe für das Häßliche, nun ist er beim Unmöglichen angelangt. Eine andere Landschaft des Künstlers läßt uns ein Mädchen sehen, welcher der Tod als scheußliches und noch dazu bis zum Lächerlichen verzeichnetes Gerippe folgt. Solche Abnormitäten werden freilich Mode in einer Zeit, in der Jeder aufzufallen sucht, aber sie erhalten dadurch keine innere Berechtigung. Ein charakteristisches Merkmal Thoma'scher Bilder ist der absolute Mangel an Luftperspektive. Bei ihm liegt Alles auf einer und derselben Fläche, das Nahe wie das Ferne. Thoma hat in drei Wochen nicht weniger als sechs theilweise umfangreiche Bilder ausgestellt und damit eine Produktivität an den Tag gelegt, die man nicht unbedenklich heißen kann. Sein letztes Bild „Kinder-Reigen" ist ohne Frage tief empfunden und zeugt für ein ernstes Wollen des jungen Künstlers, es hat selbst einzelne Schönheiten aufzuweisen, aber trotzdem ist das Ganze unerfreulich, namentlich in Folge der

maskenhaften Starrheit der meisten Kinderköpfe, in denen keine Spur von Fröhlichkeit zu finden ist. Thoma ist ein unzweifelhaft begabter Künstler, aber er hat noch einen starken Läuterungsprozeß durchzumachen, der nur dann einen glücklichen Ausgang verspricht, wenn er sich das Studium der Alten angelegen sein läßt. Von dem aber will unser junger Künstler-Nachwuchs nichts wissen. Auf bedenklichsten Pfaden wandelt Trübner, der uns in Zweifel läßt, ob er die Karikatur will oder gegen seinen Willen erzeugt. Vor Allem sollte er Sehen lernen. Doeppler's „Heimkehr" erinnert in ihrer konventionellen Weise an die alte Düsseldorfer Romantik, die wie denn doch einmal für abgethan hielten. Flüggen beachte ein „Schmollendes Liebespaar", in seiner Art nicht minder konventionell und von jener Technik, welche seine Bilder wie Glasgemälde erscheinen läßt und ihnen etwas Unerquickliches giebt. Von den zahlreichen Landschaften sind C. E. Morgenstern's „Abend am Walchensee" und J. Baisch's „Morgen" zu nennen, die Marine war durch ein treffliches Bild von v. Tiesenhausen „An der Küste von Estland" trefflich vertreten.

Hamburger Kunstverein. In den ersten Wochen des November waren besonders Weimarer Künstler vertreten, jedoch boten ihre Leistungen nichts Bemerkenswerthes. Nur Tetzner lieferte ein in seiner Art vorzügliches Toilettenbild, eine junge Dame in reichem und geschmackvollem Kostüm, dessen leuchtende Farben auf der in tiefdunklen Tönen gehaltenen und virtuos behandelten Zimmer-Dekoration äußerst wirkungsvoll hervortreten. Ob das Schriftstück, welches die Schöne aus der vor ihr stehenden Kassette genommen hat, ihr ein Geheimniß enthüllt oder eine Erinnerung wachruft, sagt uns ihr Gesichtsausdruck nicht, und eine Frage danach ist bei einem Bilde, welches seine einzige Aufgabe, das Glänzen mit technischer Fertigkeit, harmonischer Farbenzusammenstellung und elegantem Arrangement, vollständig erfüllt, ebenso überflüssig wie pedantisch. Teschendorf bringt eine Kleopatra mit düstern Zügen, im Begriff, sich die Schlange an die Brust zu setzen; das im Uebrigen unbedeutende Bild zeigt fleißiges und sorgsames Studium besonders bei der von hinten gesehenen, zusammensinkenden Dienerin. Ob die angestrebte Treue im Kostüm und andern Nebendingen erreicht ist, mögen die Aegyptologen ausmachen: sicher ist dies nicht der Fall mit der Schlange: das harmlose Thierchen auf Teschendorf's Gemälde entspricht durchaus nicht dem fuchteeregenden Aussehen der ägyptischen Brillenschlange (Aspis der Alten, Naja tripudians der Naturforscher), welche zweifelsohne das von Kleopatra zu ihrem Selbstmorde gewählte Reptil war. — M. Schmidt, „Der strenge Sittenrichter", einige Marinen von Hünten, eine Landschaft von Petees in Stuttgart (ganz in der Manier von Schleich gemalt) und ein Thierbild von Deickee seien der Vollständigkeit wegen als tüchtige Leistungen erwähnt. Besonders das erstgenannte Werk aus Pilotty's Schule erfreute sich einer wohlverdienten Aufmerksamkeit. Das frische Leben des kräftigen Burschen und seines Schatzes mit dem Pfande ihrer offenbar noch nicht durch den Segen der Kirche legitimirten Liebe bildet mit dem öden Zimmer und der vertrockneten Gestalt des gestrengen Herrn Pfarrers einen Gegensatz von drastischer Wirkung, zu deren Vervollständigung auch die Beigabe einer gutmüthigen, aber wirklich ultra-realistisch häßlichen Haushälterin nicht fehlt. Delfs' letzter Moment der Schlacht bei Waterloo verfällt in den nicht eben seltenen Irrthum, das Durcheinander der Schlacht durch eine verworrene Malweise wiedergeben zu wollen, wobei vergessen wird, daß Verwirrtes malen und verwirrt malen denn doch zweierlei ist. Die in der französischen Armee in jenem Moment herrschende Verwirrung konnte füglich dargestellt werden, ohne die Deutlichkeit des malerischen Vortrags zu beeinträchtigen. Delfs aber überträgt die im Stoffe liegende Confusion auf die Behandlung und schafft dadurch ein unerquickliches, weil im Einzelnen unverständliches Werk. Außerdem wissen wir nicht recht, wie die Bezeichnung zu dem Bilde paßt; Napoleon scheint seiner Cavallerie irgend einen Befehl zu geben, und das ist wohl auch sonst noch geschehen, etwa bei Leipzig, Ligny u. s. w. Wie Klarheit in dieser Beziehung zu erreichen ist, lehrt ein schon älteres Bild der hiesigen Galerie, Rechlin's Schlacht bei Kulm; das ist wirklich der letzte Moment nicht Einer, sondern der Schlacht bei Kulm, und muß als solcher von allen, welche mit nur mäßigen historischen Kenntnissen ausgerüstet sind, fast auf den ersten Blick erkannt werden. Die von Delfs ausgestellten verschwommenen und geleckten Aquarelle würden kaum als Leistungen eines Dilettanten befriedigen. — Als gewissenhafter Berichterstatter muß ich noch erwähnen, daß uns hier der Genuß zu Theil geworden ist, Schwind's schöne Melusina zu bewundern. Leider hat der Aussteller es für angezeigt gehalten, bei dieser Gelegenheit den ganzen, des verstorbenen Meisters und seines hinterlassenen Werks unwürdigen Apparat marktschreierischer Reclame in Scene zu setzen. Wenn dies Unwesen, an dem, wie es scheint, bei den Virtuosen der Töne niemand mehr Anstoß nimmt, auch bei den Meistern der Farbe mehr und mehr einzureißen droht (man denke nur an das obligate Tam-Tam-Schlagen bei den Rundreisen Makart'scher Bilder, anderer ebenso abstoßender Vorgänge zu geschweigen), so ist es hohe Zeit, daß aus den Reihen der Künstler selber, denen ihre Kunst mehr ist als die melkende Kuh, gegen die Prostituirung ihrer Namen und Werke durch spekulative Kunsthändler ernstlich Einsprache erhoben werde. A. J. M.

B. **Düsseldorf.** Die beiden Gemälde von L. Alma Tadema: „Der Tod der Erstgeburt" und „Das Weinerntefest" erregten auch auf der Ausstellung von Bismeyer und Kraus das allgemeine Interesse in hohem Grade. Die Seltsamkeit der Gegenstände, die archäologische Genauigkeit in allen einzelnen Theilen, sowie die meisterhafte künstlerische Ausführung fesselten um so mehr die Aufmerksamkeit, als es das erste Mal war, daß hier Werke dieses berühmten Künstlers zur Anschauung gelangten. Auf der Schulte'schen Ausstellung befanden sich zu gleicher Zeit zwei prachtvolle Bilder von Andreas Achenbach, dessen Produktivität wahrhaft in Erstaunen setzt, zumal wenn man sieht, daß jede neue Schöpfung dieses genialen Meisters neue Vorzüge aufweist. Ein kleines, fein gestimmtes Kirchen-Interieur im Mondenschein und eine kolossale westfälische Landschaft mit Mühle bei Gewitter lieferten hierfür wieder die glänzendsten Beweise, und wir wüßten kaum, durch welches frühere Gemälde Achenbach's diese letztern übertroffen worden wären. Das einfachste Motiv gewinnt durch seine unvergleichliche Darstellung so hohen Reiz, und seine Technik hat alle Schwierigkeiten so vollständig überwunden, daß der reinste Genuß bei der Betrachtung nicht ausbleiben kann. Eine Scene aus der Schlacht von St. Quentin von Emil Hünten fand ebenfalls gerechte Anerkennung und dürfte zu des Künstlers besten Bildern zählen, wogegen die höchst lebendig komponirte „Kürassier-Attacke bei Mars la Tour" von Otto Fikentscher durch die mangelhafte Ausführung stark beeinträchtigt wurde. „Napoleon's Rückzug aus Rußland 1812" von Adolf Northen war die lobenswerthe Wiederholung eines früheren Bildes, und gute Landschaften von Ebel, Pohle, Duntze u. A. vervollständigten die Zahl der Novitäten.

B. **Aachen.** Seit Beginn dieses Jahres hat der Kunst- und Landkartenhändler M. Jacobi hier eine Permanente Kunstausstellung eingerichtet, die sich des besten Erfolges zu rühmen hat, da bis jetzt bereits über neunzig Bilder verkauft wurden, von denen zwei Drittheile der Düsseldorfer Schule angehörten. Der Reichthum unserer Fabrikanten, eine gute Badesaison und eine im September veranstaltete kleine Verloosung haben wesentlich zu diesem schönen Ergebniß geführt. Wir sind überzeugt, daß das Unternehmen auch ferner gedeihen wird, da Herr Jacobi durch Verbesserung der Lokalitäten und eifrige Thätigkeit das Interesse von Publikum und Ausstellern erge zu erhalten bestrebt ist.

Vermischte Nachrichten.

B. **Julius Bayerle** in Düsseldorf hat den Auftrag erhalten, für den Marktplatz der Stadt Mülheim an der Ruhr ein großes Denkmal auszuführen, welches das Andenken der im Kriege gegen Frankreich gefallenen Helden ehren und zugleich die Wiederaufrichtung des deutschen Kaiserreichs verherrlichen soll. Es wird demgemäß aus einer fünfundzwanzig Fuß hohen Säule bestehen, deren oberer Theil das Bild des lorbeergekrönten Kaisers trägt, während der Mittelteil das siegreiche Heer in seinen einzelnen Truppengattungen in Relief und der Sockel die Namen der Gefallenen zeigt. Das Ganze wird vom deutschen Adler überragt. Das Monument schließt sich in der Form der bekannten Igelsäule bei Trier an, deren Goethe in seiner „Campagne in Frankreich" 1792 gedenkt. Es soll aus Udelfanger Sandstein, die Skulpturen aber aus französischem Stein gearbeitet werden.

Zeitschriften.

Anzeiger des germ. Museums. Nr. 11.
Zwei Jagdgewehre in der Waffensammlung des germ. Museums. (Mit Abbild.).

Kunst und Gewerbe. Nr. 38.
Die Ausstellung älterer kunstgewerblicher Gegenstände im Zeughause zu Berlin. I. Orientalische Arbeiten (Forts.). Von A. Denhardt. — Bayrisches Gewerbemuseum in Nürnberg.

Mittheilungen des österr. Museums. Nr. 87.
Die Thonwaarenfabrikation der Athener (Forts.). — Die Gewerbeschulen in Nieder-Oesterreich. — Die Ausstellungen der Frauenarbeiten in der österr. Unterrichtsgruppe der Weltausstellung. — Holzschnitzerei-Schule in Hallein.

Gewerbehalle. Nr. 12.
Das Ornament in der italienischen Renaissance. Von Jakob Falke (Mit Abbild.) — Abbildungen: Romanisches Kapitäl aus dem germ. Museum; Venetianisches Gewandmuster aus dem 16. Jahrh., Taufstein vom Jahre 1662 in Finkelsbühl; Schrank (Nürnberger Renaissance); verschiedene moderne Entwürfe: Möbeliar, Goldschmiedearbeiten, Gaslronomie, Namenschiffern, Jagdmesser 2c.

Gazette des Beaux-Arts. November.
Documents sur Giovanni et Raphael Santi d'Urbino, tirés des archives de Mantoue; von G. Campori. (Mit Abbild.) — Sur quelques portraits de Henri IV; von Lechevallier-Chevignard. — Les chefs-d'oeuvres de l'école hollandaise exposés à Amsterdam en 1872; (3 Artikel) von H. Havard. (Mit Abbild.) — La caricature et l'imagerie en Europe pendant la guerre de 1870—1871; (3. Art. Schluss) von Duranty. (Mit Abbild.) — Schluss der Aufsätze über die Academie de France in Rom von A. Lecoy de la Marche, und der Studie über „Eros" von L. Ménard. — La céramique du nord de la France; von Champfleury. — La famille de Mignard; von N. Roudet. Beigegeben: Portrait Henriche IV, gestochen von Henriquel-Dupont: Dorfschmiede, Originalradirung von J. Vernasset.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Kataloge.

Ed. Quaas in Berlin. Lagerkatalog II. Abtheilung. I. Illustrirte Werke. II. Photographische Originalaufnahmen an Gemälden, Skulpturen, Bauwerken und Gegenden (1. Städteansichten, architektonische und pittoreske Landschaften. 2. Die grösseren Gemälde-Galerien und Ausstellungen neuerer Meister. 3. Werke antiker und moderner Skulptur.

Calvary & Co. in Berlin. Kurze Uebersicht der kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen im Besitze von Chr. Hammer in Stockholm. (Die Sammlung wird zum Kauf ausgeboten.)

J. M. Heberle in Köln. Lagerkatalog No. LXXIV. Kultargeschichte und Kuriositäten. Abtheilung T. Kunst und Industrie. 2414 Nummern.

Bücher.

Lionardo da Vinci. Saggio delle opere di L. da V. Con 24 tavole fotolitografiche di scritture e disegni tratti dal Codice Atlantico. gr. Fol. (Mailand, U. Hoepli).

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VIII. Jahrgang.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianaang. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 2) zu richten.

3. Januar

Nr. 12.

Inserate
à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Hans Freiherr von und zu Aufseß.

Ein edler deutscher Mann, welcher seinen Namen für ewige Zeiten in die Annalen der Kultur-Geschichte eingetragen, ist vor nicht langer Zeit von uns geschieden, Freiherr von Aufseß, einer der rüstigsten Vorkämpfer für die Einheit des Deutschen Vaterlandes, der Gründer des Germanischen National-Museums zu Nürnberg.

Hans Freiherr von und zu Aufseß wurde am 7. September 1801 geboren, als Sprosse eines uralten, ehemals reichsunmittelbaren Geschlechts auf der zwischen Bamberg und Baireuth gelegenen Burg, deren Namen er trägt, und wo sein Vater Friedrich Wilhelm, vermählt mit einer Freiin von Crailsheim, früher preußischer Regierungsrath, in Zurückgezogenheit lebte.

Die romantische Einsamkeit dieses in einem stillen Gebirgsthale der durch ihre Naturschönheiten berühmten Fränkischen Schweiz gelegenen Berg-Schlosses dürfte schon früh auf den Knaben eingewirkt und in ihm den Sinn für jene Richtung geweckt haben, welcher er später sein Leben gewidmet. Der Kriegszeiten wegen konnte für seine Erziehung anfangs nicht so viel geschehen, wie der Vater es wohl wünschte. Dafür bewegte der Knabe sich viel in der freien Natur, in den Bergen und Wäldern, wobei sein Körper sich kräftigst entwickelte.

Erst im dreizehnten Lebensjahre erhielt Aufseß einen eigenen Lehrer, Dr. Schunk, später Professor des Staatsrechtes in Erlangen. Dieser bildete den geistig überaus regsamen Jüngling so schnell heran, daß er schon in seinem 17. Lebensjahre die Universität Erlangen beziehen konnte. Hier studirte er fünf Jahre lang die Rechtswissenschaft, nebenbei sehr fleißig aber auch andere Disciplinen, namentlich Geschichte des deutschen Mittelalters.

Schon in Erlangen entwarf Aufseß den Plan zur Herausgabe einer Zeitschrift für Kunde der deutschen Vorzeit, welche den Zweck haben sollte, den Sinn für alles Große, Edle und Schöne auf dem Gebiete der deutschen Geschichte zu wecken und zu fördern. Sie sollte Baudenkmäler, Kunstwerke und Erzeugnisse der Kunstgewerbe jeder Art, Waffen, Rechts- und Sprach-Alterthümer ꝛc. in weitern Kreisen bekannt machen und erklären.

Nachdem Aufseß den philosophischen Doktorgrad sich erworben, verließ er die Universität, um in Baireuth und Graefenberg die praktische Seite der Rechtspflege kennen zu lernen. Da er jedoch nicht die Beamtenlaufbahn ergreifen wollte und schon früh seine Eltern verloren hatte, mußte er sehr bald die Verwaltung seiner Güter selbst übernehmen. Er fand darin mancherlei Mängel, deren Abhilfe anfangs seine Zeit fast ganz in Anspruch nahm.

Im Jahre 1824 vermählte sich Aufseß mit einer Verwandten seines Hauses, der Freiin Charlotte von Seckendorff. Nun richtete er sich in seiner väterlichen Burg, wo er manches Stück alterthümlichen Hausraths, auch eine wohl erhaltene Rüstkammer fand, häuslich ein und sammelte theils zum Schmuck seiner Wohnung, theils seiner Studien halber allerlei alterthümliche Kunstwerke und Geräthschaften, welche damals noch viel billiger und leichter zu haben waren als heute. So entstand allmählich eine große kulturgeschichtliche Sammlung nebst Bibliothek, welche den Anfang des später gegründeten Germanischen Museums bildete.

Aufseß ordnete in der Zeit, welche ihm die Verwaltung seiner Güter übrig ließ, zunächst sein reichhaltiges Familien-Archiv und studirte eingehend die Geschichte seines Geschlechts und des Fränkischen Adels überhaupt, publi-

cirte auch ein Werk darüber, das leider nicht vollendet ist. Zugleich beschäftigte er sich viel mit Rechtsgeschichte und allgemeiner Kulturgeschichte. Er war bemüht, die Geschichte unserer Vorfahren bis in alle Einzelnheiten zu erforschen, sich ein treues Bild von dem Leben derselben im Mittelalter zu verschaffen.

Von seinen gedruckten Arbeiten fanden bei Fachgenossen einige Abhandlungen über Lehn- und Kirchen-Recht besondere Anerkennung. Auf Grund derselben wurde er zum Ehrendoktor der juristischen Facultät in Erlangen ernannt.

Unter solchen Studien und Bestrebungen führte Aufseß inmitten seiner zahlreichen Familie (er hatte zwölf Kinder) auf seiner Burg ein beneidenswerthes Stillleben. Mit seinen Untergebenen verkehrte er in ächt patriarchalischer Weise. Morgens versammelte die Glocke der Schloßkapelle sämmtliche Bewohner zum gemeinsamen Gebet; Mittags saßen Herrschaft und Gesinde zeitweise an einem Tische.

Die Stürme des Jahres 1848, während deren so mancher Gutsherr das Weite suchen mußte, gingen auch an der Burg Aufseß nicht ohne Einwirkung vorüber. Obgleich von Aufruhr und Tumulten verschont, behagte es dem Besitzer nicht mehr auf seiner Burg. Er zog mit seinen Sammlungen nach Nürnberg, erwarb daselbst das sogenannte Pilatus-Haus, dicht am Thiergärtner Thor gelegen, in welchem er mit seinen zahlreichen gelehrten Freunden ein fröhliches, durch Musik verschönte Leben führte.

Hier konnte Aufseß nun besser seine schon früher gefaßte und nie aus den Augen verlorne Idee eines „Deutschen Museums" verfolgen, welches Alles, was das gesammte deutsche Vaterland an geschichtlich Merkwürdigem besitzt, womöglich im Original, sonst in getreuen Kopien, also das gesammte Quellen-Material für deutsche Geschichte, in sich vereinigen sollte.

Aufseß verkannte keineswegs die großen Schwierigkeiten eines solchen Unternehmens. Aber er war ein Mann von seltener Zähigkeit und Willenskraft, ließ sich durch entgegentretende Hindernisse nicht leicht von seinem Vorhaben abbringen. Schon am 15. September 1830 ermunterte König Ludwig I. von Bayern ihn brieflich, in seinen Bestrebungen für Gründung eines vaterländischen Museums fortzufahren. Und die Worte seines Königs gaben ihm den Muth und die Kraft, den Gedanken, wenn auch erst viel später, zur That werden zu lassen. Auch bei seinen Freunden fand die großartige Idee viel Anerkennung. Sie Alle sollten mit helfen. Vor Allem aber hielt Aufseß sich an die deutschen Geschichts-Vereine und bemühte sich, sie zu gemeinsamer Arbeit zu verbinden.

Als erster sichtbarer Schritt zum Ziele kann die Gründung der Monatsschrift „Anzeiger für Kunde deutscher Vorzeit" bezeichnet werden, deren erster Band im Jahre 1832 erschien. Sie sollte ein Archiv für deutsche Geschichtskunde sein, daneben aber auch die Korrespondenz aller deutschen Geschichtsforscher unter einander vermitteln. Im Winter 1832—33 gründete Aufseß dann in Nürnberg eine „Gesellschaft für Erhaltung der Denkmäler älterer deutscher Geschichte, Literatur und Kunst," welche sich allmählich über ganz Deutschland ausbreiten sollte. Doch wurde das Bestehen derselben durch einflußreiche Neider leider sehr bald hintertrieben.

Auf der allgemeinen Germanisten-Versammlung zu Frankfurt im Jahre 1846 trat Aufseß mit seinem Vorschlage zur Gründung eines Deutschen Museums vor die Oeffentlichkeit, ohne jedoch seine Wünsche verwirklicht zu sehen. Nicht besser erging es ihm im folgenden Jahre auf der Versammlung in Lübeck. Sein Plan fand wohl manche Zustimmung, doch zweifelte man zur Zeit noch an seiner Durchführbarkeit. Erst fünf Jahre später, nachdem Aufseß unterdeß wieder mit den Statuten eines „Vaterländischen Bau- und Gewerbe Vereins zu Nürnberg," welcher ähnliche Tendenzen vertreten sollte, wie unsere jetzigen Gewerbe-Museen, hervorgetreten war, drang er auf der unter dem Vorsitz des Prinzen Johann, des jetzigen Königs von Sachsen, tagenden Versammlung der deutschen Geschichts- und Alterthums-Forscher zu Dresden, mit seiner Idee, welche er durch Vorlage völlig ausgearbeiteter Statuten, nebst Proben aus seinen Sammlungen und Repertorien unterstützte, durch. Am 17. August 1852 wurde die Gründung des „Germanischen National-Museums" als Centralstelle für die Wissenschaft der deutschen Geschichte beschlossen.

Nun war zwar ein Anfang gemacht, aber die Ausführung des Beschlossenen war nicht minder schwierig, da alle Mittel für ein so großartiges Unternehmen fehlten. Doch Aufseß hatte festes Vertrauen auf die deutsche Nation. Er wandte sich mit wiederholten Aufrufen an die deutschen Fürsten, die Staats-Regierungen, an die Städte, an den Adel, an Vereine und Private, bat um freiwillige Beiträge an Geld, Büchern, Archivalien, Kunstgegenständen ꝛc. zur Förderung des deutschen National-Museums, des einzigen Eigenthums des gesammten deutschen Volkes.

Seine Wünsche wurden von sehr vielen Seiten aus allen Gauen Deutschlands, auch von Deutschen, welche im Auslande lebten, in Polen, Siebenbürgen, ja selbst jenseits des Weltmeers in reichlicher Weise erfüllt.*) War das Germanische Museum doch die erste sichtbare Vereinigung des ganzen deutschen Volkes, dessen politische

*) Den wesentlichsten Antheil an dem Zustandekommen des Werkes und an seinem weiteren Gedeihen während der sechziger Jahre hatte König Ludwig I. von Bayern. Man findet darüber Näheres in K. Th. Heigel's vortrefflicher Biographie des Königs (Leipzig, 1872), auf die wir an anderer Stelle zurückkommen. A. d. Red.

Einigung man vielseitig so sehnlichst wünschte. Aufseß selbst lieh dem Museum seine große Bibliothek und seine gesammte kulturhistorische Sammlung für zehn Jahre unentgeltlich.

Schon im Jahre 1850 hatte Aufseß den neben seiner Wohnung gelegenen und mit derselben durch einen Gang verbundenen Thiergärtner Thor-Thurm zur Aufstellung seiner Sammlung gemiethet. Jetzt, da die Sammlungen, besonders die Bibliothek durch die Freigebigkeit des deutschen Buchhandels, so ansehnlich sich mehrten, wurde der Raum dafür zu klein. Er miethete daher auch noch die beiden obersten Stockwerke des sehr malerisch am Paniersplatze gelegenen Petersen'schen Hauses. Dort wurden die Bibliothek und das Archiv aufgestellt und die Bureaux eingerichtet, während die kulturgeschichtlichen Sammlungen im Thiergärtner Thor-Thurm blieben.

Am 15. Juni 1853 wurden die Sammlungen für den Besuch des Publikums feierlich eröffnet und werden seitdem von allen Nürnberg besuchenden Fremden besichtigt.

An der Spitze der Anstalt stand natürlich Aufseß selbst. Neben ihm arbeiteten, besonders an der Herstellung des projektirten Generalrepertoriums über alle Quellen der deutschen Geschichte, viele Beamte. Ein aus fünfzehn Personen, meist Gelehrten aus verschiedenen Theilen Deutschlands, bestehender Verwaltungs-Ausschuß unter dem Vorsitz des Gründers hatte die oberste Leitung der Anstalt in die Hand genommen. Durch Ernennung eines aus den bedeutendsten deutschen Geschichtsforschern bestehenden Gelehrten-Ausschusses wurde das Interesse derselben an das Museum gefesselt und die Theilnahme des wissenschaftlich gebildeten Theils des deutschen Volks wurde durch regelmäßiges Erscheinen des „Anzeigers für Kunde Deutscher Vorzeit", als Organ des Museums, welches von den Fortschritten der Anstalt sorgfältige Kunde gab, rege gehalten.

Aber auch die vermehrten Räume wurden für Aufstellung der Sammlungen bald zu klein. Es galt die Beschaffung eines bessern, dem Museum selbst gehörenden Lokals.

Nachdem die Anerbietungen des Großherzogs von Sachsen-Weimar, welcher die Wartburg, des Herzogs von Coburg, welcher die Veste Coburg zur Aufnahme des Museums und Aufstellung seiner Sammlungen angeboten hatte, ausgeschlagen worden waren, erwarb Aufseß nach vielen Bemühungen endlich im Jahre 1857 unter günstigen Bedingungen für das Museum die freilich zum größten Theile in Ruinen liegende, ehemalige Carthause zu Nürnberg mit all ihren Nebengebäuden und dem großen Garten. Nun ging es an das Bauen; in den öden Ruinen entstand ein reges Leben. Aufseß wußte, unermüthlich thätig, theils Geld für die Baukasse, theils Materialien oder gute alte Bautheile, welche verwendet werden konnten, herbei zu schaffen. Ein Raum nach dem andern wurde in alter Weise hergestellt. W. v. Kaulbach stiftete in die Kirche ein großes, von ihm selbst ausgeführtes Wandgemälde, der König von Preußen ein großes Glasgemälde für ein Fenster der Kirche.

Nachdem die nothwendigsten Restaurations-Arbeiten vollendet waren, zogen die Sammlungen noch im Jahre 1857 in das eigene sehr geräumige Lokal ein, in welchem sie noch heute sich befinden.

Die Sammlung wurde mit künstlerischem Sinne arrangirt und in malerischer Weise*) aufgestellt. Hier kam nun der Werth der einzelnen Stücke weit besser zur Geltung als bisher, und nun erst wurde die bequeme Benutzung derselben auch für auswärtige Gelehrte möglich.

Nachdem Aufseß unter Anwendung aller seiner geistigen und materiellen Mittel das Museum gegründet und im Verlaufe von zehn Jahren weiter entwickelt hatte, trat er im Jahre 1863 von der Leitung desselben zurück, erwarb die Villa Kreßbronn am Bodensee und verlebte dort, mit historischen Studien beschäftigt, den Abend seines thatenreichen Lebens. Er stiftete dort einen „Verein zur Erforschung der Geschichte des Bodensees", welcher schon mehre werthvolle Arbeiten publicirt hat, und arbeitete sehr fleißig an der Geschichte seines Geschlechts. Doch bewahrte er natürlich dem Germanischen Museum, dessen Ehren-Vorstand er geblieben, das wärmste Interesse. Noch in seinem letzten Aufsatze, welcher wenige Tage nach seinem Tode, in der Beilage der Augsburger Allgemeinen vom 4. Juni 1872 erschien, suchte er dahin zu wirken, daß die Kleinodien des ehemaligen Römischen Reiches deutscher Nation dem Germanischen Museum zur Aufbewahrung übergeben würden.

Das Germanische Museum erfreut sich auch nach dem Rücktritt seines Gründers, nach einer kurzen Stockung, unter der Leitung seines jetzigen Direktors A. Essenwein, welcher den unterdeß wesentlich veränderten Verhältnissen entsprechend an der Lösung der großen Aufgabe arbeitet, des schönsten Gedeihens.

Aufseß hatte die große Freude, die Wiedervereinigung Deutschlands zu einem einigen, großen und mächtigen Reiche, mit einem Kaiser an der Spitze, an das er stets geglaubt, und an dem er nach Kräften mitgearbeitet, noch zu erleben.

Obgleich körperlich schon schwach, wollte er doch das schöne Fest der Eröffnung der neuen deutschen Hochschule zu Straßburg nicht versäumen. Er ging, einer Einladung folgend, dahin, konnte jedoch an den Feierlichkeiten selbst nur wenig Theil nehmen, mußte vor Beendigung derselben

*) Nachdem die Sammlungen in neuester Zeit so sehr bedeutenden Zuwachs erhalten haben, und die Lokalitäten dafür vielfach erweitert worden sind, ist diese malerische Aufstellung mit Recht aufgegeben und dafür die einem wissenschaftlichen Institute allein entsprechende systematische Aufstellung angeordnet worden.

abreisen und starb unerwartet auf der Rückreise am 6. Mai 1872 zu Münsterlingen bei Constanz. Seine Leiche wurde einige Tage später in der Familiengruft seiner Burg Aufseß beigesetzt. R. B.

Der Salon von 1872.

III.

Drei wahrhafte Bijoux, welche vom Publikum wie von der Jury viel zu wenig gewürdigt wurden, habe ich mir noch zu eingehender Besprechung vorbehalten; eines derselben ist ein chef d'oeuvre des Italieners (und Schülers von Gérôme) Joseph de Nittis, die beiden andern rühren von Eugène Feyen, einem Schüler des P. Delaroche, her.

Nittis' Bildchen erinnert ein wenig an Pettenkofen, welcher tüchtige österreichische Künstler hier nicht minder, vielleicht sogar mehr gewürdigt wird als in seinem Vaterlande, indem manche französische Amateurs nicht anstehen, ihn Meissonier vollständig an die Seite zu stellen. Der Italiener hat auf seiner kleinen Leinwand nicht das schönste Fleckchen seines sonst so anmuthigen aber warmen Heimatlandes verherrlicht, er hat das Motiv auf dem Wege von Neapel nach Brindisi gefunden und nennt es deßhalb auch einfach „Ronte de Naples à Brindisi". Ich glaube kaum, daß das veranschaulichte Stück Weges zu irgend einer Zeit einen besonderen Reiz bieten dürfte; höchst unerquicklich dürfte es aber sein, dort zu wandern zu der Zeit, welche der Künstler zu seiner Studie wählte. Der Sommer scheint am Gipfel der Hundstage angelangt zu sein, Hitze, süditalienische Hochsommer-Mittagshitze strahlt uns aus einer schattenlosen Gegend entgegen; eine breite, weiße Straße führt in eine geringe Erdanschwellung hinein und verschwindet hinter ihr, um erst in der Entfernung, am Horizonte wieder sichtbar zu werden. Dicker Kalkstaub, in welchen Wagenräder bereits Furchen eingedrückt haben, bedeckt die Straße; ein leichter Windstoß, und die Luft wäre in Kreidewolken gehüllt. Aber es regt sich kein Lüftchen; die glühenden Sonnenstrahlen zehren ungehindert die letzten Saftreste aus den Grashalmen am Wege, sie rösten die Pflanzenbüschel und Stauden, sie schmoren die Disteln auf dem staubgepuderten Felde und verwandeln den ehemals grünen Haidekrautteppich auf dem Hügel zur Rechten in einen rostfarbenen. Links von der Straße senkt sich das Terrain, und das Kiesbeet eines Baches macht sich bemerkbar, in welchem man jedoch zur Zeit eher Fische braten als fangen könnte; nur in einer Vertiefung hat sich eine Schlammpfütze erhalten, aus welcher einige Schilfbüschel noch Leben zu saugen vermögen. In der Ferne strecken ein paar Pappeln melancholisch ihre mageren Schäfte gegen den Himmel, und vom Horizonte blenden die weißen Mauern einiger Häuser herüber; ein leicht blauer Himmel wölbt sich über der in Glühhitze schmachtenden Gegend, und ein paar leicht zerstreute weiße Wölkchen machen durchaus nicht Miene, sich zu einer Regenwolke zusammen zu ballen. Ich hoffe nun genug Theilnahme für die lebendige Staffage erweckt zu haben, welche sich zu dieser Zeit auf diesem Wege befindet; sie steckt zum Theil in einer citronengelben Kutsche, von zwei fuchsrothen Gäulen gezogen, welche der mitleidige Kutscher mit Baumzweigen bedeckt hat, zum Schutze sowohl gegen die stechenden Fliegen als auch gegen die stechende Sonne. Die Kutsche ist eben die Anhöhe der Straße hinangerumpelt, von welcher herab gegen den Beschauer zu einige staub- und schweißbedeckte armselige Wanderer gegangen kommen. Dies einfache Motiv ist so glücklich benutzt, die Intensität des über die Gegend ausgestrahlten Sonnenlichtes, der Effect der Hitze auf Pflanze, Thier und Mensch ist so wahr und wirkungsvoll dargestellt, dabei ist die Ausführung der Details sowohl der Landschaft als der Staffage eine so sorgfältige und doch scheinbar mühelose, die Komposition wie die koloristische Gesammtwirkung so fein künstlerisch empfunden, daß man dieses Bildchen unbedingt zu den besten Werken des Salons von 1872 zählen kann.

Eugène Feyen's zwei Bilder: „Les glaneuses de la mer" und „L'assemblée du mont Dôle" erinnern durch ihre reiche Bevölkerung mit kleinen Figuren, deren jede Einzelne gewissenhaft durchgezeichnet, ihr eigenes Gesicht, ihren eigenen Charakter und ihre eigene Bewegung hat, an manche Bilder des Sammet-Breughel, nur daß sie mit weniger Naivetät sich geberden und etwas gezwungener sich gruppiren, und daß der landschaftliche Theil noch nebensächlicher behandelt und nur einen gut gestimmten Hintergrund für die Figuren zu bilden bestimmt ist. Das Kolorit ist zart, duftig, fast zu duftig, es liegt wie ein dünner Nebelschleier über den Bildern. Feyen scheint sich erst neuester Zeit in dieses Liliputanerreich, welches er mit reizendem Pinsel schildert, verloren zu haben, seine Lieblingsrichtung war bisher das ländliche Genre, und er wußte in seine einfachen Motive meist einen sympathischen psychologischen Zug zu bringen, wodurch er sich dem deutschen Genre näherte.

So sehr die Franzosen in der bis jetzt besprochenen Richtung des Genre excelliren, so wenig glücklich fallen zumeist ihre Versuche auf dem Gebiete aus, welches man wohl mit einigem Rechte das deutsche Genre nennen kann. Die Darstellung von Scenen aus dem Volks- und Familienleben, so lebenswahr und lebensfrisch, so rührend natürlich, von so unnachahmlicher Charakteristik jeder einzelnen Figur wie des ganzen geschilderten Vorganges, in welcher die Hauptvertreter der gegenwärtigen Genremalerei in Deutschland, Knaus und Vautier in Düsseldorf, dann die Münchener Defregger und Kurzbauer sich so glänzend hervorthun, diese Richtung des Genre's will den Franzosen nicht gelingen. Es scheint ihnen die Gabe

zu fehlen, das Volksleben, den Volkscharakter mit dieser Liebe und Ruhe, diesem Eingehen in die einzelnen Gemüthszüge, ich möchte sagen mit der nöthigen Objectivität zu beobachten, zu erfassen und wiederzugeben. Es fehlt nicht an Versuchen, jedoch fallen diese meist unglücklich aus; das Motiv ist gesucht, bei den Haaren herbeigezogen, die Personen sind unwahr, die Farbe arbeitet auf eigene Effekte hin, in der Gesammtdarstellung blickt statt der Natürlichkeit und schlichten Wahrheit meist die Phrase oder falsche Sentimentalität durch. Vor Allem aber fehlt die Charakteristik im Ausdrucke der Personen, der psychologische Zug, welcher jede einzelne Figur individualisirt, mit welchem jede einzelne Figur an der Gesammthandlung theilnimmt, und durch welchen sie als Glied der Handlung eingereiht wird. Dieser psychologische Zug bildet den Hauptwerth des deutschen Genrebildes.

Einige bessere Bilder des Salons aus dieser Richtung seien hier gleich erwähnt.

„Gullertanz (souvenir d'Alsace)" von Gustave Brion, eine Gruppe tanzender Elsässer Bauernburschen und Mädchen, gut und lebendig in der Komposition, etwas manierirt in der Farbe; es sind aber eben nur hüpfende und sich drehende Leute in elsässischer Tracht, nichts weiter.

„Le Droit du seigneur" von Jules Garnier (Schüler von M. Gérôme). Der bäuerliche Hochzeitszug kommt aus der Kirche, der Junker, entschlossen, sein „jus primae noctis" geltend zu machen, harrt seiner mit den Schloßknappen schon am Wege, er hat dem jungen, hübschen Weibchen galant den Arm geboten, es folgt ihm eingeschüchtert und verschämt. Der arme Bauernbursche blickt verblüfft darein und zerknittert in stiller Wuth seinen Hut; Pfaffen suchen ihn zu trösten. Auf den Gesichtern der zuschauenden Hochzeitsgäste, Bauern, Weiber und Landsknechte malen sich verschiedene Empfindungen. Das Motiv ist dankbar und für einen Franzosen wie geschaffen; es ist auch, von einiger Coquetterie in der Farbe abgesehen, gut durchgeführt.

Christoph Bischop (Holland) macht uns mit einer neuen Species von Malern bekannt: „Le peintre de berceau". So trefflich auch die Farbe Bischop's ist, so gingen doch die Meisten kopfschüttelnd daran vorüber; wahrscheinlich blieb ihnen die Handlung unklar. Ich glaube das Haar gefunden zu haben, bei welchem sie herbeigezogen ist: die ehemalige Geliebte des Wiegenmalers bestellt bei diesem eine schöngemalte Wiege für ein Wesen nächster Zukunft, an dessen Dasein der Maler zu seinem Leidwesen keine Schuld getragen haben wird. „La sorcière bretonne" von Robert Wylie (Amerikaner) ist ein figurenreiches Genrebild, technisch gut ausgeführt, bietet aber in der Charakteristik der einzelnen Personen zu wenig Interesse; die Hexe wurde gerufen um ein krankes Kind zu heilen und bereitet eben einen Zaubertrank für dasselbe; eine Menge überflüssiger Personen umstehen Mutter, Kind und Hexe. Etwas wilder und mehr Hexe von Beruf als die Vorige ist des Russen Axenfeld „La Strega", welche in einer unheimlichen Höhle, in Gesellschaft eines schwarzen Katers, einer Kindesleiche, von Fledermäusen und Schlangen, beschäftigt ist, Hagel zu fabriciren, indem sie, nach dem Recepte in „Jean Wier et la Sorcellerie" eine Wasserpfütze mit ihrem Stäbchen schlägt. Das tiefe Helldunkel der Höhle in welchem dennoch alle Gegenstände unterscheidbar werden, ist dem Künstler gut gerathen; das Hexenmodell kann er sich kaum irgend wo anders als vom Blocksberge geholt haben. Josephe Aufray's „L'annonce de la comédie", zwei Gaukler, welche durch Trommelschlag ihre Produktion ankündigen und bei dem Schneegestöber in ihrem Harlequingewande fast erfrieren, eine Gruppe ebenfalls frierender aber doch neugieriger Schulkinder als Zuschauer, ist mit Humor und Stimmung gemalt.

Eine durch mehrere Exemplare vertretene Sorte von Genrestücken, welche durch coquette Motive und sehr flotte Behandlung derselben stark an gemalte Journal-Amusant-Zeichnungen erinnerten, glaube ich kurz abthun zu können. Sie rangiren in die beträchtliche Serie von Bildern, deren Maler durch verführerische Seitenpfade vom rechten Wege der Kunst abgekommen sind. Es sind dieß jene, welche durch gesuchte Effekte, Manierirtheit, Bizarrerien originell erscheinen und die Aufmerksamkeit auf sich lenken wollen, welche auf Kosten der Wahrheit koloristisch wirken wollen, auch mitunter den Begriff koloristischer Wirkung gänzlich falsch auffassen und statt Koloristen „Koloraturmaler" genannt zu werden verdienen. Einige dieser Bilder sind jedoch mit einer solchen Finesse gemalt und ihre Schwächen sind so liebenswürdig, daß man nicht umhin kann, sie dennoch mit Interesse zu betrachten. Einige Proben, welche zeigen, daß dem Maler das Talent zu wirklich guten Bildern nicht fehlen würde, seien hier angeführt: Noël Saunier „La baignade" und „Dans le parc", dann Armand Charnay „La leçon d'équitation", beide Schüler von Pils, vertreten jene gleichsam mit zarten koloristischen Effekten blendende Manier, welche die Bilder Amberg's meist charakterisirt, und zwar Geschmack verräth, aber vor der Natur nicht Stich hält. Armand Heullant hat in seinen beiden Pendants: „La source" und „La cachette" ein reizendes Pärchen dargestellt, welches aus der Zeit Paul's und Virginiens stammen dürfte und eben so manierirt gemalt ist, wie man diese malen müßte, wollte man sich bemühen, das Bild der Erzählung möglichst anzupassen. Francesco Paolo Michetti legt zierliche Wachspuppen in saftiges Gras („Retour du potager", „Sommeil de l'innocence") was sich zwar sehr niedlich ausnimmt, aber stets fürchten läßt, daß die Mittagssonne die netten Dinger zerschmelzen werde.

Endlich noch ein Rest von sonst beachtenswerthen

Genrebildern. Der Belgier Jean Bapt. Huysmans bringt zwei Pendants, welche durch die Idee mehr interessiren als durch die übrigens anständige Ausführung. Das eine Bild: „Un coin de rue en Afrique“ zeigt einen Araber hoch zu Dromedar, welcher sich von seinem erhabenen Sitze bequem mit einer aus dem kleinen Fensterchen herausguckenden, niedlichen Muselmännin unterhält; das zweite Bild: „Un coin de harem en Afrique“ zeigt das Innere eines Haremgemaches; eine niedliche Muselmännin ist auf den Rücken ihres Sclaven gestiegen, um sich am kleinen Fensterchen mit einem Araber draußen unterhalten zu können. Henner will uns in seiner trefflich gemalten „Idylle“ die reizende Zeit zurückrufen, in welcher die Menschen eben so sehr die unbequeme Kleidung wie die lästige Arbeit verachteten und sich die Muße mit Flötenspielen, Liebesseufzern und Erhörung derselben ausfüllten. Gustav Guillaumet malte: „Les femmes du donar à la Rivière“; es sind dies algerische Wäscherinnen, welche durch ihre malerischen Kostüme dem Künstler die zweite Medaille erringen halfen. Henry Schlesinger, in Frankfurt geboren, an der Wiener Akademie ausgebildet und seit Kurzem ein naturalisirter Franzose, übrigens durch einige gute Bilder bereits bekannt, hat ein trefflich gemaltes Bild, ein nettes aus der Kirche kommendes Landmädchen, welchem eine junge elegante Dame etwas in's Ohr flüstert, ausgestellt. Das Bild heißt: „Peine perdue“, der Sinn ist mir bis jetzt unklar.

(Fortsetzung folgt.)

Kunstliteratur.

* **Von M. de Vogüé's „Syrie centrale“** ist soeben die 30. Lieferung erschienen und damit das vortreffliche Werk, dem wir durch die Publikation der merkwürdigen Denkmäler Centralsyriens eine so wesentliche Bereicherung unserer Kenntniß der frühchristlichen Architektur verdanken, in seinem künstlerischen Theile zum Abschluß gekommen. Ein erklärendes Verzeichniß der Tafeln, an welchem der Verfasser noch arbeitet, wird uns für die nächste Zeit in Aussicht gestellt.

Sammlungen und Ausstellungen.

R. E. **Neuerdings sind im Berliner Museum** vier hellenische Vasen aufgestellt, die in mehr als einer Hinsicht das Interesse der Beschauer zu erwecken geeignet sind. Zunächst wegen der Größe, da Lekythen von solcher Höhe bis jetzt noch nicht existirten (einige im Barbakion in Athen kommen ihnen nahe, stehen aber immer noch um ein Beträchtliches zurück), dann wegen der Farben, mit denen sie ehemals bedeckt waren, und von denen auch noch heute deutliche Spuren sich erkennen lassen, und überhaupt wegen der ganzen Technik. Sie wurden im Jahre 1871 in Athen gefunden und sind bis auf ein Gefäß, über dessen Verbleib ich Ihnen nichts Näheres sagen kann.*) in's Berliner Museum gekommen. Leider waren sie in viele Stücke zertrümmert, so daß es wegen der vielen Fugen schwer ist, beim ersten Anblicke die einzelnen Figuren herauszuerkennen; doch einige Mühe auf ihre Betrachtung verwandt, läßt auch die Einzelheiten, soweit sie erhalten sind, deutlich hervortreten, und außerdem erleichtern die über den Vasen angebrachten getreuen, in Farbe ausgeführten Nachahmungen bedeutend das Erkennen der Gegenstände. Diese sind nicht wesentlich von denen anderer attischer Lekythen, von denen Benndorf in seinem Vasenwerke eine große Reihe veröffentlicht hat, verschieden: auf der einen sitzt vor einer Stele, die sich auf Stufen erhebt und oben in eine Bekrönung von Akanthusblättern ausläuft, ein Mann, mit dem Profil nach rechts, an den Füßen mit hoch hinauf gegürteten Sandalen bekleidet. Während er mit der linken Hand zwei Speere hält, streckt er die Rechte wie etwas demonstrirend vor. Vom Halse hängt ihm den Rücken hinab ein Himation von violetter Färbung, mit Spuren von Blau darauf; das eng anliegende Untergewand ist jedoch vollständig verschwunden, bis auf die Blumen, mit welchen es verziert war, und die jetzt auf den nackten Körper gesetzt zu sein scheinen. Rechts von ihm steht ein Mann, nach links gewendet, der seiner Haltung nach sich auf einen Stock stützt; er hat nämlich die linke Hand unter die rechte Schulter gelegt und den Oberkörper etwas nach vorn gebeugt; die rechte Hand streckt er nach vorn. Auch von seinem Gewande ist bis auf zwei Guirlanden, die es oben und unten umsäumten, und einige Pflanzenornamente zwischen beiden, nichts übrig geblieben. Links von dem sitzenden Mann erblickt man eine Frau, die, nach rechts blickend, mit der linken Hand zierlich das Gewand anfaßt, während sie auf der zurückgeführten Rechten einen flachen Korb hält mit zwei Kränzen, zwei Lekythen und herabhängenden Tänien, die jetzt bräunlich gefärbt, gleichfalls Spuren von Blau zeigen. Nur um weniges verschieden ist die Darstellung des andern Gefäßes. Vor einer Stele, die nach oben in Akanthusblätter ausläuft, zwischen denen jedoch hier noch auf blauem Grunde eine Palmette angebracht ist, sitzt ein Jüngling nach links, in ein weißes Gewand gehüllt, das die rechte Brust sammt dem Arme frei läßt; indem er die rechte Hand lässig über das rechte Knie herabhängen läßt, macht er mit der linken eine Bewegung nach vorn, zu einem zweiten Jüngling, der, in ein gelbes Gewand so eingehüllt, daß bloß der Kopf und rechte Arm frei bleibt, diesen im Gespräch nach vorn streckt; er steht nach rechts, mit vorgebeugtem Oberkörper auf einen unter die linke Schulter geschobenen Stock gestützt. Ein dritter Jüngling zeigt sich rechts von dem sitzenden; mit weißem Gewande bekleidet, so daß der rechte Arm und die Brust frei bleiben, läßt er nach der Mitte schauend unthätig beide Arme herabhängen. Mehr verschieden ist die Darstellung des dritten, größten Gefäßes. Zwar bildet auch hier eine Stele, die mit Akanthusblättern bekrönt ist, den Mittelpunkt, und auch der vor ihr sitzende Jüngling fehlt nicht (sein Gewand ist mit Epheuranken verziert), aber rechts von ihm, da, wohin sein Blick sich wendet, steht vor einem Pferde, von dem man nur den Kopf, Hals und Schwanz noch erblickt, ein bärtiger Mann mit einem gestickten Chiton bekleidet und mit brauner, den Rücken hinabfallender Chlamys: mit dem Körper en face wendet er den Kopf dem sitzenden Jüngling zu und hält hoch greifend mit der Linken zwei krummgebogene Stäbe, wohl Lanzen bedeutend, während er mit der rechten Hand die Zügel des Pferdes zu fassen scheint. Links endlich von dem sitzenden Jüngling steht ein anderer mit nacktem Oberkörper, mit der rechten Hand einen Stab aufstützend. Das interessanteste von allen ist jedoch das vierte Gemälde, eine Prothesis vorstellend. Auf einem Ruhebett liegt ein todter Jüngling, ganz mit einem weißen Tuche zugedeckt, so daß nur der Kopf sichtbar ist; über ihn beugt sich, hinter der Kline stehend, so daß ein Theil der Figur dadurch verdeckt wird, eine Frau, indem sie zugleich beide Hände zu Seiten seines Kopfes ausstreckt. Sie hat als Trauernde ganz kurzes Haar und trägt über einem graubraunen Chiton mit Aermeln ein Himation von gelbbrauner Farbe, das sich unter dem rechten Arme durchzieht. Rechts von der Kline steht ein Mann mit violettem Himation bekleidet, der mit unter die rechte Schulter gesetztem Stocke sich leise nach vorn beugt und mit der linken Hand den Kopf des Todten berührt, die rechte dagegen auf seinen eigenen Kopf legt. Links von der Kline wird noch ein Mädchen sichtbar, die mit gelbbraunem Chiton ohne Aermel, nach rechts gewandt, die Linke nach vorn streckt, wie es scheint, eine Tänie haltend; auf der rechten Hand trägt sie einen flachen Korb. Ueber der Tänie wird noch eine kleine geflügelte Gestalt, die nach rechts schwebt, sichtbar; unter der Kline steht ein Lekythos und ein viereckiger Kasten. — In Betreff der Technik ist nur zu bemerken, daß man hier deutlich sieht, wie zunächst die Körper der einzelnen Figuren in feinen Umrissen mit einer gelbbraunen Farbe auf den weißen Grund aufgetragen wurden, und wie sie dann erst mit Gewändern in verschiedener Färbung versehen worden sind. Freilich gilt dies im Ganzen bei den meisten Vasen, so z. B. läßt eine Ganymedesvase des Museo Gregoriano deutlich bei der Figur des

*) Dieses fünfte Gefäß, das weitaus schönste und besterhaltene der Reihe, kam nach Wien in's Oesterreichische Museum. A. d. Herausg.

Zeus sowohl wie bei der des Ganymedes die verschiedenen Versuche des Künstlers, den Körper ordentlich herauszubringen, ehe er das Gewand darüber legte, erkennen, doch ist diese Art der Technik bis jetzt immer noch von Manchem bezweifelt worden. Wichtig ist ferner noch die Anwendung der verschiedensten Farben, die hier deutlicher als auf andern Lekythen sich erkennen lassen. Innerhalb der vier Busen ist noch ein großer Unterschied zu bemerken; während nämlich die erste und dritte alle Figuren in bloßen Umrissen zeigen, ist bei der zweiten und vierten das männliche Geschlecht vom weiblichen dadurch unterschieden worden, daß man bei jenem die Umrisse mit der bräunlichen Farbe ausgefüllt hat, während die Frauen weiß gelassen sind; die Augen der Männer sind dann durch aufgesetztes Weiß bezeichnet. Was nun die dargestellten Figuren anbetrifft, so kann der Mann auf Nr. 4 von besonderer Wichtigkeit werden für die Erklärung anderer Monumente, da nämlich hier der über den Kopf gelegte Arm offenbar das Klagen um den Verlornen ausdrückt; hat man da nicht das Recht, auch bei den Amazonen, wo dieselbe Haltung des Armes bis jetzt zu so mannichfachen Auslegungen geführt hat, einfach eine klagende Bewegung anzunehmen, eine Klage über den entrissenen Sieg? Bei dem strengen Festhalten der griechischen Kunst an einmal gefundenen Ausdrücken wäre eine solche Annahme die einfachste und leichteste. Von Interesse ist ferner noch die kleine schwebende Figur, durch welche offenbar eine Seele ausgedrückt werden soll.

♯ **Oesterreichischer Kunstverein.** Die Decemberausstellung bot des Hervorragenden wenig; die größere Anzahl der 180 Nummern, welche der Katalog auswies, gehörte zu dem Mittelgut, über welches die Kritik in der Regel schweigsam hinweggeht. Im Angesichte der Weltausstellung ist es nicht Wunder zu nehmen, wenn in den laufenden Monatsausstellungen dieser Saison die guten Namen, denen man sonst zu begegnen gewohnt ist, allmählich seltener werden. Das Hauptinteresse knüpfte sich diesmal an J. N. Geiger. Es ist unseres Wissens schon manches Jahr verstrichen, seit der geschätzte Künstler hier nichts von seinen Arbeiten mehr sehen ließ. War es Absicht, so lange der Meister zugleich Lehrer war, der Kritik ferne zu bleiben oder lag ihm wenig daran, seinen bereits anerkannten Namen im großen Publikum warm zu erhalten: kurz seit seinen Hauptwerken, den historischen Federzeichnungen zu Ziegler's Schriften, wurde der Kreis derjenigen, die Geiger's künstlerische Thätigkeit verfolgen konnten, ein stets kleinerer. Wohlbegreiflich mochte daher jedrr, der seine weltbekannten „Memorabilien" im Gedächtnisse hat, mit Neugierde vor die sieben Kartons treten, welche der Künstler diesmal ausgestellt hatte. Die Vorwürfe sind den Grillparzer'schen Dramen: „Des Meeres und der Liebe Wellen" und der „Ahnfrau" entlehnt. Die Bilder sind Eigenthum eines Pester Kunsthändlers und für photographische Vervielfältigung bestimmt. Wohl ist damit schon einigermaßen der Kritik die Spitze umgebogen: Geiger ist nämlich somit unschuldig an der Wahl der Stoffe, welche beide seinem ganzen Wesen offenbar nicht zusagen. Seinen Schülern gegenüber bemerkte er einmal ganz richtig, daß es dem Künstler kaum zwei-, dreimal im Leben begegne, Aufträge zu bekommen, welche mit der Stimmung seines schaffenden Geistes harmoniren, da müsse er sich denn zwingen, den Gegenstand, der seine Aufgabe bildet, zu lieben. Daß es aber nicht immer gelingt, diese gezwungene Liebe vollends zu maskiren, tritt hier bei dem Meister selbst zu Tage. Wer wird die heerlichen Kompositionen: „Egmont", „Rosamunde", „Alfred der Harfner", „Winkelried" ꝛc. aus den Memorabilien mit diesen neuen Produkten vergleichen wollen! So sehr auch jeder Strich, die Technik überhaupt die Meisterhand bekundet, zu deutlich sagen trotzdem die Bilder, daß nicht die Mühe, sondern ein Kunsthändler den Anlaß zu ihrer Entstehung gab. Am flüchtigsten ging Geiger über die ruhigen, mehr lyrischen Scenen hinweg, so über „Hero's und Leander's Begegnung"; inniger verweilt er, was vornehmlich die Durchführung anbelangt, bei bewegteren Motiven, wie der „Auffindung der Leiche Leander's" obwohl auch hier das Zündende, Dramatische fehlt, welches Geiger früher in seine Scenen hinein zu legen wußte. Ungleich gelungener sind die Kompositionen zur „Ahnfrau"; hier kommen die naturalistischen Elemente mehr zur Geltung, in welchen sich der Künstler heimischer fühlt. Die Scene: „Wie der Räuber Boleslav dem verwundeten Grafen Borobin entdeckt, daß Jaromir dessen Sohn sei" ist meines Erachtens noch das Beste von Allem. Der malerische Effekt hält sich, so verführerisch auch das Motiv ist, in edlen Grenzen; die Gestalten sind wahr und lebensvoll durchgeführt. In den anderen Blättern, auf denen die gespenstige Gestalt auftritt, fühlt man die Schwierigkeiten, die es dem Künstler kostete, diese Dunstfigur zu personificiren; das Auflösen in Nichts, das allmählige Durchsichtigwerden ist nur im ersten Bilde gelungen dargestellt. Es ist nicht daran zu zweifeln, daß die Blätter vervielfältigt ihren Weg finden werden, und es ist das Unternehmen schon deßhalb zu loben, weil es endlich nun auch dem großen vaterländischen Dichter die Ehre zu Theil werden läßt, auf dem Salontisch durchgeblättert zu werden. Geiger hoffen wir aber bald wieder auf festem historischen Boden zu begegnen; Dichtungen lähmen seine eigene Dichterkraft. Von dem Uebrigen trug M. Schmid mit seiner „Strafpredigt" den Preis davon. Ein junges, schmuckes „Dirndl" und ein ebenso schmucker „Bursch" stehen in der Pfarrstube vor dem hagern hochwürdigen Herrn, der an seinem Pulte sitzt, und müssen eine „Strafpredigt" anhören — wegen einer Kleinigkeit, die sie etwas zu frühe zur Vermehrung der Christenheit der Kirche darbringen. Die verschämten Schuldigen sind trefflich dargestellt. Alle feinen Nüancen, die ein so peinlicher Moment in dem Gesichte wachensen kann, sind eminent wiedergegeben. Im Hintergrunde horcht bei halbgeöffneter Thür die Pfarrköchin und lächelt — ob schadenfroh, ob über die ernste Predigt? Neben der fein charakteristischen Zeichnung ist auch die Farbe gesund; nur schade, daß die Figur des raisonnirenden Pfarrers etwas zu kleinlich gehalten ist. Ein Bildchen von O. Peerns: „Nach der Hochzeit" verdiente des zarten eleganten Pinsels wegen volle Beachtung. H. Kaufmann's „Jägertatein" erinnerte an die derben Niederländer. Von Bildnissen ist ein gut modellirter Kopf, von A. Ebert, „Die Andacht" erwähnenswerth. — Gleich den regelmäßigen Nilüberschwemmungen kommen alljährlich im December und Januar die Landschaften vom „vergangenen Sommer" herangerückt. Unter den Vielen in vorigem Monat ist Kamecke's „Lac Combal"nts klar in der Farbe und plastisch in der Modellirung in erster Linie zu nennen. Ein poesievolles Bildchen ist Munthe's „Winterabend"; Schnee und Eis auf der Erde und in den schweren Wolken am Himmel, nur in weiter Ferne legt sich ein schmaler Streif glühender Lava dazwischen. Holzer, der Waldpoet unter den Landschafteen, war durch sein „Jagd-Bivouak" gut vertreten. H. Loth's „Rendezvous" wäre, was Komposition und Zeichnung anbelangt, ein ganz treffliches Bild, nur ist's mit der Beleuchtung, als ob die Sonne durch eine schwarze Brille gesehen hätte. Die vier Salzkammergut-Seen von Püttner sind als diese kaum zu erkennen. Ferner sind noch gute Bilder von Waagen, Voltz, Hansch und Selleny erwähnenswerth. Zwei Thierstücke von L. Schuster sind ganz gediegene Leistungen. J. Till's „Erzherzog Maximilian von Räubern überfallen" ist gegen die früheren Arbeiten des Künstlers ein Rückschritt. Das Aquarell war durch hübsche Landschaften von Th. Ender und violette Figurenbilder von Fr. Gerasch vertreten.

Vermischte Nachrichten.

B. **Professor Andreas Achenbach** hat sich auf mehrere Monate nach Italien begeben und vor seiner Abreise noch in der Schulte'schen Ausstellung in Düsseldorf ein Seestück ausgestellt, welches sich an Umfang und künstlerischer Vollendung mit der jüngst von uns besprochenen großen „Westphälischen Mühle" vollauf messen kann, so daß beide Meisterwerke, die kurze Zeit nebeneinander hingen, in würdigster Weise die verschiedenen Richtungen kennzeichnen, in denen der geniale Künstler so Bedeutendes leistet.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Stiche.

Murillo, E. Missionär-Madonna. (Galerie Esterhazy.) In Mezzotinto gest. v. J. Ballin. Roy.-Fol. (51½ u. 40 C.) Wien, Kaeser.

Pausinger, F. Der röhrende Hirsch. In Mezzotinto gest. v. C. Post. qu Roy.-Fol. (44½ u. 56 C.) Ebend.

Van Muyden, A. Refectorium. Gest. v. Eisseohardt. qo. Fol. (23 u. 36 C.) Ebend.

v. Ramberg, A. Begegnung am See. Gest. von C. Geyer. gr. Fol. (42 u. 34 C.) Ebend.

Der St. Stephansdom in Wien im Jahre 1871. Gez. u. gest. v. H. Bültemeyer, Staffage (grosse Procession) gest. v. F. Laufberger. Roy.-Fol. (63 u. 46 C.) Ebend.

v. Pilloty, C. Seni vor Wallenstein (als Leiche). Gest. v. Fr. Vogel 1872. gr. qu.-Fol. (39 u. 45 C. Kunst-Vereinsbl. für die Rheinlande u. Westfalen.) Leipzig, Rud. Weigel.

Photographien.

Münchener Künstler-Album. (94 Bl. nach Fr. Voltz, J. G. Steffan, A. Braith, Horschelt, G. Max, Fr. Defregger, H. Lang, Messoly u. A.) Fol. München, Chr. Bruch.

Photographien nach Originalen moderner Meister. Nr. 247. Heimkehr der Krieger, 248. Empfang der Sieger u. 49. Musicirende Engel, von R. Henneberg. 250. Die gelehrte Frau, von E. v. Schmitz. 51. Die Spieler, von Munsch. 52. Mutterstolz, von F. Paulsen. 53. Preuss. Feldpost in Vouziers, von L. Braun. 54. Herbsweide und 55. In der Frühe, von Fr. Voltz. 56. Mütterliche Sorgfalt, von Meyer v. Br. 57. Schneesturm in der Puszta, von E. Hallatz. 58. Calabrisches Hirtenpaar, v. H. v. Angeli. 29. Bianca Capello, von Ch. L. Müller. 60. Grasiella, 61. Eifriges Studium u. 62. Trotzköpfchen, von A. Piot. 63. Hausmüttereben, von C. Engelhardt. 64. Jeanne Vandergheinst a. d. Wiege der Margarethe von Parma, von W. Geetz. 65. A rest on the road West-Highlands u. 66. Not one of the flock, von H. Garland. 67. L'homme qui rit und 68. Après dîner, von F. Pons. 69. Lieb' Vaterland magst etc., v. P. Proler. 70. Sonntagsmorgen im Schwarzwald, von H. Saleutin. 71. Beethoven und das Rasumowsky'sche Quartett, von A. Borckmann. 72. Eines Seekönigs Grab, von Graf Harrach. 73. Planderstündchen, von B. Giuliano. 74. Die Grossh. Hessische Division bei St. Privat, von E. Hünten. 75. Stiller Besuch, von C. Hoff. 76. Die Heimkehr der Schnitter, v. P. Böhm. Verschiedene Formate. Berlin, Photogr. Gesellschaft.

Overbeck, F. Madonna mit Kind in e. Landschaft. Rund. (32 C.) Lübeck, Kaibel.

Der Dom zu Halberstadt. 12 Blatt innere und äussere Ansichten nach der Natur. gr. 4. (Ca. 23½ u. 18 C.) Halberstadt, Klapp.

Ansichten aus dem Halberstädter Domschatze. (6 Blatt Altäre, Crucifixe, Messgewänder etc.) 4. (Ca. 17½ u. 14½ C.) Ebend.

Fürstl. Liechtenstein'sche Galerie in Wien. Nach den Orig.-Gemälden des Van Dyck, G. Reni, Cranach, Rubens, Veronese u. A. Blatt 1—66. Fol. Wien, Miethke & Wawra.

Zeitschriften.

Gazette des Beaux-Arts. December.

Exposition de Milan, von P. Mantz. — Etude sur Jean Cousin, von G. Duplessis (Mit Abbild.) — Un musée transatlantique (New-york) 3. Art. von L. Ducompe (Mit Abbild.). — Musée de Lille. 2. Art., von L. Gonse (Mit Abbild.). — Origines de la peinture allemande. Ecole de Bohême. 1. Art., von A. Michiels. — Rome souterraine, von R. Ménard. — Les grandes collections étrangères I. Sir Richard Wallace, Bart. 1. Bethnal Green Branch Museum. 1. Art., von L. Mancino. — Beigegeben: Die Musik, nach van der Helst radirt von Jacquemart. — Herodias, nach H. L. Lévy radirt von Boltvin.

Journal des Beaux-Arts. Nr. 22. u. 23.

Les peintures de de Keyser au Musée d' Anvers. — Le Salon de Bruxelles: la céramique. — A propos des verrières de la cathédrale d' Anvers. — Les tableaux modernes de la collection de Brienen. —

The Art-Journal. December.

The art of Japan. — Art-aids to commerce, von P. L. Simmond. — Rome, ancient and modern (by Francis Wey). — Obituary: George Hemming Mason; Thomas Allom; P. Roch Vigneron; Th. Gautier. — The Bethnal Green Museum. — Antiquities from Cyprus. — The Lichfield Museum (Mit Abbild.). — Beigegeben 3 Stahlstiche, darunter „Die Kreuzigung" nach Tintoretto gest. von A. Schultheis.

Jahrbücher für Kunstwissenschaft V. Jahrg. 3. Heft.

Die Ergebnisse der Holbein-Ausstellung II. (Schluss). Von A. v. Zehn. — Bemerkungen über Gemälde in Spanien. Von H. Lücke. — Eine Stelle aus Dürer's Briefen. Von W. Schmidt. — Urs Graf. I. Von Ed. Ilis. — Michael von Coxcyen. Von W. Schmidt.

Christliches Kunstblatt. No. 12

Ueber kirchliche Glasmalerei, von H. Kitscedorff. (Mit Abbildung.)

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VIII. Jahrgang. Nr. 13.

Beiträge sind an Dr. E. v. Lützow (Wien, Theresianum. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

10. Januar 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 8 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Der Salon von 1872.

III.

(Schluß.)

Das Porträtfach war durch manches gute Bild vertreten und ließ in vielen Stücken das ernste und eifrige Studium tüchtiger alter Meister erkennen. Beachtenswerth ist, daß die altdeutsche Schule jetzt bei den Franzosen zu Ehren zu kommen scheint; manche Portraits zeugen nicht nur von sehr entschiedenen, mitunter glücklichen Versuchen den warmen Goldton, die in allen Abstufungen klare Farbe herauszubekommen, welche uns aus den Bildern jener Meister entgegenleuchtet, sondern sie schließen sich diesen auch im Arrangement und Format (dem Quadrate sich nähernd) möglichst an; sehr gelungene Bilder in dieser Richtung, die den Einfluß Holbein's unverkennbar an sich tragen, waren ausgestellt von Paul J. A. Baudri, Portrait von Edmund About, C. F. Gaillard, Frauenportrait, Alexandre Collette, eine Frau aus Savoyen. Eine selbständigere, freiere Auffassung, ungezwungene, noble Haltung bei glücklicher Auffindung und Wiedergabe der individualisirenden Merkmale, zeichneten die Portraits nachfolgender Künstler aus: Lievin de Winne (Belgier), das beste Männerporträt des Salons von 1872, lebensgroß, Kniestück, noble Auffassung, glanzlose, fast stumpfe Farbe, aber gegen den grauen Hintergrund von seiner Wirkung; Edward H. May (Amerikaner, Schüler Couture's), Portrait des Generals Meredith Read; Désiré Langée, männliches Portrait; Mademoiselle Jacquemart, Portrait des Präsidenten Thiers; C. F. Gaillard, Portrait eines Officiers; Fantin-la-Tour, ein halbes Dutzend Portraits, eine Tischgesellschaft bildend; Jules Elié Delaunay, Damenportrait (von demselben war auch eine reizende „Diana" ausgestellt); Madame Beauvais, Mädchenportrait; Jules Cornillet, Damenportrait; Auguste Anatole Deschamps, reizendes Mädchenportrait; Eugène Faure, Damenportrait; Alexandre Piot-Normand und Armand Laroche, Damenportraits; Alexis Pérignon, Porträt der Comtesse Pepoli. Antoine A. E. Hébert, Director der Académie de France, hat das Portrait einer jungen, engelsschönen Marquise mit Haaren wie Ebenholz und einem Teint wie Blüthenschnee gemalt; er scheint von ihrer Anmuth so ergriffen worden zu sein, daß sie ihm wie ein überirdisches Wesen erschien, und als solches hat er die junge Marquise L.. auch dargestellt. Wie eine Schemenkönigin sitzt sie da, ihr Körper ist aus Duft gewebt, aus ihrem Antlitze mit den prächtigen dunklen Augen liest man zu gleicher Zeit Stolz, Milde und mädchenhaftes Bangen; ihr Haupt krönt ein Demantdiadem, und ein Schleier, dünn wie Spinnwebe, gleitet zu beiden Seiten über Schultern und Arme herab, ohne sie zu verhüllen.

Die eigentliche neue französische Moderichtung im Porträtfache habe ich noch nicht angedeutet, und doch war sie im Salon merklich vertreten; diese modernen Portraits passen nicht so sehr für den Ahnensaal, wo sie die nachkommenden Geschlechter mit Stolz und Verehrung erfüllen sollten, sie könnten vielmehr als Aushängeschilder für Modewaarenhandlungen dienen. Die Männer müssen darauf verzichten, von den modernen Malern conterfeit zu werden; sie sind zu wenig dankbar, sie bieten zu wenig „Stoff". Dafür aber sind jene Damen sehr willkommen und gesucht, welche in prunkvollen Toiletten und farbensprühendem Schmuck Ersatz für das entschwundene Juwel der Jugendfrische und Anmuth zu finden wissen. Solche Damen werden in ganzer Lebensgröße und Lebensfülle, decolletirt bis zur Indiscretion, angethan mit dem ganzen

Staat ihrer Salontoilette, einen Fächer oder eine Blume zum Spiel in der Hand, ein Lächeln der Welterfahrung auf den Lippen, von den Meistern und Meisterinnen der modernen Portraitmalerei dargestellt. Die letzteren brilliren aber auch in diesen Bildern mit einer außerordentlich blendenden Technik und einem Geschmacke, welcher den Modistinnen, von denen die Kleider und der Putz herrühren, alle Ehre macht. Die Beschreibung der Toiletten würde für ein Mode-Journal von großem Interesse sein, hier aber glaube ich mich derselben entschlagen und mich darauf beschränken zu dürfen, die Leser mit den hervorragendsten Vertretern der neuen Richtung bekannt zu machen. Es sind dies: Carolus Duran, Madame Laure de Chatillon, Madame Lucile Doux, Jean Bapt. Paul Lazerges, Philippe Parrot und Eduard Dubufe; Letzterer hat übrigens auch eine etwas unreife, aber in der Farbe gelungene Odalisle gemalt.

An sonstigen guten Figuren und Studienköpfen sind noch hervorzuheben: Leon Bonnat's „Femme d'Ustaritz", eine alte Frau in schwarzem, baskischem Kostüme, gute und interessante Farbenstudie; von demselben Künstler war auch ein durch gediegene Farbe hervorragendes Figurenbild: „Cheiks d'Akabah", Araber zu Pferde in rauher, gebirgiger Gegend, ausgestellt. James Bertrand, zwei Ophelien; eine sehr gelungene Ophelienstudie, weiß in weiß gemalt, d. h. die Gestalt in Weiß gekleidet und sich von der weißen Wand, an welcher sie lehnt, in feiner Wirkung abhebend; das blasse, irre Antlitz ist auf ein Blumenbündel geheftet, welches sie in der Hand hält; die zweite, minder gelungene Ophelia ist in schwarzes Gewand gehüllt und schwimmt als Leiche auf dem Wasser. François Delobbe's „N'fissa", eine algerische Frau, ist sammt den Gegenständen, welche sie umgeben, mit Geschmack und sehr tüchtiger, ungekünstelter Technik gemalt; Bernard de Girondé's „Le sommeil", ein Mädchen auf rothem Lager ausgestreckt und den nackten Körper mit rothem Teppich halb zugedeckt, wirkt durch Makart'sche Farbentiefe; etwas unbequem ist jedoch die Stellung der Schlafenden, welcher unbedingt das Blut zu Kopfe steigen muß. Mad. Adelaide Salles-Wagner: „Pensierosa", ein schwärmerisches Frauenbild in Phantastekostüm, von wirkungsvoller, leuchtender Farbe. Charles Landelle, der Verehrer der braunen Schönheiten, hat dießmal eine „Almée" (orientalische Tänzerin) ausgestellt und in dieser eine feiner gelungensten Fleischstudien, eines seiner besten Bilder geliefert. Die junge, in der herrlichsten Blüthe ihres Lebens und Leibes prangende Orientalin lehnt, den etwas geneigten Kopf in die hinter demselben in einander greifenden Hände gestützt, an einer Mauer, scheinbar von einem ihrer ermüdenden Tänze ausruhend; die Stellung ist prächtig und ungezwungen und läßt den ganzen herrlichen Gliederbau des schönen jungen Körpers, welcher in ein weites, dunkles, wenig discretes Gewand gekleidet ist, in glücklichen, anmuthigen und dabei entschiedenen Linien verfolgen; das warme, goldbroncene Fleisch, die mattschwarze Hülle und die gelblichgraue Mauer bilden ein wunderbares Farbentrio. Eine sehr gute Fleischstudie finden wir auch in der „Courtisane" von Edouard Th. Blanchard; es ist eine bleichere aber ebenfalls südliche, sinnliche Schönheit, deren goldiger Körper aus dem rothen Lager und der über dasselbe sich wölbenden Damastdecke prächtig hervorleuchtet. Jules Jos. Lefebvre's „La cigale" und Lematte's wäßrige „Dryade" gehörten ebenfalls zu den besseren Fleischstudien des Salons.

IV.

Die Landschaftsmalerei ist es vor Allem, in welcher die Franzosen den Vorrang vor den Künstlern aller Nationen in Anspruch nehmen und es würde auch in den letzten Jahrzehnten schwer gehalten haben, ihnen denselben streitig zu machen. Die jüngste Revolution in der Landschaftsmalerei ist von Frankreich ausgegangen, die neue, künstlerisch so eminent berechtigte Richtung, welche Troyon, Theodor Rousseau, nennen wir auch Diaz inaugurirten, hat zuerst auch in Frankreich Wurzel geschlagen und in begabten Jüngern tüchtige Vertreter und Verbreiter gefunden. Indessen hat aber der frische Wind aus dem Westen auch in die deutschen Landschaftsschulen neues Leben gebracht; und heute liefern Wien, Düsseldorf und Weimar schon Proben einer erreichten künstlerischen Höhe, welche den Franzosen um ihre Suprematie ernstlich bange machen können; dieß um so mehr, als von den jüngsten Vertretern der französischen Landschafterschule nur wenige ihrer Lehrer würdig zu werden scheinen.

Im Salon von 1872 stand die französische Landschafterei entschieden nicht auf der Höhe ihrer Renommée; es fehlte zwar nicht an guten Bildern, den Werken der bekannten und bewährten Meister, aber es war dieses Gebiet durch kein einziges ausgezeichnetes Bild vertreten; auch in Bezug auf die Anzahl der Gemälde stand die Landschaft dießmal vernachlässigt da. Eines der interessantesten und die gegenwärtige Richtung am meisten bezeichnenden Bilder war Charles Fr. Daubigny's „Tonnelier"; der Böttcher, der seine Werkstatt und armselige Hütte mitten im Walde aufgeschlagen hat, ist Nebensache; Hauptsache ist die Landschaft in prächtiger Abendstimmung; ein dunkler Wald, der einen Hügel überzieht, ein Thal, welches an den Wald gränzt und den Blick in weiter Perspektive bis an den Horizont streifen läßt, eine leichte, lichtgetränkte Luft, welche durch ihren Uebergang in durchsichtiges Grau das Nahen des Abends anzeigt. Der Wald, der dicht und plastisch den Hügel hinansteigt, die Bäume und Gebüsche, die im Thale stehen, der Weg, das Häuschen des Böttchers, alle diese Dinge zerfließen, wenn man ganz nahe an das Bild herantritt, in schein-

bar regellose Tonmassen, mit breitem Pinsel und satter Farbe auf die Leinwand aufgetragen. Dieselbe Manier der Technik hat sich auch der Sohn und Schüler dieses Malers, Karl Pierre Daubigny angeeignet, welcher zwei prächtige Bilder: „Retour de la pêche à Trouville" und „Les ereuniers à Ingouville" ausgestellt hat. Auch der alte Corot intrepretirt die Erscheinung eines Stückes Landschaft in der möglichst einfachen und doch dabei klaren und reizvollen Weise; der lange verkannte Künstler, welcher seit seiner Jugend ein Prinzip verfolgte, das jetzt zum herrschenden geworden ist, erfreut sich trotz seiner 76 Jahre einer solchen Klarheit des Auges und einer solchen Sicherheit der Hand, daß seine letzten ausgestellten Bilder zu seinen besten gehören. Ausgestellt hatte er: „Souvenir de Ville-Avray" und „Près Arras." Roger Jourdain: „Le départ pour la pêche à Villerville", „Après la course" dann César de Cock: „Le printemps dans le bois" und „Rivière sous bois" schließen sich in der Technik den Vorgenannten an. Diese Manier, welche sich mit der allgemeinen Vertheilung von Licht und Schatten, der Markirung der wesentlichsten Farbentöne begnügt, ermöglicht zwar dem Maler, ungemein schnell zu produziren, und die Sage, welche hier geht, daß Charles Daubigny täglich ein Bild fertig male, dürfte nicht gar zu sehr übertreiben; aber es versteht sich, daß nur der gereifte Künstler, der mit der Natur und mit seinen Farben durch viele und langjährige Uebung vertraut ist, der mit unfehlbarer Sicherheit und mit eingefleischtem Farbensinn seinen Pinsel handhabt, so weit oder besser so wenig weit gehen darf. Wo diese Eigenschaften fehlen oder nur in unzugänglichem Maße vorhanden sind, kommt anstatt eines harmonisch-stimmungsvollen Bildes eine Sudelei heraus; die Bilder mancher hiesigen jungen Maler, welche nur aus genial hingeworfenen Farbenklecksen bestehen, liefern den besten Beleg dafür.

Sorgfältiger im Detail ausgeführt und auch von guter Naturanschauung Zeugniß gebend waren die Bilder von Auguin: (Schüler Corot's) „Un soir dans un vallon"; „Une vieille chagnée; Beauverie: „Étang de Cernay", „Un lavoir de Cernay"; Camille Bernier: „Janvier" „Août", Boudin: „Au rivage", „Une rade" (in beiden letzten Bildern die Luft etwas gemartert); des Spaniers Urgell „Derniers jours d'été". Einen beachtenswerthen Vertreter der Landschaft lernte man in dem Schweden Alfred Wahlberg kennen; derselbe hatte zwei treffliche große Landschaften: „Vue prise à Westergotland", „Vue prise sur les côtes de Bretagne" ausgestellt, welche von gutem Verständniß für Komposition und feiner koloristischer Anschauung zeugen. Jules Didier hatte zwei dankbare Motive aus der Umgegend von Rom bearbeitet: „Un abreuvoir dans les montagnes" und „Scène dans la campagne de Rome", ein anderes Bild, welches in Stimmung und Komposition sehr an Didier erinnerte, war Brunet-Houard's „Le cloarec", eine weite, sanft ansteigende Landschaft, welche in vorgeschrittener Abenddämmerung und melancholischer Ruhe vor dem Beschauer liegt; ein Geistlicher, der auf einem kleinen Schimmel den Feldweg herangetrabt kommt, bildet die eigenthümliche aber passende Staffage auf diesem Bilde, dessen Hauptvorzug ein angenehm anmuthendes einheitliches Helldunkel ist. Zwei kleine Landschaften von Faure Beaulieu: „Sous bois à Cernay" und „Le Loing à Nemours" erinnerten durch ihre frische warme Farbe und sorgfältige Technik an den trefflichen österreichischen Landschafter Robert Ruß; Paul Robinet war durch zwei delikat ausgeführte Bildchen vertreten: „Solitude; lac de quatre-Cantons (Suisse)" und „Sous les oliviers, Mentone". Etwas trocken, aber wie gewöhnlich gut im Herbstton gestimmt waren Victor Dupré's zwei Bilder: „Paeage du Limousin" und „Bord de l'Oise"; erwähnt zu werden verdienen noch, als gut repräsentirt, Servin, Boulanger, Beron, Sechè.

Die ideale Landschaft könnte ich ganz übergehen, wenn sich nicht in François Louis Français wenigstens ein Gerechter gefunden hätte. Français hat in seinem Bilde „Daphnis und Chloe" eine wirklich poetische Leistung geliefert; ideal ist darin eigentlich nur die Staffage, das idyllische Paar aus dem goldenen Zeitalter; und dieß ist gut, denn die Landschaft idealisiren zu wollen, ist stets ein zweifelhaftes Unternehmen. Die Landschaft in Français' Bilde ist ein reizendes Stück Buchenwald im frischesten Frühlingsgrün und von einem fast blendenden Lichtmeer durchströmt, welches in dem saftigen Blätterwerk einen magischen Effekt hervorbringt. Das wunderbare Stückchen Natur, welches der Künstler so wahr erfaßt und mit seinem Pinsel so prächtig wiedergegeben hat, ist wie geschaffen zum Aufenthalte von tanzenden Nymphen, spielenden Göttern oder verliebten Schäfern; und in der That finden wir auch ein ungenirtes Pärchen, Daphnis und Chloe, welches sich die Zeit mit Fischen vertreibt — eine äußerst angemessene Beschäftigung für solche Leutchen, die nicht wissen, was sie den ganzen lieben Tag treiben sollen. Français hatte noch ein zweites Bild, eine reale Landschaft: „Vue prise aux Vaux-de-Cernay" ausgestellt, deren Effekt aber weniger naturwahr erscheint als jener der idealen Landschaft.

Eugen Fromentin, der sich mit gleicher Geschicklichkeit auf allen Gebieten der Malerei bewegt und bald ein Genrebild, bald ein Thierstück, bald eine Landschaft bringt, hatte dießmal zwei Ansichten von Venedig, den „Canal grande" und den „Molo" ausgestellt, und zeigte sich auch hierin wieder als guter Maler, ohne aber einem Canaletto den geringsten Schaden anzuthun. Ein gutes Architekturbild hatte auch die Spanierin Sennora Eleonor Carreras geliefert: „Rue de Vimbodi". Lebel errang durch seine Bilder „Un voen" (Inneres der Kirche in

San Germano) und „Une rue de San Germano", welche bis auf die Trockenheit der Farbe trefflich ausgeführt wird, eine zweite Medaille.

Marinebilder waren sehr spärlich vertreten und sind nur zu erwähnen: Mesdag: „Abfahrt der Schifferbarken von Scheveningen" und „Scheveningen, Abendstimmung", zwei Bilder, die in Lichteffekt, Perspektive und Komposition, Achenbach's Marinen ausgenommen, wenig ihresgleichen unter den modernen Marinebildern finden dürften; Emil Louis Bernier zwei „Meeransichten von Yport aus"; Felix Thomas „Küste von Pornic, beim Beginn der Fluth"; Guillaumet „Ebbe."

Van Marcke, der tüchtige Troyon-Schüler, hat im Thale Arcachon ein dankbares Stück Landschaft gefunden, bevölkert von einer Kuhheerde; diesem Umstande verdankte der Salon sein bestes Thierbild; das große Gemälde ist lebendig und kühn entworfen und gemalt, dem tiefen, warmen Kolorit zu Liebe sind aber die Thiere fast alle ein bischen brandig geworden. Wie eine trefflich gelungene Troyon-Kopie sieht sich Hermann Léon's (Schüler des P. Rousseau) „Relais de la chasse" aus; ein Junge in blauer Blouse lehnt an einem Baume und hält zwei gekoppelte prächtige Jagdhunde. Madame Juliette Peyrol-Bonheur hatte ein excellentes Schafbildchen geliefert, welches dennoch keinen Ersatz für das Wegbleiben Rosa Bonheur's bieten konnte. Madame Louise Lalande brachte zwei gute Hundeköpfe auf einem Bilde, John Lewis Brown excellirte mit einem trefflichen Hundestück: „Harde de chiens courants"; auch J. R. Goubie: „Les honneurs du pied" (Jagdstück) und „Boeuf pour Paris" (Pferd und Esel) erwies sich als geschickter Thiermaler; kleine, fein durchgezeichnete, lebendige Jagdstücke, auch von frischem Kolorit, lieferte Jean Victor Albert de Gesne: „Hallali courant", Hallali par terre" und George Gaffies: „Forêt de Fontainebleau"; ein größeres interessantes Jagdstück: „Chasseurs de la Camargue" rührte von Paul Béyfon her. Jules Jacques Beyraffat zeigte sich in seinen zwei Bildern: „Schiffzug" und „Dorfschmiede" als ebenso tüchtiger Pferdemaler wie Landschafter; Otto von Thoren's „Solitude", ein einsamer Hirsch im dämmernden Walde, steht nicht auf der Höhe der meisten bekannten Bilder dieses Künstlers. Jean Maxime Claude ist der Autor eines äußerst reizenden Thier-Genrebildchens: „L'antichambre." Zwei Doggen wurden von einem Besuche im Vorzimmer zurückgelassen und machen an der Thüre Anstrengungen, in den Salon hinein zu gelangen. Das Bildchen ist mit Meissonier'scher Accuratesse und Feinheit durchgeführt; ein zweites, ebenfalls gutes Bildchen desselben Malers ist das „Souvenir de Rotten Low", eine Parl-Allee, in welcher eine Cavalcade von Damen und Herren herangesprengt kommt. Humor und sehr sorgfältige Durchführung zeigen zwei Bilder von Louis Eugène Lambert: „Convoitise", ein paar Hunde und Katzen, welche mit großer Lüsternheit den Duft einer im Bratenwender sich drehenden Gans aufschnüffeln; das begehrlichste Hündchen schnuppert auch schon so nahe an dem köstlichen Braten, daß ihm der heiße Bratenwender bald ein Denkzeichen auf die Nase brennen wird; dann: „Grandeur déchue", ein wildblickender Tigerkopf mit weit geöffnetem Rachen und grimmig fletschenden Zähnen dräut uns entgegen, aber er gehört keinem gefährlichen Ungethüm mehr an, sondern einem eleganten Fußteppich und junge Katzen zupfen die gefallene Größe bei den Ohren und verstecken sich in seinem Rachen.

Bei den Stillleben, den Blumenstücken, der „Nature morte" konnte man vor Allem bemerken, daß auch in diesem Gebiete zur Zeit die koloristischen Principien allen anderen vorangestellt werden, daß gegenwärtig das Bestreben der Künstler weniger darauf gerichtet ist, jedes Blättchen und jedes Tröpfchen, jedes Härchen und jeden Faden mit peinlicher Sorgfalt nachzutifteln als vielmehr eine koloristische Stimmung und Harmonie hineinzubringen; in diesem Sinne sind Philipp Rousseau's Blumenstück und Fruchtstück, Johanny Maisiat's frisches und reiches Blumenstück in Form eines Landschaftsvordergrundes; zwei Blumenstücke: „Frühling" und „Winter" von Eugène Bidou und ein Blumen- und Fruchtstück von Madame Escallier gehalten. Desgoffe hat mit brillanter Technik eine Zusammenstellung von Antiquitäten aus dem Louvre gemalt.

Die Aquarellmalerei bildete einen wenig bedeutenden Annex zur Oelgemälde Ausstellung und bot nicht ein einziges Blatt, welches man ein künstlerisches Meisterwerk hätte nennen können, trug vielmehr den Charakter einer Sammlung von Skizzen und Studien. Der Vollständigkeit und Gewissenhaftigkeit wegen führe ich hier diejenigen Künstler an, deren Aquarelle Geschick und Verständniß in der Wahl und Behandlung der Wasserfarben bekundeten und sich durch gewandte Technik und glückliche Effekte hervorthaten. Pierre Paul Martin, Gustav Proche und Darteiu haben reizende Landschaftsmotive koloristisch behandelt; Eugène Baugnies und Jos. G. Tourny brachten die besten Aquarell-Porträts, Berne-Bellecour (der Maler des früher besprochenen trefflichen Bildes „Un coup de canon") bewies durch ein reizendes Genrestück, daß er mit den Wasserfarben fast ebenso gut umgehen könne wie mit den Oelfarben; Olivier de Penne war mit zwei trefflichen Hundebildern vertreten, Madame Nathaniel Baronne de Rothschild bewies durch ein sehr sauber durchgezeichnetes Architekturstück und einige prächtig gelungene Zwiebeln, daß sie ihre Mußestunden nützlicher, zum mindesten geistreicher verwerthet als manche ihrer Millionär-Kolleginnen. Von den Pastell- und Bleistiftzeichnungen sind hervorzuheben: Theodore Gudin: Marine. Alexander Bida: Biblische

Scene, Nils Forsberg: Selbstporträt, Felix Bailly: Landschaft. Unter den Miniaturen machten sich drei reizende Mädchenporträts vor allen bemerkbar; zwei derselben rührten von Charles Camino, das dritte von Madame Herbelin her. Von den Porzellangemälden und Fayenceen, welche meist nur Reproduktionen bekannter Oelgemälde darstellten, ist zu rühmen, daß sie fast alle in der Farbe frisch, lebendig und kräftig durchgeführt waren, mitunter durch brillanten kolorisitischen Effekt sich hervorthaten und keineswegs den faden, geleckten, süßlichen Ton trugen, durch welche sich die Münchener Porzellanbilder so unausstehlich zu machen wissen. **G. Guttenberg.**

Nekrologe.

△ **Friedrich Bürklein †.** Der am 4. December v. J. in der Heilanstalt für Geisteskranke zu Werneck im Regierungsbezirke Unterfranken mit Tod abgegangene bayerische Oberbaurath Friedrich Bürklein war als der älteste Sohn eines königlichen Oberlehrers zu Burk in Mittelfranken am 30. März 1813 geboren. Ein Klostergeistlicher von Dinkelsbühl, wohin der Vater zwei Jahre nach des Sohnes Geburt versetzt wurde, gab ihm Unterricht im Latein, die Mutter im Zeichnen. Schon mit dreizehn Jahren sprach er sich entschieden für das Architektur-Fach aus, vernachlässigte aber darüber seine musikalische Ausbildung nicht und baute sich seine Violinen und Guitarren selber.

Als er im Jahre 1828 völlig mittellos nach München übersiedelte, konnte er sich seinen Unterhalt nur mühselig durch Anfertigung von Banzeichnungen und Ertheilung von Unterricht erwerben. Während er an der Akademie studirte, erschien eine Vorschrift, die den Eintritt in den Staatsbaudienst von dem Bestehen des Gymnasial-Absolutoriums abhängig machte, was Bürklein veranlaßte, sich in seinen Freistunden auf die bezügliche Prüfung vorzubereiten. Er bestand sie auch wirklich im Jahre 1830 mit der Note der Auszeichnung und hörte darauf einige Facheollegien an der Münchener Universität, seine Studien an der Akademie fortsetzend.

Bald war er einer der hervorragendsten Schüler Friedr. Gärtner's, der ihn vielfach als Gehilfe benutzte, so namentlich beim Baue des Salinen-Administrations-Gebäudes in München, und es dauerte nicht lange, so schaarte sich um Bürklein selber eine Anzahl von Schülern aus allen Ländern. Als Gärtner im Jahre 1839 nach Griechenland ging, begleitete ihn Bürklein, um ihm bei der künstlerischen Ausschmückung der eben im Bau begriffenen Residenz in Athen zur Seite zu stehen; vorher aber zeichnete er noch die Pläne für ein Rathhaus in Fürth. Schon im Frühjahr 1840 nach Bayern zurückgekehrt, leitete er den Bau persönlich erst von München, dann von Fürth aus, wohin er 1843 versetzt worden.

Im Jahre 1843 erhielt Bürklein seine erste Anstellung als Bauconducteur in Frankenthal, wurde aber unmittelbar danach in gleicher Eigenschaft zur neuerrichteten Eisenbahn-Bau-Kommission in Nürnberg versetzt. Im nächst vorausgegangenen Jahre war er (damals Baupraktikant Gärtner's) als Professor an die Prager Bauschule berufen worden, hatte jedoch abgelehnt. Drei Jahre nachher bereiste er im Auftrage der Regierung ganz Deutschland, Oesterreich, Belgien, Holland, Frankreich und England, um die Eisenbahnhöfe ꝛc. zu studiren und baute nach seiner Rückkehr in den Jahren 1847—1849 den großen Mittelbau des Münchener Staatsbahnhofes, dessen kühn konstruirte Einsteighalle damals Epoche machte. Dieser Bau war es, der die Aufmerksamkeit des nachmaligen Königs Maximilian II. auf Bürklein lenkte. Als Maximilian den Thron bestiegen, wurde Bürklein rasch befördert; erst Hofbau-Konducteur, dann Civil-Bauinspektor, Professor an der polytechnischen Schule in München, Assessor und Baurath bei der Generaldirektion der Verkehrsanstalten und schließlich Generaldirektions- und Oberbaurath. Als Bürklein im Jahre 1850 einen Ruf als Professor der Baukunst an der Akademie zu Wien erhielt und annahm, war es der König, der ihn zum Bleiben bewog. Des Königs Wunsch ging bekanntlich dahin, die bisher mit wenigen Ausnahmen unfrei behandelte Architektur wieder zu einer freien Kunst erhoben zu sehen. Wie die Bauformen Asiens und Aegyptens auf die griechische Formenbildung nachgewirkt, wie diese wieder Einfluß auf den römischen Baustyl geäußert, wie sie alle mitsammen auf die byzantinische Kunst eingewirkt; wie die romanische Baukunst sich erst aus der römischen Formenwelt entwickelt, und wie die phantastischen Formen der Araber die Gothik modifizirten, so, meinte der König, müßte sich auch ein Baustil unserer Zeit konsequent, wenn auch nur allmälig herausbilden lassen. Nach vielen Versuchen mit einheimischen und fremden Architekten glaubte der König in Bürklein den rechten Mann für seine Bestrebungen gefunden zu haben: er ertheilte ihm den Auftrag eine neue Straße, die Maximiliansstraße, zu projektiren, und als das Projekt seinen Beifall gefunden, auch den Auftrag, es auszuführen. Die Sache war mit besonderen technischen Schwierigkeiten verbunden wegen der Nothwendigkeit, eine Menge von Kanälen zu überwölben, welche sich dort begegnen. Als König Maximilian im Jahre 1853 nach Italien ging, durfte Bürklein ihn begleiten und vollendete in demselben Jahre die Münchener Schießstätte. In der nämlichen Zeit entstanden auch die Entwürfe für die Façade des dortigen Gebärhauses. Die Ausführung der Maximilians-Straße begann mit dem Bau des Taubstummen-Instituts an der Südseite des Forums, das den Baudirektor Hübsch von Karlsruhe, der Bürklein's Freunden nicht beizuzählen war, zu der Bemerkung veranlaßte, auf diesem Wege werde König Max Großes erreichen. Als aber dieser durch Riedel nachmals das bayerische National-Museum erbauen ließ, wurde das der Vollendung nahe Taubstummen-Institut, um Raum zu gewinnen, wieder abgerissen.

In den Jahren 1856 bis 1859 entstand die protestantische Kirche in Passau und in den Jahren 1859 bis 1863 das Münzgebäude am Beginne der Maximiliansstraße, dazwischen aber der mit ungewöhnlichen konstruktiven Schwierigkeiten verbundene Bau des östlichen Flügels des Postgebäudes. Die Anlage der Maximiliansstraße machte Aenderungen an der Fronte des Hoftheaters nach dieser hin nothwendig, und Bürklein führte dieselben sammt dem Neubau des Koulissenhauses aus. Der Verkehr auf den bayerischen Staatsbahnen war inzwischen der Art gestiegen, daß eine Erweiterung des Münchener Bahnhofes nothwendig wurde und Bürklein fügte seinem Hauptbau im Jahre 1860 die beiden Seitenflügel und Durchfahrten an.

In die Zeit von 1858 bis 1864 aber fällt Bürk-

lein's gelungenstes Werk, das Regierungs-Gebäude an der Nordseite des Forums der Maximiliansstraße, ein Terracottenbau von sechshundert Fuß Länge und hundertzehn Fuß Höhe mit sieben großen Sälen und zweihundert Bureaux. Nach des Königs Absichten sollten im neuen Style alle bildenden Künste zusammen wirken. Das sollte namentlich beim Maximilianeum gelten, das bestimmt war, den festlichen Abschluß der Maximiliansstraße zu bilden. Der König hatte bald nach seiner Thronbesteigung ein Programm für den Bau einer großartigen Anstalt aufstellen lassen, die bestimmt war, besonders befähigten Studirenden für die Dauer ihrer Universitätszeit die umfassendste Unterstützung zu gewähren. Die besten Kräfte betheiligten sich bei der Konkurrenz. Wilhelm Stier in Berlin erhielt den Preis und Bürklein den Auftrag, den hinterher wieder vielfach abgeänderten Entwurf auszuführen. Wie unklar man sich über seine Ziele war, beweist die Thatsache, daß Bürklein kurz vor des Königs Tode beauftragt wurde, den gothischen Spitzbogenbau in einen rundbogigen Renaissancebau zu verwandeln. Der König erlebte die Vollendung des Baues nicht mehr; nach seinem Tode wurde der Bau wegen Mangel an Mitteln nur mühsam fortgeschleppt. In Folge der vielfachen Einflüsse, welche sich bei Hofe geltend zu machen wußten, ward die Zeit des Baues für Bürklein zu einem wahren Martyrium. Im Hinblick auf den Bau des Maximilianeums hatte der König unter Bürklein's Oberleitung bei Bogenhausen eine eigene Terracotta-Fabrik anlegen lassen, und dem Künstler gebührt das Verdienst, die Herstellung von Terracotten in sehr bedeutenden Maßverhältnissen ermöglicht zu haben. Mit solchen Terracotten wurde das Regierungsgebäude und Maximilianeum verkleidet.

Wie sehr Bürklein das Vertrauen und die Achtung des Königs genoß, beweisen außer den obenerwähnten Aufträgen die vielen Projekte, welche er für ihn zu zeichnen hatte. Da finden wir Entwürfe zu einem Hauptwache- und Militärarbeitschaftsgebäude, drei verschiedene zu einem Polytechnikum, zu einem Gymnasium, zu einem Armenhause, zu einem königlichen Palaste, zu einer Musterkirche, für die katholische sowohl als die evangelische Konfession passend, zum Umbau des Kost- und des Angerthores in München, zur Verschönerung des Maximiliansplatzes und zu einem fortlaufenden Arkadenbau in der Maximiliansstraße. Bürklein besaß eine ungewöhnliche Arbeitskraft. Er zeichnete nicht blos alle Pläne für den König eigenhändig, sondern hatte auch als Staatsdiener eine kolossale Aufgabe zu lösen. Unter seiner Oberleitung und nach seinen Entwürfen entstanden die zahlreichen Eisenbahnhof-Bauten des Staates; so die Bahnhöfe zu Würzburg, Nürnberg, Augsburg, Bamberg, Nördlingen, Ansbach, Hof, Rosenheim, Neu-Ulm ꝛc., sowie sämmtliche Hochbauten an den Bahn-Linien München Ingolstadt Treuchtlingen Gunzenhausen Ansbach, München Grafing Rosenheim, Starnberg Weilheim und Tutzing Penzberg, München Mühldorf Braunau, Augsburg Kempten Immenstadt, Kempten Neu-Ulm, München Schliersee, Schweinfurt Kissingen, Lichtenfels Stockheim ꝛc. Nebenbei lagen ihm sämmtliche Unterhaltsbauten an den bayerischen Staatsbahnen ob. Trotzdem fand Bürklein noch Muße, die meisten Privathäuser in der neuen Amalienstraße, alle Privatbauten an der Maximiliansstraße (mit Ausnahme des Gasthofs zu den vier Jahreszeiten) und mehrere Wohnhäuser in anderen Straßen Münchens, sowie eine Anzahl von Villen am Starnberger See und eine solche für den Reichsrath v. Faber bei Nürnberg zu bauen. Seine letzten Arbeiten waren die Pläne für den weitläufig angelegten Bahnhof in der Münchener Vorstadt Haidhausen und für das neue Zollgebäude, doch war es ihm nicht mehr gegönnt, sie auch auszuführen. Uebermäßige geistige Anstrengung rief einen Zustand fortdauernder Aufregung herbei, welche noch durch häusliche Verhältnisse gesteigert wurde: die Kriege von 1866 und 1870 riefen seine drei Söhne in's Feld. Der Aelteste fiel bei Sedan, der Jüngste gerieth bei Coulmiers in feindliche Gefangenschaft und war lange verschollen. Dann verlor Bürklein auch seinen Bruder, der ihm bei Ausführung der Eisenbahnhochbauten treu zur Seite gestanden hatte, und endlich auch seinen ersten Sekretär, der das ganze ungeheure Rechnungswesen mit großer Gewissenhaftigkeit besorgt hatte. Im Jahre 1869 war Bürklein von einem heftigen Nervenfieber befallen worden, dessen Nachwehen sich noch immer bemerkbar machten und so konnte es nicht überraschen, daß sich nach so vielen Schicksalsschlägen Spuren eines Gehirnleidens zeigten, die allmälig so hervortraten, daß er am 30. Juli 1872 auf seinen ausdrücklichen Wunsch in die Heilanstalt Werneck gebracht wurde, wo er am 4. December an Paralyse schmerzlos verschied. Die Section ergab eine chronische Entzündung der Gehirnhaut; das Gehirn selber befand sich in normalem Zustande.

Bürklein genoß im öffentlichen wie im Privatleben den Ruf eines Ehrenmannes; er war äußerst bescheiden, von großer persönlicher Liebenswürdigkeit und von seltener Uneigennützigkeit. Daß man ihn und seine Leistungen außerhalb Bayerns günstiger beurtheilte, zeigt das Vertrauen, welches sich darin ausspricht, daß er wiederholt als Preisrichter berufen ward; so 1860 nach Zürich, wegen des neuen Polytechnikums, 1863 nach Carlsruhe, wegen des Gebäudes für die vereinigten großherzoglichen Sammlungen und 1864 nach Mainz, wegen des neuen Rathhauses. Hätte er es verstanden, höheren Einflüssen und Zumuthungen gegenüber seine persönliche künstlerische Ueberzeugung strenger zu wahren, so wäre wohl Manches anders geworden, und daß er dieß nicht konnte, dem muß es zum größten Theile zugeschrieben werden, wenn er für seine Leistungen wenig Dank erntete.

Personalnachrichten.

Eduard His, Vorsteher der öffentlichen Kunstsammlungen in Basel, bekannt durch seine verdienstvollen, auf gründlichen archivalischen Studien beruhenden Forschungen über ältere deutsche und schweizerische Kunstgeschichte, besonders über Holbein und Schongauer, ist von der philosophischen Fakultät der Universität Zürich zum Doctor honoris causa ernannt worden.

Sammlungen und Ausstellungen.

△ **Münchener Kunstverein.** Wie sich die Zeiten ändern! Vor wenigen Jahren noch wurden unserem Kunstvereine weit mehr Arbeiten zum Kaufe für den Zweck der Verloosung angeboten, als er bedurfte, und Schiedsgericht- und Ausschuß-Mitglieder wußten davon zu erzählen, wie sie unter dem Drucke der Konkurrenz der oft mittelmäßigsten Arbeiten zu leiden hatten. Nun ist der Kunstverein in Verlegenheit, woher er die noch fehlenden vierzig Gewinnste nehmen soll. Der Markt der Münchener Künstler hat sich derart erweitert, daß für München selbst gar nichts übrig bleibt. Das sieht auf den ersten Blick erfreulicher aus, als es in der That ist, denn um den erhöhten Bedarf zu decken, wird vielfach fabrikmäßig gearbeitet. Diese Klage, welche noch vor Kurzem auszusprechen nur Einzelne den Muth hatten, wird jetzt von gar

vielen Seiten erhoben und reiht sich an die Klage über den geistlosen Naturalismus und die klägliche Gedankenlosigkeit der jüngsten Schule. Von den seit meinem letzten Bericht im Kunstverein ausgestellten Arbeiten boten nur wenige ein höheres Interresse. Vor allen muß ich A. Böcklin's „Kämpfende Centauren" nennen. Wer noch daran gezweifelt hätte, daß der hochbegabte Künstler seit Jahren auf bedenklichen Irrwegen wandelt, der muß durch sein letztes Bild davon gründlich überzeugt werden. Der Stoff ist ein unzweifelhaft innerlich bedeutender und wies den Künstler auf ideale Auffassung und breiteste Behandlung hin. Böcklin aber verwechselte das Gewaltige mit dem Häßlichen und griff bei der Ausführung zu einer wahrhaft kleinlichen und mühseligen Technik. Seine Linien sind von, ich möchte sagen, gesuchter Unschönheit, seine Farbe unwahr und sein Vortrag manierirt. — Am stärksten war wie gewöhnlich die Landschaft vertreten. Ebert brachte ein Bild von klassischer Auffassung und meisterhafter Durchführung und Chetmousky ein Motiv aus der Ukraine: „Am Morgen" von großer Wahrheit in Landschaft und Staffage. Auch der jüngere Stessan that sich durch eine mit Fleiß und Ernst behandelte Arbeit hervor. Von schlagender Wirkung war Brochocky's „Fischerhütte an der Weichsel"; der Künstler gehört zu den Wenigen, denen über dem Streben nach der Naturwahrheit nicht die Poesie abhanden kommt. Eine Porträtstudie von Echtler gibt dem noch jungen Künstler Anspruch auf eine hervorragende Stellung unter seinen Altersgenossen. In seinen früheren Arbeiten verrieth er zwar schon ein sehr achtenswerthes Talent, doch auch noch viel Unklarheit über Zweck und Mittel. Nun hat er den richtigen Weg nach dem rechten Ziele gefunden. Möge er ihn nie mehr verlassen! Es ist eine Innigkeit der Auffassung und ein sich Hingeben an den Stoff in diesem kleinen Köpfchen sichtbar, die jeden Beschauer erfreuen müssen. — In der Plastik war Meister Eduard Knoll durch zwei treffliche Büsten vertreten, darunter die für den Erzguß bestimmte Melchior Meyr's, welche die geistreichen Züge des bekannten Schriftstellers in schlagender Aehnlichkeit und lebendiger Konception zeigt. Die zweite Büste gab dem Künstler erwünschte Gelegenheit, seine Meisterschaft in der Behandlung des Marmors zu zeigen. H. Schwade irrlichtelirt leider in bedenklichster Weise. Bald bringt er nackte Mädchen in allen mehr als kühnen Körperwendungen und scheint damit den Franzosen Konkurrenz machen zu wollen, bald kopirt er Antiken und hat sich nun auch an Michel Angelo gemacht, dessen bekannte Figuren vom Grabmal der Medicäer er in feiner Weise als Rippes nachbildete. Vor allem wäre ihm größere Sorgfalt in der Zeichnung zu wünschen. Wenigstens bei Kopien sollte man Verstöße dieser Art nicht finden.

Vermischte Nachrichten.

B. **Düsseldorf.** Professor Oswald Achenbach hat die erbetene Entlassung als Lehrer der Landschafterklasse der hiesigen Königl. Kunst-Akademie erhalten. Bereits im Frühling 1869 war er um seinen Abschied eingekommen, entschloß sich aber später auf allseitigen Wunsch, in seiner Stellung zu verbleiben, bis er im Frühling 1871 eine längere Studienreise nach Italien antrat und zu derselben auf unbestimmte Zeit Urlaub erhielt. Auch nach seiner Rückkehr begann er seine Lehrthätigkeit nicht wieder, sondern erneuerte sein Entlassungsgesuch, dem nunmehr füglich willfahrt werden mußte. Der Landschaftemaler Albert Flamm, welcher Achenbach als Lehrer mit bestem Erfolg vertrat, erhielt die Anfrage, ob er geneigt sei, auch ferner die interimistische Leitung der Landschafterklasse beizubehalten, was er aus dem Grunde ablehnte, daß er eine größere Studienreise nach Italien zu unternehmen gedenke, die er nicht aufschieben oder abkürzen könne, und so wurden Unterhandlungen mit Eugen Dücker angeknüpft, welche zu dem erfreulichen Ergebniß geführt haben, daß derselbe zum provisorischen Lehrer ernannt wurde. Mit dem 1. December 1872 hat Dücker seine Wirksamkeit an der Akademie begonnen, die vorläufig bis zum 1. Juli 1873 dauern soll, um dann hoffentlich zu einer dauernden Stellung zu führen. Wir haben bereits in unserer Besprechung der Ausstellung des Rheinisch-Westfälischen Kunstvereins im Jahre 1871 (s. No. 18 vom 7. Juli 1871, VI. Jahrg. d. Bl.) darauf hingewiesen, daß der Einfluß Oswald Achenbach's ersichtlich demjenigen Dücker's zu weichen beginne, und auch an maßgebender Stelle scheint man sich dieser Thatsache nicht haben verschließen zu können, so daß die Berufung dieses hochbegabten Künstlers allgemeine Befriedigung hervorrufen mußte.

Berichtigung.

In dem Aufsatze: „Ein Madonnenbild von Fr. Overbeck" in Nr. 8 d. Bl. ist ein Fehler unterlaufen. Z. 29 sollte nicht von der Stadt Lübeck, sondern von der dortigen städtischen Gemäldesammlung die Rede sein, wie auch aus dem Zusammenhange hervorgeht. In der Stadt Lübeck, speciell in der Marienkirche daselbst, befinden sich bekanntlich zwei Gemälde von Overbeck. J. E. Wessely.

Berichte vom Kunstmarkt.

* **Die Auktion der Gemäldesammlung des Baron Heinrich von Mecklenburg,** welche am 11. und 12. November 1872 in Wien durch die Herren Miethke und Wawra veranstaltet wurde, hatte ein befriedigendes Resultat, wenn auch keineswegs glänzende Preise erzielt wurden. Wir theilen (durch Mangel an Raum bisher daran gehindert) einige der bemerkenswerthesten davon hier mit, indem wir voranschicken, daß die Bestimmungen der Bilder, wie der gewissenhaft gearbeitete Katalog sie angiebt, von dem verstorbenen Waagen herrühren. Es erzielten:

Nr.	Gegenstand.	Preis. Fl. ö. W.
3	Brakenburg, Musikgesellschaft	111
5	Brekelenkamp, Frühstück (radirt von Unger) .	470
14 / 15	J. van der Does, d. Ä., Thierstücke . . .	185
18	G. Dow, Stillleben	205
24	Hoddema, Landschaft (radirt von Unger) . .	850
37	Metsu, Im Weinkeller (Sammlung Harzen) .	261
43	A. Ostade, Schlafender Alter (radirt von Unger)	240
46	E. v. d. Poel, Feuersbrunst	240
52	J. Ruysdael, Flußlandschaft	421
61	D. Teniers, d. J., Drei Bauern (rad. von Unger)	1690
62	— — Bauern-Kirmeß (Sammlung Harzen) .	560
63	— — Landschaft (Sammlung Harzen) . . .	300
69	D. v. Tol, Holländische Magd bei einer Cisterne (Sammlung Harzen)	506
77	R. de Vries, Landschaft	146
79	E. de Witte, Kirchen-Interieur	200
81	Ph. Wouwerman, Cavaliere vor einer Hufschmiede (Sammlung Harzen) . .	1230
97	M. Hondekoeter, Wildtaube ꝛc.	512
112	A. Waterloo, Die Mühle (bekannt durch des Meisters eigene Radirung) . . .	322
113	A. Watteau, Musicirende Gesellschaft . . .	112

* **Die zweitägige Auktion Sedelmeyer in Wien** hatte ein Gesammterträgniß von über 360,000 Fl., wozu noch die 5% Aufgeld kommen. Wir tragen die Preise der wichtigsten Bilder in der nächsten Nummer nach. — Hier nur noch zu unserem Aufsatz in Nr. 9 die berichtigende Notiz, daß Sp. 146, Z. 6 v. o., wie freilich den aufmerksamen Lesern nicht entgangen sein wird, vor dem Worte: „ersten" ein „nicht" ausgefallen ist.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Bilderwerke.

Koller, R. Photographien nach Oelgemälden von R. K. (12 Bl. Viehstücke nebst Koller's Atelier.) qu.-Fol. Zürich, Appenzeller.

Schraedter, Frau Prof. A. Friede und Frühling. (10 Bl. mit Arabesken, Emblemen, Porträts von Fürsten und Feldherren etc., in lith. Farbendruck nebst 11 farbig gedr. Schriftblättern) gr. Fol. Düsseldorf, Breidenbach & Co.

Inserate.

Im Februar 1873 erscheint in Leiden die erste Abtheilung der

Frans Hals-Galleria.

[63] Zehn Radirungen

von

Prof. William Unger.

Mit Text

von

Dr. C. Vosmaer.

Inhalt:

Titelblatt mit dem Selbst-Portrait des Malers.

I. Das Festmahl der Offiziere des Schützencorps zum H. Georg; 1616 (Museum zu Haarlem).

II. Es lebe die Treue! 1623 (Sammlung Copes v. Hassalt zu Haarlem).

III. Das Festmahl der Offiziere des Cluveniers-Schützencorps; 1627 (Museum zu Haarlem).

IV. Das Festmahl der Offiziere des Schützencorps zum H. Georg; 1627 (Museum zu Haarlem).

V. Das Bildniss einer Tochter des Herrn van Beresteyn (Hofje van Beresteyn zu Haarlem).

VI. Die Offiziere des Cluveniers-Schützencorps; 1633 (Museum zu Haarlem, wie die Folgenden).

VII. Die Offiziere und Unteroffiziere des Schützencorps zum H. Georg; 1639.

VIII. Die Vorsteher des St. Elisabeth-Hospitals; 1641.

IX. Die Vorsteher des Oude-Mannenhuis; 1664.

X. Die Vorsteherinnen des Oude-Vrouwenhuis; 1664.

Die **Frans Hals-Galleria** erscheint in zwei Abtheilungen zu 10 Blatt mit deutschem, englischem, französischem und holländischem Text in **drei** verschiedenen Ausgaben:

Ausgabe I. Épreuves d'Artiste, vor aller Schrift, auf altholländ. oder chinesischem Papier, auf Carton gezogen . . . . . pr. Abth. 23 Thlr. — Sgr.

„ II. Ausgewählte Abdrücke auf chines. Papier, auf Carton gezogen . . . . . „ 15 „ 10 „

„ III. Mit der Schrift, chinesisches Papier . . . . . „ 8 „ 20 „

Die Abnehmer der ersten Abtheilung sind auch zur Abnahme der zweiten verpflichtet.

Der Unterzeichnete nimmt Subscriptionen entgegen und liefert das Werk zu den angegebenen Ladenpreisen, zu denen es auch durch den Buch- und Kunsthandel von ihm zu beziehen ist.

Leipzig, im December. **E. A. Seemann.**

Verlag von F. A. Brockhaus in Leipzig.

[64] Soeben erschien:

Ernst Rietschel.

Von Andreas Oppermann.

Zweite durchgesehene und vermehrte Auflage.

Mit dem Portrat Rietschel's und dem Katalog für das Rietschel-Museum zu Dresden.

8. Geh. 1 Thlr. 20 Sgr. Geb. 2 Thlr.

Oppermann's Buch über Ernst Rietschel, den Schöpfer des Luther-, des Lessing-, des Goethe- und Schiller-Denkmals, gehört bereits der deutschen Nationalliteratur an. Mit Recht nennt Adolf Stahr die darin enthaltenen eigenen „Jugenderinnerungen" Rietschel's „einen Schatz, den sich jede deutsche Familie aneignen sollte."

Der soeben erschienenen zweiten Auflage wurde auch ein Porträt des Meisters und der Katalog seiner im Rietschel-Museum zu Dresden aufgestellten Kunstwerke hinzugefügt.

Kundmachung.

An der **landschaftlichen Zeichnungs-Akademie in Graz** ist die Stelle eines Lehrers für das **Historien-, Genre- und Porträt-Fach** (sowohl im Zeichnen als im Malen) erledigt. —

Mit dieser Stelle ist zugleich die Direction über die erwähnte Zeichnungs-Akademie und die landschaftliche Bilder-Gallerie in Graz verbunden. Die Bezüge sind: ein Jahresgehalt von 800 Fl. ö. W. wozu für das ganze Jahr 1873 noch ein 20% Theurungs-Beitrag kommt, dann freie Wohnung sammt Beheizung im Akademie-Gebäude, und das Unterrichts-Honorar, welches u. zw. für den Unterricht im Zeichnen 2 Fl. 10 Kr. und für den Unterricht im Malen 4 Fl. 20 Kr. ö. W. monatlich für einen Schüler beträgt. —

Bewerber um diese Stelle wollen ihre mit dem Nachweise über das Alter und mit allfälligen Belegen über die Qualifikation versehenen Gesuche bis Ende Februar 1873, beim steiermärkischen Landes-Ausschusse in Graz, überreichen. —

Vom Steiermärk. Landes-Ausschusse.

[65] Graz am 28. December 1872.

Douze eaux-fortes

[66] avec titre

par

le Chevalier Ch. Sturm

de Gravesande.

40 Frs.

tirées à 100 exemplaires, épreuves imprimées sur chine. Les planches sont détruites.

En vente chez **C. Muquardt,**

Henry Merzbach, successeur, à Bruxelles.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

So eben erschienen:

Deutsche RENAISSANCE.

13. Lieferung: *Luzern*, Stadt und Canton. Herausgegeben und autographirt von **E. Berlepsch.** 1. Heft. Inhalt: Der Ritter'sche Palast in Luzern, Grundrisse, Durchschnitt, Aufriss und Details.

14. Lieferung: *Merseburg* und *Halle* a. d. S. Herausgegeben und autographirt von **H. Schenck.** 1. Heft. Inhalt: Das Schloss zu Merseburg, Ansicht des Hofes, Portale, Erker, Treppenthurm und Details.

15. Lieferung: *Nürnberg*. Herausgegeben und autographirt von **A. Ortweln.** 5. Heft. Inhalt: Das Peller'sche Haus, Grundrisse, Aufriss, Quer- und Längenschnitt, Kamine, Täfelwerk u. andere Details.

Jede Lieferung umfasst 10 Blatt Folio mit erläuterndem Text und kostet im Ladenpreise 24 Gr.

Früher erschienen: *Nürnberg* Heft 1—4; *Augsburg* Heft 1—3; *Rothenburg* a. d. T. Heft 1 u. 2; *Schloss Bevern* 1 Heft; *Höxter* 1 Heft; *Mainz* 1 Heft.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Hierzu eine Beilage von J. Engelhorn in Stuttgart.

VIII. Jahrgang. Nr. 14.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

17. Januar 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 5 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Noch ein Wort für Rottmann's Fresken.

Wer jemals in München unter den Arkaden des Hofgartens vor jener einzigen Bilderreihe hingewandelt ist, war's nun in Freude über ihre hohe einfache und ideale Schönheit oder in Schmerz über ihren Zustand so trauriger Verwahrlosung — jedenfalls wird er mit wahrer Befriedigung in den Blättern die Nachricht gelesen haben, daß die mahnenden Stimmen der Presse doch nicht vergebens sich erhoben, daß man endlich, eingedenk der heiligen Pflicht gegen den großen hingeschiedenen Meister, mit Ernst daran ging, sowohl die beschädigten Bilder durch kundige Hand wieder herstellen zu lassen als auch die übrigen vor fernerer Unbill zu schützen, daß alle aber zu stetem freiem Genusse an ihrer alten Stelle bleiben sollen.

Indeß sollte diese Freude nicht ganz ungetrübt bleiben, denn eine andre Nachricht kam hinterher, die sehr ernster Art war. Manche der Fresken, hieß es, sollten vom bösen Mauerfraße ergriffen sein und gingen auch trotz der besten Restauration und des sorgfältigsten Schutzes von außen, sei's früher oder später, ihrem sichern Untergange entgegen.

Wie viel oder wie wenig in dieser Kunde auf Wahrheit beruht, wissen wir freilich nicht; wäre sie aber gegründet, so stände damit der Kunstwelt ein Verlust bevor, der geradezu unersetzlich zu nennen ist. Denn nicht allein hat der Meister selbst in ihnen seine höchsten Triumphe gefeiert, sondern überhaupt hat die ganze deutsche Landschaftsmalerei nichts aufzuweisen, was an einfach edler Größe und stilvoller klassischer Schönheit diesen Schöpfungen an die Seite zu stellen wäre, geschweige sie gar darin überträfe.

Dringend und gebieterisch tritt daher das Verlangen hervor, so bedeutsame Werke so bald wie möglich durch die allergetreuste Nachbildung ihrer Formen und Farben dem deutschen Volke zu erhalten. Ein solches Unternehmen wäre gleich dankbar und verdienstvoll, und freuen wir uns: die Ausbildung der vervielfältigenden Kunst ist heute zu einer Höhe gelangt, daß man ein solches Vorhaben ruhig und des Erfolges sicher in's Werk setzen darf. Das Mittel dazu bietet uns der Farbendruck. Von einer Seite unverdient gepriesen und erhoben und von anderer Seite wieder mit gleichem Unrecht als unkünstlerisch verachtet und herabgesetzt, erscheint gerade für unsern Zweck der Farbendruck so an rechter Stelle wie keine andere Technik.

Das Streben, durch ihn tiefsaftige, vieltönige Oelbilder wieder zu geben, ist ein Irrweg, der nun und nimmer zum Ziele führen kann, da er von vorn herein auf gänzlicher Verkennung seines Grundprincips beruht. Nur allein auf dem Felde der Aquarell- und der Freskomalerei hat er seine Vorbilder zu suchen, wenn er Werke hervorbringen will von dauerndem Werth und Ziele erreichen, die wahren künstlerischen Genuß und rechte Befriedigung gewähren können.

Ganz und gar aber erscheint der Farbendruck wie eigens erfunden für unsern Zweck, für die Wiedergabe der Rottmann'schen Arkaden-Fresken.

Ihre schlichte Zeichnung, die Einfachheit der Töne, die ruhig breiten Farbenlagen und namentlich, daß sie weniger durch Stimmung als durch Formenschönheit zu wirken suchen, alles und jedes trifft hier zusammen, um die Vervielfältigung der unvergleichlichen Denkmale der Landschaftsmalerei durch treffliche Farbendrucke herbeigeführt zu sehen.

Endlich kommt noch ein Umstand hinzu, der von einer nicht hoch genug zu schätzenden Bedeutung ist. Die halbe Arbeit ist, so zu sagen, schon beschafft. Es ist nämlich nicht einmal mehr nöthig, dafür die sonst unentbehrlichen Aquarellkopien erst anzufertigen, da von sämmtlichen Fresken bereits in trefflichster Weise auf Befehl König Ludwig's I. durch den schweizer Landschafter Scheuchzer Kopien in Wasserfarben genommen wurden, gegenwärtig aufbewahrt im königl. Kupferstichkabinet der alten Pinakothek. An Treue und Durchbildung lassen diese Aquarelle kaum etwas zu wünschen übrig, nur der blaue Luftton hat auf ihnen einen von den Originalen abweichenden Stich in's Grünliche, sicherlich entstanden durch das Durchwirken des stark gelblichen Papieres.

Daß die königl. bayer. Regierung diese Kopien (natürlich gegen genügende Garantie) mit größter Bereitwilligkeit zu so schönem Zwecke herleihen würde, leidet keinen Zweifel.

Rottmann's Arkaden-Fresken, auf diese Weise in ansprechender mäßiger Größe vollendet wiedergegeben, wären ein Schatz für jede Kunstsammlung, wären hochbedeutende Vorbilder und Lehrmittel für jede Akademie, aber auch für den einzelnen Kunstfreund, in Mappen aufbewahrt oder als reizender Wandschmuck, wären sie eine unverstechbare Quelle edelsten Genusses, vor allem aber für die, welche sich einst des Anblicks der Originale erfreuten oder für jene, denen das Glück gar zu Theil wurde, selbst die Motive derselben jenseits der Berge in Italiens Schönheitswelt zu schauen.

Wer unternimmt das schöne würdige Werk? Im Voraus Dank ihm und Glückwunsch im Namen Tausender. **Hermann Allmers.**

Rechtensieth, 2. Januar 1873.

Kunstliteratur.

Dr. **Hermann Luchs**, Schlesische Fürstenbilder des Mittelalters. Namens des Vereins für das Museum schlesischer Alterthümer in Breslau nach Originalaufnahmen von Theodor Blätterbauer, Karl Bräuer, Albrecht Bräuer, Bernhard Mannfeld und Adalbert Wölffl herausgegeben. Mit 47 Bildtafeln. Breslau, Verlag von Eduard Trewendt. 1872. 4.

Des ersten Heftes der Schlesischen Fürstenbilder von Dr. H. Luchs haben wir bereits früher (5. Jahrgang, Kunstchronik, S. 162) gedacht. Jetzt liegt das Werk vollendet da, ein stattlicher, an Abbildungen reicher Band. Den Tafeln, die in Steindruck, Chromolithographie, Radirung hergestellt sind, ist neben sorgsamer Ausführung anzusehen, daß ihnen eine charakteristische, verständnißvolle Zeichnung zu Grunde liegt, nur der Farbendruck ist mitunter etwas hart gerathen. Zu einem großen Theile sind diese Denkmäler, fast durchgängig Grabmonumente, hier zum erstenmale veröffentlicht, und damit ist ein reiches und interessantes Material zur allgemeinen Kenntniß gebracht, welches ebenso in historischer wie in kunstgeschichtlicher Beziehung seine Bedeutung hat. Dies gilt auch von dem Text, in welchem die Biographien der Bischöfe von Breslau und der Herzöge der verschiedenen Linien, zum Theil mit Verwerthung neuer archivalischer Quellen geschrieben, den größten Umfang einnehmen, aber auch jedesmal das für Kunst- und Kulturgeschichte Interessante berücksichtigt ist. An dieser Stelle haben wir dem Werke wesentlich nach letztgenannter Seite hin zu folgen. Auf manches für Archäologie des Mittelalters, für Ikonographie und Kostümkunde Wichtige haben wir bei der früheren Gelegenheit hingedeutet. Einen Punkt möchten wir jetzt noch berühren. Bei Beschreibung des Grabmals von Rudolf von Rüdesheim, Bischof von Breslau (gest. 1482) sagt der Verfasser: „Er steht auf einem Löwen, dem Symbol des Bösen, das er überwunden". Aber eine solche Deutung ist wenigstens nicht unbedingt und nicht in allen Fällen zuzugeben. Unsere Kenntniß der mittelalterlichen Thiersymbolik ist gerade bei den auf Grabsteinen angebrachten Thieren eine ziemlich unzureichende, und es ist vorläufig rathsam, über diesen Gegenstand mit derjenigen Vorsicht zu sprechen, welche Schnaase in seiner Geschichte der bildenden Künste (Bd. IV, 2. Aufl. S. 274 ff.) beobachtet hat. Manchmal ist allerdings sichtlich, daß die Figur zu den Füßen des Abgebildeten etwas Besiegtes und unter die Füße Getretenes darstellt. So steht auf einem der berühmtesten schlesischen Grabmäler Herzog Heinrich II. auf einem bezwungenen Mongolen. Für den Löwen unter den Füßen ist die Verheißung des 90. Psalms herangezogen worden: „Auf Löwen und Drachen wirst du treten". Wenn aber, wie häufig bei Frauen, ein Hund an solcher Stelle angebracht ist, so läßt sich dafür nicht leicht eine entsprechende Deutung finden, und manchmal möchte man eher an Symbolisirung von Eigenschaften der Verstorbenen denken. Vielleicht, sagt Schnaase, mochte dabei etwas sehr Aeußerliches mitsprechen. Wenn man nämlich den Verstorbenen auf dem Rücken liegend abbildete und seine Füße aufwärts standen, bildeten sie eine unbequeme Lücke, welche man ausfüllen wollte, und indem man nach einem passenden Gegenstande suchte, sprach bei dessen Wahl eine dunkle, mehrdeutige Symbolik mit.

Für die Geschichte der künstlerischen Technik ist besonders der Nachweis von Werth, daß eine Reihe farbiger Grabmonumente, die nach früherer Annahme aus gebranntem Thon sein sollten, nicht aus diesem Material, sondern vielmehr aus Stein und Stuck sind. Bei dem berühmten Denkmal Herzog Heinrich's IV. in der Kreuzkirche zu Breslau hatte der Verfasser das schon früher erwähnt. Genaueres über diesen Punkt wird bei Bolko II., Herzog von Schlesien-Schweidnitz (gest. 1301), mitgetheilt, dessen schöner Grabstein in der Kirche zu Grüssau dem erwähnten nahe steht, nur daß er, etwas später entstanden, schon den ersten Schritt zu dem Bewegteren und Pathetischen zeigt, ohne den Formenadel der früheren Gothik zu verlassen. Die fast ganz runde Figur ist in ihrem Kerne, ihrer Hauptmasse Sandstein, alles Vorstehende, Erhabene und Unterschnittene (Nase, Schild, Finger, Locken, die Gewandfalten) ist ein feiner weißer Stuck, so daß der Bildhauer diese Theile, die Extremitäten, erst zuletzt angesetzt und ausgearbeitet haben mag.

Ueberblicken wir die hier publicirten Denkmäler in ihrer kunstgeschichtlichen Folge, so tritt uns während der ersten Periode eines Aufschwungs der mittelalterlichen Kunst in Schlesien, in der Zeit des Uebergangsstils und

der früheren Gothik, eine Reihe vorzüglicher Arbeiten entgegen, die mit demjenigen, was kunstreichere deutsche Gegenden besitzen, den Wettstreit eingehen können. Die Arbeiten des weiteren 14. Jahrhunderts und des größten Theiles vom 15. stehen dagegen sehr tief, wenn wir sie mit anderen Leistungen vergleichen. Die Schwächen der späteren Gothik, der Verlust der stilvollen Würde, aber das Zwängen des Figürlichen unter eine konventionelle, der Architektur entnommene Schablone, das Erwachen naturalistischer Regungen, aber die vollkommene Rathlosigkeit der Natur gegenüber, der Mangel an richtigem Verhältniß zwischen den einzelnen Theilen der Gestalt und die Verzerrung der Form treten oft in erschreckender Weise zu Tage, selbst bei solchen Werken, die, wie manche der gravirten Metallplatten, in ihrer technischen Behandlung bedeutend sind. Die farbigen Monumente von Heinrich II. und Heinrich VI. gehören zu den besseren Leistungen dieser Zeit. An der Grenze des mittelalterlichen und des modernen Stils steht nun aber ein solches Meisterwerk, wie das Erzgrab des Bischofs Johannes Roth im Dom zu Breslau, freilich nicht in Schlesien selbst gearbeitet, sondern 1496 von Peter Vischer zu Nürnberg gegossen, und neben dem Monument im Magdeburger Dom der Ausgangspunkt seiner Künstlerlaufbahn. Während hier das spätgothische Princip in dem Architektonischen, in den Verhältnissen und im Faltenwurf der Nebenfiguren waltet, bricht ein neues Naturgefühl in der mächtigen Hauptgestalt durch. Einzelne Denkmäler der Renaissance sind endlich den mittelalterlichen angeschlossen, unter denen die Statuen Georg's II. und seiner Gemahlin Barbara von Brandenburg am Portal des Schlosses zu Brieg, (1563) dieser Schöpfung italienischer Baumeister auf deutschem Boden, über welche Luchs früher („Bildende Künstler in Schlesien") urkundliches Material mitgetheilt, in erster Reihe stehen. **A. W.**

Die **Wochenschrift „Kunst und Gewerbe"**, begründet und herausgegeben von Dr. C. Stegmann, Direktor des bayrischen Gewerbemuseums in Nürnberg, erscheint seit Beginn dieses Jahres in größerem Format und splendiderer Ausstattung unter der Redaktion von Dr. O. v. Schorn.

Preisbewerbungen.

Museum der bildenden Künste in Breslau. Zur Erlangung eines Bauplans für dieses Museum hat das Comité eine Konkurrenz ausgeschrieben, deren nähere Bestimmungen aus dem in der vorliegenden Nummer d. Bl. abgedruckten Inserate zu ersehen sind.

Die zweite Societät der Teylerstiftung in Haarlem hat folgende Preisfrage für das Jahr 1873 gestellt: „Quels titres les Hollandais ont-ils à faire valoir, depuis le commencement du seizième siècle jusqu' à la fin du dix-huitième, dans l'art de reproduction des dessins en facsimile et, généralement, du l'impression en couleur des estampes?" Verlangt werden Forschungen über die Künstler, die auf genanntem Gebiete thätig gewesen sind, sowie ein Verzeichniß ihrer Werke und Beschreibung der früheren Kunstweise, von welcher sie ausgegangen. Der für die beste Arbeit ausgesetzte Preis (selbverständlich nicht nur die relativ beste, sondern vollkommen genügende) besteht in einer mit dem Münzstempel der Societät geprägten goldenen Medaille im reellen Werthe von 100 Gulden holländ. Die Konkurrenzarbeiten müssen in holländischer, französischer, englischer oder deutscher Sprache abgefaßt und mit lateinischen Buchstaben vollkommen leserlich von einer anderen Hand, als der des Verfassers, geschrieben sein. Ebenso ist es unbedingt nothwendig, daß die Abhandlungen ganz vollständig bis zum 1. April 1874 eingereicht werden. Das Urtheil wird am 1 Mai 1875 publicirt. Alle eingeschickten Aufsätze bleiben Eigenthum der Societät. In ihren Publicationen wird die gekrönte Arbeit im Orginal oder in Uebersetzung veröffentlicht; der Urheber verzichtet auf das Recht, sein Werk ohne Bewilligung der Stiftung selbst zu publiciren. Die Societät behält sich ebenso die Berechtigung vor, von den nicht gekrönten Arbeiten nach ihrem Gutdünken entsprechenden Gebrauch zu machen, entweder ohne Erwähnung des Namens des Autors oder mit Angabe desselben; sie wird indeß in diesem letzten Falle die Zustimmung des Urhebers einholen. Den Autoren der nicht gekrönten Abhandlungen werden Abscheisten derselben nur auf deren eigne Kosten geliefert. Die Konkurrenzarbeiten dürfen als Signatur nur eine einfache Devise tragen; in einem versiegelten Briefe, der als Aufschrift dieselbe Devise trägt, ist Namen und Wohnort des Urhebers anzugeben. Die Einsendungen sind an folgende Adresse zu richten: „A la Maison de la fundation du feu Mr. P. Teyler van der Hulst à Harlem."

Personalnachrichten.

B. **Der Kupferstecher Xaver Steifensand** in Düsseldorf hat in Anerkennung seines schönen Stichs „Die Anbetung der h. drei Könige" nach Paolo Veronese vom Könige von Sachsen das Ritterkreuz des Albrecht-Ordens und vom Großherzog von Sachsen-Weimar den Falken-Orden erhalten.

* **Professor Dr. Karl Lemcke**, Verfasser der bekannten trefflichen „Populären Aesthetik", derzeit in München als Honorarius lebend, hat einen ehrenvollen Ruf als Professor der Aesthetik und Kunstgeschichte an die Kunstakademie zu Amsterdam erhalten und angenommen.

Sammlungen und Ausstellungen.

A. J. M. **Hamburg**. Der letzte Monat des verflossenen Jahres brachte uns ungewöhnlich viel des Anziehenden. In erster Linie zu nennen sind zahlreiche Entwürfe, Studien 2c. nebst einer Todtenmaske M. v. Schwind's als hoffentlich recht erfolgreiche, mahnende Begleiter einer Aufforderung zur Subscription für die zum Denkmal des verstorbenen Meisters bestimmte Rotunde mit der ausgeführten Schönen Melusine. Das allmähliche Entstehen einzelner Gestalten und Motive von der ersten Konception an durch alle Wandlungen, Umschmelzungen und Verbesserungen an verschiedenen Blättern zu verfolgen, gewährte einen hohen Reiz, dem man sich stundenlang ohne Ermüdung hingeben konnte. Sodann das von der Verbindung für historische Kunst erworbene Gemälde Lindenschmit's, Oranien's Tod, leider so ungeschickt aufgestellt, — die Bildfläche bildete einen stumpfen Winkel mit dem Fußboden —, daß nur ein gewandter Stratege durch mehrfaches Wechseln des Standpunktes ein Erkennen der Hauptsachen ermöglichen konnte, die obere Hälfte aber selbst mit bewaffnetem Auge schwer zu unterscheiden, und demnach ein Urtheil über das Ganze nicht zu erlangen war. Endlich eine plastische Gruppe von H. Schubert in Rom von ebenso einfacher wie edler Bewegung und Drapirung, eine vor- und herabschreitende Frau aus Capri, die mit anmuthiger Biegung den Kopf zu dem auf ihrer Schulter sitzenden Kinde wendet. — Eine bemerkenswerthe Erscheinung lernen wir in Frau Jerichau kennen. Das bedeutendste der von ihr ausgestellten drei Gemälde ist der dänische Fischer, dessen Kind im Boote zu seinen Füßen sitzt. Da ist eine Breite in der Pinselführung, eine fast düstre Kraft in der Farbengebung, eine Energie des Ausdrucks, die man von einer Frau nicht erwarten sollte. Der von jeder schwächlichen Sentimentalität freie Charakter des Bildes fesselt beim ersten Anblick und gewinnt bei längerem Anschauen, wobei man allerdings einen ziemlich entfernten Standpunkt einnehmen muß, immer mehr. Die trotzig kühnen Züge des Vaters rechtfertigen das naive Vertrauen, welches aus den blauen Augen des Fischerkindes spricht, und in eben diesem Kontrast liegt ein fernerer Reiz des Bildes. Weniger Sympathie erwecken die unschönen Gestalten auf „des Großvaters Geburtstag"; auch die Römerin zeigt uns das eigentliche Talent der Künstlerin von einer schwächeren Seite. Seltsame Verirrungen zeigen zwei Genrebilder von Faust in Cassel; mit dem Goldgrund des einen, der an byzantinische Heiligenbilder erinnert, wissen wir ebenso wenig etwas anzufangen, wie mit der grauen Wand, welche so sehr die Hauptsache des andern bildet, daß nicht allein die Katzen, sondern auch die Nelken grau davon werden. Eine wunderliche Gabe bringt auch Sonderland mit seinem modernen Liebesboten: ein Briefträger natürlich, aber ein solches Original von Briefträger, wie es in praxi nicht vorkommt; junge Damen, die

vor die Hausthür auf die Straße hinaustreten, um einen (mit welchem Rechte? möchte man fragen) erwarteten Liebesbrief in Empfang zu nehmen, sehen wir auch nicht alle Tage; so hübsch gemalt die Situation auch sein mag, sie ist unwahrscheinlich, und der komisch invalide Unterthan Stephans doch nur nach der bekannten Schablone angefertigt, welche in englischen Blättern alljährlich bei Gelegenheit des St. Valentinstages figurirt, und darum doch so wenig in Großbritannien wirklich existirt wie im Deutschen Reiche. Zwei mit anmaßender Effecthascherei auftretende und doch entschieden mittelmäßige Marinen von Durand-Brager bestärken uns nur in der Vorliebe für unsere Hünten und Leitner, die durch einige vortreffliche Gemälde würdig vertreten sind. Uneingeschränktes Lob verdienen die Landschaften von B. Ruths, der diesmal glücklicherweise von der übertrieben violetten Färbung zurückgekommen ist, Ortman's (prächtige Baumgruppen in einer schönen Waldpartie bei Fontainebleau) und Rosengel's, die Blumenstücke der Lübeckerinnen E. v. Metle und Caers und ein Hundeportrait (Dachshund) von Cl. v. Wille, das Entzücken aller Hundeliebhaber, die es gesehen. — Die sorgfältig lakirten Studien von Behse, Lichtbeleuchtung (sic). Russe und Russin, sind wohl nur irrthümlich in eine Kunst-Ausstellung gerathen; der Künstler scheint vergessen zu haben, daß die Geleckthheit, welche wir nur auf Theebrettern und Schnupftabaksdosen uns gefallen lassen, bei einem Gemälde, von dem wir doch etwas mehr verlangen als braune Augen und süßliche Mienen, nur abstoßend wirken kann.

Vermischte Nachrichten.

R. E. **Winckelmannsfeier zu Berlin** (Montag d. 9. Dec. 1872.) Die dem Andenken Winckelmann's gewidmete Sitzung der archäologischen Gesellschaft wurde vom Vorsitzenden, Prof. Curtius, mit einigen Nachrichten über das verflossene Jahr eröffnet. Der Verein hat durch den Tod vier ausgezeichnete Mitglieder verloren, nämlich v. Otfers, Abeken, Remy und Trendelenburg. Der erste Festvortrag wurde von Prof. Hübner gehalten über einige auf Germanen zu deutende männliche und weibliche Köpfe. Von Frauen wurde besonders die von Göttling für Thusnelda erklärte Statue in der Loggia de'Lanzi zu Florenz sowie der Kopf einer in der Petersburger Eremitage befindlichen „Venus Anadyomène sous l'aspect de Julia Domna" bezeichneten Statue, den Conze aufgefunden und bereits in dieser Zeitschrift (1872, S. 325) veröffentlicht hat, näher beleuchtet; von Männern sowohl der Kopf der britischen Sammlung, den Göttling als Thumelicus, Sohn der Thusnelda, publicirt hat, als besonders ein Kopf der Capitolinischen Sammlung, der erst seit Kurzem in Gypsabguß nach Deutschland gelangt ist und bis dahin nur in der wenig genügenden Zeichnung bei Nizbetti bekannt war; dazu noch zwei Köpfe des Berliner Museums, die trotz aller Verschiedenheit unter einander bis jetzt als Büsten des Kaisers Victorinus (der eine kurze Zeit in Gallien regierte) aufgefaßt waren. Redner suchte nachzuweisen, daß diese Köpfe, die unzweifelhaft Barbaren darstellen, von allen andern voranzusetzenden Barbarentypen, wie Dacier, Celten u. s. w. verschieden seien und deshalb nur Germanen darstellen können. Er sprach die Hoffnung schließlich aus, daß in dem Museum der deutschen Residenzstadt Berlin in Kurzem alle diese Köpfe in Abgüssen vereinigt werden möchten; dann werde die Wissenschaft aus der Zusammenstellung die nöthigen Ergebnisse ziehen können. — Prof. Adler theilte auf Grund seiner auf der letzten Orientreise gemachten Studien eine neue Ansicht über das Theseion von Athen mit.*) Die vorher allgemein gebräuchliche Bezeichnung des so wohl erhaltenen Gebäudes sei ohne Grund von Roß, der darin einen Aresempel sehen wollte, erschüttert worden. Curtius u. A. seien wieder auf Theseus als Patron des Tempels zurückgegangen; neuerdings jedoch sei ersteres wieder zweifelhaft geworden. Eine genaue Untersuchung des Tempels habe dem Vortragenden gezeigt, daß die Anlage des Gebäuds über dem Prodomos wesentlich verschieden sei von der des Opisthodomos; während nämlich dort die Cellamauer nach beiden Seiten hin bis zum Architrav der Langseiten verlängert sei und von da aus dicke Balken, den Säulen der Vorderfront entsprechend, so daß immer ein Balken einer Säule entspricht, auf den Architrav der Frontseite gelegt seien, habe man bei dem Opisthodom den Architrav der Cellamauer nicht über die Ecken derselben hinausgeführt und von da in weiteren Abständen, den Säulen nicht mehr entsprechend, weniger massive Balken auf die Hinterfront hinübergelegt. Erstere Bauweise, die sich in gleicher Weise bei dem Tempel in Aegina finde, sei als dorische, letztere, die beim Parthenon sich zeigt, als ionische Art zu bezeichnen. Eine solche Verschiedenheit sei nur erklärbar, wenn auch der Tempel einem doppelten Zwecke geweiht war, und so sei für die östliche Hälfte mit dem dorischen Gebäude ein dorischer Gott, für die westliche, attisch angelegte, ein attischer anzunehmen. Und zwar keine eigentlichen olympischen Götter, sondern nur Heroen, wegen der Anzahl von nur zwei Stufen. Referent suchte an vielen Beispielen nachzuweisen, daß eine gerade Zahl von Stufen (meist zwei) immer bei einem Heroon, eine ungerade (drei meistens) bei einem olympischen Gottheiten geweihten Raume angebracht seien. So ergäben sich als Bewohner des Tempels auf der östlichen Hälfte Herakles, der dorische Gott, auf der westlichen Athens Heros Theseus. Damit würde auch die Anlage der Metopen stimmen; die auf Herakles Thaten bezüglichen wären auf der Vorderseite angebracht, während die auf den sich anschließenden Metopen der Langseiten dargestellten Thaten des Theseus den Beschauer nach dem hinteren zum eigentlichen Theseion führenden Eingange wiesen. In der baulichen Anlage des Tempels findet der Vortragende Spuren von verschiedenen Epochen, und ist deshalb geneigt anzunehmen, daß der bald nach der Beendigung der Perserkriege unter Cimon begonnene Bau nach Cimon's Sturz Unterbrechung erlitt oder wenigstens nur langsam fortgeführt wurde, so daß er erst kurz vor den Propyläen zu Ende gebracht wurde. Mit diesem Datum würde die Notiz über die Weihung eines Herakles zugleich mit Apollon Alexikakos im Jahre 428 nach Beendigung der Pest gut stimmen; die chronologische Schwierigkeit, die sich an die Namen der beiden Künstler Kalamis und Agelades knüpft, ist Prof. Adler geneigt durch Conjectur zu heben, indem er statt jener beiden Namen Kolotes und Alkomenes liest. — Einen sehr interessanten und spannenden Vortrag hielt Dr. Schabring über die neuesten Ausgrabungen, die von Cavallari in Selinunt angestellt worden sind. Zunächst hat sich ergeben, daß zu beiden Seiten der dort am Meer gelegenen Akropolis das Meer sich weit in das Land hineinzog und so treffliche Häfen bildete; Anschwemmungen der beiden dort mündenden Flüsse sowie vielleicht Erdebungen des Bodens, wie sie an vielen Stellen des mittelländischen Meeres beobachtet werden, haben die Häfen verschwinden lassen und die Küste in eine fast gerade Linie umgewandelt. Nach Auffindung der beiden Häfen ist die Lage der alten Stadt als besonders günstig für eine Niederlassung erkannt worden. Gegen die Häfen war die Stadt durch Mauern geschützt; die Akropolis selbst war durch dreifache Mauern vertheidigt, deren jüngste, schlechteste von Hermokrates, den Neugründer nach der Zerstörung durch die Karthager, zurückzuführen ist. Auf dem sehr umfangreichen Gebiete der Akropolis war nicht bloß der Herrschersitz, es waren dort auch viele Privathäuser angebracht; Cavallari hat jetzt auch die ἀγορά, den Marktplatz, aufgefunden. Weiter nach Norden, außerhalb der Akropolis, sind die Reste eines sehr kleinen Theaters ausgegraben, das später in einen Privatbau hineingezogen war. Nicht weniger wichtig als diese Funde sind die in der Neapolis gemachten; zunächst das Fragment eines Giganten aus Kalktuff, offenbar zu einem Gigantenkampfe gehörig, ferner Inschriften, wodurch der nördlichste, in ungeheuren Dimensionen angelegte Tempel der Neapolis als auf Apollo bezüglich, der nächstfolgende als der Hera geweiht erkannt sind. — Zum Schluß sprach Dr. Heydemann über zwei pompejanische Wandgemälde, in demselben Zimmer aufgefunden. Das eine stellt Theseus im Labyrinth vor, wie ihm nach Besiegung des Minotaurus von den erretteten Kindern Dank abgestattet wird, das zweite die Ankunft der Centauren bei dem Lapithenkönige Peirithoos, um seine Hochzeit mit feiern zu helfen. Interessant ist bei dem ersten vorzüglich der Umstand, daß die alltägliche Gewohnheit die Kinder immer von einem Pädagogen begleiten zu lassen, dem Maler Veranlassung gegeben hat, einem Knaben den Pädagogen auch in das Labyrinth, also in den gewissen Tod, mitzugeben. — Das Winckelmannsprogramm, von Dr. Hirschfeld verfaßt, behandelt eine sehr interessante in Athen gefundene, jetzt dem Berliner Museum gehörige Vase, Athena die Flöten wegwerfend, in Gegenwart eines Satyrs, der erstaunt die Arme ausstreckt und die Flöten betrachtet. Die Vase ist doppelt

*) Man vergl. jetzt den Aufsatz von Curtius und Zillier in dieser Zeitschrift, S. 86 des laufenden Jahrgangs.

wichtig, einmal, weil durch sie die in letzter Zeit vielfach bekämpfte Zurückführung der bekannten lateranischen Statue auf Myron's Satyr eine neue Bekräftigung erhält, andererseits, weil hier zum ersten Male in größerem Maßstabe eine von der Sculptur hergenommene Vorlage auf Vasen nachgewiesen wird. — Außer diesem Programm gelangten ein Plan der selinuntischen Ausgrabungen und eine Abbildung der beiden besprochenen pompejanischen Wandgemälde zur Vertheilung.

B. **Professor Kaspar Scheuren** in Düsseldorf hat ein neues Werk vollendet, welches sich seinen besten Schöpfungen ebenbürtig anreiht und in geistreicher Erfindung, poetischer Auffassung und genialer Darstellung der schönen Aufgabe, welche es zu lösen galt, in der vorzüglichsten Weise gerecht geworden ist. Die Neubegründung der alten Universität zu Straßburg veranlaßte nämlich eine Anzahl deutscher Frauen, hauptsächlich aus dem Elsaß, zur Anschaffung eines Matrikelbuches für dieselbe, dessen künstlerische Ausschmückung der bewährten Hand Scheuren's anvertraut wurde. Mit sichtlicher Begeisterung ist der Meister diesem ehrenvollen Auftrage nachgekommen, dem er die interessantesten Seiten abzugewinnen verstanden hat, wobei sich seiner Phantasie ein weites Feld eröffnete. Das Buch ist in Schweinsleder prachtvoll eingebunden. In der Mitte des Buchdeckels befindet sich das Wappen Straßburgs in Silber ciselirt und an den vier Ecken große Beschläge in byzantinischem Stil von oxydirtem Silber, wozu Scheuren ebenso die Zeichnungen geliefert hat, wie zu den geschmackvollen Arabesken des Goldschnittes und der silbernen Krampen, die es verschließen. Das erste Blatt des großen Folianten zeigt nun im Mittelgrunde ebenfalls das Stadtwappen Straßburgs, hinter welchem sich der neue deutsche Reichsadler mit dem Adler Preußens erhebt; das Wappen der Hohenzollern, die Kette des schwarzen Adler-Ordens und über dem Ganzen die ehrwürdige Kaiserkrone vervollständigen das Bild, an dessen Seiten sich die Wappen von Hessen-Darmstadt, Oldenburg, Mecklenburg und Braunschweig befinden, von Arabesken umschlungen. Unter den siegagekrönten Fahnen von Bayern, Baden, Württemberg und Sachsen kauern, von einer Distelarabeske umgeben, zwei allegorische männliche Figuren, die Gefangenen charakterisirend, welche gleichsam als Karyatiden einen Schild tragen, der die sinnreich gewählte Inschrift enthält: „Das Alte stürzt, es ändert sich die Zeit, und neues Leben blüht aus den Ruinen!" Den Schluß bildet das Haupt der Medusa zwischen gesenkten Napoleonischen Adlern. Gewissermaßen einen heraldischen Prolog bildend, macht dieses Blatt schon einen überaus vortheilhaften Eindruck, der aber durch das folgende noch wesentlich gesteigert wird. Dasselbe bezieht sich speciell auf die Universität, deren Abbildung wir im Mittelfelde erblicken. Vor diesem Gebäude thront die verjüngte Muse der Geschichte, die Stiftungsurkunde und die Fackel der Erleuchtung haltend, während zu ihren Füßen die Eule Minerva's sitzt. Darunter stehen die Worte „Non scholae, sed vitae discimus"; zu beiden Seiten sind die vier Fakultäten in Rundbildern angebracht, unter denen sich die Bildnisse von Jakob und Johannes Sturm befinden, den beiden Gelehrten, welche sich um die alte Universität so hohe Verdienste erworben. Im obern Theil des Bildes sehen wir zwischen den allegorischen Gestalten des Friedens und der Wissenschaft das Medaillonporträt des deutschen Kaisers Wilhelm mit dem Lorbeerkranze; darunterstehet: „Im Namen Gottes Amen, den 1. Mai 1872", welche Worte auf die feierliche Eröffnung der Universität hindeuten, deren Wirksamkeit nicht passender konnte charakterisirt werden als durch die kleine, mit sorgfältigster Feinheit durchgeführte Nachbildung von Raffael's „Schule von Athen", die das untere Feld enthält, in welchem wir noch die Jahreszahlen der Gründung und des Emporblühens der alten Hochschule finden: 1531 und 1621, sowie deren einstiges Siegel. Dieses zweite Blatt ist in ernst-monumentalem Stil gehalten, der dem Künstler trefflich gelungen ist und eine feierliche Wirkung erzielt, zu der das folgende Bild als eine schwunghafte poetische Darstellung frisch und fröhlich pulsirenden Lebens den glücklichsten Gegensatz bildet. Dasselbe enthält im obern Theile folgende Inschrift: „Die unterzeichneten Frauen bekunden ihre begeisterte Theilnahme an der bedeutungsvollen Wiederherstellung der alten deutschen Universität Straßburg am Tage ihrer Eröffnung durch die Stiftung dieses Gedenkbuches für alle Zeiten". Von reizenden Arabesken wird diese Widmung umschlossen, unter der sich das Panorama der Stadt mit dem ehrwürdigen Münster in hellem Sonnenlicht ausbreitet. Die befreite Elsaß, eine herrliche Frauengestalt, steigt festlich geschmückt einige Stufen herunter, ihre Wappen in Blumen und Kränzen zu Füßen, und deutet auf Land und Geschichte, auf Vergangenheit und Gegenwart, die auf sinnreiche Weise dargestellt erscheinen. Da ruht unter schattigen Bäumen der ritterliche Gottfried von Straßburg, sein hohes Lied der Liebe von Tristan und Isolde dichtend; da stehen die Standbilder von Erwin und Sabina von Steinbach und von Johannes Gutenberg; da ist das Bildniß Goethe's, des berühmtesten Straßburger Studenten, auf dessen poetische Jugendliebe eine Leier anspielt, die von einem Bande umschlungen ist, welches den Namen „Friederike von Sesenheim" trägt. Diesen Gestalten einer ruhm- und erinnerungsreichen Vergangenheit reiht sich als Vertreter der Gegenwart ein wandernder Studiosus an, der unter Maien und Rosenduft, von zwitschernden Vögeln umflattert, vom Berge herniedersteigt und die Stadt erblickt, um deren Wiedergewinnung so viel deutsches Blut geflossen ist, woran die Unterschrift gemahnt: „An's Vaterland, an's theure schließ' dich an!" Im untern Theil des Bildes ruht der alte Vater Rhein, Handel und Segen im Schoße, auf das Wappen Straßburgs gestützt und das Schwert in der Hand als treue „Wacht am Rhein!" In einer Fülle lieblicher Arabesken sehen wir die Attribute des Fleißes und des Wohlstandes, wie Ruder, Anker, Bienenkorb, Spinnrocken ꝛc., sowie scherzhafte Gestalten, wie einen Knaben aus dem „Volk in Waffen", Zwerge, die „wie gierige Raben" kämpfen, und als Abschluß des Ganzen einen Zug reizender Knaben, die als Studenten mit Fahnen und Schlägern, Pauken und Trompeten fröhlich dahinschreiten, zur Seite ein geschmücktes Römerglas mit der Umschrift „O Straßburg, Du wunderschöne Stadt" und umschlossen von üppigen Rebengewinden. Das vierte Blatt enthält nun die eigenhändigen Unterschriften der Geschenkgeberinnen, an deren Spitze wir die Großherzogin Luise von Baden und die Fürstin Josefine von Hohenzollern finden, und das fünfte endlich die Namen sämmtlicher Notabilitäten, welche der Eröffnungsfeier der Universität am 1. Mai 1872 beigewohnt haben. Scheuren hat zu beiden nur einige geschmackvolle Arabesken gezeichnet, in denen auch das neue Universitätssiegel angebracht ist. Auf den folgenden Seiten sollen sich nun die Studenten einschreiben, die gewiß Alle entzückt sein werden von diesen künstlerischen Titelblättern, deren Ausführung in Zeichnung und Farbe unbeschränktes Lob verdient. Scheuren, der als Aquarellmaler längst zu den besten deutschen Meistern zählt, hat in weiser Berechnung das Kolorit der beabsichtigten Wirkung genau angepaßt, und wenn auf dem ersten Blatte nur die Wappen im Mittelgrunde in leuchtenden Farben hervortreten, alles Andere aber in gedämpften Tönen gehalten ist, so steigert sich dadurch wesentlich der Eindruck. Auf dem zweiten Bilde ist die Färbung der großartig stilvollen Komposition entsprechend ernst und tief und auf dem dritten von blühender Pracht und sonniger Gluth, wodurch die festlich heitere Stimmung zur vollen Geltung gelangt und das Ganze einen überaus harmonischen Charakter erhält. Die neue Universität Straßburg kann sich glücklich schätzen, ein so prächtiges Matrikelbuch zu besitzen, und es ist nur zu bedauern, daß diese Aquarelle Scheuren's nicht weitern Kreisen zugänglich gemacht werden können!

B. **Düsseldorfer Akademie.** Die Pläne zum Wiederaufbau der abgebrannten Theile des Akademie-Gebäudes in Düsseldorf sind nunmehr genehmigt worden. Mit der Ausführung soll gleich begonnen werden, wenn die Kammern die dafür im Budget angesetzte Summe von 135,000 Thalern bewilligt haben.

B. **Professor August Wittig** in Düsseldorf hat für eine Besitzung in Bergisch-Gladbach eine kolossale Büste modellirt, die von Gladenbeck in Berlin ganz vortrefflich in Bronze gegossen worden ist. Dieselbe reiht sich den schönen Büsten von Cornelius und Schadow, die Wittig bekanntlich früher in ähnlicher Größe ausgeführt, ebenbürtig an. Die geistige und lebensvolle Auffassung bei sprechender Aehnlichkeit verdient um so mehr Anerkennung, als dem Künstler bei seiner Arbeit nur einige Bildnisse zur Verfügung standen, da der Dargestellte bereits zu den Entschlafenen zählt.

Zeitschriften.

The Academy Nr. 63.
Jordan's Paolo Pino's Dialogue of painting.

Journal des Beaux-Arts. Nr. 24.
Les peintures de de Keyser au musée d'Anvers (fin). — Sur le lieu de naissance de Pierre Christus.

Photograph. Mittheilungen. Nr 105.
Ueber einen compendiösen Reiseapparat. — Photogr. Etablissements in München. — Ueber Vergrösserungen.

Anzeiger des germ. Museums. Nr. 12.
Beitrag zur Geschichte der Holzschneidekunst.

Gewerbehalle. Nr. 1.
Fayencen des 16. Jahrh., von J. Falke. — Bemalte Sima aus gebrannten Thon von einem dorischen Tempel in Metapont; Eerdüre eines Glasfensters aus dem 11. Jahrh.; Eisireliefs, Ornamentmodelle aus dem 16. Jahrh.; Grecque Kandeleber von Matteo Ollivieri in San Marco in Venedig; moderne Entwürfe zu Mobilier, einem Plafond, Tafelaufsatze, einer schmiedeeisernen Thüre, einem Grabmal rc.

Kunst und Gewerbe. Nr. 1.
Wendelin Ditterlein, von O. v. Schorn.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. November u. December.
Schluss des Aufsatzes über den Flügelaltar im Stifte Neukloster zu Wiener-Neustadt. Von Benedikt Kluge. — Die Feste Klingenberg (Zvikov) in Böhmen. Von F. R. Boeděka. (Mit 5 Holzschnitten.) — Ein gothisches Vortragkreuz in der k. k. Ambraser Sammlung. Von Eduard Freih. v. Sacken (Mit einer Tafel und 3 Holzschnitten.) — Passau. Von Dr. Karl Lind. — Kirchliche Baudenkmale in Ober-Österreich. Von Dr. Karl Freneer. (Mit 4 Holzschnitten.) — Die mittelalterlichen Baudenkmale der Stadt Laa und deren Umgebung. Von J. Grudt. (Mit einer Tafel und 12 Holzschnitten.) — Die ältesten Siegel der Stadt Wiener-Neustadt. Von Dr. A. Luschin. (Mit 2 Holzschnitten.) — Wenzel Erzherzog von Österreich, Johanniter-Ordens-Prior in Castilien Von Dr. Hänisch. — Die innern Stadtthore zu Königgrätz. Von L. — Die Kunst des Mittelalters in Böhmen Von B. Gruber. (Fortsetzung.) (Mit 17 Holzschnitten.) Ältere Grabsteine in Nieder-Österreich Von Dr. Karl Lind. (Mit 1 Holzschnitt.) — Das Grabmal (oder der Grabstein) Leutold's von Wildon in der Stiftskirche zu Stainz und die Siegel der Wildoner. Von L. Beck-Widmannsteiter. (Mit einer Tafel und 13 Holzschnitten.) — Zur Kunde der Stephanskirche in Wien. Von Dr. Karl Lind. (Mit 1 Holzschnitt.) — Aus Heiligenkreuz in Nieder-Österreich. Von Wilh Neumann. — Aus St. Paul in Kärnten. — Schlesiens Kunstleben Von A. Ilg. — Die Darstellungen des Abendmahles in der byzantinischen Kunst. Von Dr. Messmer. — Cavalcaselle's Geschichte der italienischen Malerei. Von Dr. Messmer. —

Berichte vom Kunstmarkt.

Auktion Sedelmeyer.

Wien, 20. und 21. December 1872.

Preisliste.

Nr.	Gegenstand.	Preis. fl. ö. W.
	A. Moderne Bilder:	
1	Achenbach, A., Der Wildbach	9410
2	— — O., Italienische Landschaft	651
7	Benouville, Nicolas Poussin	3410
9	Brendel, Große Schafheerde	2750
10	Bréton, J., Bäuerinnen im Walde	810
11	Calame, Landschaft	1241
12	Calame und Verboeckhoven, Vieh im Walde	3310
14	Chaplin, Der Liebesbrief	1210
16	Chenu Fleury, Der Hufschmied	3260
17	Clays, Stille See	2500
19	Courbet, Bewegte See	810
20	Couture, Horaz und Lydia	3000
21	— — Frauenkopf	1100
22	Daubigny, Mühle an der Oise	1150
23	— — Sonnenuntergang	1050
24	— — Landschaft	1000
25	Delaroche, P., Caritas	2600
26	Decamps, Der Wiesel-Jäger	2000
28	Degroux, Ed., Arme Leute in Brüssel	2000
31	Diaz, N., Das Gewitter	3400
32	— — Regenlandschaft	2720
33	Dupré, J., Teichlandschaft	3305
34	— — Landschaft	720
35	Feyen, Eug., Mittagessen beim Fischer	3000
36	— — Bäuerinnen (Bretagne)	3210
37	— — Im Honigmonat	2000
38	Fortuny, Algerische Wache (Aquarell)	500
39	Fromentin, E., Karavane am Nilufer	5450
40	— — Fantasie	7060
55	Knaus, L., Mutterglück	15,010
57	Koekkoek, B. C., Holländischer Winter	4005
59	Lenbach, F., Studienkopf	911
62	Meissonier, Ein junger Edelmann	8510
67	Rousseau, Th., Landschaft	4895
72	Stevens, A., Atelier des Künstlers	8510
73	— — Dame vor der Staffelei	5200
74	Verboeckhoven, Eug., Schafheerde	5065
77	Vibert, J. G., Die schwere Wahl	3200
78	Waldmüller, F., Vor der Bescheerung	1480
79	— — Am Palmsonntag	1905
80	Willems, F., Das Gebet der Mutter	4000
	B. Alte Bilder:	
86	Bonifazio, Heilige Familie	1610
90	Breughel, Jan, Predigt des Johannes	1605
92	Coques, Gonzales, Junge Dame	1065
93	Cranach, L., Frauenporträt	1250
94	Credi, Lor. di, Heilige Familie	685
95	Cuyp, A., Kuhstall	1900
97	Delen, Dirk v., Kirchen-Interieur	700
99	Dow, G., Vorbereitung zum Abendessen	3870
100	Dyck, A. v., Studienkopf	300
101	Duck, J. le, Die Toilette	1900
102	Everdingen, A., Geldern'sche Landschaft	3000
103	Eyck, Marg. v., Triptychon	1110
105	Goyen, J. v., Das Wirthshaus am Flusse	8950
106	— — Schloßruinen am Flusse	2680
107	— — Der Damm	3505
109	— — Dünenlandschaft	1005
110	Hals, Fr., Männliches Bildniß	4950
111	— — Der Geiger	4805
113	Helst, B. v. d., Frauenbildniß	2150
114	Hobbema, M., Hütte unter Bäumen	4200
116	Hondecoeter, Geflügel im Park	1110
117	Koningk, Landschaft mit Fernsicht	2305
119	Maes, N., Bildniß eines Mannes	730
120	Mierevelt, M., Männliches Porträt	} 2001
121	— — Weibliches Porträt	
124	Murillo, Flucht nach Aegypten	3510
125	— — Mariä Verkündigung	1800
127	Neer, A. v. d., Mondnacht	3505
129	Ostade, A. v., Bauernunterhaltung	8500
130	— — Singende Bauern	1605
132	— J. v., Dorffest	1610
134	— — Holländische Rauchstube	1615
136	Pater, J., Galante Gartenscene	5530
140	Rembrandt, Eine junge Holländerin	8290
142	Ruysdael, Jac., Der Eichenwald	18,500
143	— — Die Ernte	6820
144	— — Winterlandschaft	2005
145	— Sal., Canallandschaft	2600
146	— — Holländische Flußlandschaft	1040
147	— — Flußlandschaft	985
152	Teniers, D., d. J., Kegelspieler	2110
153	— — Flämische Rauchstube	15,000
156	Terburg, Der Briefbote	8050
157	Tiepolo, G. B., Alexander (Skizze)	2505
159	— — Kreuzschleppung „	3005
160	— — Nach der Kreuzigung „	1610
165	Dujardin, K., Landschaft	1700
166	Rubens, P. P., Der Engelsturz (Skizze)	1060

Auktion Durazzo I. Hälfte, vom 19. November 1872. Auszug aus der von H. Gutekunst in Stuttgart veröffentlichten Preisliste.

Nr.	Gegenstand.	Preis. Fl. u. W.
	1. Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte.	
69	Aldegrever, Knipperdolling (B. 183) . . .	501
89	— Dolchscheide mit Edelmann u. Dame (B. 247)	110
157	Anonyme Deutsche M., 6 Bl. a. d. Leidensgeschichte Christi	555
160	— Kopf Christi a. d. Schweißtuche	300
161	— Christus am Kreuz, zwischen den zwei Schächern	293
162	— Christus und die Folge der Apostel . .	375
163	— Adam und Eva, der Sündenfall . . .	672
166	— Der heil. Martin zu Pferde	320
167	— Marter der heil. Katharina	601
168	— Die heil. Elisabeth	1100
170	— Ein Schalksnarr	636
172	— Ornamentenfries mit Jesukind	531
174	— Zwei phantastische Ungeheuer (P. II. p. 242. 224)	152
177	— Goldschmieds-Arabesken	471
178	— Antike Vase	165
218	— Karrikaturen nach Hogarth, 3 Bl. . . .	106
235	Anonyme Italien. M., Heilige Jungfrau (B. vol. XIII. p. 85. 3	1250
236	— Predigt d. Markos (B. 88. 7)	860
237	— Kumäische Sibylle (B. p. 94. 15) . . .	301
238	— Triumphzug d. Aemilius Paulus (B. 106. 4)	751
239	— Virginius tödtet seine Tochter (B. 108. 5).	150
240	— Tarokkarten (B. 18—67) 50 Bl. . . . Die Originale nach Bartsch.	1880
258	— Tarokkarten (P. V. 121. 1—50) . . . Originale nach Passavant.	900
275	— Der heil. Georg, den Drachen besiegend.	225
277	— Centaur mit Widderkopf	451
278	— Kampf zw. Tritonen	251
282	— Zwei junge Edelleute (P. V. 189. 102) . .	800
283	— Liebespaar	311
284	— Tellerverzierung	150
285	— Tellerverzierung nach Sandro Botticelli .	275
288	— Kampf zwischen Pferden und wilden Thieren	981
289	— Ein Schiff	221
290	— Folge v. Blumen und Arabesken . . .	111
294	— Vier Kandelaber	177
295	— Triumphbogen d. Nerva Trajan . . .	711
296	— Triumphbogen mit korinth. Säulen . .	100
297	— Säule des Hadrian	100
300	— Kaiser Karl V.	120
385	— Tizian's Porträt	465
411	— Einzelne Blätter eines Kartenspiels a. d.	
-18	Zeit Karl's VI. 8 Bl.	1190
423	Anonyme Niederl. M., Maria Stuart . .	500
425	— Philipp v. Spanien u. s. Gemahlin . .	245
494-514	— Baccio Baldini, Propheten (B. 1—14. 17—22. 24. 97b) 22 Bl.	5610
515	— Sibylla Persika (B. 25)	815
516	— — Libyka (B. 26)	645
517	— — Delphika (B. 27)	805
518	— — Cimerika (B. 28)	825
519	— — Erythraea (B. 29)	805
520	— — Hellespontika (B. 30)	905
521	— — Kumaea (B. 31)	805
522	— — Tiburtina (B. 34)	970
523	— — Europa (B. 35)	895
524	— — Agrippa (Bl. 36)	825
527	— Moses empfängt die Gesetztaf. (P. 93) .	1005
676	Barthel Beham, Titus Gracchus (B. 18) .	131
687	— Portr. Kais. Ferdinand's I. (B. 61) . .	240
689	— Portr. d. Erasmus Balderman (B. 63) .	141
690	— Portr. d. Leonh. v. Eckh (B. 64) . . .	176

(Fortsetzung folgt.)

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Bilderwerke.

Doré, G. Abenteuer und Reisen des Freih. von Münchhausen. Neu bearb. von Edm. Zuller. (31 Bl. in Holzschn. u. ill. Text.) Roy.-4. Stuttgart, Ed. Hallberger.

Konewka, Paul. Zerstreute Blätter, gesammelt u. unter Mitwirkung von F. Freiligrath, H. Kurz u. A. herausg. von Fr. Keppler. (In ca. 10 Lfgn.) 1. Lfg. (4 Bl. Silhouetten zu Don Quixote.) gr. 8. München. Gummi's Buchh.

v. Roberts, Rob. Alexander. Aus grosser Zeit. Erinnerungen an 1870 u. 71. In Wort und Bild. Roy.-4. Berlin, Grote.

v. Schwind, M. Aschenbrödel. Bilder-Cyclus. Nach den Thaeter'schen Kupferstichen in Holzschnitt ausgeführt von H. Günther, H. Käseberg u. A. Mit e. erläut. Text von Dr. Herm. Lücke. (10 Bl. u. 13 Texts.) Fol. Leipzig, A. Dürr.

Steinhausen, W. Die Geschichte von der Geburt unseres Herrn. Für die deutsche Christenheit dargestellt. (40 S. mit eingedr. Holzschnitten von Prof. H. Bürkner.) Fol. Halle, Gesenius.

Deutsches Leben in Frieden und Arbeit. 13 Schrift-Bl. incl. Titel mit Arabesken e. Figuren etc. in lith. Farbe- und Golddruck. nebst 180 Texts.) Fol. Bremen, Müller.

Gems of Modern German Art. A. Series of Carbon-Photographs from the Pictures of eminent modern artists, with remarks on the works selected and an Essay on the Schools of Germany. By Will. B. Scott. (16 Bl. m. Text.) 4. London 1873.) Leipzig, Brockhaus' Sort.

[68]

Concurrenz-Ausschreiben.

Zur Erlangung von Plänen für den Bau eines Museums der bildenden Künste in Breslau wird Seitens des unterzeichneten Comités eine Concurrenz eröffnet. Das detaillirte Programm ist von dem Comité-Bureau im Ständehause hierselbst zu beziehen.

Bedingungen:

1. Die Gesammtkosten des Bau's dürfen die Summe von 344.000 Thalern nicht überschreiten.
2. Die Concurrenz-Entwürfe sind an das Comité-Bureau im Ständehause bis zum

1. September 1873

einzusenden. Dieselben sind mit einem Motto zu versehen. In einem mit demselben Motto versehenen verschlossenen Couvert soll die Adresse des Einsenders enthalten sein.

3. Die Entwürfe werden 14 Tage lang hierselbst öffentlich ausgestellt und von den nachgenannten Preisrichtern geprüft werden:

Herrn Obristlieutenant a. D. **Blankenburg** hier,
Herrn Baurath **Erbkam** in Berlin,
Herrn Baurath Professor **Lucae** in Berlin,
Herrn Rector Dr. **Luchs** hier,
Herrn Baurath **Lüdeke** hier,
Herrn Regierungsrath a. D. und Eisenbahndirector **Vogt** hier,
Herrn Ingenieur-General a. D. **Weber** hier.

4. Ertheilt werden:

1200 Thaler als erster Preis,
600 Thaler als zweiter Preis,
300 Thaler als dritter Preis

an die relativ besten Entwürfe, soweit dieselben concurrenzfähig sind, und von den Preisrichtern als zur Ausführung geeignet erachtet werden.

Als concurrenzfähig sind alle rechtzeitig eingereichten Entwürfe anzusehen, welche den Bedingungen dieser Ausschreibung sowie den obligatorischen Bedingungen des Programms entsprechen.

5. Die Preisrichter haben das Programm vor der Veröffentlichung gebilligt und sich zur Annahme des Richteramtes bereit erklärt, auch auf jede direkte oder indirekte Preisbewerbung und Betheiligung an der Ausführung des Baues verzichtet.
6. Die Entscheidung der Concurrenz wird öffentlich bekannt gemacht werden.
7. Die prämiirten Entwürfe sind Eigenthum des Comité's im Sinne des §. 9 der Grundsätze für das Verfahren bei öffentlichen Concurrenzen, die nicht prämiirten Entwürfe werden innerhalb 6 Wochen nach Entscheidung über die Concurrenz auf Kosten des Comité's zurückgegeben.

Breslau, den 23. December 1872.

Das Comité
zur Errichtung des Schlesischen Provinzial-Museums der bildenden Künste.

Zu verkaufen:

1 Zeitschrift für bildende Kunst, Band 1—6. 1866—71. Sehr gut gebund. Exemplar. 30 Thlr.

1 Meyer, Geschichte der französischen Malerei. Sehr gut geb. 3⅓ Thlr.

[69] Adressen durch die Expedition dieses Blattes.

---

[70] Vient de paraître chez **C. M. van Gogh**,
Libraire à Amsterdam, Leidsche straat S. S. 370.

l'Oeuvre de Willem Jacobszoon Delff

décrit par

D. Franken, Dz.

Avec portrait en eau-forte par G. Tauman. Prix fl. 3,50.

Zum Zwecke der Bearbeitung einer

„Monographie des Heiligen Georg"

werden die P. T. Herren Kunstforscher und Kunstsammler ergebenst ersucht, gefällige Mittheilungen über:

Werke, die diesen Heiligen behandeln; bemerkenswerthe Originalaufsätze; sowie Angaben über im Privatbesitze befindliche bildliche Darstellungen desselben jeder Art, womöglich mit Notiz, ob dieselben verkäuflich, besonders auch über Handzeichnungen

gelangen zu lassen an Herrn

Kunsthändler Aloys Apell,
[71] Dresden.

P. S. Um gefällige Weiterverbreitung dieses Ansuchens wird gebeten.

Wir wünschen für die Illustrirung unserer **Classiker-Ausgaben** mit noch einigen tüchtigen Künstlern in Verbindung zu treten und ersuchen die Herren, die hierzu bereit sind, ihre Adressen uns gef. einsenden zu wollen.

Berlin. **G. Grote'sche**
[72] Verlagsbuchhandlung.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

So eben erschienen:

Deutsche RENAISSANCE.

13. Lieferung: *Luzern*, Stadt und Canton. Herausgegeben und autographirt von **E. Berlepsch.** 1. Heft. Inhalt: Der Ritter'sche Palast in Luzern, Grundrisse, Durchschnitt, Aufriss und Details.

14. Lieferung: *Merseburg* und *Halle* a. d. S. Herausgegeben und autographirt von **H. Schenck.** 1. Heft. Inhalt: Das Schloss zu Merseburg, Ansicht des Hofes, Portale, Erker, Treppenthurm und Details.

15. Lieferung: *Nürnberg*. Herausgegeben und autographirt von **A. Ortwein.** 5. Heft. Inhalt: Das Peller'sche Haus, Grundrisse, Aufriss, Quer- und Längenschnitt, Kamine, Täfelwerk u. andere Details.

Jede Lieferung umfasst 10 Blatt Folio mit erläuterndem Text und kostet im Ladenpreise 24 Gr.

Früher erschienen: *Nürnberg* Heft 1—4; *Augsburg* Heft 1—3; *Rothenburg* a. d. T. Heft 1 u. 2; *Schloss Bevern* 1 Heft; *Hexter* 1 Heft; *Mainz* 1 Heft.

Die Galerie
zu
Braunschweig

in ihren Meisterwerken. 18 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit erläuterndem Texte. Quart-Ausg. br. 4 Thlr.; geb. 5 Thlr. Quart-Ausg auf chinef. Papier. br. 6 Thlr.; geb. mit Goldschnitt 7½ Thlr. Folio-Ausgabe auf chinef. Papier in Mappe 9 Thlr.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VIII. Jahrgang.

Beiträge
sind an Dr. E. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

24. Januar

Nr. 15.

Inserate
à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Ausstellung altniederländischer Kunst in Brüssel.

* Von befreundeter Hand kommt uns eine hocherfreuliche Nachricht. Es ist jetzt entschieden — die Vorverhandlungen dazu waren seit längerer Zeit in der Schwebe — daß im Jahre 1874 in Brüssel eine internationale Ausstellung altniederländischer Kunst vom 15. bis zum 18. Jahrhundert stattfinden soll.

Historische Ausstellungen, besonders von Werken alter Meister, sind seit der Manchester Exhibition mehr und mehr in Gunst gekommen. Sie erschließen die verborgenen Schätze des Privatbesitzes, dem Kunstfreunde zur Augenweide, der Wissenschaft zu bequemer Prüfung und Vergleichung.

Die Wissenschaft muß vor Allem darauf dringen, diese Ausstellungen nach bestimmten leitenden Gesichtspunkten angelegt und durchgeführt zu sehen. Wie die Dinge heute liegen, müssen uns Spezial-Ausstellungen einzelner Kunstzweige, Schulen oder Meister in erster Linie willkommen sein. Welchen Genuß und welchen Gewinn haben wir Alle aus der Dresdener Holbein-Ausstellung des Jahres 1871 geschöpft! Wie schmerzlich das Nicht-Zustande-Kommen der für 1870 projektirten Dürer-Ausstellung empfunden! Von den verschiedensten Seiten wurde deßhalb auch schon der Plan angeregt, das Projekt in erweiterter Form wieder aufzunehmen und eine Gesammtausstellung der deutschen Malerschulen des 15. und 16. Jahrhunderts zu versuchen.

Unsere nordwestlichen Nachbarn und Stammverwandten sind uns zuvorgekommen. Und wir freuen uns dessen in mehr als einer Hinsicht. Wird sich einmal das großartige Bild der flandrisch-holländischen Kunstgeschichte in einer gewählten, historisch geordneten Sammlung ihrer Denkmale vor unsern Blicken entrollt haben, dann mag sich dem eine Ausstellung der alt-deutschen Kunst anschließen. Die Gunst der Lage Brüssels, mitten zwischen England, Frankreich und Deutschland, die geringe Ausdehnung des Landes, die leichten Verbindungen nach allen Seiten: Alles das kommt dem niederländischen Unternehmen zu Gute. Inzwischen wird die große Wiener Ausstellung die Welt daran gewöhnt haben, auch einmal in einem östlicher gelegenen Orte den Knotenpunkt des internationalen Verkehrs zu erblicken. Eine Leih-Ausstellung von Werken altdeutscher Kunst wird hieraus ihren Nutzen ziehen.

Die Einleitungen zu der Brüsseler Ausstellung sind der Art, daß auf das Gelingen des Planes mit Sicherheit gezählt werden kann. Die tüchtigsten Kenner stehen an der Spitze des Unternehmens. Es sollen nur solche Werke zur Ausstellung kommen, welche das leitende Komité ausgewählt und deren Einsendung es von den Besitzern erbeten hat. Dadurch ist die Fluth des Mittelmäßigen und Schlechten, welche solche Ausstellungen sonst zu bedrohen pflegt, von vornherein abgedämmt und der unverständigen Eitelkeit der Privatbesitzer wie der betrügerischen Spekulation ein Riegel vorgeschoben. Es kann eine würdige Repräsentation der alten Kunst und ein befriedigender Gesammteindruck erzielt werden, wie dies bereits in Manchester der Fall, ja in noch höherem Grade, als es dort möglich war.

Außer den Sammlungen Belgiens und Hollands haben dem Vernehmen nach die Königin von England und einige der bedeutendsten Bilderbesitzer Englands und Schottlands die Zusendung höchst werthvoller Bilder bereits zugesagt. Auch deutsche Sammlungen von Rang

werden in Brüssel vertreten sein. Besonders die van Eyck'sche Schule soll die Ausstellung in bisher noch nie dagewesener Vollständigkeit repräsentiren. Daran werden sich die holländischen und vlämischen Meister der späteren Zeit bis zum Beginne des 18. Jahrhunderts anschließen.

Wir hoffen demnächst in den Stand gesetzt zu sein, den Lesern weitere Details mitzutheilen. Vorläufig können wir dem großartigen Unternehmen, welches gewiß der Forschung reiche Früchte bringen und der altniederländischen Kunst neue Freunde zuführen wird, nur das beste Gedeihen wünschen.

Korrespondenz.

Wien, Mitte Januar.

Den 15. Januar schreiben wir heute, und draußen weht der Südwind so lau und so lind, als wäre der Lenz im frohen Anzuge. Ein warmer Regen plätschert gegen die Scheiben, die Luft ist schwül, und wenn es gut geht, so kann sich heute noch ein ganz ordnungsgemäßes Gewitter über unsern Häuptern entladen. In diesem Style schleicht bei uns der Winter durch das Land. Den 15. Januar schreiben wir heute und noch kein einziges Mal haben wir rechtschaffenen Frost gehabt oder auch nur einen halbwegs anständigen Schnee. Aus dieser Einleitung werden die sinnigen Leser bereits ersehen haben, daß ich ihnen über den Fortgang der Weltausstellungsarbeiten Einiges berichten will. Je staunenswürdiger die Arbeit ist, welche während der letzten Wochen zu Stande gebracht wurde, desto klarer wird es selbst für den Uneingeweihten, daß es geradezu ein Ding der Unmöglichkeit gewesen wäre, die Ausstellung zur festgesetzten Zeit zu eröffnen, wenn der allmächtige Generaldirektor Baron v. Schwarz in den höchst abnormen Witterungsverhältnissen nicht einen so gewaltigen Bundesgenossen erhalten hätte. Ja, allmächtig und allgewaltig ist unser Generaldirektor. Kein Finanzminister der Welt hätte das erreicht, was er spielend erreicht hat, einen Nachtragscredit, welcher der ursprünglich gewährten „unter keiner Bedingung zu überschreitenden Pauschalsumme" von sechs Millionen nicht nur gleichkommt, sondern sie noch um eine volle Million überbietet. Was war zu thun? Man hat ruhig zugesehen, wie sich Baron Schwarz als Selbstherrscher über alle Ausstellungsangelegenheiten etablirt hat, wie er die Möglichkeit der Ausstellung überhaupt an seine Person knüpfte, bis es endlich zu spät und kein Ausweg mehr übrig war, etwas Anderes zu wollen, als was dem Herrn Generaldirektor beliebte.

Die meisten Kommissionen führen nur ein Scheindasein; es wurde ihnen kein Einblick gewährt in diejenigen Angelegenheiten, zu deren Schlichtung sie ernannt worden waren. Nur so konnte es dahin kommen, daß, wenn der Herr Generaldirektor nach einem drohenden Quos ego! erklärt, daß er nicht mehr mitspiele, heute das ganze Spiel überhaupt in Frage gestellt erscheint. Seine Wünsche und Forderungen müssen nun, so exorbitant sie auch scheinen mögen, erfüllt werden, da aus einer Weigerung, sie zu erfüllen, die heilloseste Verwirrung entstehen würde. Es hat sich bisher noch nicht gerächt, daß man es ruhig geschehen ließ, daß eine Angelegenheit, welche für die Welt so hohes Interesse hat, auf den Schultern eines einzigen Mannes ruht, und das ist nur den beispiellos glücklichen Umständen zu danken, unter welchen bis heute fortgearbeitet werden konnte. Bis auf den heutigen Tag konnte unausgesetzt gemauert, an der riesigen Rotunde gelöthet, konnten Tausende und aber Tausende von Piloten geschlagen werden, bis auf den heutigen Tag konnten die Decorateure, sowohl außerhalb wie innerhalb des, selbstverständlich nicht heizbaren, Industriepalastes ihre Arbeit mit einer Emsigkeit betreiben, die nur zu deutlich zeigt, daß sie trotz der unverhofft gewonnenen Zeit nur mit Mühe doch noch bis zur entsprechenden Frist ihr Ausschmückungswerk beendigen können. Von welch riesigen Dimensionen die Arbeiten sind, davon kann man sich einen Begriff machen, wenn man sich vor Augen halten will, daß der Industriepalast eine Länge von einer Achtel Meile hat, und daß sechzehn Seitenhallen die Längenhalle durchschneiden. Ebenso lang wie der Industriepalast ist die Maschinenhalle. Dazu kommen noch die Arbeiten an der landwirthschaftlichen Halle und an der Kunsthalle. Ueber letztere läßt sich noch kein definitives Urtheil fällen; doch fürchten wir, daß sie in den Hauptsälen (mit Oberlicht) nicht genügend hell sein wird. Die Dekorationsarbeiten sind meist glücklich angelegt und versprechen nach ihrer Vollendung auch rigorosen Anforderungen bezüglich des guten Geschmackes zu entsprechen. Besonders hervorzuheben sind die beiden Portale an den Schmalseiten des Industrie-Gebäudes, die, obwohl kleiner, als das Hauptportal vor der Kuppel, dieses doch an Schönheit sowohl wie an Größe in der Wirkung überbieten. Im Allgemeinen können wir es jetzt schon mit Befriedigung aussprechen, daß die künstlerische wie die kunstgewerbliche Ausschmückung der Räume eine würdige sein und dem Wiener Geschmacke nicht zur Unehre gereichen wird. Daß es nicht noch besser hätte werden können, sei nicht gesagt; allein bei den großen Sünden, oder, was noch schlimmer ist, bei den entschiedenen Fehlern und Mißgriffen, deren sich der Generaldirektor auch nach dieser Richtung hin schuldig gemacht hat, ist es ein wahres Wunder zu nennen, daß es noch so, und nicht schlechter wurde.

Im Kunstleben herrscht jetzt die besonders in den Journalen so sehr beliebte „ruhige Schwüle vor dem Gewitter". In allen Ateliers rüstet man sich zu einer möglichst würdigen und imposanten Beschickung der Weltausstellung. Wir haben guten Grund zu hoffen, daß speziell die Wiener Kunst in glänzender Weise vertreten sein werde. Die Wiener Künstlergenossenschaft selbst ist

während des Ausstellungsjahres gewissermaßen obdachlos. Wie ich bereits gemeldet habe, sind die Prachträume der ersten Etage des Künstlerhauses vom 1. Januar 1873 ab bis zum November an die Kunsthändler Miethke u. Wawra gegen einen Miethzins von 38,000 Gulden vermiethet worden. Schon haben die genannten Kunsthändler in diesen Räumen eine Verkaufsausstellung eröffnet; indessen halten sie sich noch reservirt und gedenken erst mit Eröffnung der Weltausstellung alle Register zu ziehen. Bei alledem sind sie doch bemüht, auch jetzt schon das Publikum zum Besuche heranzulocken, um es für später daran zu gewöhnen. Die Hauptzugkräfte für ihre jetzige Ausstellung haben sich die Unternehmer von der jüngst stattgehabten großen Ausstellung in Berlin besorgt. Da ist Schlöffer's „Thetis, von Peleus überrascht", da ist ferner Paul Meyerheim's berühmte „Schafschur", da sind ferner Studienköpfe von Teschendorf, sodann Bilder von Bosch, von Hagen, von Hoff („Tartuffe und Elmire") und von Gude, die vor Kurzem im Akademiegebäude zu Berlin das Auge des Besuchers erfreuten. Auch einige Wiener Künstler sind glücklich repräsentirt: Angeli durch ein mit genialer Leichtigkeit hingeschriebenes Portrait des Bildhauers Costenoble, ein wahres Prachtstück an trefflicher Charakteristik und virtuoser Malerei. Eine gewisse Sensation erregt R. Huber durch einige Thierstücke und Interieurs. Der überaus große Fortschritt, den er, was Kraft der Farbe betrifft, in diesen Bildern dokumentirt, machten diese für solche, die seine frühern Arbeiten kennen, zu einer sehr erfreulichen Ueberraschung.

Wie schon oben bemerkt, haben wir gegenwärtig einen scheinbaren Stillstand in unserem Kunstleben zu verzeichnen; doch fehlt es nicht an Zwischenfällen, welche dee Welt beweisen, daß das Leben doch nicht erstorben ist.

Von einem Zwischenfall, und zwar keinem angenehmen, sei hier kurz Notiz genommen. In einer meiner letzten Notizen hatte ich Gelegenheit, unter den Faktoren, welchen der rege Aufschwung des Kunstlebens zu danken ist, auch die Kunsthändler, und unter diesen speciell einen zu nennen, dessen unbestreitbares Verdienst es ist, einem sehr schätzbaren Theile der Wiener Künstlerschaft zur verdienten Anerkennung verholfen zu haben. *) Der Mann, der bisher eine so rastlose Thätigkeit in eigenem wie im Interesse der Kunst entfaltete, hat nun leider mit allzu großem Eifer auch daran gearbeitet, sich in Mißcredit zu bringen. Eine fragwürdige Geschäftsgebahrung, die zu einem öffentlichen Skandale zu werden drohte, veranlaßte den Ausschuß der Künstlergenossenschaft, ihn trotz seiner früheren Verdienste, zum Austritt aus der Genossenschaft zu zwingen, um sich auch nur vor dem Scheine zu schützen, als sei er einverstanden oder gar solidarisch mit einem entwürdigenden Gebahren, zu dessen Schauplatz das Künstlerhaus gemacht worden war. Eben weil wir der Verdienste des Mannes gedacht haben, glaubten wir nun von seinen bedenklichen Verirrungen umsomehr berichten zu müssen, als diese sehr vielen Staub aufgewirbelt und sogar Anlaß zu hitzigen Wortgefechten in den hiesigen Journalen geboten haben.

B. Groller.

*) Vergl. Kunst-Chronik d. J., Nr. 7, Sp. 109.

Konkurrenzen.

* **Preisvertheilung an der Wiener Akademie.** Das Professorenkollegium der Wiener Akademie der bildenden Künste hat die für dieses Jahr zur Vertheilung gelangenden zwei Reichel'schen Preise zu je 1200 fl. ö. W. dem Historienmaler Herrn Ludwig Mayer für sein Gemälde: „Judas, den Sündenlohn empfangend" und dem Bildhauer Herrn Franz Matzan für seine Gruppe: „Thetis und Achill" einstimmig zuerkannt. Das Bild Mayer's bietet namentlich in dem Kopfe des Judas ein Werk von seiner Charakteristik und höchst gediegener malerischer Durchbildung. Die Gruppe Matzan's ist eine tüchtige akademische Arbeit von großer Formenanschauung und edlem, schönem Aufbau.

Sammlungen und Ausstellungen.

* **Denkmale für Tegetthoff.** Die Konkurrenzentwürfe für das Denkmal, welches dem Sieger von Lissa in Wien vor der Votivkirche errichtet werden soll, sind gegenwärtig im österreichischen Museum ausgestellt. Es ist eine sehr gemischte Gesellschaft, aus fern und nah zusammengekommen, von der einfachen Statue auf schlichtem, mit den üblichen Allegorien verziertem Sockel bis zur kolossalen columna rostrata alle Formen der monumentalen Verherrlichung repräsentirend. Wir kommen auf einige der besseren Entwürfe zurück. — Außer diesem Denkmal wird dem verewigten Helden ein zweites in Pola errichtet, und zwar durch den Kaiser Franz Josef persönlich, während die Mittel zu dem ersteren durch Sammlungen aufgebracht sind. Der Kaiser beauftragte Prof. Kundtmann mit der Ausführung des zweiten Monumentes. Der Künstler ist mit der Arbeit eifrig beschäftigt und hofft dieselbe in drei Jahren zu vollenden. Tegetthoff steht mit gekreuzten Armen auf einem von Sempee in elegantem Renaissancestyl entworfenen Sockel, der mit vier Eckfiguren, Pilastern und Festons verziert ist. Die Statue Tegetthoff's mißt 11 Fuß Höhe. Das Ganze wird in Bronzeguß ausgeführt.

B. **Düsseldorf.** In der Weihnachtszeit brachten die hiesigen Ausstellungen eine Menge interessanter Bilder. Bei Ed. Schulte gelangten rasch hintereinander drei große italienische Landschaften Oswald Achenbach's zur Anschauung, die alle Vorzüge dieses Meisters in poetischer Auffassung und virtuoser Technik auf's Neue bewährten. Eine derselben „Motiv vom Albanersee mit Kastell Gandolfo nach Sonnenuntergang" ist ein Geschenk für die Verloosung des „Vereins Düsseldorfer Künstler zu gegenseitiger Unterstützung und Hülfe" und dürfte bei derselben den werthvollsten Gewinn bilden, so daß die Großmuth des Künstlers volle Anerkennung verdient. Möge sie durch reges Entgegenkommen des Publikums bei Abnahme der Loose belohnt werden und den schönen Zweck ersprießlich fördern! Großes Interesse erregte auch eine Landschaft von Eugen von Guerard, einem ältern Künstler, der vor etwa zwanzig Jahren von hier nach Californien ging und gegenwärtig in Australien lebt, von wo er das Bild eingeschickt hat, um es zur Weltausstellung in seiner Vaterstadt Wien zu senden. Dasselbe behandelt ein Motiv von Fermtru Gully am Wilddeyfluß, Cap Ostway Berge in Victoria und ist mit einer bewunderungswerthen Sorgfalt durchgeführt, wodurch die künstlerische Wirkung allerdings gelitten hat. Doch bleibt es immerhin sehr anerkennungswerth, wenn ein Maler, der so lange jeder künstlerischen Anregung entbehrt, noch so viel zu leisten im Stande ist. Unter den übrigen Landschaften ragten zwei große Gemälde von Pohle und Jungheim besonders hervor, die beide zu den besten Schöpfungen dieser Künstler zählen. Die erstere bot eine Ansicht des Schlosses Klenau in Böhmen, und wenn das Motiv auch kein besonderes Interesse erregt, so hat dasselbe durch die gediegene Behandlung und eine wirkungsvolle Stimmung wesentlich gewonnen,

während Jungheim in seiner Darstellung des Dachsteins am hintern Gosau-See schon durch die herrliche Natur begeistert werden konnte, die er in trefflicher Weise wiederzugeben verstanden hat. Von Genrebildern ist besonders „Der Kronprinz auf dem Lande" von H. Salentin lobend zu erwähnen, welches einen originellen Gegenstand mit psychologischer Feinheit und gesundem Humor aufgefaßt zur Anschauung bringt. Ein kleiner Thronerbe tritt von zwei Hofschranzen begleitet aus der Thüre des ländlichen Gasthofes, um die Dorfjugend huldvoll zu begrüßen, die ihm unter Leitung des höchst charakteristisch aufgefaßten Schulmeisters einige Gesänge vorträgt, wobei die übrige Bevölkerung natürlich auch nicht fehlt. Sämmtliche Figuren sind trefflich individualisirt und lassen die verschiedensten Gemüthsbewegungen zu beredtem Ausdruck gelangen. Besonders ist der Gegensatz des blasirten Fürstenkindes zu den naturwüchsigen Altersgenossen überaus glücklich zur Geltung gebracht und wird durch das Zopfkostüm noch wesentlich verstärkt, ohne im Geringsten zur Karikatur zu streifen. Auch die malerische Ausführung ist durchaus rühmenswerth und so macht das Bild in Zeichnung und Farbe den besten Eindruck. Auch F. Hiddemann's „Picknick im Walde" ist ein sehr schätzenswerthes Werk, dem wir unsere Anerkennung nicht versagen können. In großen Dimensionen schildert es in vielen Figuren von lachenden und plaudernden Damen und Herren verschiedenen Alters eine heitere Landpartie vornehmer Stadtbewohner, die sich gerade lagern, um unter schattigen Bäumen die mitgebrachten Speisen und Getränke zu verzehren, wobei die mannigfachsten Motive glücklich verwerthet erscheinen. Die Landschaft ist ebenso gut behandelt wie die Figuren, sodaß die Gesammtwirkung eine schöne Harmonie erreicht. Ungemein poetisch in Stimmung und Komposition erwies sich ein kleines Bild von Frl. Ernestine Friedrichsen, eine Nachenfahrt im Mondschein darstellend, worin sich das Talent dieser Künstlerin auf's Neue offenbarte. „Spielende Knaben" von C. Hertel zeigten außerordentliche Fortschritte im Kolorit, welches von leuchtender Klarheit war. Ebenso verdient „die Brautwerbung" von Carl Mücke in jeder Beziehung den ihr reichlich gespendeten Beifall. Ein vorzügliches Damenportrait von L. Schäfer darf nicht vergessen werden, dem sich noch ein treffliches Stillleben von J. W. Preyer und rühmenswerthe Thierstücke von A. Thiele und G. Süß anreihen mögen. — Auf der Ausstellung von Bismeyer & Kraus fesselten wieder verschiedene auswärts entstandene Gemälde das Interesse im hohen Grade, von denen namentlich „Der Schuhflicker" von Rotta in Venedig als ein kleines Meisterwerk bezeichnet werden muß. Unter den Bildern hiesiger Künstler machte ein Thierstück von C. Jutz um so größeres Aufsehen, als man gewohnt war, diesen tüchtigen Meister nur in kleinen Darstellungen von Enten zu bewundern, dies neue Werk aber einen Pfauhahn und mehrere Hühner in Lebensgröße zur Anschauung bringt und dabei dieselben Vorzüge in Zeichnung, Farbe und Durchbildung aufweist, durch die sich seine Miniaturbilder auszeichnen. Das Portrait des Professors A. Wittig von Otto Rethel ist lebendig aufgefaßt und schön gemalt, wogegen wir die beiden Damenportraits von H. Knuckfuß eleganter behandelt wünschten. Eine Kirchenscene von L. v. Rößler erscheint bei lobenswerther Malerei etwas uninteressant im Gegenstand. Recht ansprechend dagegen war der französische Offizier von A. Crofftz, dessen Bilder ein rüstiges Vorwärtsstreben bekunden. Unter den Landschaften zeichnete sich wieder ein Werk von G. Oeder vortheilhaft aus, dem sich die Winterbilder von S. Jacobsen in bekannter Gebiegenheit anschließen. Bei vielen andern Neuigkeiten auf diesem Gebiete war dagegen die Behandlung allzu dekorativ, um einen völlig befriedigenden Eindruck hervorzubringen.

△ **München.** Ueber das große, für das Maximilianeum bestimmte Gemälde Gustav Richter's „Die Erbauung der ägyptischen Pyramiden", welches der Künstler dermalen im Kunstausstellungs-Gebäude auf dem Königsplatz gegen eine geringe Eintrittsgebühr zu Gunsten des Künstler-Unterstützungsvereins ausstellt, ist in diesen Blättern bereits eingehend berichtet worden. Im Allgemeinen theilt man hier die Ansichten Ihres Berliner Berichterstatters vollkommen; es werden aber auch gegentheilige Stimmen laut, und diese sind es, mit denen ich mich heute beschäftigen möchte. Das absprechende Urtheil läßt sich in Kürze dahin zusammenfassen, daß Richter's Werk kein historisches, sondern vielmehr ein, wenn auch groß gedachtes und in großen Maßverhältnissen ausgeführtes, Genrebild sei. — Man kann darüber verschiedener Meinung sein, ob unter den gegebenen Verhältnissen darin ein Vorwurf gesehen werden kann oder nicht; keinesfalls aber trifft er den Künstler, sondern denjenigen, welcher ihm den Stoff gab. Der Bau einer Pyramide ist kein Ereigniß, an das sich welt- oder auch nur volksgeschichtliche Folgen knüpfen, so wenig als etwa der Bau des Kölner Domes oder St. Peters in Rom; es ist vielmehr das Ergebniß der Kultur-Entwickelung, das als solches von höchstem Interesse, aber nach keiner Richtung hin, weder nach der politischen, noch nach der ästhetischen, Ausgangs- oder Abschluß-Punkt einer welterregenden Idee ist, wie sich denn dieselbe Thatsache im Laufe von vielen Jahrhunderten mehrmals wiederholte, da ja die ägyptischen Pyramiden sammt und sonders in der Zeit von 3500 bis 2100 v. Chr. entstanden. Das hat ein Künstler von der Begabung Gustav Richter's nothwendig fühlen müssen, und darum blieb ihm auch, da es an einem Moment fehlte, in dem sich der ganze Gedanke krystallisirte nichts übrig, als eine Episode zu schaffen, welche geeignet schien, ein klares Bild derjenigen Kulturperiode zu geben, welcher jene berühmten Bauten angehören und welche sie in faßlichster Weise charakterisiren. Die Wahl dieser Episode verdient vom kulturgeschichtlichen Standpunkte unsere Billigung nicht minder als vom rein künstlerischen; denn sie gab dem Künstler einerseits die Möglichkeit, mit Zuhilfenahme eingehendster Studien, ein Bild des Lebens jener Zeit aufzurollen, das kaum überzeugender gedacht werden könnte; andererseits erschienen die in dieser Episode auftretenden Personen ganz dazu geeignet, die Aufmerksamkeit des Beschauers in erhöhtem Grade auf sich zu lenken und so, unbeschadet der Einheit des Gedankens, zum künstlerischen Mittelpunkte der Komposition zu werden. Daß ich für meine Person dem von Dr. Bruno Meyer dem Künstler gemachten Vorwurfe des Mangels „an der rücksichtslosen Energie der wirklich thatkräftigen Bewegung" vollkommen beistimme, brauche ich kaum zu sagen. — Man will dahier wissen, das Bild sei für die Nische, in welcher es im Maximilianeum aufgestellt wird, zu groß und man beabsichtige deshalb die Seiten des Bildes etwas zu stutzen. Ich weiß nun allerdings zur Stunde nicht, ob etwas Wahres an diesem ungeheuerlichen Gerüchte ist. Für unmöglich halte ich indeß eine derartige Absicht keineswegs, insofern damit die Kosten für Erweiterung fraglicher Nische vermieden werden können. Immerhin aber muß alles auf das Maximilianeum Bezügliche mit einiger Vorsicht aufgenommen werden, denn man liebt es in den maßgebenden Kreisen, diesen Bau und alles, was dazu gehört, mit einem gewissen geheimnißvollen Dunkel zu umgeben, und in Folge dessen erfährt man nur, daß die Zahl der in demselben wohnenden Studirenden eine den Räumlichkeiten gegenüber verschwindend kleine ist und daß dieselben Bilder, welche nach den Intentionen des verstorbenen Königs Maximilian bestimmt sind, erhebend auf ihren Geist zu wirken, hinter Schloß und Riegel liegen und für sie ebenso unzugänglich sind wie für das Publikum. — Im kleinen Rathhaussaale war kürzlich das Gypsmodell des Denkmals ausgestellt, das die Stadtgemeinde München den im nördlichen Friedhofe beerdigten Söhnen des deutschen Heeres aus dem Kriege von 1870 und 71 dortselbst errichten wird. Der massive Sockel ruht auf einem zweistufigen Unterbau und ist mit Lorbeer- und Eichenkränzen und den Denkzeichen ritterlicher Tapferkeit geschmückt. Auf dem Sockel ragen vier kräftige Löwen den schön geformten Sarkophag, an dessen vier Ecken zum Fing sich ausbreitende Adler sitzen, während an den beiden Langseiten Waffentrophäen sich aufbauen. Aus der Mitte derselben strebt die eigentliche Ehren-Säule empor, vom Engel des Sieges und Friedens überragt, der mit der Palme in der Linken nach oben deutet, während seine Rechte den Siegeskranz zur Erde senkt, in der die theueren Gefallenen ihre letzte Ruhestätte gefunden. — Aus dem Kunstverein giebt es wenig von Belang zu berichten. Böcklin's Streben nach dem Absonderlichen, was ihm nachgerade mit dem Schönen identisch geworden zu sein scheint, führte ihn zu einem „Altrömischen Musest", an dem ich nichts Lobenswerthes finden kann als die Lust. Die Baumpartien sind schwer und plump, die um das Götterbild musenden Figuren lauter Karikaturen und jene, welche oben auf der Höhe wandeln, erinnern in der ergötzlichsten Weise an die Individuen, welche neben Bären, Tigern, Kühen, Schafen und anderem Gethier in den bekannten Archen Noah's verpackt sind, mit denen unsere Kinder sich amüsiren. Jos. Geaf's „Loreley" würde den Schiffern

kaum gefährlich werden. Die langbeinige Person mit den schmächtigen Gliedern und dem von Blutleere zeugenden Teint verdreht ganz unnöthiger Weise die Augen so gräulich, daß jeder sich gewiß so rasch wie möglich aus dem Staude macht. Mit dem winzigen Staubkamm, den sie in der Rechten hält, das reiche „goldene Haar" zu kämmen, mag ihr schwer genug werden. Eine sehr verdienstliche Leistung ist, wenigstens was die Charakteristik betrifft, Fröschl's „Häuslicher Zwist"; schwächer ist die Farbe, der etwas mehr Feinheit zu wünschen wäre. Bei Herteeich's „Clavierlection", deren Stoff anmuthig genug ist, fragt sich der Beschauer nothwendig, wie die junge Dame neben dem Liebespaar, welche doch, wie die Musiknoten in ihrer Hand zeigen, so eben noch beim Musiciren mitwirkte, urplötzlich in so tiefen Schlaf fallen konnte. v. Hagn erfreute uns nach längerer Zeit wieder mit einem trefflichen Bilde: „Ein Duell im 17. Jahrhunderte." Feinste Farbenwirkung, verbunden mit künstlerisch vollendetster Darstellungsgabe und energischer Durchführung verleihen dem Bilde eine Bedeutung, die von nur wenigen Kunstwerken übersteigen werden dürfte. Die Behandlung des reichen landschaftlichen Theiles zeugt von nicht geringerem Verständniß der Natur als die des höchst charakteristischen figürlichen Theils. Füßli brachte fünf prächtige Porträts von energischer breiter Pinselführung und durchweg harmonischer Färbung. Ein Genrebild von A. Seitz zeigt alle Vorzüge der Werke dieses trefflichen Künstlers; nur möchte man eine größere Abwechselung in den Personen wünschen.

♯ **Oesterreichischee Kunstveeein.** Auf dem Ehrenplatze der Januarausstellung finden wir Direktor Ed. Engerth's großes Gemälde: „Krönung Ihrer Majestäten des Kaisers Franz Joseph I. und der Kaiserin Elisabeth als König und Königin von Ungarn in der Pfarrkirche zu Ofen". (Inthronisation und Huldigung). Das Bild wurde vom Kaiser bestellt, und der Künstler war an die völlig getreue Wiedergabe des Moments gebunden. Das Malerische, das künstlerisch Schöne findet sich so selten in der Natur in vollendeter Harmonie vor, daß es oft nur Zufall ist, wenn dem beobachtenden Auge ein Bild begegnet, welches bis auf den letzten Zug pinselfertig dasteht; meist treten störende Momente entweder in der Form oder in Farbe und Licht zu Tage, welche vom Künstler unterdrückt oder maskirt werden müssen; es ist dies ja die eigentliche Wissenschaft der Kunst, das edle Geschäft ihres höheren Berufes. Repräsentationsbilder aus der Gegenwart, wie Engerth's Werk, gehören daher, da sich der Künstler in jeder Beziehung genau an die Natur halten muß, zu den gefährlichsten Aufgaben, welche überhaupt an die Kunst gestellt werden können. Abgesehen davon, daß die Oertlichkeit gegeben ist, durch welche die Beleuchtung bedingt wird, muß das ganze Arrangement genau eingehalten werden, wenn das Bild wahr bleiben soll; in den Porträts muß jeder Affekt zu Gunsten eines Effektes vermieden werden; Niemand darf durch einen künstlerischen, aber etwa der Sitte widersprechenden Zug beleidigt werden, denn Alles leibt und lebt ja noch und kritisirt sich selbst auf dem Bilde. Die meisten Bilder Matejko's sind am Ende auch nicht viel mehr als Repräsentationsbilder, nur sind die Vorwürfe der Vergangenheit entlehnt und niemand wird Anstoß nehmen an den Freiheiten, die sich der Künstler zu Gunsten seines Werkes erlaubt; man hat nur das Bild und nicht mehr die Wirklichkeit im Auge. Anders tritt aber das Publikum vor Engerth's Inthronisation. Hier wird ein künstlerisch abgeschlossenes Gemälde verlangt — zugleich aber die getreue Wiedergabe der Scene, die Allen noch unverwischt im Gedächtniß ist. Der größte Mime wird mit gebundenen Händen nur fraglich seine Declamation zur Geltung bringen können; es bleibt ihm nur die Farbe und Modulation der Stimme: ähnlich ist es bei vorstehendem Bilde Engerth als Maler ergangen. Daß es ihm nicht in allen Theilen gelungen, sich der schwierigen Lage glücklich zu entwinden, kann der erwähnten Umstände halbee entschuldigt werden. Nur ein wichtiges Moment, welches den Totaleindruck des Bildes arg schädigt, hätte im ersten Entwurfe schon berücksichtigt werden sollen. Um die ganze Scene möglichst übersichtlich zur Ansicht zu bringen, ist nämlich der Augenpunkt des Beschauers in bedeutende Höhe gelegt; dadurch erscheinen nun sämmtliche Personen des Vorder- und Mittelgrundes unter demselben, was für das Bild dadurch zum Fehler wird, daß die Figurengröße unter der natürlichen (männlich $^2/_3$) angenommen wurde. Die Gestalten erscheinen kleinlich, sie imponiren nicht; dee Betrachtende denkt sich nicht auf einen erhöhten Punkt, sondern fühlt sich mitten unter den Gruppen auf derselben Fläche stehend, — nur um die Hälfte größer als seine Umgebung. Entweder das volle Naturmaß oder kleiner: so wäre der unvortheilhaften Täuschung aus dem Wege gegangen worden. Was die Durchführung der einzelnen Gruppen anbeinngt, so sind die Gestalten, so weit es eben die Etiquette erlaubte, in glücklicher Abwechselung bewegt. Diese Abwechselung zu Gunsten des Malerischen schadet aber theilweise wieder dem Ganzen insofern, als es den dramatischen Grundzug des Momentes, das begeisterte Zuströmen zum Centrum (den Majestäten) zertheilt, und die Wirkung dadurch gelähmt erscheint. Mitursache an dem Verflachen des Gesammteindruckes ist die Gestalt der Grafen Andrassy, welche ganz isolirt dasteht und mit den ersten Blick in die Augen fällt. Er eust ein begeistertes „Eljen" und blickt nach dem leeren Plafond der Kirche, anstatt auf die Majestäten! Glücklicher ist die linke Hälfte des Bildes: rechts kämpft die Aesthetik vergebens mit den ungarischen Kostümen. So malerisch das Gewand des Magyaren auf der Pußta ist, so unerquicklich ist sein Gallaanzug für das Künstlerauge; Engerth hat zum größten Theile in seinem Bilde diese Klippen mit großer Virtuosität umgangen und trotz der bunten Röcke, des funkelnden Goldes ꝛc. den Gesammtton in reizvoller Stimmung gehalten: desgleichen muß auch die Ausführung im Allgemeinen vorzüglich genannt werden. Eine wahre Geduldprobe ist in schon der Fußteppich mit seinen komplicirten Dessins. Haften auch etwas schwer zu verwindende Mängel an diesem neuesten Werke des Künstlers, so ist damit — und dies wae ja der Hauptzweck — doch der Nachwelt ein getreues Bild jenes wichtigen historischen Momentes gegeben; als Kunstwerk muß das Bild immerhin als achtungswerthe Erscheinung verzeichnet werden. — Von der „Verbindung für historische Kunst" sind zwei schon von anderen Ausstellungen der bekannte Bilder ausgestellt: K. Piloty's „Tod Cäsar's" und L. Bode's mit echt religiöser Bescheidenheit gemalter „Graf von Habsbueg." Frisch aus der Natur gegriffen hat G. Bastag eine „Zigeuneeeraft in einer Kirchenruine"; da sind einmal seine bekannten Kerntypen wieder alle versammelt: sein breiter saftiger Pinsel ist ganz am Platz in diesem Genre. Gleich vollendet ist sein kleineres Bildchen: „Eine rumänische Zigeunerin". Ebenso keck erfunden wie virtuos hingemalt ist J. de Ryl's „Scheugewordene Viehheerde", zu welcher R. van Huanen stimmungsvoll die Landschaft gemalt hat. Ein fleißig durchstudirtes Genrebildchen „Das Geständniß" hat A. Eberl ausgestellt; der reizvollen gesunden Farbe ist neben der plastischen Modellirung in vollem Maße Lob zu spenden. Fr. Adam ist mit einer Scene aus dem italienischen Kriege vertreten, in welcher der Künstler in seiner bekannten feinen Charakterzeichnung der Episodenfiguren brillirt. H. Lipinski aus Krakau bringt neben Anderem zwei hübsche Bildchen „Badende Kinder" und „Im Garten", welche mit zartem Blick der Natur abgelauscht sind. Es sind dies eeizendr Kinder-Idyllen, mit den einfachsten Mitteln so schlicht wie unbefangen wiedergegeben. L. Minnigerode offenbart in seinem „tête à tête" innige Auffassung, die bei dee fleißigen Zeichnung zu seiner Wirkung gelangt. Mit eben so feinem Pinsel, doch nicht so glücklich in der Conception sind die Arbeiten von K. Schuster und Bärenrode. Ein schön gemalter Studienkopf von Fr. Carlini bleibe nicht unerwähnt. Die ausgestellten Landschaften werden durch O. Achenbach's „Park der Villa Torlonia bei Rom" weit in den Hintergrund gedrängt. Der ganze Zauber des Südens weht aus dieser Farbengluth, welche die Abendsonne in den malerischen Baumgruppen hervorruft. Dabei sind Staffage und Landschaft mit unübertrefflicher Meisterschaft verwoben: das Ganze ist ein Gedanke, ein Farbenaccord, der vom grellsten Forte des Lichtes allmählich in das Echo des Dunkels im angenehmen Wohllaut dahinschwindet. Wie grau erscheint daneben R. Fischer's ganz hübsch gezeichneter Steineichenwald! Erwähnenswerth sind noch Bilder von L. Munsch und H. Deuchert; endlich die Aquarelle von H. Romolo, Jul. Carlini und G. Induno.

Vermischte Nachrichten.

* **Der Bildhauer J. Beuk in Wien**, ein Schüler Bauer's und Hähnel's, hat für die Stiegenhalle des Wiener Waffenmuseums das Modell einer kolossalen Gruppe vollendet, welche die Austria zwischen den Genien der geistigen und

materiellen Cultur darstellt, und in carrarischem Marmor ausgeführt werden wird. Die Gruppe wird die Mitte der Brüstung des oberen Treppenabsatzes zieren. Der allgemeine Beifall, dessen sich die treffliche Leistung des begabten jungen Künstlers zu erfreuen hat, läßt uns hoffen, daß demselben auch die Ausführung zweier höchst lebensvoller Skizzen (Reitergruppen, Krieg und Frieden darstellend) übertragen werden wird, welche er für die beiden Treppenwangen entworfen hat. Erst damit würde die plastische Ausstattung der glänzenden Räumlichkeit ihren entsprechenden Abschluß finden.

B. Professor **Andreas Müller** in Düsseldorf hat das im Besitz der dortigen Akademie befindliche große Gemälde von Rubens die Himmelfahrt Mariä in so vortrefflicher Weise gereinigt und restaurirt, daß erst jetzt die hohen Vorzüge desselben zur vollen Geltung gelangen. Durch frühere Uebermalungen von minder tüchtigen Künstlern hatte das Kolorit ganz den wunderbaren Glanz eingebüßt, der nun durch Abnahme des Firnisses und verständnißvolle Erneuerungen wieder zu Tage getreten ist. Es erscheint wahrhaft erstaunlich, mit welch überraschendem Erfolge die Umsicht, Sorgfalt und Ausdauer gekrönt worden ist, die Professor Müller auf diese mühevolle Arbeit verwandt hat, durch deren glückliches Gelingen er sich den Dank aller Kunstfreunde und ein bleibendes Verdienst um die Kunst erworben. Auch der schöne alte Rahmen ist unter seiner Anleitung auf's Sorgfältigste erneuert worden.

Berichte vom Kunstmarkt.

Gemälde-Auktion in Amsterdam.

* Am 3. December 1872 kam in Amsterdam eine Sammlung von Porträts alter Meister und von Antiquitäten unter den Hammer, welche seit mehr als dreihundert Jahren die Säle des Schlosses Ilpenstein in Nord-Holland schmückten. Die große Mehrzahl der Porträts (zu denen auch einige wenige holländische Ansichten, z. B. von Amsterdam und Schloß Ilpenstein kamen) boten ein vorwiegend historisches oder Familieninteresse dar und gingen daher auch zu sehr mäßigen Preisen weg. Um so wichtiger sind einige Werke von Thomas de Keyser und Franz Hals, welche Hr. Suermondt für seine berühmte Sammlung erwarb und von denen besonders die ersteren, die Bildnisse des Amsterdamer Bürgermeisters Cornelis de Graeff und seiner jungen Gemahlin, geb. Hooft, lebensgroße ganze Figuren in reicher Tracht, vom Jahre 1643, als zu den Hauptbildern de Keyser's gehörig, das höchste Interesse beanspruchen dürfen. Wie die beiden kleinen Donatorenporträts, welche Hr. Suermondt 1869 in München ausgestellt hatte, wohl das Reizendste sind, was dieser Meister in seiner früheren Zeit (1628) und im Kleinen gemacht hat, so gehören die beiden genannten Bildnisse zu den vollkommensten Werken seines reiferen Alters und in lebensgroßen Figuren. Die Bilder waren bis unmittelbar vor ihrer Versteigerung in die getäfelte Wand des Rittersaales von Schloß Ilpenstein eingelassen; sie befinden sich noch auf ihrer ursprünglichen Leinwand und sind vollkommen unberührt. Der Bürgermeister ist im Vestibül des alten Rathhauses von Amsterdam stehend dargestellt. Er trägt den breitkrämpigen Hut der damaligen Zeit, Spitzenkragen und Manschetten; auch die Stulpenstiefel sind mit schwarzen Spitzen besetzt. Die linke Hand ruht in den Falten des mit Atlas gefütterten Mäntelchens aus broschirtem schwarzem Seidenstoff; die Rechte hebt einen Zipfel des Mantels empor. Noch reicher ist das Kostüm von Graeff's jugendlicher Gattin. Dasselbe besteht aus einem weißen, silbergestickten Untergewand und einem schwarzseidenen Oberkleide, von dem sich der breite Brüsseler Spitzenkragen und eine goldene, emaillirte Halskette leuchtend abheben. Die rechte Hand hält einen Fächer mit Pfauenfedern, welcher das Wappen der Familie Hooft zeigt. Auf den Rückseiten der Bilder finden sich Namen, Stand und Lebensalter der Dargestellten genau verzeichnet. Die Porträts erinnern in der ganzen Erscheinung und in der Meisterschaft der Malerei an Rembrandt's berühmte lebensgroße Bildnisse des Herrn Day und seiner Gemahlin in der Sammlung von Leon zu Amsterdam. Namentlich die Frau ist von einer Pracht und von einem Fleiße der Ausführung, wie wir sie sonst nur bei einem Holbein gewohnt sind.

Es dürfte nicht überflüssig sein, bei dieser Gelegenheit wiederholt zu bemerken, daß der Vorname de Keyser's richtig Thomas geschrieben werden muß (nicht Theodor, wie er auch noch in dem uns vorliegenden Amsterdamer Auktionskataloge fälschlich lautet). Das Wichtigste, was über den Meister zu sagen ist, hat unser verstorbener Freund W. Bürger im Februarheft der Pariser „Gazette des Beaux-Arts" v. J. 1869 zusammengestellt. Doch wagte er damals noch nicht, die Substituirung des richtigen Namens Thomas statt Theodor vorzunehmen, obwohl diese sich nach den von ihm angeführten Schriftstücken und Notizen als nothwendig herausstellt. Inzwischen sind alle kompetenten Stimmen dahin übereingekommen, daß es nur einen Thomas de Keyser gegeben hat, und zwar ist dies der Meister des kürzlich von Vosmaer in der Zeitschrift, S. 14 d. J., aufgeführten Anatomie-Bildes vom Jahre 1619, dessen Autor urkundlich Thomas genannt wird. Die Malweise dieses Bildes stimmt denn auch mit allen uns bekannten dem de Keyser zugeschriebenen Bildern überein. Von einem Theodor de Keyser findet sich nirgends eine urkundliche Spur. Er kommt erst in Büchern und Katalogen unseres Jahrhunderts vor, und der Name ist einfach daraus entstanden, daß man Th. für die Abkürzung von Theodor nahm. In den alten Katalogen findet sich de Keyser (oder auch blos: Keyser) gewöhnlich ohne Vornamen. Zuweilen heißt der Maler H. de Keyser, offenbar in Folge einer Ver-

VIII. Jahrgang.

Nr. 10.

Beiträge
sind an Dr. E. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate
à $2\frac{1}{2}$ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

20. December

1872.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Vom Christmarkt.

Mit Illustrationen.

III.

Ein Rabe, unter seines Gleichen ein Plebejer, mag in einer Schaar buntbefiederter Papageien als vornehmer Herr gelten, wie sich ja auch der schwarze Frack ungestraft zwischen betreßten Galauniformen sehen lassen darf. Wir halten es daher nicht für gewagt, mit einem Sprunge von dem Chromodruck auf die schwarze Kunst zu gerathen, in welcher Konewka der unübertroffene Meister war. Aus dem Nachlasse des nun selbst in's Reich der Schatten eingezogenen, scheint es, stammen die „Sechs Schattenbilder", welche, zu einem allerdings etwas magern Album vereinigt, bei Gebr. Pätel in Berlin erschienen sind. Glückliche Nachfolge hat der in seinen Shakespeare-Illustrationen wohl noch lange fortlebende Künstler in Hanna Böhm gefunden. In einer grauen Mappe legt die uns bisher noch nicht begegnete Künstlerin als erste Lieferung neun ihrer „dunkeln Bilder" (Verlag von A. Duncker) auf den Weihnachtstisch, und wir freuen uns der hübschen Gabe, die sich zu den besten der Gattung zählen darf. Außer Andersen's „Bilderbuch ohne Bilder", welches den Stoff zu drei Darstellungen geliefert, sind verschiedene in- und ausländische Lyriker und Shakespeare's „Lustige Weiber" in Kontribution gesetzt, und zu den Kindern civilisirter Europäer haben sich poetisch angehauchte Hindumädchen und gedankenvolle Rothhäute gesellt — in der That eine „schwarze Internationale", wie man sie sich nicht besser wünschen kann. Die Figuren sind nicht alle gleich lebendig empfunden und geschickt bewegt, lassen aber durchweg ein gutgeartetes Talent erkennen, welches hinreichend Grazie und Geschmack entwickelt, um des Beifalls sicher zu sein. Unsere Schlußvignette ist der Blattfolge entnommen, deren Fortsetzung wir gern entgegensehen.

O. Doch zurück zu den farbenprächtigen Erzeugnissen der Steindruckpresse! Seit der Oelfarbendruck sich so weit vervollkommnet hat, daß er, nicht allzu nah betrachtet, das Auge in Zweifel läßt, ob die Hand des Malers oder die Maschine die Farben aufgetragen, ist der Begehr nach diesen Surrogaten der Malerei so gestiegen, daß immer neue Anstalten ins Leben treten, um die Gunst der Lage auszubeuten. Wenige indeß möchten mit Erfolg gegen eines der ältesten Institute dieser Art in die Schranken treten können, mit der Kunstanstalt von Ed. Hölzel in Wien. Zum Beweis dafür möge es uns erlaubt sein, aus der großen Menge von trefflichen Landschaftsbildern, besonders Alpenlandschaften, von religiösen und Genrebildern, von Thier-, Blumen- und Fruchtstücken, die aus derselben hervorgegangen sind, nur vier der neuesten Erzeugnisse derselben hier hervorzuheben, welche am schlagendsten dafür sprechen, daß der Oelfarbendruck nicht mehr ein bloß technisches Vervielfältigungsmittel, sondern zu einem Kunstmittel geworden ist. Schon die eine Thatsache liefert ein sprechendes Zeugniß für die Höhe der Leistungen der Hölzel'schen Oeldrucke, daß es für den Laien ein Ding der Unmöglichkeit ist, ein solches Bild von einem wirklich gemalten Oelbilde auf den ersten Blick zu unterscheiden. Noch mehr aber steigert sich unsere Anerkennung, wenn wir auch die koloristischen Effekte und die Wiedergabe der Zeichnung in Betracht ziehen. Das erste, und zwar auch das dem Umfang nach bedeutendste, das „Wellhorn" mit dem Reichenbach nach einem trefflichen Gemälde von J. G. Steffan in München darstellend, dem wir unbedingt die Palme zuerkennen

Nr.	Gegenstand.	Preis. Fl. k. W.
1868	Albr. Dürer, Leben der heil. Jungfrau (B. 76—95) 20 Bl.	296
1869	— Titelblatt zu dieser Folge und zur gr. Passion	301
1904	— Tod und Soldat (B. 132)	175,50
1909	— Triumphbogen d. Kais Maximilian (B. 139)	730
1919	— Kaiser Max nebst Genius	395
1929	— Ulrich Varnbühler (B. 155)	150
1930	— Dasselbe Bl. i. clair-obscur	221
1947	— Die heil. Jungfrau m Kind (B. app. 18)	119
1956	— Marter d. heil. Sebastian (P. 182)	175
2167	P. Flindt, Große Vase	100
2175	— Reich verz. Krug	108
2176	M. Fogolino, Nackte Frau	670
2177	— Enthauptung Johannis	1456
2178	— Knabe mit einer Ziege	400
2236	J. Francia, Cleopatra (B. 5)	171
2566	Ludwig Krug, Die heil. Jungfrau m. Kind (B. 13)	132
2686	L. v. Leyden, David im Gebet (B 28)	225
2696	— Die Ruhe der heil. Familie (B. 38)	453
2701	— Gefangennehmung Christi (B. 58)	129
2702	— Dasselbe Bl.	100
2704	— Die Geißelung Christi (B. 61)	118
2705	— Christus dem Volke vorgestellt (B. 63)	130
2706	— Kreuztragung (B. 64)	165
2707	— Christus am Oelberg (B. 66)	190
2715	— Christus am Kreuz (B. 75)	101
2740	— Der heil. Georg und die Prinzessin (B. 121)	150
2756	— Der Mann mit der Fackel (B. 147)	391
2766	— Milchfrau mit 3 Kühen (B. 158)	140
2786	Fra Filippo Lippi, Heil. Jungfrau und heil. Elisabeth (P. 2)	150
2787	— Christus gegeißelt (P. 8)	331
2788	— Christus am Kreuz (P. 10)	281
	2. Niellen.	
2817	Krönung d. h. Jungfr. Pace v. Maso Finignerra Duch. 129. Schwefelabguß	401
	Original-Silberplatten.	
2819	Kreuztragung	261
2820	Schmerzensmensch	251
2822	Der heil. Georg	101
2824	Sitzender Kaiser	252
2826	Christi Taufe	1701
2827	Die heil. Jungfrau	361

Nr.	Gegenstand.	Preis. Fl. k. W.
	Papier-Abdrücke.	
2829	Die heil. Jungfrau	151
2830	Geburt Christi. Duch. 26	301
2831	Junge Dame. Duch. 313	293
2832	Amor. Duch. 224	280
2833	Kopf eines jungen Mannes. Duch. 349	241
2834	Frau m. verbundenen Augen. Duch. 326	251
2835	Junger Mann. Duch. 318	151
2836	Wappen m. Leoparden. Duch. 390	581
2837	Amor	201
2838	Büste eines jungen Mannes und einer Jungfrau. Duch. 341	200
2839	Junger Mann	451
2840	Stehender junger Mann	800
2841	Junge Frau	210
2842	Johannes d. Täufer. Duch. 170	751
2843	Junger Mann an einen Baum gebunden	241
2844	Stehender Krieger	421
2845	Kopf eines Mädchens	181
2846	Wappen m. Helm	419
2847	Nackte Frau	100
2848	Anbetender Engel	320
2849	Stehende junge Frau m. aufgelöstem Haar	525
2850	Ein Wiesel in einer Landschaft	176
2851	Stehende junge Frau m. einer Schriftrolle	410
2852	Weibliche Büste	100
2853	Allegorie über die Liebe	351
2855	Junge Frau	201
2857	Kopf eines jungen Mannes	521
2858	Kopf einer Dame	360
2859	Büste eines jungen Mannes	2401
2860	Brustb. einer Dame mit Zöpfen	1001
2861	Dame mit Haarnetz	890
2862	Kopf eines jungen Mädchens	590
2863	Brustb. eines jung. Mannes	600
2864	Dasselbe Bl.	1005
2865	Kopf einer Dame mit Netztuch	805
2866	Büste eines Mädchens mit Haarnetz	400
2867	Büste eines jungen Mannes	1005
2868	Büste eines jungen Mannes m. Federhut	350
2869	Büste eines Mädchens und jungen Mannes	2670
2870	Mann von einem Löwen erwürgt. Duch. 283	505
2871	Göttin Ceres	590

(Schluß folgt.)

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Erfolg das aus der Bach'schen Kunstanstalt und der Arnoldischen Buchhandlung hervorgegangene „Steenbock-Album. Musterblätter für Aquarell-Malerei, Blumen und Vögel. Für Lehrer, Schüler, Porzellan- und Glasmanufakturen und andere Industriezweige, von S. Steenbock" (Heft 1 u. 2). Ferner ist es hier am Platze auch das aus derselben technischen und merkantilen Quelle hervorgegangene „Album für Landschaftsmalerei. Vorlagen für Lehrer, Schüler, Porzellan-, Glas- und Thonwaaren-Manufacturen und andere Industriezweige von W. Rau und R. Stieler" (Heft 1 u. 2) zu erwähnen, das mit Geschick die — für diesen Zweck freilich viel schwierigere und sprödere — Landschaftsmalerei in das Gebiet der technischen Ziermalerei zu ziehen versucht. — In die Reihe dieser Werke gehört auch v. Zahn's „Musterbuch für häusliche Kunstarbeiten", welches um eine dritte Abtheilung vermehrt worden ist (Verlag von G. Wigand.). Da das längst in der Damenwelt eingebürgerte Werk schon früher in diesen Blättern eine eingehende Würdigung erfahren hat, so begnügen wir uns mit der Bemerkung, daß die neu hinzugekommene Abtheilung an Reichthum des Inhalts, an anmuthigen und geschmackvoll erfundenen Motiven und an Sauberkeit der Ausführung (Lithographie von J. G. Bach) den vorausgegangenen in keiner Weise nachsteht. Als Mitarbeiter sind auf dem Titel genannt: E. Eichler, A. Gottschaldt, Th. Grosse, A. Gruner, E. Hübler, O. Kemmer, J. Martin, S. Strähuber, M. Sturm und H. Winkelmeier. — Freunden der dekorativen Kunst möge schließlich noch Ortwein's „Deutsche Renaissance" (Verlag von E. A. Seemann) empfohlen sein, von welchem ebenfalls schon hier besprochenen Sammelwerke jetzt im Ganzen zwölf Hefte vorliegen. Die letzten drei enthalten: Höxter 1. Heft, Augsburg 3. Heft und Mainz 1. Heft.

IV.

Indem wir zu den illustrirten Jugendschriften übergehen, tritt uns wie von selbst an deren Spitze ein neuerstandenes Unternehmen entgegen, welches zum ersten Male auf dem Boden des wiedervereinigten deutschen Vaterlandes die hervorragendsten Jugendschriftsteller und Dichter mit den gefeiertsten Meistern der Kunst zu gemeinsamem Wirken vereinigt hat, um ein nach Form und Inhalt mustergiltiges Blatt zu gründen, daß, die Intentionen des von R. Reinick und H. Bürkner herausgegebenen trefflichen Jugendkalenders in künstlerischer und poetischer Hinsicht verfolgend und zugleich durch Hinzufügung belehrenden Inhalts auf geschichtlichem und naturwissenschaftlichem Gebiete den Forderungen der Zeit Rechnung tragend, das Seine zur Erziehung der deutschen Jugend zu allem Guten und Edlen im nationalen Sinne redlich beiträgt. Es ist dieß die bei A. Dürr in Leipzig erscheinende „Deutsche Jugend. Illustrirte Monatshefte. Herausgegeben von J. Lohmeyer. Unter künstlerischer Leitung von O. Pletsch", von welcher Zeitschrift die ersten drei Hefte, zu einem Halbband vereinigt, uns vor-

Aus „Hugdietrich's Brautfahrt", illustrirt von A. v. Werner.

oder Kopie mehr künstlerischen Werth in sich trägt, als diese nüchterne Ehebrecherin. Aber hat man ihr auch diesen Dürer nicht vorzuziehen verstanden, so wäre doch immer noch der neue, so schöne Wohlgemuth, die Kreuzigung Nr. 1423, oder Nr. 69 der heil. Mauritius im Gespräche mit dem Bischof Erasmus v. M. Grünewald, oder die Nr. 62 und 67, zwar nicht von Holbein d. J., aber doch von einem sehr tüchtigen Künstler, dem Meister der Sammlung Hirscher sehr nahe stehend, wenn nicht von ihm selbst, oder endlich Nr. 66, die edle Pietà aus der Nachfolge des Quentin Massys hoch über das Cranach'sche Dutzendbild zu stellen.

II. Saal. Nr. 77, männliches Bildniß von Neuchatel (Herr Direktor Foltz freilich scheint es auch heute noch für einen Holbein zu nehmen, oder wenn nicht, weßhalb ändert er den Namen auf dem Täfelchen nicht?) Nr. 77 prangt mit einer rothen Marke, Nr. 93 dagegen, die Lucretia, eine wenn auch wenig anziehende Altfigur, doch ein unbestrittener Dürer, bleibt im Falle einer Feuersbrunst ihrem Schicksale überlassen. Neuchatel, bei aller Tüchtigkeit ein Maler zweiten Ranges, hat in dieser Nr. 77 selbst von seinem künstlerischen Vermögen nur einen Bruchtheil niedergelegt, dagegen auf der vollen Höhe seiner Kunst steht er in Nr. 1424 (Nachtrag des neuesten Kataloges vom Jahre 1872), Bildniß einer Frau, das sich keiner Brandmarke erfreut. Ebensowenig 161, das edle spanische Porträt der Donna Maria Anna de Austria, ist es ja doch als „Unbekannt" bezeichnet und früher von Prof. Marggraff für einen Sandrart erklärt worden! Desgleichen ohne Auszeichnung sehen sich die seltnen, zwar schlichten, aber lebensvollen Werke eines Ravensteyn Nr. 182 und 184, Bildnisse von Mann und Frau, nicht minder Nr. 311 die höchst lebendige und bequem angeordnete Familiengruppe, Frans Hals genannt, und die beiden schönen Hondekoeter dieses Saales, wogegen Nr. 701, das ziemlich uninteressante Brustbild eines Mannes, dem A. Moro zugeschrieben, Nr. 97, Porträt eines Mannes, Holbein d. J. getauft, doch ein Produkt der Niederlande und überdieß geputzt und zum Theil wieder vertupft, und Nr. 800, eine Rachel Ruysch, die, wenn auch von erstaunlichem und für moderne Maler beneidenswerthem Fleiße, doch wahrlich nicht zu den Seltenheiten gehört, mit einer Marke begnadet sind.

III. Saal. Neben Rubens bildet die geschlossene Reihe der Werke v. Dyck's einen Hauptstolz der Sammlung. Daß unter ihnen die Nummern 193, 207, 209, 716 (letztere aus dem Nachtrag des Kataloges) übergangen sind, kann man sich noch gefallen lassen, daß aber auch Nr. 321 und 331 im V. Saal, die wunderbar anziehenden Bildnisse des Bildhauers Collyns de Nole, seiner Frau und seines Kindes, namentlich die beiden letzten für v. Dyck von einer seltenen Unmittelbarkeit, einer Hervorhebung nicht für werth erachtet wurden, ist wahrhaft gewissenlos. Man entgegne mir nicht, daß es andere Meister zurücksetzen hieße, wollte man alle Porträts von v. Dyck's Hand in die vorderste Reihe rücken. Das bezweckte ich mit Obigem nicht, nur sollte man eine bessere Wahl unter ihnen zu treffen verstehen, und nicht unter Verkennung von Meisterwerken, wie die beiden Genannten, die Ehre eines Feuerzeichens Bildern widerfahren lassen, wie Nr. 828 (des Nachtrags), Dame in weißem Atlaskleid mit einem Mohrenknaben und Hündchen, deren Abstammung von v. Dyck mir und gewiß auch Andern manchmal recht verdächtig scheinen will.

Nr. 178, ein J. Both, ist zur Rettung vorgesehen, Nr. 243 aber, rauchende junge Leute von Terburg, dieses Meisterwerk, dem zu voller Wirkung nur ein besserer Platz mit dem nöthigen Licht fehlt, darf verbrennen. Nr. 181, ein ziemlich outrirter und koloristisch nicht einmal sehr bedeutender J. Jordaens sieht sich in der gleichen bevorzugten Lage gegenüber der inhalt- und umfangreichen Hirschjagd von Wouverman, Nr. 208, oder den beiden nahe an Rembrandt streifenden Bildnissen eines Mannes und einer Frau von F. Bol Nr. 337 und 343, oder den trefflichen Stücken van der Helst's, Nr. 695 und 705 (Nachtrag), oder endlich gegenüber Nr. 813 (Nachtrag), jenem fragwürdigen Porträt eines jungen Edelmannes, das, noch als Ruine ein Meisterstück, neuerdings wieder dem v. Dyck vindicirt wurde.

IV. Saal und XII. Cabinet. Diese beiden ineinander gehenden Räume sind bekanntlich die alleinige Domäne des Rubens, die weltberühmte Rüstkammer seines Ruhmes. Ohne demselben nahe treten zu wollen, im Gegentheil, um seinen hohen Namen vor jedem Makel schützen zu helfen, sei hier feierlich Verwahrung eingelegt gegen die offenbare Intention der Galerieverwaltung, Jegliches und Alles seiner Hand aufzubürden, was in diesen Sälen leider Unterkommen gefunden hat. Ich glaube mich hierbei auf die Ausführungen des Kunstforschers, Hrn. Wilhelm Schmidt, der freilich kein Maler ist, berufen zu dürfen, sofern er im fünften Jahrgang der Jahrbücher für Kunstwissenschaft, Heft I, S. 49 dargelegt hat, in wie weit er hierüber gleicher Ansicht mit mir ist. Auf beiden Seiten des Durchganges zwischen Saal und Cabinet befinden sich drei Collektivtafeln, auf denen sich der Name Rubens vorfindet, gegeben für alle hier befindlichen Bilder ohne Ausnahme. Zu diesem Ausdruck dogmatischer Unanfechtbarkeit haben sich auf jeder Tafel je zwei Brandmarken gesellt, die offenbar ebenso kollektiv und dogmatisch genommen sein wollen, wie die Benennung selbst, mit andern Worten, im Falle eines Brandes die Galeriebediensteten, überhaupt die Löschmannschaft zwingen sollen, Alles was Rubens heißt, in voller Integrität wenn irgend möglich zu retten. Ja man darf wohl mit einem hohen Grade von Wahrscheinlichkeit annehmen, daß gerade diese beiden Räume vor allen anderen für eine

anders geartetes Prachtwerk folgen, das gleich nach dem Beginn seines Erscheinens in dieser Zeitschrift begrüßt worden ist, und dem wir keine prägnantere Beurtheilung zu Theil werden lassen können, als indem wir kurz aussprechen, daß in ihm das Kunstwerk noch weit das Prachtwerk überragt, so glänzend auch die Ausstattung des letzteren sein mag. Wir meinen das nun vollständig bei A. Kröner in Stuttgart erschienene Werk: „Aus Deutschen Bergen. Ein Gedenkbuch vom bayrischen Gebirge und Salzkammergut. Geschrieben von H. Schmid und K. Stieler. Mit Illustrationen von G. Cloß, W. Diez, A. v. Ramberg, K. Raupp, J. G. Slessan, Fr. Bolz, J. Watter ꝛc." — In demselben Verlage erschien auch in einer Prachtausgabe: „Hngdietrichs Brautfahrt. Ein episches Gedicht von Wilhelm Hertz, illustrirt von A. v. Werner. Holzschnitte von A. Cloß." Es war ein glücklicher Gedanke, die gelungene poetische Bearbeitung dieses altdeutschen Sagenstoffes von W. Hertz durch Illustrationen dem sinnlichen Verständniß näher zu rücken, da das an malerisch darstellbaren Situationen so reiche Gedicht gewissermaßen dazu auffordert. Dieß ist denn auch von Werner auf die gelungenste Weise geschehen, da er es verstanden hat, nicht blos die ergiebigsten Situationen zu wählen, sondern sie auch im Sinne des Gedichtes schön und charakteristisch zu gestalten. Nächst der Trefflichkeit der Holzschnitte mag auch die splendide typographische Ausstattung hervorgehoben werden.

V.

O. Um unsere Uebersicht über den heurigen literarisch-artistischen Weihnachtsmarkt so vollständig wie möglich zu machen, wollen wir noch einiger hervorragender Erscheinungen desselben, die zum Theil schon in diesen Blättern ausführlich besprochen sind, zum Theil eingehendere Besprechungen noch zu erwarten haben, wenigstens kurzhin erwähnen. Vor allen die beiden Publikationen des russischen Künstlers N. Massaloff „Les Rembrandt de l'Ermitage impérial de St. Petersbourg, 40 planches gravées à l'eau forte" und „Les chefs-d'oeuvre de l'Ermitage imp. de St. P. I. Serie. 20 planches gr. à l'eau forte" (Verlag von W. Drugulin in Leipzig). Massaloff ist ein Schüler Flameng's, dessen Darstellungsweise nachzukommen er mit vielen Eifer bestrebt gewesen ist. Ferner Carl Frommel, „Sechs Waldlandschaften in Originalradirungen, mit Text von J. E. Wessely" (Verlag von E. A. Seemann), von denen den Lesern im ersten Hefte dieses Jahrgangs eine Probe vorgelegt wurde. Sodann Schwind's „Aschenbrödel", Holzschnittausgabe mit Benutzung der Thaeter'schen Kupferstiche (Verlag von A. Dürr), ein schon in Hinsicht auf die Popularisirung dieser Meisterleistung sehr verdienstliches Unternehmen, zu welchem H. Lücke eine treffliche, den Künstler und seine Werke charakterisirende Einleitung geschrieben hat. Erwähnen wollen wir bei dieser Gelegenheit, daß auch Schwind's „Schöne Melusine" in Photographien (P. Neff in Stuttgart) erschienen ist. Hoffen wir, daß das letzte Werk des verstorbenen Meisters ebenfalls bald in Stich oder Holzschnitt eine nicht allzugroße Ansprüche an den Geldbeutel erhebende gelungene Nachbildung erfahren werde. — Nicht gerade aus künstlerischen Intentionen hervorgegangen, aber immerhin dienlich zur Erweiterung unserer kunstgeschichtlichen Kenntnisse ist das große photographische Prachtwerk, welches die „Archäologisch-architektonischen Aufnahmen der Expedition nach Süd- und Westindien, für die englische Regierung ausgeführt von Capt. Lyons" in 200 Blatt veröffentlicht (Berlin, bei S. P. Christmann). — Als eine speziell für Künstler interessante Erscheinung sei noch erwähnt das in facsimilirten Nachbildungen der Ausgabe von 1581 erschienene Trachtenwerk: „Costumes civils et militaires du XVI. siècle par Abr. de Bruyn d'Anvers" oder, wie der ursprüngliche Titel lautet: „Habitus variarum gentium" in 33 Quart- und Folioblättern (München, Rosenthal's Antiquariat).

Sn. Zum Schluß wenden wir uns noch einmal zum Anfang zurück, zu den Erscheinungen des Kunstmarktes, die der nationalen Erhebung von 1870 ihre Entstehung verdanken. Wir hatten es übersehen, auf eine photographische Publikation aufmerksam zu machen, die allen denen, welche Augenzeugen des Truppeneinzugs in Berlin am 16. Juni 1871 waren, als ein Erinnerungsmal an den Triumphzug des siegreichen Kaisers besonders lieb und werth sein wird. Aber auch diejenigen, denen es nicht beschieden war, die „Siegesstraße in Berlin" mit eignen Augen zu sehen, werden der Photographie dankbar sein, daß sie das Bild der nur für wenige Tage improvisirten Festdekoration festzuhalten und aufzubewahren wußte (Verlag von R. Hoffmann in Berlin, mit Text von Karl Eggers). Kommt auch von den mannigfaltigen Kunstwerken, die bei dieser Gelegenheit in glücklicher Begeisterung geschaffen wurden, nicht alles zur rechten Geltung, da die Wirkung der Farbe fehlt und der photographische Apparat Hell und Dunkel nicht überall nach künstlerischen Rücksichten vertheilt, so ist doch das Hauptwerk, welches der große Tag ins Leben gerufen, die Germania mit dem herrlichen Friese Siemering's, durch Detaildarstellungen vollkommen deutlich veranschaulicht und dem Auge genießbar gemacht. Wahrlich, es ist schwer zu begreifen, wie angesichts dieser packenden Schilderung des „Volkes in Waffen" sich noch National-Denkmal-Comité's nach neuen Entwürfen umsehen können, um das Projekt zu finden, welches der Verherrlichung der Kriegs- und Siegesjahre den rechten und vollen Ausdruck verleiht. Hic

Zweifel, weil sie für ein modernes Malerauge wie ein Original aussieht), Nr. 146, die Kopie nach dem Originalbildniß M. Schongauers in Siena, ebenso die beiden sogen. Holbein Nr. 143 und 149 und die drei Cranachschen Atelierbildchen Nr. 141.

Das ist die Geschichte von den rothen Punkten.

In ihnen hat sich der Vorstand der Pinakothek eigenhändig eine Falle gestellt, in der er sich nicht allein mit seiner unwiderruflich an den Tag gelegten Urtheilskostgkeit, sondern auch mit einer für einen Maler fatalen Geschmacklosigkeit gefangen hat. Aus diesem Thatbestand, der laut und überzeugend genug spricht, um alle weiteren Belege überflüssig zu machen, läßt sich ohne Uebertreibung die aus Unkenntniß und Amtsdünkel entspringende Verlustziffer für den Staat im Falle eines Brandes in der Pinakothek auf Hunderttausende berechnen, ganz abgesehen davon, daß, gesagt auch, Fürst und Stände fänden sich bereit, die Sammlung von Neuem zu dotiren, ein solcher Ersatz nur ein imaginärer wäre.

Die Idee dieser Brandmarken ist an sich nicht so lächerlich, als es auf den ersten Blick erscheinen mag, nur eben ein so unzulänglicher Versuch, sie praktisch zu machen, muß der Lächerlichkeit verfallen. Die Kennzeichnung der betreffenden Gemälde mußte eine viel größere, eine viel auffalleadere sein, denn in der Bestürzung und dem Wirrwarr eines Brandes, wer wird sich da an diese kleinen rothen Tüpfelchen halten können?

Das steht indeß als Formfrage in zweiter Linie. Der Kern der Sache liegt in der Aufklärung darüber, warum dem Herrn Direktor Foltz, dessen Eifer für Ausstattung und Erhaltung der ihm unterstellten Sammlung im Uebrigen uneingeschränkt anzuerkennen ist, die Gewissenhaftigkeit in seinen Pflichten dem Staate gegenüber nicht diktirt hat, zur Mitentscheidung in so hochwichtigen Fragen eine Kommission zu berufen, die wenigstens zur Hälfte aus bewährten Fachmännern hätte bestehen müssen. Die Aufklärung lautet:

Weil ihm dies der blühende Bureaukratismus und der fast jedem Maler, ich möchte sagen zur Herzenssache gewordene Cynismus gegenüber dem Urtheil von Fachgelehrten in Kunstangelegenheiten nicht gestattete.

Hiermit sei dieser kleine Beitrag zur Werthschätzung der Segnungen, welche den Gemäldesammlungen aus ihren Malervorständen ersprießen, dem öffentlichen Urtheil übergeben. **Dr. O. Eisenmann.**

Aus Straßburg.

Die Stadt Straßburg erhält für die abgebrannte Gemäldegalerie und Bibliothek eine Entschädigung von einer Million und etlichen hunderttausend Franken. Der Reichsregierung muß selbstverständlich daran gelegen sein, daß diese schöne Summe in einer möglichst zweckentsprechenden und gemeinnützigen Weise verwendet werde. In diesem Sinne machte daher Prof. Anton Springer den Vorschlag, daß nicht etwa die Anlage einer, heutzutage fast unerreichbaren, Gemäldegalerie in großem Stile angestrebt werde, daß vielmehr ein Kunstindustriemuseum und eine Kunstgewerbeschule gegründet würde, Einrichtungen, welche bereits in so manchen andern Städten die deutlichsten Beweise ihrer Ersprießlichkeit und Lebenskraft abgelegt haben. Da die Stadtgemeinde in gewohnter Weise wenig Neigung zeigte, auf den von deutscher Seite ausgehenden Vorschlag einzugehen, kam man schließlich überein, daß Springer im Saale der Mairie einen öffentlichen Vortrag über die Frage halte, an den sich dann eine freie Diskussion anschließen möge. Der Saal war von deutscher Seite gut besucht; von elsässisch-französischer Seite waren fast nur die Gemeinderäthe anwesend. Springer's Vortrag war, wie nicht anders zu erwarten stand, ein Meisterstück. Er sprach so glänzend und hinreißend zur Sache, daß am Schlusse selbst die Elsässer nicht umhin konnten, Beifall zu klatschen. Hierauf trat ein Beamter der Mairie auf, Herr Goguel (recte: Gockel) und verlas eine Gegenrede, voll der lahmsten Gründe, als: Straßburg sei ja keine Stadt von Künstlern — als ob es eine solche gäbe! — man könne ja an der Universität von Seite der Regierung Professuren für Architektur, Plastik und Malerei gründen; schließlich wäre Mühlhausen geeigneter zur Gründung derartiger Anstalten als Straßburg; kurz, man hörte es zwischen den Zeilen heraus, daß die Gemeinde dem Plane blos deßhalb abhold sei, weil er von deutscher Seite angeregt ist. Uebrigens erhielt die ganze Zusammenkunft auch dadurch eine besondere Wichtigkeit, weil sie das erste Beispiel bot, daß sich die eingewanderten Deutschen mit eingeborenen Elsässern in einer öffentlichen Versammlung zusammenfanden. Zu einer Discussion kam es weiter nicht, da Springer auf das Wort verzichtete und sich bei der mächtigen Anregung genügen ließ, die seine Rede gegeben hatte. Schade, daß Springer einem Schauplatze, auf dem er so erfolgreich zu wirken versteht, schon so bald entführt wird! Auch verlautet noch immer nichts von seinem Nachfolger an der Straßburger Hochschule, wenn er zu Ostern nach Leipzig geht. Die deutsche Reichsregierung wird doch nicht den Vorwurf auf sich laden, die Lehrkanzel für Kunstgeschichte in einem für deutsche Kunst so wichtigen Lande, wie Elsaß-Lothringen, verwaist zu lassen; etwa um den Franzosen auch weiterhin die Erforschung der Elsässer Kunstdenkmäler zu überlassen? Es wäre sehr zu bedauern, wenn die allerschwersten ersten Schritte, welche man einem Manne wie Springer zugemuthet hat, von ihm umsonst gethan worden wären. Y.

Kunstliteratur.

Denksprüche von Marie v. Olfers. Unter diesem Titel ist im Verlage der Kunsthandlung von Amsler und Ruthardt in Berlin ein kleines, nett ausgestattetes Album erschienen, das sich sogleich viele Freunde bei Jung und Alt erworben hat und auch in weiteren Kreisen bekannt zu werden verdient. Das Talent des kunstsinnigen Fräuleins hat sich bereits oft in zierlichen Arbeiten bewährt, die auf berliner Ausstellungen und Bazaren bewundert wurden; in diesem Album bringt die Künstlerin eine Gabe, die durch Vervielfältigung Viele zu erfreuen geeignet ist. Es sind ein Dutzend Tellerbilder; der gereimte Denkspruch bildet den Rand und wird durch Darstellungen im Farbendruck, die den Boden des Tellers einnehmen, illustrirt. Die Komposition ist einfach, naiv, aber gerade in dieser ungezwungenen Einfachheit liegt der Hauptreiz. Ein Engel füttert schreiende Vögelchen im Neste: „Gott giebt Futter den Vögelein, aber sie müssen drum schrein"; ein Frosch springt vom Schooße einer gekrönten Maid herab: „Setz einen Frosch auf goldnen Stuhl, er hüpft doch wieder in seinen Pfuhl"; ein Kinderpaar in Karnevalstracht: „Fastnacht alle Tag nur ein Narr ertragen mag"; ein liebenswürdiges Narrenpärchen: „Jeder hat einen Sparren frei, wer's nicht glaubt, hat zwei"; ein vornehmes Dämchen, der ein Hündlein die Schleppe nachträgt: „So schön das Kleid auch sei, 's wird endlich Lumperei" ꝛc. Die Tendenz des Bilderbuchs ist am besten durch das im Umriß auf dem Deckel ausgeführte dreizehnte Bild ausgedrückt: ein Junge in Scheuenklappe klopft an eine Pforte, die ein Engel öffnet: „Im Scherz klopft mancher an und im Ernst wird aufgethan". So ist das Ganze wieder eine Illustration des bekannten Dichterwortes: Hoher Sinn liegt oft im kind'schen Spiel. J. E. Wessely.

Kunstvereine.

R. E. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** In der ersten Sitzung besprach Professor Curtius die neuesten Entdeckungen von Schliemann in Neu-Ilion. Nach vieler aufgewandter Mühe und Kosten war Schliemann, der bekanntlich Neu-Ilion für das alte Troja in Anspruch nimmt, auf die Ruinen eines Tempels gestoßen, den er nach seiner Theorie für den Tempel der Minerva hält; unter andern baulichen Resten hatte sich vor allen Dingen eine Metope mit anstoßenden Triglyphen ergeben, die Metope mit der Darstellung des Helios auf dem Sonnenwagen. Der Wagen selbst ist nicht sichtbar; von den vier vorgespannten Pferden sind die beiden vordersten nach rechts gewandt, das dritte fast en face dargestellt, während das vierte in flachem Relief auf der Fläche angedrucht ist; Helios selbst, in langem Gewande, mit einer Art Shawl um die Schultern, ist mit dem Gesicht en face dargestellt; seine Krone ist durch größere und kleinere Strahlen, die mit einander abwechseln, gebildet. Während bei der Bildung der Pferde Anklänge an die Parthenonskulpturen sich finden, ist die Gestalt des Helios in einem viel späteren Stil gehalten; die Erinnerung an klassische Vorbilder und die maleerische Anlage des Ganzen ist nicht zur Harmonie gebracht. Danach und mit Rücksicht auf die Gestaltung der Triglyphen und die sonderbare Bildung der Strahlenkrone wurde das Relief, also auch die Entstehung des Tempels in die erste Kaiserzeit hinuntergerückt. Prof. Strack legte die Photographie der jetzt im British Museum ausgestellten, mit Hochreliefs umgebenen Säule aus dem Artemistempel von Ephesus vor; nach einer Münze von Ephesus hatte man schon früher das Vorhandensein von Reliefs an den Säulen geschlossen. Die sechs Figuren, in ziemlich schlanken Proportionen gehalten, gehören mit zu den schönsten, was uns aus der Epoche des Skopas und Praxiteles erhalten ist. Weiter referirte Prof. Bruns auf Grund seiner Reise in Italien über die neuesten, schon vielfach in Zeitungen erwähnten Ausgrabungen auf dem römischen Forum. Nördlich von der Phocussäule, in ziemlicher Entfernung von dem Bogen des Septimius Severus und den gewöhnlich auf die Rostra bezogenen Fundamenten ist man in dem Unterbau eines mittelalterlichen Bauwerkes auf zwei Marmorstücke gestoßen, die ungefähr fünf Meter lang, unter einander parallel, noch in ein anderes Marmorstück als Basis eingefalzt stehen, so daß wohl daran, daß sie sich auf ihrem ursprünglichen Aufenthaltsort erhalten haben, nicht zu zweifeln ist. Neben mehrmaligen Darstellungen eines Feigenbaumes fallen besonders Personen auf, die Schriftrollen in der Hand halten, und andere, die ähnliche Gegenstände in einen Scheiterhaufen zu werfen scheinen, daneben ein Tribunal mit dem Vorsitzenden, und auf den Stufen eine Frau mit einem Kind im Arme stehend. Nicht unwahrscheinlich ist die von Mommsen ausgehende Erklärung, daß es sich um Verbrennen der Schuldverschreibungen handelt, eine von den Kaisern öfters beliebte Maßregel. Ob die Frau mit dem Kinde dann auf Vormundschaftsgesetzgebung sich bezieht, und ob das Relief unter Trajan oder Hadrian gehört, konnte nicht zur Gewißheit gebracht werden. Darauf legte Dr. Engelmann das 1862 in Rom an der Via Labicana gefundene, im Besitz des Malers Wittmer in Rom befindliche Laokoonrelief im Original vor. (Vgl. Arch. Zeitg. 1863, S. 89, Taf. CLXXVIII.) Er suchte nachzuweisen, daß die gewöhnlich gegen das Alterthum des Reliefs vorgebrachten Gründe nicht stichhaltig sind. Zunächst ist zwar noch kein antikes Relief von ovaler Form nachgewiesen, aber ursprünglich war das vorliegende Relief gar nicht oval, sondern rechteckig, wie sich daraus, daß die Krümmung auf der linken Seite viel zu stark ist, sowie aus den Beschädigungen, welche die Extremitäten des linken und rechten Knaben bei der Abarbeitung der Ecken erhalten haben, ferner aus dem nur ganz oberflächlich behauenen, nicht geglätteten Rande ergiebt. Wahrscheinlich hatte die Platte bei irgend einem Zufalle an einer der Ecken Havarie erlitten, und es wurden dann, um wenigstens die Komposition zu retten, die sämmtlichen Ecken abgearbeitet. Ebensowenig darf aus der Verschiedenheit der Bearbeitung auf Fälschung geschlossen werden; gerade ein Fälscher, der sich einen bestimmten Stil zu eigen gemacht, würde nicht neben besser ausgeführten Theilen, wie dem Leibe und den Schenkeln des Laokoon, bei anderen, wie beim Haupte, sich mit oberflächlicher Bearbeitung durch Bohrlöcher zufrieden gegeben haben. Noch weniger dürfen die Abweichungen von der bekannten Gruppe des Vatican für Fälschung sprechen; ein Neuerer würde sich solche starke Abweichungen, wie sie hier erscheinen (nur Schlangen statt zwei, der eine Knabe ist ganz losgelöst von der Gruppe, der andere stürzt scheinbar mit dem Kopfe vornn aus der Höhe; der Vater ist wie in der Gruppe auf dem Altar niedergesunken, es fehlt aber die bies motivirende Umschlingung durch die Schlangen), nie und nimmermehr gestattet haben. Wenn man einwendet, daß beim Vater, wo doch jedenfalls das Original der Gruppe benutzt ist, der Arm in der falschen Restauration der Gruppe erscheine (man will bekanntlich jetzt, daß Laokoon den rechten Arm an das Haupt legt), so fehlt bis jetzt noch jeder sichere Beweis für die Richtigkeit der neuen Annahme; die einzige Stütze, der Kopf in Neapel, darf gar nicht hereingezogen werden, und es ergeben sich gegen das Anlegen der Hand an den Kopf direkt Schwierigkeiten. Daß an keine Fälschung zu denken sei, wurde allgemein anerkannt, doch wollten mehrere, besonders Prof. Adler, die Renaissance als Entstehungszeit annehmen. Auf das Madriber Relief, das in vielen Beziehungen mit dem Wittmer'schen übereinstimmt, und von dem eine Zeichnung vorlag, konnte wegen Mangel an Zeit nicht mehr eingegangen werden.

△ **Münchener Kunstverein.** Kurze Zeit vor der Belagerung von Paris durch die deutschen Armeen gelang es dem bayer. General-Consul Hrn. Schwab daselbst, noch eine Anzahl von Bildern, welche er eben erworben, aus der Stadt und nach Deutschland zu schaffen. Vor einigen Wochen hatte Hr. Schwab die Güte, die ganze Sammlung im hiesigen Kunstverein auszustellen, wofür ihm Künstler und Kunstfreunde zu lebhaftem Danke verpflichtet sind, um so mehr, als sie hier nur höchst selten Werke von fremden Künstlern der Gegenwart zu Gesicht bekommen. In den ersten Wochen der internationalen Ausstellung des Jahres 1869 war die Begeisterung für die modernste Richtung der französischen Kunst eine unter den Künstlern ziemlich allgemein verbreitete, und man konnte namentlich jüngere darauf schwören hören, daß es nie größere Meister gegeben als Courbet und Doré. Seitdem hat diese Begeisterung sowohl an Umfang als Intensität namhaft nachgelassen, und es ist ein öffentliches Geheimniß, daß sich der besonnenere Theil des Publikums von den Produkten abzuwenden beginnt, welche durch jene Fremden hervorgerufen wurden und noch werden. Die Reaktion gegen die alte akademische Richtung war eine heilsame und trug ihre guten Früchte. Seit sie sich über zu übernehmen begann, macht sich auch schon der Rückschlag bemerkbar. So kam es denn auch, daß die von Hrn. Schwab ausgestellten Bilder sehr verschieden beurtheilt wurden. Zunächst wäre zu konstatiren, daß die meisten der-

Kunstliteratur.

Katalog der älteren k. Pinakothek zu München. Von Prof. Dr. Rudolf Marggraff. Dritte vielfach verbesserte, ergänzte und mit neuen Nachträgen vermehrte Auflage. München 1872.

Es ist nicht meine Absicht, hier eine vollständige Kritik dieser neuen Auflage des Marggraff'schen Katalogs zu geben; ich möchte nur einige interessantere Punkte berühren.

Vor Allem ein Wort über den Sebastiansaltar (No. 16—18), den bekanntlich der frühere Katalog unter dem Namen des ältern Hans Holbein, Hr. Marggraff aber in der ersten Auflage des seinigen (1865) unter dem des jüngern aufgeführt hatte. Nicht lange darauf erschienen Herman Grimm's Arbeiten, in welchen der jüngere Holbein als unmöglich dargethan, die Frage nach dem wirklichen Urheber jedoch in der Schwebe gehalten wurde. Jetzt ließ Hr. Marggraff in der zweiten Auflage (1869) den Bildern zwar den Namen des Sohnes, fügte aber bei, die Akten darüber seien noch nicht geschlossen. Ich unternahm nun in verschiedenen Aufsätzen der Zahn'schen Jahrbücher, den Wunsch des Hr. Marggraff zu erfüllen und die Akten zu schließen, und darauf hin behauptet er in der jetzigen dritten Auflage, daß die künstlerische und historische Kritik uns zwinge, die Bilder dem ältern Holbein zurückzugeben, der sich (nun blos) möglicher Weise bei der Ausführung der Hülfe des Sohnes bedient habe. Gewiß wird Jeder unter so bewandten Umständen die zeitliche Folge auch als die ursächliche betrachten; daß dies aber nicht statthaft sei, erfahren wir aus der Vorrede. Hier sagt Hr. Marggraff: „Ich habe den Altar „muthmaßlich" dem ältern Holbein zurückgegeben und bin hierin ausschließlich meiner selbständig gewonnenen Ansicht gefolgt, wie ich sie mit Entschiedenheit bereits im J. 1869 vor den Bildern mündlich gegen namhafte Kunstkenner (wer sind diese?), andeutungsweise in der damals erschienenen zweiten Auflage meines Buches durch die Bemerkung aussprach, daß die Akten über diesen Altar als noch nicht geschlossen zu betrachten seien." Da nun meine eigentlich begründenden Artikel erst in den Jahren 1870—72 erschienen, so ist damit ausgesprochen, daß Hr. Marggraff zu dieser Erkenntniß nicht etwa durch meine Stütze, sondern, wie oben zu lesen, ganz selbständig gelangt war. Natürlich muß ich nun dem Verfasser abbitten, daß ich so lange geglaubt habe, er nehme in dieser Frage eine ganz unsichere Haltung ein. Wie konnte ich aber auch beim besten Willen aus der Unentschiedenheit des schriftlichen Ausdruckes auf die Entschiedenheit des mündlichen schließen!

Was den vorliegenden Katalog besonders von seinen Vorgängern unterscheidet, das sind die vollständigen Nachträge, die Bezeichnung des Wichtigeren mit ein-, zwei- und dreifachen Sternchen und die durchlaufende Numerirung, die hoffentlich in aller Bälde an den Bildern selbst durchgeführt werden wird. Die Sternchen kann ich für keine glückliche Neuerung erachten. Selbst der flüchtigste Besucher hat an ihnen nicht die geringste Stütze. Und nach welchem Prinzipe soll man dabei verfahren, nach dem des kunstgeschichtlich Interessanten, oder dem des blos ästhetischen Genusses, die häufig einander widersprechen? Oder soll man beide zu gleicher Zeit berücksichtigen, wie der Katalog meint? Hier sind Willkürlichkeiten auch beim besten Willen und der besten Kenntniß nicht zu vermeiden, wie man z. B. ja auch sieht, daß die Anbetung der Hirten von Rembrandt keine Auszeichnung erhalten hat, der Marktschreier von G. Dou dagegen eine dreifache.

Ad vocem Dou! Marggraff und Andere schreiben den Namen des Künstlers Dov, weil er sich selbst auf seinen Bildern DOV zu bezeichnen pflegte; sie bedenken aber nicht, daß diese römische Majuskel bei anderer Schrift in U oder u umgesetzt werden muß. Die Majuskel begreift ja bekanntlich den Konsonanten- und den Vokallaut in sich; da aber hier offenbar der letztere gemeint ist, so darf man nur Dou und nicht Dav schreiben.

Die Nachträge sind sehr reichhaltig; sie umfassen die Nrn. 1282—1433, also 151 Bilder, die alle in den letzten Jahren aufgestellt worden sind. In anerkennenswerther Weise hat sich der Verfasser auch hier bemüht, die biographischen Daten nach den neuesten Forschungen zu geben; auf dieser Seite liegt überhaupt der beste Theil des Buches. Auffallend und beeinträchtigend ist es nur, daß Crowe's und Cavalcaselle's Forschungen blos über die niederländische Malerei benutzt worden sind, und nicht über die italienische, worin doch ihre Stärke liegt, und sie überhaupt mehr veröffentlicht haben. Daß Joris van Son im J. 1622 (No. 1429) gestorben sei, kann nur ein Schreibfehler sein, indem der Verfasser selbst die Geburt seines Sohnes um 1648 ansetzt; 1622 wird vielmehr als das Jahr seiner Geburt angegeben. Die angebliche Kopie nach Michelangelo, No. 1387 (795), Maria mit dem Jesuskind, welches den knienden kleinen Johannes umarmt, ist eine mittelmäßige Malerei ganz in der Art Turchi's. Die Ruhe auf der Flucht, No. 1367 (775), angeblich von Dürer im J. 1524 gemalt, ist blos eine spätere und nicht einmal besondere Kopie. Die Aldegrever's, No. 1359 (767) und 1362 (770), und die Heemskerk's, No. 1354 (762) und 1355 (763) sind mehr als bedenklich. Ich begreife nicht, wie die beiden Maler dafür verantwortlich gemacht werden können. Daß No. 1405 (813) den Marquis de Mirabella vorstellt und von A. van Dyck gemalt ist, habe ich in der Beil. zur Augsb. Allg. Zeit. No. 299, Jahrg. 1872 nachgewiesen. Mit Recht dagegen hat der Verfasser das prächtige Früchtestück No. 1376 (784) dem Jan Davidsze de Heem zugewiesen, trotzdem es die Bezeichnung J. De Heem f. 1653 trägt, und man also zuerst an den angeblich von J. D. unterschiedenen Jan de Heem denken könnte. Ich meinerseits fand noch keine Spur eines Jan de Heem, den man bald für den Sohn, bald für den Neffen, bald für den Bruder des J. Davidsze gehalten. Offenbar ist der Irrthum durch die verschiedene Bezeichnung von Jan Davidsze, der sich bald J. bald J. D. schrieb, entstanden. So hat man einen Jan David und einen Jan de Heem zu Stande gebracht, während doch das D der vollen Bezeichnung (J. D. De Heem) einfach unsern Jan als den Sohn Davids erklären will; darum konnte es der Künstler auch bald setzen, bald weglassen. Gerade die Hauptwerke Jan Davidsze's in Wien (von 1648) und in Berlin (1650) führen nicht das D; und umgekehrt ist das „ausführlich bezeichnete Prachtbild" im Dresdener Museum, das der Katalog dem „Sohne Jan de Heem" beimißt, nicht J. De Heem sondern J. D. (verschlungen) De Heem fe. A°. 1650 bezeichnet, also auf alle Fälle dem „Vater" zuzuschreiben. Ebenso trägt ein

VIII. Jahrgang. Nr. 11.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianum. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königstr. 2) zu richten.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

27. December 1872.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

„Die Wiedertaufe im Berliner Museum"*).

Anlaß zu diesen Zeilen bietet mir ein Aufsatz in Nr. 46 der Zeitschrift „Im neuen Reich", der den obigen frappanten Titel führt und den Herausgeber derselben, Dr. Alfred Dove, zum Verfasser hat.

Ich hege für letzteren aufrichtige persönliche Hochachtung; um so weniger wird derselbe es mir verargen, wenn ich es, so sehr ich mich auch vom Gegentheile zu überzeugen versucht habe, für meine unumgängliche Pflicht halte, auf seinen Aufsatz zu erwiedern, und zwar in meiner doppelten Eigenschaft als Kunstforscher und als Journalist (ich scheue allen Pedanten zum Trotz diese Bezeichnung nicht).

Als Kunstforscher kann ich es nicht ohne Rüge mit ansehen, daß Jemand, dessen schriftstellerische Thätigkeit die allgemeinste Beachtung verdient und genießt, noch jetzt fortfährt, das schlechte Beispiel zu geben, die kunstwissenschaftliche Domaine als herrenloses Gut und Allerweltstummelplatz anzusehen und zu benutzen. Als Journalist aber muß ich es bedauern, daß ein hervorragender Schriftsteller, der Leiter eines unserer angesehensten Blätter, dadurch, daß er dilettantischer Schnellfertigkeit auf einem ihm unbekannten Gebiete die Zügel schießen läßt, dem Geschrei der wissenschaftlichen Herrenhäusler über und gegen den Journalismus willkommene Nahrung zuführt.

Der angezogene Artikel liefert ein Bild, das mit großem Geschick der Darstellung aus vereinzelten Zügen zusammengesetzt ist, wie sie in gewissen Kreisen am Biertisch mit Vorliebe wiederholt und weiter übertragen werden, ohne daß sie dadurch richtiger in ihrem thatsächlichen Inhalte und gerechter, berechtigter in der Art des Urtheilens geworden wären. Zielscheibe der eleganten kritischen Uebung ist nämlich der verstorbene Waagen, seine Bilderkenntniß und seine Kataloge, insbesondere der Berliner.

„Die Wissenschaft" — erzählt uns A. Dove — „blieb weder mit ihm noch bei ihm stehen." Jeder Mensch, der die Sache kennt, weiß, welches schreiende Unrecht damit dem alten Waagen angethan wird. Daß ein hervorragender Spezialist nicht allen Erweiterungen und neuen Wegen der Gesammtwissenschaft vollständig folgt, kommt ja wohl auch in anderen Disciplinen vor und gilt nicht als Kapitalverbrechen. Waagen aber war gerade darin ausgezeichnet, daß er sich überall auf dem Laufenden zu erhalten strebte, und daß er selbst für das, was ihm selber fern lag oder verschlossen war, (beispielsweise für die in der Kunstwissenschaft immer mehr betonte Formvollendung in der Darstellung) Verständniß und Anerkennung hatte. In seiner Specialität aber besonders ist er nichts weniger als stehen geblieben. Das Gegentheil zu behaupten, dazu gehört jene Unbefangenheit, die sich nur im Stande der Unkenntniß bewahren läßt. Von Werk zu Werk ist er gewachsen. Und — da ihm leider Mündler und Bürger sehr bald in die Ewigkeit nachgefolgt sind — wer konnte (und ich möchte fast sagen: wer kann) sich denn als Bilderkenner mit ihm vergleichen außer Crowe und Cavalcaselle,

*) Wir bringen diesen Aufsatz noch, obgleich inzwischen schon die Zeitschrift „Im neuen Reich" selber in ihrer Nr. 49 eine Entgegnung Alfred Woltmann's in gleichem Sinne „Zu Ehren Waagen's" publicirt hat, weil uns einige der hier aufgestellten Gesichtspunkte, die in jenem Blatte nicht zu vertreten waren, immer noch werth erscheinen, geltend gemacht zu werden. Bemerken wollen wir außerdem, daß sich das Vorliegende bereits seit dem 26. November in unserer Hand befindet.

Anm. d. Herausg.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

seine mündlichen Aeußerungen nie anders verstanden, als daß er auf das Berliner Bild dem Wiener gegenüber keinen Werth mehr lege. Er liebte es, diesen Fall als Beispiel und Beleg dafür beizubringen, daß er von der lächerlichen Galeriedirektoreneitelkeit und Bornirtheit, die die „Schätze" ihrer Sammlungen durch die Kritik nicht will antasten lassen, durchaus frei sei, — was auch die Wahrheit.

Daß Waagen das Schweißtuch „sehr hoch schätzte und überschätzte", mag wahr sein; es ist das „Schätzen" ein subjektives und als solches stets berechtigtes Urtheil, hat aber keinerlei Beziehung zu der Entscheidung über die Aechtheitsfrage. Ueber den Unterschied zwischen Affektionswerth und wissenschaftlicher Benennung sind wir uns doch wohl bei Gelegenheit des Madonnenhandels klar geworden. Als Herman Grimm das Bild thörichter Weise dem Lionardo vindiciren wollte, machte Waagen dem gegenüber den sichtlich späteren Charakter desselben geltend.

Crowe's und Cavalcaselle's Ansichten werden selbstverständlich bei jedem Werke in einem wissenschaftlichen Kataloge anzuführen sein; ob sie in jedem Falle angenommen werden, ist freilich eine sehr besondere Frage. Das Erstere würde auch Waagen gethan haben; ob das Letztere bezüglich Crowe's Urtheil (vom Jahre 1868) über die Berliner Tizian's, das ist, da Waagen gleichzeitig starb, in keiner Weise, am unbilligsten aber mit einer Wendung zu seinen Ungunsten zu entscheiden.

Die Madonna mit dem Kinde, den sogenannten Lionardo, der sich jetzt nach Crowe und Cavalcaselle als Bernardino Zenale „entpuppt", hat Waagen freilich unter jenem Namen aufgehängt und katalogisirt; aber ob er ihn für Lionardo gehalten oder nur nach Anweisung der Generaldirektion gehandelt, müßte erst untersucht werden. Ich glaube das zweite eher als das erste.

Der „Raffael" aus dem Hause Ancajani wird seit Jahren von allen vernünftigen Menschen Spagna benannt; der Katalog hat bei seiner jedem Kundigen bekannten und am wenigsten von Waagen verschuldeten Unbeweglichkeit dieser wie anderen neuen Aufklärungen nicht folgen können.

Das sind sämmtliche von A. Dove angeführten Fälle von „Klauenseuche." —

Eine vollständige Donquixotiade ist dann der Kampf gegen den zu befahrenden Widerstand der hohen Besitzer bei solchen „Wiedertaufen" im Allgemeinen und des „erlauchten Protektors" (unseres Kronprinzen) bei der Berliner insbesondere. Indessen als altfränkische Redefigur möchte dergleichen hingehen; wenn nur nicht eine der gröbsten denkbaren Taktlosigkeiten — um diesen übermäßig glimpflichen Ausdruck zu gebrauchen — als zierendes Blümchen in diesen rhetorischen Kranz eingebunden wäre.

„In früheren Tagen machten die Galeriedirektoren und die Katalogisten in dieser üblen Lage den sehr natürlichen allerhöchsten Bedenken mannichfache Koncessionen." Jene „früheren Tage" sind nun aber durch die überall Platz greifende Einsicht, daß Galeriedirektorenstellen nicht für Hofschranzen und abgelegte oder unschädlich zu machende Künstler da sind, sondern in den Händen sachwissenschaftlich gebildeter Männer ruhen müssen, meist schon thatsächlich der fast vergessenen Vergangenheit überantwortet und waren es vereinzelt, wo man sich an Koryphäen der Wissenschaft wandte, schon längst, wie beispielsweise in St. Petersburg, wohin Waagen unter den ehrenvollsten Bedingungen zum Zwecke der Installirung und Katalogisirung der Sammlung berufen wurde. Bei A. Dove aber geht es an der oben angeführten Stelle weiter:

„Man sagt, der Kaiser von Rußland selber habe Waagen in der Ermitage umhergeführt, und" — ich citire wörtlich! — „die Folge davon war — der Petersburger Katalog macht dem wissenschaftlichen Gewissen des Berliner Gelehrten" — nicht etwa am wenigsten Ehre, sondern plump positiv: — „am meisten Unehre"; d. h.: Waagen's ganze Bilderbeschreiberei macht ihm Unehre, am meisten aber der Katalog der Ermitage.

Und das sagt Jemand, der — es ist das an sich gar kein Vorwurf für einen Nicht-Fachmann — von diesen Dingen gerade nur das weiß, was ihm zufällig aus (seiner kritischen Beurtheilung nicht zugänglichen) mündlichen oder schriftlichen Quellen in den Wurf gerathen ist! Die verwerflichste feuilletonistische Leichtfertigkeit — dächte ich — sollte sich vor derartigen Aussprüchen zu hüten verbunden sein, die, mit untrüglichem Aplomb vorgebracht, wenn sie eben so wahr wie keck wären, die wissenschaftliche und die persönliche Ehre eines verdienten Forschers und eines Verstorbenen nicht blos antasten, sondern zu vernichten geeignet sind.

Es ist sehr gern zuzugeben, daß sich manches Anfechtbare und Verbesserungsbedürftige in dem Petersburger Kataloge Waagen's theils schon gezeigt hat, theils noch in Zukunft herausstellen wird. Unfehlbarkeit kann, wie bemerkt, kein Bilderkenner zu irgend einer Zeit für sich in Anspruch nehmen; und von solcher albernen Idee war Niemand entfernter, als gerade Waagen. Es ist aber unwahr, daß der Kaiser von Rußland auf Waagen eine Pression ausgeübt hat. Weit entfernt, „Retraktationen" „zu seiner Privatandacht aufgezeichnet" zu haben, wie A. Dove einer „muthwilligen Sage" allzu leichtgläubig folgend dreist behauptet, und ich in Abrede stellen zu dürfen glaube — Alfred Woltmann, der im Besitze des Waagen'schen handschriftlichen Nachlasses ist, kann darüber Aufschluß geben, ob sich außer einzelnen gelegentlichen Notizen zum Ermitage-Werke, wie sie kein sorgsamer Autor zu seinen früheren Arbeiten gelegentlich zu sammeln unterläßt, irgend etwas vorfindet, was jener Sage den

nackte Figur des jungen Helden ist prächtig modellirt und zeigt Kraft der Glieder und jugendliche Weichheit der Muskeln in glücklicher Vereinigung. Ein ernstes und verständiges Studium der Antike läßt sich in diesem Körper nicht verkennen; die Stellung der Figur, die Komposition ist nach allen Seiten harmonisch und könnte kaum günstiger gedacht werden.

Um seiner Statue ein gediegeneres Aussehen zu geben, hat Mercié sie mit einer dünnen gelbbräunlichen Sauce übergossen, wodurch sie den Timbre der alten im Laufe der Jahrhunderte an der Luft oder in der Erde vergilbten Marmorstatuen erhielt. Derlei Mittelchen sind überhaupt unter den französischen und italienischen Künstlern sehr gebräuchlich, meiner Ansicht nach aber nicht nachahmenswerth. Mercié hatte ferner eine ebenfalls gute Bronzebüste „Delila" ausgestellt, welche bereits die grüne Patina eines Jahrtausends an sich trägt.

Ernst Louis Barrias debütirte mit einer Marmorgruppe: „Le serment de Spartacus". Die überlebensgroße Gruppe ist nur en face betrachtet von gutem Effekt. Ernste künstlerische Auffassung, gediegene Ausführung, Sicherheit und Geschick in der Behandlung des Materiales finden wir in der Figur des sterbenden Vaters. Der Alte ringt nicht mit dem Tode, er erwartet ihn, er gehört ihm bereits an, es sind nur die letzten schwachen Lebensgeister, welche aus dem brechenden Auge hervorleuchten; das Antlitz ist nicht verzerrt, die Züge sind nur schlaff und tragen die Spuren der Leiden, die der Körper erlitten, lassen aber zugleich die Festigkeit erkennen, mit welcher dieselben ertragen wurden. Aus dem Körper ist alle Kraft gewichen, schlaff hängen die Arme herunter, das Haupt sinkt herab auf das Haupt des Sohnes, die Füße stützen den schweren Leib nicht mehr, und widerstandslos würde derselbe zusammenfallen, wären die Bande nicht, welche ihn an den Baum fesseln; nur die eine Hand scheint noch fähig, in einem letzten Krampfe die Hand des Sohnes, die in derselben ruht, zu drücken. Der junge Spartacus steht neben dem Sterbenden, hält in der Rechten einen Dolch und blickt mit wild finsterer Miene, welche verkündet, daß aller Schmerz sich in Racheschwüre verwandelt hat, vor sich hin. Leider ist der Körper des Jungen zu schwächlich und naturgetreu — das wahre Abbild eines im starken Wachsen begriffenen Bengels, bei welchem die Muskeln nicht gleichen Schritt mit den Knochen halten können — gerathen; wäre derselbe dem Körper des Alten in Bezug auf Schönheitssinn ebenbürtig und damit zugleich ein äußerst wirksamer Gegensatz zu diesem, so könnte man die Gruppe ein vollendetes und treffliches Kunstwerk nennen. Eine kleine Bronzegruppe „La Fortune et l'Amour" — Fortuna rollt auf ihrer Kugel, Amor ist ihr nachgeflogen und faßt sie beim Schopf — ist genrehaft, mit Humor aufgefaßt und sauber ausgeführt.

Hippolyte Moulin, Schüler von Barye, hat eine „Mors Victoria" sehr wirkungsvoll komponirt und in Gyps ausgeführt. Ein Schleier verdeckt das Antlitz der Victoria, eine vielfaltige Hülle gleitet vom Kopfe herab über die ganze Gestalt, läßt jedoch in seinen Contouren den Aufbau des Körpers verfolgen; die linke Hand der Gestalt hält eine Sense, die rechte einen Todtenkopf, auf welchem ein Siegesgenius thront. Ich hätte dieses Werk unter die „Tendenz"-Gruppe einreihen sollen, aber die reife künstlerische Anschauung, welche die Komposition bekundet, der gute Einfluß der Antike, welcher sich in der Behandlung des Gewandes, in der Gliederung und dem Aufbau der Gestalt erkennen ließ, veranlaßt mich demselben seinen Platz hier einzuräumen.

Captier wählte sich die Feuerprobe des Mucius Scaevola zum Vorwurfe. Er gab dem Römer eine robuste markige Gestalt; überlebensgroß steht er da, den rechten Fuß vorgespreizt, die rechte Hand mit einer halben Wendung des Körpers nach links in die Flamme eines Opferbeckens haltend. Die linke Hand krallt sich krampfhaft in die Hüfte ein; der aufwärts gerichtete Blick spricht mehr von verbissenem Grimme als von verbissenem Schmerze. Den Beschauer läßt das steinerne Feuer kalt, um so mehr als die Hand des Römers noch keine Brandblasen trägt. Die Figur ist kraftvoll, aber ihre Stellung, die Kompositionslinie, nicht ganz glücklich.

George Clère, Schüler von Rude, fand sich mit einer kleinen Marmorgruppe auf bronzenem Sockel ein: „Hercule étouffant le lion de Némée". Obwohl der Künstler eine zweite Medaille erhielt, halte ich die Komposition für verunglückt. Hercules und sein Löwe bilden eine dicht zusammengewachsene, förmlich aufeinander breitgedrückte Masse, aus welcher man umsomehr Schwierigkeit hat, die Glieder des Thieres von denen des Menschen auseinander zu finden, als der Künstler einen Marmor von stumpfer, dunkelgrauer Farbe zu seiner Gruppe gewählt hat; ist man mit einiger Geduld dahin gelangt, den Hercules von der Bestie zu unterscheiden, so muß man anerkennen, daß er kräftige Glieder, gut ausgebildete Sehnen und Muskeln hat; was den Löwen anbelangt, so ist derselbe bereits breitgedrückt wie ein Frosch und streckt alle Viere von sich. Das Bewundernswertheste ist jedenfalls, das sich der Künstler selbst in seiner Gruppe zurechtgefunden hat, und dieß mag die Jury auch zu ihrer Anerkennung bewogen haben.

Adolphe L. B. Geoffroy's (Schüler seines Vaters) Gypsgruppe: „Le faune et non petit", ein alter Faun, der seinen Kleinen schaukelt und ihm eine Feige reicht, erinnert durch treffliche, humorvolle Charakterisirung und gute Komposition an die köstlichen Faungestalten, welche uns von der griechischen Antike überliefert wurden. Der Holländer Ferdinand Leenhoff fordert mit seinem „Guerrier au repos" (Marmorstatue) zu einem Vergleiche mit der Antike heraus, welche, wie sich denken läßt, für ihn

aus der Wand genommen und an einer Stelle aufbewahrt werden sollten, an welcher sie gegen den Mauerfraß gesichert wären. Der Streit ward nicht ohne Animosität geführt und endete, wie vorauszusehen war, auch dann nicht, als der König sich für die erste Ansicht ausgesprochen und den kgl. Professor Leopold Rottmann, den jüngeren Bruder Carl Rottmann's, auf Grund eines von Sachverständigen eingeholten Gutachtens mit der Restauration der Fresken beauftragt hatte.

Nun hat Leopold Rottmann die Restauration von achl der in Frage stehenden Fresken vollendet, und sie sind dem Publikum wiederum sichtbar gemacht, werden aber des Nachts durch davor angebrachte eiserne Schubläden vor weiteren Beschädigungen durch Roheit und Muthwillen geschützt. Die restaurirten Bilder sind: der Aetna, die Kyklopenfelsen, das Theater von Taormina, Messina, Reggio, Skylla und Charybdis, und Cesalu.

Seit dieser Zeit wird die Restauration durch einen Theil der Presse auf's Heftigste angegriffen. Namentlich sollen jene Stellen, wo Gras und Bäume zu ergänzen waren, zu Tadel Anlaß geben. Man sehe zu viele Pünktchen und Fleckchen und vermisse die helle scharfe Luft, die schöne Farbenwirkung und die unerreichbar kühne Technik der Originale, von denen nur noch ein Schatten der Komposition übrig geblieben sei. Dabei wird namentlich auch die Behauptung aufgestellt, es seien in den Fresken ganze Stücke neu eingesetzt worden. Das sei z. B. in dem Bilde „Das Theater von Taormina" geschehen. Dort sei die ganze rechte Seite des Bildes vom Vordergrunde bis zu den Ruinen hinauf in der Leop. Rottmann eigenthümlichen Weise übermalt worden und das Bild dadurch um den ursprünglichen Charakter gekommen. Gleicherweise habe fast der ganze Vordergrund des Bildes „Messina" eine solche Uebermalung erlitten ꝛc.

Indem ich die Restaurations-Frage hier erörtere, mag es vielleicht am Platze sein, von vornherein festzustellen, daß dabei die Person des mit der Sache betrauten Künstlers absolut aus dem Spiele bleiben soll; es handelt sich hier um Thatsachen.

Thatsache aber ist es, daß auf dem von den Gegnern der Restauration als Beispiel angezogenen Bilde: „Das Theater von Taormina", wie ich als Augenzeuge bestätigen kann, lediglich zwei schmale Streifen vom Vordergrund bis in die Bäume am Meeres-Ufer al fresco restaurirt wurden. Weiter ward am ganzen Bilde nichts berührt, es kann deshalb auch von einer Uebermalung ganzer Theile der Landschaft unmöglich die Rede sein.

Aehnlich verhält es sich mit dem zweiten Beispiele, dem Bilde von Messina. Auf diesem waren die Figuren mit scharfen Instrumenten bis zur Unkenntlichkeit zerkratzt, und sie allein sind es auch, die auf der ganzen rechten Seite des Bildes restaurirt worden sind. Eine weitere Verletzung unter dem großen Baume wurde al fresco eingesetzt, aber die verletzte und wieder ergänzte Stelle hat nur einen Durchmesser von wenig mehr als einer Linie. Schließlich hatte der Restaurator noch einen langen Streifen auszubessern, der von der rechten Seite her ziemlich weit in's Bild hineinreichte. Außerdem ist auch an diesem Bilde nichts restaurirt worden.

Gleiches gilt von den übrigen der Restauration unterworfenen Fresken Rottmann's. Daß nirgend eine Uebermalung stattfand, davon haben sich viele Künstler und Kunstfreunde zu überzeugen Gelegenheit gehabt, und wenn in einem Berliner Blatte gesagt wird, außer den Prüfungs-Kommissarien und der Sachverständigen-Kommission sei niemand die Ehre zu Theil geworden, das Meisterwerk von Restauration zu sehen, den Laien und externen Sachverständigen der Eintritt in den von innen sorgfältig verhangenen Glaskasten, in dessen geheimnißvolles Dunkel der Künstler sich und sein Werk versenkt habe, nicht gestattet gewesen, so beruht das zum mindesten auf ungenauer Information, wenn nicht auf anderen Gründen.

Mit der Information ist es freilich eine eigene Sache, wie denn bekannt ist, daß von zwei erbitterten Gegnern in Sachen des Pettenkofer'schen Regenerationsverfahrens, deren Einer dasselbe angriff, der Andere es vertheidigte, keiner aber sich die Mühe nahm, durch den Augenschein sich davon zu überzeugen, in welcher Weise dasselbe in der kgl. Pinakothek zur Anwendung gebracht wird.

gleicher Vorsicht und Pietät, mit gleicher Kenntniß und Geschicklichkeit und vor Allem mit gleich hingebender Liebe nicht leicht von einem Andern hätte gelöst werden können. Dieß zur Verhütung einer weiteren Verbreitung irriger Vorstellungen im Publikum, wie zur Beruhigung des verdienten Künstlers, dem durch so ungeeignete und grundlose Urtheile die Freude an der sehr mühseligen Arbeit, für welche ihm der öffentliche Dank gebührt, verleidet werden könnte. Die Kommission zur Berichterstattung über den Zustand und die Herstellung der landschaftlichen Fresken des k. Hofgartens in München. J. v. Schrandolph, Ernst Förster, A. v. Ramberg, Eugen Neureuther, C. v. Piloty, M. Neher, Phil. Foltz, v. Hesner-Alteneck, D. v. Pettenkofer, Emil Lange, Chr. Nilson, Eduard Schleich, Fr. Pecht".

Gegenüber dieser allerdings etwas spät gekommenen Erklärung dürften wohl nun jene Angriffe auf einen verdienten Künstler schweigen. Anm. d. Verf.

Nekrologe.

Th. Fournier, der Autor des „Führers durch Rom und die Campagna", ist, wie uns zu unserm Bedauern erst jetzt gemeldet wird, am 29. November 1871 in Rom verstorben. Sein literarischer Nachlaß befindet sich im Besitz seines Vaters, des Hrn. Ober-Consistorialrath a. D. Dr. Fournier in Berlin.

Sammlungen und Ausstellungen.

△ **Münchener Kunstverein.** (Schluß.) Diejenigen, welche es Ed. Schleich zum Vorwurfe machen, daß er die innere Zeichnung ganz vernachlässigt und fast gar kein Detail bringt, mögen durch sein letztes Bild in dieser Anschauung nur bestärkt worden sein. Dagegen gab er seinen

liches Bestreben fast in allen Kunstrichtungen, und in der Malerei und der Musik ist es schon zu einem konkreteren Ausdrucke gelangt, es liegt auch ein verwandtes Princip in dieser Revolution auf den verschiedenen Kunstgebieten.

In Bezug auf die Skulptur könnte man dieses neue Prinzip ein „naturalistisch-malerisches" nennen. Im Gegensatze zu dem allgemein Menschlichen der Antike wird von den Vertretern der neuen Richtung auf die Darstellung des Naturalistisch-Individuellen großes Gewicht gelegt und damit das Bestreben verbunden, durch die Hervorrufung und geschickte Vertheilung ausgiebiger Licht- und Schattenpartien dem Gegenstande eine gewisse malerische und lebendige Wirkung zu verleihen; nicht nur in der Komposition und Gruppirung, durch das Arrangement der Draperien, sondern selbst oft durch eine eigenthümliche technische Behandlung des Materiales wird auf diese malerische Wirkung hingearbeitet.

Die Vertreter der neuen Richtung wählen mit Vorliebe Motive aus der modernen Zeit; sie befassen sich auch viel weniger mit nackten als mit bekleideten Figuren, da der Effekt nach dem neuen Prinzipe nicht in dem einfachen, reinen Contour, sondern in der geschickten Opposition der Flächen liegt, welche durch Draperie und Kleidung viel leichter erzielt wird. Es sind meist geniale Künstler, aus welchen sich die Kämpfer für die Zukunftsrichtung rekrutiren; ihre Arbeiten zeugen größtentheils von Geschick, Schwung und Grazie, doch findet man in dieser Gruppe auch die schleuderhaftesten Entwürfe, eine wenig sorgfältige, oft rohe Manier der Ausführung. Bemerkenswerth waren folgende Werke:

Charles Desouches: „Moissonneuse", lebensgroße Gypsstatue von frischem lebendigem Ausdrucke, ein schlankes Landmädchen in geschürztem Rocke, der noch ein Stück ihrer wohlgerathenen Füße unbedeckt läßt, mit einer faltigen Schürze, den Oberkörper nur durch das Hemd bekleidet, welches nicht neidisch genug ist, um den gesunden Busen ganz zu verhüllen, den Kopf mit einer hervorstehenden Haube bedeckt, welche stets einen Theil des Gesichtes beschattet, von welcher Richtung auch das Licht auf die Figur fallen mag. Wir finden hier und bei manchen anderen Figuren der modernen Richtung neben der malerischen Behandlung auch das beliebte Versteckenspielen mit Reizen, welches weit sinnlicher ist als die griechische Nacktheit. Henri Chapu: „Jeanne d'Arc à Domromy" ist eine ernst empfundene, pathetisch, dabei wirkungsvoll aufgefaßte und sehr sorgfältig ausgeführte Marmorfigur; auch Boisseau's sehr naturalistisch aufgefaßte: „Marguerite après sa faute" ist nicht ohne Empfindung. Geschmackvoll komponirt ist Millot's „La Danse", welche zu der Gruppe gehört, die das neue Opernhaus überragt. „La jeune Tarentine" von Schönewerk, prächtig modellirt, scheint in einer höchst unbequemen Stellung auf einem Steinhaufen zu schlafen, und man muß André Chenier gelesen haben, um diese Figur zu verstehen:

Ello a vécu, Myrto, la jeune Tarentino!
Son beau corps a roulé sous la vague marine.

Carpeaux: „Les quatre parties du monde soutenant la Sphère" ist für einen Brunnen im Jardin du Luxembourg bestimmt; der Kaukaser, der Afrikaner, der Mongole und der Indianer, welche zusammen das Gerippe eines astrologischen Globus tragen, sind wohl möglichst passend gruppirt, aber wie die ganze Gruppe für einen Brunnen passen soll, bleibt dem Beschauer unverständlich. „Pierre Corneille" ist von Falguière in lebendiger Auffassung und malerisch drapirtem Mantel für die Comédie française ausgeführt worden; auch in Truphème's „Mirabeau" ist Leben und Schwung. Köstlicher Humor liegt in Adriano Ceccioni's (Florenz) Bronzegruppe: „Uno lutte acharnée"; ein dicker kleiner Bengel hat sich den großen Haushahn zum Gespielen ausgesucht und drückt ihn mit beiden Armen an sich, schreit aber dabei jammervoll, da der Haha sich mit allen Kräften loszumachen sucht.

Aus einer ganzen Reihe von meist graziösen und sorgfältig ausgeführten Statuetten nenne ich hier die besten: Mathurin Moreau „Primavera", Lemaire „Nidea", Le Cointe „L'Adieu", Emile Carlier „Fileuse", Deloye „Phryné", Eude „Trossulus" (römischer Stutzer) ꝛc. Gruyère ist in seiner „Terpsichore" mit seinen malerischen Bestrebungen so weit gegangen, die Blumen ihres Kranzes und die Bouquets, die ihr zu Füßen liegen, grün, gelb, roth und blau zu malen und ihr auch die Armreife zu vergolden. Eine der am meisten verunglückten Statuen ist Doriot's Sappho; sie ist eben im Hinabstürzen begriffen, hängt nur mit der Schleppe ihres Mantels mit dem Felsenvorsprung in Verbindung und bildet in ihrer graziösen Fallbewegung genau die Form eines liegenden Paragraphenzeichens; einen Vortheil bietet die Statue: bei Regenwetter können mehrere Personen unter ihr Schutz finden.

Eine große Anzahl von Büsten todter und lebender Personen war im Salon aufgestellt, und die Vertreter aller der erwähnten Richtungen hatten sich an diesen betheiligt; ich zähle nur einige der besten Arbeiten auf: Charles Degeorge „Jeune Florentine", Marmorbüste und „Jeune Vénitien", Bronzebüste mit üblicher Patina, zwei reizend modellirte Köpfe; Gustave Deloye „Damenportrait" aus Terracotta, äußerst individuell in der Auffassung, geschmackvoll im Arrangement; Bartholdi „Erckmann und Chatrian" Doppelbüste, flott aufgefaßt und durch Uebertünchung herausgeputzt; Carpeaux, Portrait des Herrn Gérôme, Bronzebüste; Millet de Marcilly, reizend arrangirtes „Damenportrait"; Lemaire, treffliche „männliche Büste" aus Terracotta; Charles Ignel, „männliche Büste"; Lanzirotti (Neapel) Portrait von E. Girardin und ein zweites männliches Portrait; Pietro Catoi

maskenhaften Starrheit der meisten Kinderköpfe, in denen keine Spur von Fröhlichkeit zu finden ist. Thoma ist ein unzweifelhaft begabter Künstler, aber er hat noch einen starken Läuterungsprozeß durchzumachen, der nur dann einen glücklichen Ausgang verspricht, wenn er sich das Studium der Alten angelegen sein läßt. Von dem aber will unser junger Künstler-Nachwuchs nichts wissen. Auf bedenklichsten Pfaden wandelt Trübner, der uns in Zweifel läßt, ob er die Karrikatur will oder gegen seinen Willen erzeuge. Vor Allem sollte er Sehen lernen. Doeppler's „Heimkehr" erinnert in ihrer konventionellen Weise an die alte Düsseldorfer Romantik, die wir denn doch einmal für abgethan hielten. Flüggen brachte ein „Schmollendes Liebespaar", in seiner Art nicht minder konventionell und von jener Technik, welche seine Bilder wie Glasgemälde erscheinen läßt und ihnen etwas Unerquickliches giebt. Von den zahlreichen Landschaften sind C. E. Morgenstern's „Abend am Walchensee" und J. Baisch's „Morgen" zu nennen, die Marine war durch ein treffliches Bild von v. Tiesenhausen „An der Küste von Esthland" trefflich vertreten.

Hamburgee Kunstverein. In den ersten Wochen des November waren besonders Weimarer Künstler vertreten, jedoch boten ihre Leistungen nichts Bemerkenswerthes. Nur Tetzner lieferte ein in seiner Art vorzügliches Toilettenbild, eine junge Dame in reichem und geschmackvollem Kostüm, dessen leuchtende Farben auf der in tiefdunklen Tönen gehaltenen und virtuos behandelten Zimmer-Dekoration äußerst wirkungsvoll hervortreten. Ob das Schriftstück, welches die Schöne aus der vor ihr stehenden Kassette genommen hat, ihr ein Geheimniß enthüllt oder eine Erinnerung wachruft, sagt uns ihr Gesichtsausdruck nicht, und eine Frage danach ist bei einem Bilde, welches seine einzige Aufgabe, das Glänzen mit technischer Fertigkeit, harmonischer Farbenzusammenstellung und elegantem Arrangement, vollständig erfüllt, ebenso überflüssig wie pedantisch. Teschendorf bringt eine Kleopatra mit düstern Zügen, im Begriff, sich die Schlange an die Brust zu setzen; das im Uebrigen unbedeutende Bild zeigt fleißiges und sorgsames Studium besonders bei der von hinten gesehenen, zusammensinkenden Dienerin. Ob die angestrebte Treue im Kostüm und andern Nebendingen erreicht ist, mögen die Aegyptologen ausmachen: sicher ist dies nicht der Fall mit der Schlange; das harmlose Thierchen auf Teschendorf's Gemälde entspricht durchaus nicht dem furchterregenden Aussehen der ägyptischen Brillenschlange (Aspis der Alten, Naja tripudians der Naturforscher), welche zweifelsohne das von Kleopatra zu ihrem Selbstmorde gewählte Reptil war. — M. Schmidt, „Der strenge Sittenrichter", einige Marinen von Hünten, eine Landschaft von Peters in Stuttgart (ganz in der Manier von Schleich gemalt) und ein Thierbild von Deicker seien der Vollständigkeit wegen als tüchtige Leistungen erwähnt. Besonders das erstgenannte Werk aus Pilotty's Schule erfreute sich einer wohlverdienten Aufmerksamkeit. Das frische Leben des kräftigen Burschen und seines Schatzes mit dem Pfande ihrer offenbar noch nicht durch den Segen der Kirche legitimirten Liebe bildet mit dem öden Zimmer und der vertrockneten Gestalt des gestrengen Herrn Pfarrers einen Gegensatz von drastischer Wirkung, zu deren Vervollständigung auch die Beigabe einer gutmüthigen, aber wirklich ultra-realistisch häßlichen Haushälterin nicht fehlt. Delfs' letzter Moment der Schlacht bei Waterloo verfällt in den nicht eben seltenen Irrthum, das Durcheinander der Schlacht durch eine verworrene Malweise wiedergeben zu wollen, wobei vergessen wird, daß Verwirrtes malen und verwirrt malen denn doch zweierlei ist. Die in der französischen Armee in jenem Moment herrschende Verwirrung konnte füglich dargestellt werden, ohne die Deutlichkeit des malerischen Vortrags zu beeinträchtigen, Delfs aber überträgt die im Stoffe liegende Confusion auf die Behandlung und schafft dadurch ein unerquickliches, weil im Einzelnen unverständliches Werk. Außerdem wissen wir nicht recht, wie die Bezeichnung zu dem Bilde paßt; Napoleon scheint seiner Cavallerie irgend einen Befehl zu geben, und das ist wohl auch sonst noch geschehen, etwa bei Leipzig, Ligny u. s. w. Wie Klarheit in dieser Beziehung zu erreichen ist, lehrt ein schon älteres Bild der hiesigen Galerie, Rechlin's Schlacht bei Kulm; das ist wirklich der letzte Moment nicht Einer, sondern der Schlacht bei Kulm, und muß als solcher von allen, welche mit nur mäßigen historischen Kenntnissen ausgerüstet sind, fast auf den ersten Blick erkannt werden. Die von Delfs ausgestellten verschwommenen und gefleckten Aquarelle würden kaum als Leistungen eines Dilettanten befriedigen. — Als gewissenhafter Berichterstatter muß ich noch erwähnen, daß uns hier der Genuß zu Theil geworden ist, Schwind's schöne Melusina zu bewundern. Leider hat der Aussteller es für angezeigt gehalten, bei dieser Gelegenheit den ganzen, des verstorbenen Meisters und seines hinterlassenen Werks unwürdigen Apparat marktschreierischer Reclame in Scene zu setzen. Wenn dies Unwesen, an dem, wie es scheint, bei den Virtuosen der Töne niemand mehr Anstoß nimmt, auch bei den Meistern der Farbe mehr und mehr einzureißen droht (man denke nur an das obligate Tam-Tam-Schlagen bei den Rundreisen Makart'scher Bilder, anderer ebenso abstoßender Vorgänge zu geschweigen), so ist es hohe Zeit, daß aus den Reihen der Künstler selber, denen ihre Kunst mehr ist als die melkende Kuh, gegen die Prostituirung ihrer Namen und Werke durch spekulative Kunsthändler ernstlich Einsprache erhoben werde. A. J. M.

B. **Düsseldorf.** Die beiden Gemälde von L. Alma Tadema: „Der Tod der Erstgeburt" und „Das Weinerntefest" erregten auch auf der Ausstellung von Biemeyer und Kraus das allgemeine Interesse in hohem Grade. Die Seltsamkeit der Gegenstände, die archäologische Genauigkeit in allen einzelnen Theilen, sowie die meisterhafte künstlerische Ausführung fesselten um so mehr die Aufmerksamkeit, als es das erste Mal war, daß hier Werke dieses berühmten Künstlers zur Anschauung gelangten. Auf der Schulte'schen Ausstellung befanden sich zu gleicher Zeit zwei prachtvolle Bilder von Andreas Achenbach, dessen Produktivität wahrhaft in Erstaunen setzt, zumal wenn man sieht, daß jede neue Schöpfung dieses genialen Meisters neue Vorzüge aufweist. Ein kleines, fein gestimmtes Kirchen-Interieur im Mondenschein und eine kolossale westfälische Landschaft mit Mühle bei Gewitter lieferten hierfür wieder die glänzendsten Beweise, und wir wüßten kaum, durch welches frühere Gemälde Achenbach's diese letzteren übertroffen worden wären. Das einfachste Motiv gewinnt durch seine unvergleichliche Darstellung so hohen Reiz, und seine Technik hat alle Schwierigkeiten so vollständig überwunden, daß der reinste Genuß bei der Betrachtung nicht ausbleiben kann. Eine Scene aus der Schlacht von St. Quentin von Emil Hünten fand ebenfalls gerechte Anerkennung und dürfte zu des Künstlers besten Bildern zählen, wogegen die höchst lebendig komponirte „Kürassier-Attacke bei Mars la Tour" von Otto Fikentscher durch die mangelhafte Ausführung stark beeinträchtigt wurde. „Napoleon's Rückzug aus Rußland 1812" von Adolf Northen war die lobenswerthe Wiederholung eines früheren Bildes, und gute Landschaften von Ebel, Pohle, Duntze u. A. vervollständigten die Zahl der Novitäten.

B. **Aachen.** Seit Beginn dieses Jahres hat der Kunst- und Landkartenhändler M. Jacobi hier eine Permanente Kunstausstellung eingerichtet, die sich des besten Erfolges zu rühmen hat, da bis jetzt bereits über neunzig Bilder verkauft wurden, von denen zwei Drittheile der Düsseldorfer Schule angehörten. Der Reichthum unserer Fabrikanten, eine gute Badesaison und eine im September veranstaltete kleine Verloosung haben wesentlich zu diesem schönen Ergebniß geführt. Wir sind überzeugt, daß das Unternehmen auch ferner gedeihen wird, da Herr Jacobi durch Verbesserung der Lokalitäten und eifrige Thätigkeit das Interesse von Publikum und Ausstellern rege zu erhalten bestrebt ist.

Vermischte Nachrichten.

B. **Julius Bayerle** in Düsseldorf hat den Auftrag erhalten, für den Marktplatz der Stadt Mülheim an der Ruhr ein großes Denkmal auszuführen, welches das Andenken der im Kriege gegen Frankreich gefallenen Helden ehren und zugleich die Wiederaufrichtung des deutschen Kaiserreichs verherrlichen soll. Es wird demgemäß aus einer fünfundzwanzig Fuß hohen Säule bestehen, deren oberer Theil das Bild des lorbeergekrönten Kaisers trägt, während der Mittelheil das siegreiche Heer in seinen einzelnen Truppengattungen in Relief und der Sockel die Namen der Gefallenen zeigt. Das Ganze wird vom deutschen Adler überragt. Das Monument schließt sich in der Form der bekannten Igeliänle bei Trier an, deren Goethe in seiner „Campagne in Frankreich" 1792 gedenkt. Es soll aus Udelfanger Sandstein, die Skulpturen aber aus französischem Stein gearbeitet werden.

Folge der einfachsten Gesetze der Ideenassociation, die auf das nasse Element hinwiesen, als vielmehr deshalb, weil die sich ergebenden allegorischen Sockelfiguren sich vortrefflich zu Brunnenzwecken verwerthen ließen. Einfach und anspruchslos, dabei jedoch nicht der Monumentalität entrathend, ist der als Brunnen gedachte Entwurf: „Lissa-Helgoland;" aber die Gunst, die der edle Aufbau des Sockels sich erringt, erstreckt sich nicht auch auf die unglücklich gerathene Statue selbst, die allerdings wahl Charakter hat, nur nicht den entsprechenden. Ueberaus reich und malerisch in der Wirkung ist der Entwurf „Zur Ehre Oesterreichs." Der Sockel ist für sich, mit seinen Säulenstellungen, mit den allegorischen Gruppen und den phantastischen Seeungeheuern ein dekoratives Meisterstück; aber wieder ist es die Hauptfigur selbst, bei welcher die reich sprudelnde Erfindungsgabe den Künstler im Stiche gelassen hat: der Seeheld leidet Schiffbruch. Bei den meisten Entwürfen besteht ein Riß zwischen Sockel und Statue. Ersteren zieren allegorische Figuren, fabelhafte Wesen mit grottesken Leibern, während letztere ein mehr oder minder realistisch gefaßtes Porträt eines Mannes vorstellt, den wir noch unter uns wandeln gesehen haben, und den wir nun nur mit gemischten Empfindungen in so wunderlicher Gesellschaft erblicken können. Da heißt es mit immer anderen Begriffen manipuliren und andere Gesichtspunkte wählen, je nachdem der Sockel oder die Statue betrachtet wird, wenn anders das Mißverhältniß nicht ein zu schreiendes werden soll. Rühmten wir es an Schilling's Statue, daß sie die ganze Wesenheit des dargestellten Mannes wiedergebe, so können wir dieses Lob nur sehr wenigen von den ausgestellten Entwürfen der Tegetthoffstatue nachsagen. Die meisten derselben würden sich mit eben demselben und mit mehr Recht für die Statue eines Staatsmannes, eines Redners oder überhaupt eines Generals eignen. Nur in einem Entwurfe „Lissa II" ist Tegetthoff selbst erfaßt, und das mit derbem kräftigem Griff. In seinen Mantel gehüllt, die Arme verschränkt, steht er, ein wahrer Seemann, breitspurig und festgewurzelt da. Die ganze Gestalt drückt Entschiedenheit, Festigkeit und Energie aus, der Mann war es im Stande, feindlichen Kriegsschiffen an den Leib zu rücken, um sie mit furchtbarem Stoße in den Grund zu bohren. Den wird Niemand für einen schönredenden Diplomaten halten, das ist der Mann der wortkargen, aber durchgreifenden That. Der Sockel ist einfach, vielleicht zu einfach; indessen gehören die vier gewaltigen, von michelangelesker Kraft und Großartigkeit zeugenden männlichen Figuren zu dem Imponirendsten auf dem Felde der modernen Plastik. Nicht von Michelangelo angelerntes Räuspern ist dieser mächtige Zug und geniale Schwung der Figuren, das ist eigene Urkraft, die hier in die Erscheinung dringt und Respekt vor sich einflößt. Wahlverwandt mit diesem ist ein anderer Entwurf: „Fortes fortuna adjuvat", doch muß er zurückstehen gegen den vorhergenannten. Zwar sind auch hier die Sockelfiguren, die an dem zweiten Projekte stehend erscheinen, während sie auf dem ersteren sitzen, von hoher Schönheit; allein die Figur Tegetthoff's, der, mit gespreizten Beinen, beide Hände auf sein Schwert stützend, dargestellt ist, läßt zu sehr die Noblesse vermissen. Besonders prunkhafte Projekte haben einige französische Künstler eingesendet, gerade diese haben sich mit Vorliebe der Idee der columna rostrata zugewendet, schon der überraschenden, dekorativen Effekte halber, die sich dadurch erzielen ließen. Aber so viel des Bestechenden diese Projekte für sich auch haben mögen: malerische Anordnung, glänzende Repräsentation, ein brillantes Sprühfeuerwerk von geistreichen Einfällen, — eins geht ihnen doch ab: die würdige monumentale Ruhe, und dieser Mangel richtet sie.

B. Groller.

Kunstgeschichtliches.

B. **Düsseldorf.** Schon vor längerer Zeit berichteten wir (in Nr. 8 des VI. Jahrgangs), daß der Regierungssekretair Schreiner hier eine alte Kopie der „Vierge au berceau" gekauft habe, die wegen ihrer außerordentlichen Schönheit von Vielen für ein Werk von Raffael's eigener Hand, mindestens aber für ein unter seiner Leitung ausgeführtes Bild eines seiner besten Schüler, etwa Giulio Romano's, gehalten werde, wofür auch noch verschiedene andere Umstände zu sprechen schienen. Um sich nun hierüber einige Gewißheit zu verschaffen durch Vergleichung mit dem im Louvre befindlichen Original Raffael's (dessen Aechtheit bekanntlich auch zweifelhaft ist), hat sich Herr Schreiner vor einiger Zeit nach Paris begeben, um dort sein Bild, wenn irgend möglich, neben jenem ausstellen zu lassen. Nachdem er sich lange vergeblich bemüht, wandte er sich zur Erreichung seines Zweckes an die deutsche Botschaft, deren Vermittelung erbittend, und erhielt von derselben nach etwa drei Monaten mit einem äußerst zuvorkommenden Schreiben des Grafen Wesdehlen, damaligen deutschen Geschäftsträgers in Frankreich, die Abschrift eines Briefes des Ministers des Aeußern Grafen Remusat, worin letzterer mittheilt, daß er das Gesuch des Herrn Schreiner, sein Bild im Louvre ausstellen zu dürfen, dem Minister der schönen Künste Herrn Jules Simon unterbreitet habe, von demselben aber abschlägig beschieden worden sei, weil daraus leicht ein Präcedenzfall geschaffen werden könne. Es erhelle übrigens aus dem Briefe Simon's, daß die von Herrn Schreiner neuerdings angeregte Frage schon gründlich untersucht und mit ziemlicher Sicherheit dahin entschieden worden sei, daß beide Darstellungen der „Vierge au berceau", sowohl die im Louvre, wie die etwas kleinere, im Besitze Schreiner's befindliche, wohl nur in der Zeichnung von Raffael selbst, in der Materei aber von andern Künstlern herrührten. — Dieses in den höflichsten Ausdrücken abgefaßte Schreiben bestätigt übrigens ebenso sehr wie die bewundernde Anerkennung Aller, die das Schreiner'sche Bild in Paris gesehen, die Annahme, daß dasselbe wirklich jenes von Passavant in seinem Werk erwähnte Gemälde ist, welches Raffael selbst begonnen, aber nicht vollendet hat, das sich im Besitz des Kardinals Mazarin befand, und über dessen spätern Verbleib jede Auskunft fehlt.

Ein Kinderporträt von P. v. Cornelius. Von Herrn Marinemaler F. W. Fadarius in Düsseldorf erhalten wir folgende Zuschrift: „In einem kleinen Städtchen unweit Düsseldorf sah Schreiber dieses vor Kurzem ein sehr interessantes Bild von Peter von Cornelius, aus des Altmeisters jüngeren Jahren, mit folgendem, eigenhändig geschriebenen Attest: „Im Besitze des Herrn N. N. in N. befindet sich ein Gemälde, das Bild eines Kindes vorstellend, wie es verklärt zur lichten ewigen Heimath emporschwebt, die dunkle Erde unter sich zurücklassend. Es stellt das Porträt des damals plötzlich verstorbenen jüngsten Schwesterchens des Besitzers

VIII. Jahrgang.

Nr. 12.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 24) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate
à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

3. Januar

1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Hans Freiherr von und zu Aufseß.

Ein edler deutscher Mann, welcher seinen Namen für ewige Zeiten in die Annalen der Kultur-Geschichte eingetragen, ist vor nicht langer Zeit von uns geschieden, Freiherr von Aufseß, einer der rüstigsten Vorkämpfer für die Einheit des Deutschen Vaterlandes, der Gründer des Germanischen National-Museums zu Nürnberg.

Hans Freiherr von und zu Aufseß wurde am 7. September 1801 geboren, als Sprosse eines uralten, ehemals reichsunmittelbaren Geschlechts auf der zwischen Bamberg und Baireuth gelegenen Burg, deren Namen er trägt, und wo sein Vater Friedrich Wilhelm, vermählt mit einer Freiin von Crailsheim, früher preußischer Regierungsrath, in Zurückgezogenheit lebte.

Die romantische Einsamkeit dieses in einem stillen Gebirgsthale der durch ihre Naturschönheiten berühmten Fränkischen Schweiz gelegenen Berg-Schlosses dürfte schon früh auf den Knaben eingewirkt und in ihm den Sinn für jene Richtung geweckt haben, welcher er später sein Leben gewidmet. Der Kriegszeiten wegen konnte für seine Erziehung anfangs nicht so viel geschehen, wie der Vater es wohl wünschte. Dafür bewegte der Knabe sich viel in der freien Natur, in den Bergen und Wäldern, wobei sein Körper sich kräftigst entwickelte.

Erst im dreizehnten Lebensjahre erhielt Aufseß einen eigenen Lehrer, Dr. Schunk, später Professor des Staatsrechtes in Erlangen. Dieser bildete den geistig überaus regsamen Jüngling so schnell heran, daß er schon in seinem 17. Lebensjahre die Universität Erlangen beziehen konnte. Hier studirte er fünf Jahre lang die Rechtswissenschaft, nebenbei sehr fleißig aber auch andere Disciplinen, namentlich Geschichte des deutschen Mittelalters.

Schon in Erlangen entwarf Aufseß den Plan zur Herausgabe einer Zeitschrift für Kunde der deutschen Vorzeit, welche den Zweck haben sollte, den Sinn für alles Große, Edle und Schöne auf dem Gebiete der deutschen Geschichte zu wecken und zu fördern. Sie sollte Baudenkmäler, Kunstwerke und Erzeugnisse der Kunstgewerbe jeder Art, Waffen, Rechts- und Sprach-Alterthümer ꝛc. in weitern Kreisen bekannt machen und erklären.

Nachdem Aufseß den philosophischen Doktorgrad sich erworben, verließ er die Universität, um in Baireuth und Graefenberg die praktische Seite der Rechtspflege kennen zu lernen. Da er jedoch nicht die Beamtenlaufbahn ergreifen wollte und schon früh seine Eltern verloren hatte, mußte er sehr bald die Verwaltung seiner Güter selbst übernehmen. Er fand darin mancherlei Mängel, deren Abhilfe anfangs seine Zeit fast ganz in Anspruch nahm.

Im Jahre 1824 vermählte sich Aufseß mit einer Verwandten seines Hauses, der Freiin Charlotte von Seckendorff. Nun richtete er sich in seiner väterlichen Burg, wo er manches Stück alterthümlichen Hausraths, auch eine wohl erhaltene Rüstkammer fand, häuslich ein und sammelte theils zum Schmuck seiner Wohnung, theils seiner Studien halber allerlei alterthümliche Kunstwerke und Geräthschaften, welche damals noch viel billiger und leichter zu haben waren als heute. So entstand allmählich eine große kulturgeschichtliche Sammlung nebst Bibliothek, welche den Anfang des später gegründeten Germanischen Museums bildete.

Aufseß ordnete in der Zeit, welche ihm die Verwaltung seiner Güter übrig ließ, zunächst sein reichhaltiges Familien-Archiv und studirte eingehend die Geschichte seines Geschlechts und des Fränkischen Adels überhaupt, publi-

Nr.	Gegenstand.	Preis. fl. & kr.
3005	Herkules und Dejanira, v. Peregrini. Duch. 253	210
3006	Halbfigur eines Mannes. Duch. 329 . . .	351
3007	Geburt Christi	500
3008	Anbetung d. Könige Duch. 32	3800
3009	Büsten zweier Krieger. Duch 338	771
3010	Zwei ähnl. Büsten. Duch 336	570
3015	Laubwerkornament v. Peregrini. Duch. 365 .	200
	3. Handzeichnungen.	
3962	Canaletto, Platz in Venedig. Federzeichnung	150
4019	Fra Filippo Lippi, Allegorie. Sepiazeichnung	105
4030	A. da Messina, Kopf eines jungen Mannes .	190
4055	P. Perugino, Skizzenblatt. Federzeichnung .	130
4059	B. Pinturicchio, Figur eines jungen Kriegers	115
4081	G. Ribera, Der heil. Hieronymus	100
4101	Raffael Santi, „Quos ego"	200
4102	— Gruppe kämpfender Krieger	150
4158	Lionardo da Vinci, Krieger zu Pferd . . .	601

Nr.	Gegenstand.	Preis. fl. & kr.
4195	Convolut von 156 Bleistiftzeichnungen v. Giov. David	142.50
4581	Blondel, Architecture française 4 vols . .	282
4608	Hamilton, Antiquités Etrusques	140
4676	Ars moriendi	151
4744	Recueil d'estampes représentant les grades etc. suivant les costumes de toutes les nations 2 vols.	103
4745	Sammlung von Theaterkostümen	231
4763	Theod. de Bry, „Stam- und Wappenbüchlein"	181
4806	Vecellio, Corona delle nobili	217
4818	Sammlung von 24 Darstellungen aus der Ehrenpforte von Dürer	301
4825	Hogenberg, N., Einzug Karl's V.	220
4901	Album von Ornamenten	231
4903	Berain, 125 Bl. mit Darstellungen von Möbeln, Kandelabern ꝛc.	540

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Einigung man vielseitig so sehnlichst wünschte. Aufseß selbst lieh dem Museum seine große Bibliothek und seine gesammte kulturhistorische Sammlung für zehn Jahre unentgeltlich.

Schon im Jahre 1850 hatte Aufseß den neben seiner Wohnung gelegenen und mit derselben durch einen Gang verbundenen Thiergärtner Thor-Thurm zur Aufstellung seiner Sammlung gemiethet. Jetzt, da die Sammlungen, besonders die Bibliothek durch die Freigebigkeit des deutschen Buchhandels, so ansehnlich sich mehrten, wurde der Raum dafür zu klein. Er miethete daher auch noch die beiden obersten Stockwerke des sehr malerisch am Paniersplatze gelegenen Petersen'schen Hauses. Dort wurden die Bibliothek und das Archiv aufgestellt und die Bureaux eingerichtet, während die kulturgeschichtlichen Sammlungen im Thiergärtner Thor-Thurm blieben.

Am 15. Juni 1853 wurden die Sammlungen für den Besuch des Publikums feierlich eröffnet und werden seitdem von allen Nürnberg besuchenden Fremden besichtigt.

An der Spitze der Anstalt stand natürlich Aufseß selbst. Neben ihm arbeiteten, besonders an der Herstellung des projektirten Generalrepertoriums über alle Quellen der deutschen Geschichte, viele Beamte. Ein aus fünfzehn Personen, meist Gelehrten aus verschiedenen Theilen Deutschlands, bestehender Verwaltungs-Ausschuß unter dem Vorsitz des Gründers hatte die oberste Leitung der Anstalt in die Hand genommen. Durch Ernennung eines aus den bedeutendsten deutschen Geschichtsforschern bestehenden Gelehrten-Ausschusses wurde das Interesse derselben an das Museum gefesselt und die Theilnahme des wissenschaftlich gebildeten Theils des deutschen Volks wurde durch regelmäßiges Erscheinen des „Anzeigers für Kunde Deutscher Vorzeit", als Organ des Museums, welches von den Fortschritten der Anstalt sorgfältige Kunde gab, rege gehalten.

Aber auch die vermehrten Räume wurden für Aufstellung der Sammlungen bald zu klein. Es galt die Beschaffung eines bessern, dem Museum selbst gehörenden Lokals.

Nachdem die Anerbietungen des Großherzogs von Sachsen-Weimar, welcher die Wartburg, des Herzogs von Coburg, welcher die Veste Coburg zur Aufnahme des Museums und Aufstellung seiner Sammlungen angeboten hatte, ausgeschlagen worden waren, erwarb Aufseß nach vielen Bemühungen endlich im Jahre 1857 unter günstigen Bedingungen für das Museum die freilich zum größten Theile in Ruinen liegende, ehemalige Carthause zu Nürnberg mit all ihren Nebengebäuden und dem großen Garten. Nun ging es an das Bauen; in den öden Ruinen entstand ein reges Leben. Aufseß wußte, unermüthlich thätig, theils Geld für die Baukasse, theils Materialien oder gute alte Bautheile, welche verwendet werden konnten, herbei zu schaffen. Ein Raum nach dem andern wurde in alter Weise hergestellt. W. v. Kaulbach stiftete in die Kirche ein großes, von ihm selbst ausgeführtes Wandgemälde, der König von Preußen ein großes Glasgemälde für ein Fenster der Kirche.

Nachdem die nothwendigsten Restaurations-Arbeiten vollendet waren, zogen die Sammlungen noch im Jahre 1857 in das eigene sehr geräumige Lokal ein, in welchem sie noch heute sich befinden.

Die Sammlung wurde mit künstlerischem Sinne arrangirt und in malerischer Weise*) aufgestellt. Hier kam nun der Werth der einzelnen Stücke weit besser zur Geltung als bisher, und nun erst wurde die bequeme Benutzung derselben auch für auswärtige Gelehrte möglich.

Nachdem Aufseß unter Anwendung aller seiner geistigen und materiellen Mittel das Museum gegründet und im Verlaufe von zehn Jahren weiter entwickelt hatte, trat er im Jahre 1863 von der Leitung desselben zurück, erwarb die Villa Kreßbronn am Bodensee und verlebte dort, mit historischen Studien beschäftigt, den Abend seines thatenreichen Lebens. Er stiftete dort einen „Verein zur Erforschung der Geschichte des Bodensees", welcher schon mehre werthvolle Arbeiten publicirt hat, und arbeitete sehr fleißig an der Geschichte seines Geschlechts. Doch bewahrte er natürlich dem Germanischen Museum, dessen Ehren-Vorstand er geblieben, das wärmste Interesse. Noch in seinem letzten Aufsatze, welcher wenige Tage nach seinem Tode, in der Beilage der Augsburger Allgemeinen vom 4. Juni 1872 erschien, suchte er dahin zu wirken, daß die Kleinodien des ehemaligen Römischen Reiches deutscher Nation dem Germanischen Museum zur Aufbewahrung übergeben würden.

Das Germanische Museum erfreut sich auch nach dem Rücktritt seines Gründers, nach einer kurzen Stockung, unter der Leitung seines jetzigen Direktors A. Essenwein, welcher den unterdeß wesentlich veränderten Verhältnissen entsprechend an der Lösung der großen Aufgabe arbeitet, des schönsten Gedeihens.

Aufseß hatte die große Freude, die Wiedervereinigung Deutschlands zu einem einigen, großen und mächtigen Reiche, mit einem Kaiser an der Spitze, an das er stets geglaubt, und an dem er nach Kräften mitgearbeitet, noch zu erleben.

Obgleich körperlich schon schwach, wollte er doch das schöne Fest der Eröffnung der neuen deutschen Hochschule zu Straßburg nicht versäumen. Er ging, einer Einladung folgend, dahin, konnte jedoch an den Feierlichkeiten selbst nur wenig Theil nehmen, mußte vor Beendigung derselben

*) Nachdem die Sammlungen in neuester Zeit so sehr bedeutenden Zuwachs erhalten haben, und die Lokalitäten dafür vielfach erweitert worden sind, ist diese malerische Aufstellung mit Recht aufgegeben und dafür die einem wissenschaftlichen Institute allein entsprechende systematische Aufstellung angeordnet worden.

deren Nachfolgern; ebenso von den Schülern und Kunstgenossen des Rubens und deren Nachahmern, und zwar sämmtlich aus dem siebenzehnten Jahrhundert. — Von Rembrandt selbst sind zwei treffliche Gemälde, das eine „Saul und David," das andere „Zacharias im Priestergewande" darstellend, vorhanden. Von den sechs Gemälden des Paul Potter sind nach der Kenner Urtheil zwei den allerbesten Werken desselben zuzuzählen.

Im vierten Zimmer findet man besonders Genre-, Marine- und Landschaftsbilder aus dem siebzehnten Jahrhundert, ferner einige treffliche Thierstücke und Stillleben von Hondekoeter. Einige Landschaften von Jacob Ruisdael, ein landschaftliches Thierstück von Johann Heinrich Roos, so wie der „Kopf eines alten bärtigen Mannes" von Ferdinand Bol sind anerkannte Meisterwerke. Das fünfte Zimmer enthält Gemälde aus dem siebzehnten und aus der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. Es sind dies Marinen von Ludolf Backhuysen, Zeemann und A. Smit. Von Adriaen van der Werff und Jan van Huchtenburgh sind ebenfalls einige schätzbare Werke vorhanden.

Im sechsten Zimmer, welches durch eine Zwischenwand in zwei Hälften getheilt ist, sind nur Gemälde aus dem achtzehnten Jahrhundert: Thierstücke von Oudry, de Haen u. A.; daneben sind noch einige Bilder von Balthasar Heemskerk besonders erwähnenswerth.

Das siebente Zimmer enthält zwar auch noch einige Niederländer, meistens aber doch Gemälde von deutschen Künstlern, die sich nach Niederländern bildeten; außerdem idyllische Scenen mit Staffage aus der griechischen Mythologie von Dietricy, so wie Genrebilder, Landschaften, Stillleben ꝛc. von Findorf u. A.

Das achte Zimmer vereint Gemälde des neunzehnten Jahrhunderts von Künstlern verschiedener Länder. Schotel's „Strand von Scheveningen", Achenbach's „Tyroler Landschaft," der „See bei Berchtesgaden" von Brandes, Meyerheim's „Venetianische Mädchen", Tischbein's „Tyrolerin" u. a. m. sind darunter hervorzuheben.

Daneben haben wir hier von mecklenburgischen Malern einzelne tüchtige Leistungen anzuführen, so die Werke von Suhrland, Schumacher, G. Lenthe und Theodor Schlöpcke (von letzterem die meisterhaften Portraits von Fritz Reuter und G. zu Putlitz). Die neueren Werke der Mecklenburger sind in drei zusammenhängenden Zimmern des zweiten Stockwerks, woselbst sich auch die reichhaltige Kupferstichsammlung in drei weiteren Zimmern befindet, zu einer Separatsammlung vereinigt. Von den dort vorhandenen Gemälden nennen wir die von Theodor Schlöpcke, Gaston Lenthe, Theodor Fischer, Hoff, Jentzen, Paulsen Dörr, Fritz Sturm und Ferdinand Meyer.

In den übrigen vier, für gewöhnlich nicht geöffneten Lokalitäten sind unter Anderm circa 40 theils ganz, theils halb vollendete Portraits von Balthasar Denner, so wie eine Anzahl interessanter Kopien vorhanden nach Kompositionen von Raffael, Fr. Francia, Tizian, Correggio, van Dyck, Battoni, Caspar Netscher u. A.

Unter den neueren Erwerbungen verdient ein Genrebild von Fried. Pecht in München erwähnt zu werden. Es führt eine Scene des Shakespeare'schen Dramas: „König Heinrich VIII. mit Anna Boleyn auf dem Feste beim Cardinal Wolsey" vor, und fesselt durch die feine geistreiche Charakteristik der einzelnen Physiognomien. Ferner sind im Laufe der letzten zwei Jahre diverse im Auftrage des Großherzogs von Schlöpcke, Jentzen u. A. gemalte Bilder der Gaterie einverleibt worden, so daß abermals für neue Erwerbungen ein Raummangel sich fühlbar macht, welcher durch den Bau eines Museums am gründlichsten würde gehoben werden. S.

Korrespondenz.

Nürnberg, Ende Januar.

R. B. In unserer Stadt herrscht gegenwärtig ein verhältnißmäßig sehr reges Kunstleben, das sich freilich weniger auf Produciren großer neuer Kunstwerke als auf Sammeln und Veröffentlichen älterer Werke der Kunst und des Kunstgewerbes erstreckt.

Unter den hiesigen Malern nimmt L. Raupp den ersten Rang ein. Er malt sehr fleißig seine großen, stimmungsvollen, besonders in koloristischer Beziehung hochvollendeten Bilder, meistens Motive vom Chiemsee behandelnd, in welchen Landschaft und Figuren sich das Gleichgewicht halten. Dieselben finden wegen ihrer poetischen Auffassung und gediegenen, schönen Ausführung allgemeinen Beifall und werden, trotzdem Nürnberg für den Bildermarkt sehr ungünstig liegt, stets frisch von der Staffelei weg verkauft.

Diesem Künstler schließen sich die vortrefflichen Architekturmaler Gebrüder Ritter in würdiger Weise an. Sie leisten auf ihrem Gebiet wohl das Höchste, was geleistet werden kann. Der ältere Bruder Paul malt meist in Oel und ist ausgezeichnet wegen seiner liebevollen Durchführung bis in die feinsten Details hinein; der jüngere Bruder Lorenz malt lieber in Wasserfarben und ist groß in der malerischen Auffassung vorhandener Baulichkeiten.

C. Jaeger malt vorzugsweise charaktervolle Porträts von Komponisten, Dichtern ꝛc., welche der Buchhändler Bruckmann in München in photographischen Reproduktionen (auch in zwei eleganten Albums vereinigt) herausgiebt.

Von größeren Publikationen schließen sich an das vor einigen Jahren erschienene sehr gediegene Werk über Adam Krafft von Wanderer zunächst A. Ortwein's vortreffliche Aufnahmen von Architekturen und kunst

zu fehlen, das Volksleben, den Volkscharakter mit dieser Liebe und Ruhe, diesem Eingehen in die einzelnen Gemüthszüge, ich möchte sagen mit der nöthigen Objectivität zu beobachten, zu erfassen und wiederzugeben. Es fehlt nicht an Versuchen, jedoch fallen diese meist unglücklich aus; das Motiv ist gesucht, bei den Haaren herbeigezogen, die Personen sind unwahr, die Farbe arbeitet auf eigene Effekte hin, in der Gesammtdarstellung blickt statt der Natürlichkeit und schlichten Wahrheit meist die Phrase oder falsche Sentimentalität durch. Vor Allem aber fehlt die Charakteristik im Ausdrucke der Personen, der psychologische Zug, welcher jede einzelne Figur individualisirt, mit welchem jede einzelne Figur an der Gesammthandlung theilnimmt, und durch welchen sie als Glied der Handlung eingereiht wird. Dieser psychologische Zug bildet den Hauptwerth des deutschen Genrebildes.

Einige bessere Bilder des Salons aus dieser Richtung seien hier gleich erwähnt.

„Gullertanz (souvenir d'Alsace)" von Gustave Brion, eine Gruppe tanzender Elsässer Bauernburschen und Mädchen, gut und lebendig in der Komposition, etwas manierirt in der Farbe; es sind aber eben nur hüpfende und sich drehende Leute in elsässischer Tracht, nichts weiter.

„Le Droit du seigneur" von Jules Garnier (Schüler von M. Gérôme). Der bäuerliche Hochzeitszug kommt aus der Kirche, der Junker, entschlossen, sein „jus primae noctis" geltend zu machen, harrt seiner mit den Schloßknappen schon am Wege, er hat dem jungen, hübschen Weibchen galant den Arm geboten, es folgt ihm eingeschüchtert und verschämt. Der arme Bauernbursche blickt verblüfft darein und zerknittert in stiller Wuth seinen Hut; Pfaffen suchen ihn zu trösten. Auf den Gesichtern der zuschauenden Hochzeitsgäste, Bauern, Weiber und Landsknechte malen sich verschiedene Empfindungen. Das Motiv ist dankbar und für einen Franzosen wie geschaffen; es ist auch, von einiger Coquetterie in der Farbe abgesehen, gut durchgeführt.

Christoph Bischop (Holland) macht uns mit einer neuen Species von Malern bekannt: „Le peintre de berceau". So trefflich auch die Farbe Bischop's ist, so gingen doch die Meisten kopfschüttelnd daran vorüber; wahrscheinlich blieb ihnen die Handlung unklar. Ich glaube das Haar gefunden zu haben, bei welchem sie herbeigezogen ist: die ehemalige Geliebte des Wiegenmalers bestellt bei diesem eine schöngemalte Wiege für ein Wesen nächster Zukunft, an dessen Dasein der Maler zu seinem Leidwesen keine Schuld getragen haben wird. „La sorcière bretonne" von Robert Wylie (Amerikaner) ist ein figurenreiches Genrebild, technisch gut ausgeführt, bietet aber in der Charakteristik der einzelnen Personen zu wenig Interesse; die Hexe wurde gerufen um ein krankes Kind zu heilen und bereitet eben einen Zaubertrank für dasselbe; eine Menge überflüssiger Personen umstehen Mutter, Kind und Hexe. Etwas wilder und mehr Hexe von Beruf als die Vorige ist des Russen Axenfeld „La Strega", welche in einer unheimlichen Höhle, in Gesellschaft eines schwarzen Katers, einer Kindesleiche, von Fledermäusen und Schlangen, beschäftigt ist, Hagel zu fabriciren, indem sie, nach dem Recepte in „Jean Wier et la Sorcellerie" eine Wasserpfütze mit ihrem Stäbchen schlägt. Das tiefe Helldunkel der Höhle in welchem dennoch alle Gegenstände unterscheidbar werden, ist dem Künstler gut gerathen; das Hexenmodell kann er sich kaum irgend wo anders als vom Blocksberge geholt haben. Josephe Anfray's „L'annonce de la comédie", zwei Gaukler, welche durch Trommelschlag ihre Produktion ankündigen und bei dem Schneegestöber in ihrem Harlequingewande fast erfrieren, eine Gruppe ebenfalls frierender aber doch neugieriger Schulkinder als Zuschauer, ist mit Humor und Stimmung gemalt.

Eine durch mehrere Exemplare vertretene Sorte von Genrestücken, welche durch coquette Motive und sehr flotte Behandlung derselben stark an gemalte Journal-Amusant-Zeichnungen erinnerten, glaube ich kurz abthun zu können. Sie rangiren in die beträchtliche Serie von Bildern, deren Maler durch verführerische Seitenpfade vom rechten Wege der Kunst abgekommen sind. Es sind dieß jene, welche durch gesuchte Effekte, Manierirtheit, Bizarrerien originell erscheinen und die Aufmerksamkeit auf sich lenken wollen, welche auf Kosten der Wahrheit koloristisch wirken wollen, auch mitunter den Begriff koloristischer Wirkung gänzlich falsch auffassen und statt Koloristen „Koloraturmaler" genannt zu werden verdienen. Einige dieser Bilder sind jedoch mit einer solchen Finesse gemalt und ihre Schwächen sind so liebenswürdig, daß man nicht umhin kann, sie dennoch mit Interesse zu betrachten. Einige Proben, welche zeigen, daß dem Maler das Talent zu wirklich guten Bildern nicht fehlen würde, seien hier angeführt: Noël Saunier „La baignade" und „Dans le parc", dann Armand Charnay „La leçon d'équitation", beide Schüler von Pils, vertreten jene gleichsam mit zarten koloristischen Effekten blendende Manier, welche die Bilder Amberg's meist charakterisirt, und zwar Geschmack verräth, aber vor der Natur nicht Stich hält. Armand Heullant hat in seinen beiden Pendants: „La source" und „La cachette" ein reizendes Pärchen dargestellt, welches aus der Zeit Paul's und Virginiens stammen dürfte und eben so manierirt gemalt ist, wie man diese malen müßte, wollte man sich bemühen, das Bild der Erzählung möglichst anzupassen. Francesco Paolo Michetti legt zierliche Wachspuppen in saftiges Gras („Retour du potager", „Sommeil de l'innocence") was sich zwar sehr niedlich ausnimmt, aber stets fürchten läßt, daß die Mittagssonne die netten Dinger zerschmelzen werde.

Endlich noch ein Rest von sonst beachtenswerthen

Hausmann in Hanau hat (nach Photographien) ein entsprechendes Kostümbild dazu gezeichnet, welches in Holzschnitt von Brend'amour reproducirt ist.

Uebrigens ist eine Fortsetzung dieses Werkes, welches wohl als eine Muster-Publikation bezeichnet werden darf, in Aussicht gestellt, welche erscheinen wird, sobald die Theilnahme des Publikums den bedeutenden Kosten der Herstellung entsprechend ist. **R. Bergau.**

Bunte Blätter. Skizzen und Studien für Freunde der Musik und der bildenden Kunst. Von A. W. Ambros. Leipzig, Leuckart, 1872. 8.

Obiges ist der zwar nicht unrichtige, aber sehr bescheidene Titel eines Buches, welches wir zu den geistvollsten und anziehendsten zählen, die uns seit lange auf diesem Gebiete zu Gesichte gekommen sind. Dennoch möchte ein tieferes Eingehen auf die Einzelheiten seines reichen und mannigfaltigen Inhalts kaum thunlich sein, da eine wirklich umfassende Würdigung jedenfalls den üblichen Raum für solche Besprechungen überschreiten und selbst wieder zu einem Buche anschwellen würde, wollte sie irgendwie erschöpfend verfahren.

Der Verfasser, welcher in der musikalischen Welt sich durch seine Geschichte der Musik so wie durch zahlreiche musikalische Aufsätze einen hochgeachteten Namen errungen hat, erscheint auch in diesen Blättern vorzugsweise als Kenner der Tonkunst, welcher von den neunzehn Abschnitten des Buches allein zwölf gewidmet sind. Diese natürlich liegen außer dem Bereiche unserer Zeitschrift, obwohl sie ebenfalls neben streng Fachwissenschaftlichem so viel allgemein Fesselndes enthalten, daß jeder Gebildete sie mit großem Vergnügen lesen wird. Dahin zählen wir vor Allem die Abschnitte: „der Originalstoff zu Weber's Freischütz", „Abbé Liszt in Rom", „Wagneriana", „Alessandro Stradella" ꝛc.

Uns aber ist es vor Allem von Interesse, zu sehen mit welch' feinem Sinne und oft überraschender Sachkenntniß der Musikhistoriker zugleich die Werke und Angelegenheiten der bildenden Kunst behandelt.

Halb noch dem musikalischen Gebiet angehörend ist der erste dieser Aufsätze über die innere Verwandschaft zwischen der Mendelssohn'schen und der Schwind'schen Melusinenkomposition.

Dann folgt eine in warmer Verehrung geschriebene Würdigung Overbeck's, anknüpfend an die persönliche Bekanntschaft mit jenem „halbverklärten Greise".

Unter der Ueberschrift „Tage in Assisi" erhalten wir darauf eine meisterhafte Schilderung dieser alten malerischen Bergstadt, mit ihrer sinnberückenden Weihrauchatmosphäre, ihrer Kloster- und Kirchenstimmung und vor Allem ihrer frommen Kunstrichtung, der sich eine gleich ausgezeichnete Beschreibung Pisa's und seines Camposanto's anreiht.

Namentlich aber in dem dann folgenden Abschnitt „Florenz und Elbflorenz" zeigt sich die geistvolle Beobachtungs- und Darstellungsgabe des Verfassers auf's glänzendste, so leicht und skizzenhaft auch alles gehalten ist.

Daß Ambros indeß auch den Feuilletonstil verlassen und ernstere Weisen einschlagen kann, beweist er in seiner Untersuchung über Giotto; er macht hierbei ein interessantes Experiment, in dem er in anschaulicher Weise durch nachstehendes Schema die gleichzeitige Entwicklung der mittelalterlichen Schulen in Florenz und Siena gegeneinander aufstellt, um so die merkwürdige Wechselwirkung vor Augen zu führen:

Florenz	Siena
I. Periode um 1300.	
Cimabue.	Duccio di Buoninsegna.
a. Im Cultbilde (Altorbild). Großartig ernste und strenge Schönheit.	a. Im Cultbilde. Mild-ernste mehr liebliche Schönheit.
b. Im Geschichtsbilde. Grandiose Entwicklung eines in's Titanenhafte gehenden Affektes, innerhalb der Grenzen der byzantinisch-traditionellen Komposition. (Die Wandmalereien in der Oberkirche zu Assisi.)	b. Im Geschichtsbilde. Innigste, zart antheilvolle Empfindung für die dargestellte Begebenheit innerhalb der Grenzen der byzantinisch-traditionellen Komposition. (Die Passionsgeschichte im Dome zu Siena.)
II. Periode von 1300 bis 1350.	
Giotto.	Simone da Martino.
Zurücktreten des Schönheitssinnes gegen eine dramatisch auf das Geistvollste belebte, das Einzelne motivirende Erzählungsweise. Gruppen. Bewegung. Kontraste.	Zurücktreten des Erzählertalents gegen den Schönheitssinn, der sich in einzelnen Gestalten entwickelt, die durch ihr bloßes ruhiges Dasein wirken.
Daher Vorwalten des Geschichtsbildes als Wandmalerei.	Daher Vorwalten des Cultbildes als Tafelmalerei.
Dante, der Epiker, Giotto's Freund.	Petrarca, der Lyriker, Simone's Freund.
III. Periode von 1350 bis 1400.	
Orcagna.	Ambrogio di Lorenzo.
Der Schönheitssinn klärt sich und verbindet sich mit dem Talent des Erzählers. Deutlich kennbare Züge sienesischer Einwirkung.	Die Erzählung wird lebendiger und geistvoller und verbindet sich mit dem Schönheitssinn. Deutlich kennbare Züge florentinischer Einwirkung.
IV. Periode von 1400 bis 1450 und weiter.	
Fiesole (1455).	Matteo di Giovanni (um 1470).
Der Schönheitssinn verklärt sich bis zum überirdischen Idealismus.	Die Charakteristik der Erzählung verschärft sich bis zur Karikatur.
V. Periode von 1450 bis 1500.	
Lionardo da Vinci.	Soddoma.
Die Renaissance führt zur vollen Höhe und Vollendung der Kunst.	Die Renaissance führt zur vollen Höhe und Vollendung der Kunst.

Die Florentiner, fährt Ambros dann weiter fort, waren von jeher, gleich den mit ihnen in manchem Sinne verwandten Athenienfern der antiken Welt, geistreich redselige Leute und gewaltige Erzähler. Gehört ihnen doch Boccaccio, San Giovanni Fiorentino (Pecorone) und Agnolo Firenzuola an. Im Hervorbringen von Heiligen waren sie minder glücklich, Boccaccio wenigstens war keiner und Agnolo auch nicht.

Bei den Sienesen dagegen treten als charakteristische Erscheinungen einige Lokalheilige in den Vordergrund, in denen sich die schwärmerische Begeisterung mit scharfem Verstande und großem echt patriotischem Geiste merkwürdig einen: Katherina von Siena und Bernhardin von Siena. Diese Eigenthümlichkeiten waren für den Grundzug der Kunst in Florenz und Siena sicher von Bedeutung. Wollte man obiges Schema in's Einzelne ausführen, würde Alles noch viel bestimmter zu Tage treten. Welche Gewalt der Leidenschaft entwickelt nicht Cimabue in seinen Patriarchen und evangelischen Geschichten!*)

*) Dieses möchte doch noch nachzuweisen sein!

Zeus sowohl wie bei der des Ganymedes die verschiedenen Versuche des Künstlers, den Körper ordentlich herauszubringen, ehe er das Gewand darüber legte, erkennen, doch ist diese Art der Technik bis jetzt immer noch von Manchem bezweifelt worden. Wichtig ist ferner noch die Anwendung der verschiedensten Farben, die hier deutlicher als auf andern Lekythen sich erkennen lassen. Innerhalb der vier Vasen ist noch ein großer Unterschied zu bemerken; während nämlich die erste und dritte alle Figuren in bloßen Umrissen zeigen, ist bei der zweiten und vierten das männliche Geschlecht vom weiblichen dadurch unterschieden worden, daß man bei jenem die Umrisse mit der bräunlichen Farbe ausgefüllt hat, während die Frauen weiß gelassen sind; die Augen der Männer sind dann durch aufgesetztes Weiß bezeichnet. Was nun die dargestellten Figuren anbetrifft, so kann der Mann auf Nr. 4 von besonderer Wichtigkeit werden für die Erklärung anderer Monumente, da nämlich hier der über den Kopf gelegte Arm offenbar das Klagen um den Verlornen ausdrückt; hat man da nicht das Recht, auch bei den Amazonen, wo dieselbe Haltung des Armes bis jetzt zu so mannichfachen Auslegungen geführt hat, einfach eine klagende Bewegung anzunehmen, eine Klage über den entrissenen Sieg? Bei dem strengen Festhalten der griechischen Kunst an einmal gefundenen Ausdrücken wäre eine solche Annahme die einfachste und leichteste. Von Interesse ist ferner noch die kleine schwebende Figur, durch welche offenbar eine Seele ausgedrückt werden soll.

♯ **Oesterreichischer Kunstverein.** Die Decemberausstellung bot des Hervorragenden wenig; die größere Anzahl der 180 Nummern, welche der Katalog auswies, gehörte zu dem Mittelgut, über welches die Kritik in der Regel schweigsam hinweggeht. Im Angesichte der Weltausstellung ist es nicht Wunder zu nehmen, wenn in den laufenden Monatsausstellungen dieser Saison die guten Namen, denen man sonst zu begegnen gewohnt ist, allmählich seltener werden. Das Hauptinteresse knüpfte sich diesmal an J. N. Geiger. Es ist unseres Wissens schon manches Jahr verstrichen, seit der geschätzte Künstler hier nichts von seinen Arbeiten mehr sehen ließ. War es Absicht, so lange der Meister zugleich Lehrer war, der Kritik ferne zu bleiben oder lag ihm wenig daran, seinen bereits anerkannten Namen im großen Publikum warm zu erhalten: kurz seit seinen Hauptwerken, den historischen Federzeichnungen zu Ziegler's Schriften, wurde der Kreis derjenigen, die Geiger's künstlerische Thätigkeit verfolgen konnten, ein stets kleinerer. Wohlbegreiflich mochte daher jeder, der seine weltbekannten „Memorabilien" im Gedächtnisse hat, mit Neugierde vor die sieben Kartons treten, welche der Künstler diesmal ausgestellt hatte. Die Vorwürfe sind den Grillparzer'schen Dramen: „Des Meeres und der Liebe Wellen" und der „Ahnfrau" entlehnt. Die Bilder sind Eigenthum eines Pester Kunsthändlers und für photographische Vervielfältigung bestimmt. Wohl ist damit schon einigermaßen der Kritik die Spitze umgebogen: Geiger ist nämlich somit unschuldig an der Wahl der Stoffe, welche beide seinem ganzen Wesen offenbar nicht zusagen. Seinen Schülern gegenüber bemerkte er einmal ganz richtig, daß es dem Künstler kaum zwei-, dreimal im Leben begegne, Aufträge zu bekommen, welche mit der Stimmung seines schaffenden Geistes harmoniren, da müsse er sich denn zwingen, den Gegenstand, der seine Aufgabe bildet, zu lieben. Daß es aber nicht immer gelingt, diese gezwungene Liebe vollends zu maskiren, tritt hier bei dem Meister selbst zu Tage. Wer wird die herrlichen Kompositionen: „Egmont", „Rosamunde", „Alfred der Harfner", „Winkelried" ꝛc. aus den Memorabilien mit diesen neuen Produkten vergleichen wollen! So sehr auch jeder Strich, die Technik überhaupt die Meisterhand bekundet, zu deutlich sagen trotzdem die Bilder, daß nicht die Mühe, sondern ein Kunsthändler den Anlaß zu ihrer Entstehung gab. Am flüchtigsten ging Geiger über die ruhigen, mehr lyrischen Scenen hinweg, so über „Hero's und Leander's Begegnung"; inniger verweilt er, was vornehmlich die Durchführung anbelangt, bei bewegteren Motiven, wie der „Auffindung der Leiche Leander's" obwohl auch hier das Zündende, Dramatische fehlt, welches Geiger früher in seine Scenen hinein zu legen wußte. Ungleich gelungener sind die Kompositionen zur „Ahnfrau"; hier kommen die naturalistischen Elemente mehr zur Geltung, in welchen sich der Künstler heimischer fühlt. Die Scene: „Wie der Räuber Boleslav dem verwandten Grafen Borodin entdeckt, daß Jaromir dessen Sohn sei" ist meines Erachtens noch das Beste von Allem. Der malerische Effekt hält sich, so verführerisch auch das Motiv ist, in edlen Grenzen; die Gestalten sind wahr und lebensvoll durchgeführt. In den anderen Blättern, auf denen die gespenstige Gestalt auftritt, fühlt man die Schwierigkeiten, die es dem Künstler kostete, diese Dunstfigur zu personificiren; das Auflösen in Nichts, das allmähliche Durchsichtigwerden ist nur im ersten Bilde gelungen dargestellt. Es ist nicht daran zu zweifeln, daß die Blätter vervielfältigt ihren Weg finden werden, und es ist das Unternehmen schon deßhalb zu loben, weil es endlich nun auch dem großen vaterländischen Dichter die Ehre zu Theil werden läßt, auf dem Salontisch durchgeblättert zu werden. Geiger hoffen wir aber bald wieder auf festem historischen Boden zu begegnen; Dichtungen lähmen seine eigene Dichterkraft. Von dem Uebrigen trug M. Schmid mit seiner „Strafpredigt" den Preis davon. Ein junges, schmuckes „Dirndl" und ein ebenso schmucker „Bursch" stehen in der Pfarrstube vor dem hagern hochwürdigen Herrn, der an seinem Pulte sitzt, und müssen eine „Strafpredigt" anhören — wegen einer Kleinigkeit, die sie etwas zu frühe zur Vermehrung der Christenheit der Kirche darbringen. Die verschämten Schuldigen sind trefflich dargestellt. Alle seinen Nüancen, die ein so peinlicher Moment in dem Gesichte wachrufen kann, sind eminent wiedergegeben. Im Hintergrunde horcht bei halbgeöffneter Thür die Pfarrköchin und lächelt — ob schadenfroh, ob über die ernste Predigt? Neben der sein charakteristischen Zeichnung ist auch die Farbe gesund; nur schade, daß die Figur des raisonnirenden Pfarrers etwas zu kleinlich gehalten ist. Ein Bildchen von O. Pecrus: „Nach der Hochzeit" verdiente des zarten eleganten Pinsels wegen volle Beachtung. H. Kaufmann's „Jägerlatein" erinnerte an die derben Niederländer. Von Büdnissen ist ein gut modellirter Kopf, von A. Ebert, „Die Andacht" erwähnenswerth. — Gleich den regelmäßigen Nilüberschwemmungen kommen alljährlich im December und Januar die Landschaften vom „vergangenen Sommer" herangerückt. Unter den Vielen in vorigem Monat ist Kameke's „Lac Combal" als klar in der Farbe und plastisch in der Modellirung in erster Linie zu nennen. Ein poesievolles Bildchen ist Munthe's „Winterabend"; Schnee und Eis auf der Erde und in den schweren Wolken am Himmel, nur in weiter Ferne legt sich ein schmaler Streif glühender Lava dazwischen. Holzer, der Waldpoet unter den Landschaftern, war durch sein „Jagd-Bivouak" gut vertreten. H. Loth's „Rendezvous" wäre, was Komposition und Zeichnung anbelangt, ein ganz treffliches Bild, nur ist's mit der Beleuchtung, als ob die Sonne durch eine schwarze Brille gesehen hätte. Die vier Salzkammergut-Seen von Püttner sind als diese kaum zu erkennen. Ferner sind noch gute Bilder von Waagen, Boltz, Hansch und Selleny erwähnenswerth. Zwei Thierstücke von L. Schuster sind ganz gediegene Leistungen. J. Till's „Erzherzog Maximilian von Räudern überfallen" ist gegen die früheren Arbeiten des Künstlers ein Rückschritt. Das Aquarell war durch hübsche Landschaften von Th. Ender und violette Figurenbilder von Fr. Gerasch vertreten.

Vermischte Nachrichten.

B. **Professor Andreas Achenbach** hat sich auf mehrere Monate nach Italien begeben und vor seiner Abreise noch in der Schulte'schen Ausstellung in Düsseldorf ein Seestück ausgestellt, welches sich an Umfang und künstlerischer Vollendung mit der jüngst von uns besprochenen großen „Westphälischen Mühle" vollauf messen kann, so daß beide Meisterwerke, die kurze Zeit nebeneinander hingen, in würdigster Weise die verschiedenen Richtungen kennzeichnen, in denen der geniale Künstler so Bedeutendes leistet.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Stiche.

Murillo, E. Missionär-Madonna. (Galerie Esterhazy.) In Mezzotinto gest. v. J. Bellin. Roy.-Fol. (51½ o. 40 C.) Wien, Kaesor.

Punslinger, F. Der röhrende Hirsch. In Mezzotinto gest. v. C. Post. qo Roy.-Fol. (44½ u. 56 C.) Ebend.

Van Muyden, A. Refectoriom. Gest. v. Eisseohardt. qu. Fol. (23 u. 36 C.) Ebend.

v. Ramberg, A. Begegnung am See. Gest. von C. Geyer. gr. Fol. (42 u. 34 C.) Ebend.

manche verdienstliche Leistung und sein Name kann ohne eine grobe Ungerechtigkeit nicht ungenannt bleiben, wenn von den meistversprechenden jüngeren Kräften der Münchener Schule die Rede ist. Was seine beiden Landsleute betrifft, so erinnere ich für meine Person mich allerdings nicht an eine frühere Arbeit derselben, will aber gerne zugeben, daß die Schuld ganz allein auf meiner Seite ist. Aber daran liegt am Ende doch wenig: die Hauptsache ist und bleibt, daß sie jetzt ein paar Bilder zur Ausstellung brachten, die man notwendig nennen muß. Ueberhaupt hat man sich daran gewöhnt, wie Pallas aus dem Haupte des Zeus fix und fertig hervorsprang, hie und da einen jungen Künstler aus Piloty's Schule erstehen zu sehen, von dessen Existenz die Welt bisher keine Ahnung hatte. Und eines ist sicher und gewiß: vielversprechend sind sie alle, diese jungen Talente; schade nur, daß sie zumeist nicht so viel halten, wie sie versprochen haben. W. Czachorski zeigt uns in seinem „Eintritt in's Kloster" eine erschütternde Familienscene. Ein junges schönes Mädchen aus gutem Hause hat sich, um den kirchlichen Ausdruck zu gebrauchen, ihrem himmlischen Bräutigam geweiht und umarmt noch ein letztes Mal die Mutter, während Geschwister und Großmutter sie mit stummen Schmerze scheiden sehen und die Nonnen zu ihrem Empfang bereit stehen. Das Bild ist weniger gut komponirt als tief empfunden und flott gemalt, im Ganzen aber eine höchst verdienstliche Leistung, namentlich auch vom koloristischem Standpunkte. M. Gierymski nach J. Chełmonski führen uns dagegen in eine weniger gewählte Gesellschaft, indem uns dieser vor eine polnische Schenke versetzt, vor der eben eine Anzahl volkstümlicher ländlicher Fuhrwerke hält, deren Insassen sich zum Theil in der Kneipe schon gütlich thun, jener aber uns an ein einsam stehendes Bauernhaus geleitet, vor welchem vom Markte heimkehrende Landleute bunte Gruppen bilden. Von Gierymski wissen wir längst, daß er mit sicherer Hand die Lehren des Realismus zur Ausführung bringt und haben seinem schönen Talente nie unsere Anerkennung versagt. Das thun wir auch heute nicht, sondern freuen uns konstatiren zu können, daß der Künstler sich nicht darauf beschränkt, die Natur bloß abzuschreiben, sondern auch bemüht ist, die Erscheinung zu durchgeistigen. Weniger läßt sich das von Chełmonski's Bild sagen: er gab uns nichts weiter als eine allerdings sehr naturwahre Studie. Von künstlerischer Anordnung ist keine Spur; man mußte sie nur darin finden, daß er die horizontale Linie seiner Landschaft durch die schwerfällige Silhouette eines Walmendaches unterbricht, das nach Landessitte dreimal so hoch ist, als der darunter fast verschwindende Lehmbau. Was die Staffage betrifft, so hat es sich der Künstler mit ihr noch bequemer gemacht und die einzelnen Figuren so obenhin behandelt, daß beispielsweise die Eine sich ohne Kopf behelfen muß. Ob es ein regnerischer Tag, ob Dämmerung, mag Jeder nach Belieben enträthseln. H. Züge l's „Schafschur" macht einen deutlichen Gesammteindruck, obwohl sich im Einzelnen viel Verdienstliches findet. Der Grund liegt nahe genug. Der Künstler hat eine Reihe an sich trefflicher Schafaus Menschenstudien gemalt und glaubte ein Bild zu malen, indem er sie dann mosaikartig zusammensetzte. Die Folgen waren freilich vorauszusehen: Schafe und Menschen sehen aus, als ob sie aus Papier geschnitten und neben einander geklebt wären; von einer Luftperspektive ist keine Spur; das Hinterste tritt so nahe an uns heran, wie das Vorderste, gerade wie bei Thoma. Doch Sie werden selbst beurtheilen können, ob ich zu scharf urtheile: Die Schafschur" wird auf der Wiener Weltausstellung zu sehen sein. Letzteres gilt auch, und ich freue mich deß, von T. Her's liebliches Bilde „Ein erster Frühlingstag". Das einfach aber mit großer Geschicklichkeit gemachte Bild muthet uns an wie ein Uhland'sches Frühlingsbild. Man fühlt, daß es dem Künstler von Herzen kam, und spürt es im eigenen nachklingen. Ein Freund, der beim Betrachten neben mir stand, meinte, das sei doch wieder einmal ein „lustiges" Bild, und hat damit den Nagel auf den Kopf getroffen. — Desto ernster ist W. Lindenschmit's „Walther Raleigh und seine Familie im Tower zu London". Lindenschmit ist in erster Reihe ein berechnender Künstler. Das hat er auch diesmal bewiesen, denn es war ihm offenbar weit weniger darum zu thun, eine Scene aus dem Familienleben des ehemaligen Günstlings der jungfräulichen Königin, der zwanzig Jahre im Kerker schmachtete, unserem Gemüthe, als unserm reflektirenden Verstande die Wirkung trefflich gemalter Figuren auf hellem Hintergrunde vorzuführen. Darum ist es auch ziemlich schwer, sich für das Bild zu erwärmen, so bedeutend es auch im Ganzen und Einzelnen unleugbar genannt werden muß. Am gelungensten und jedes ein Meisterstück in seiner Art ist der wunderbar schön gemalte Kopf der Lady Raleigh und — die vom vollen Tageslicht getroffene Mauer, von welcher er sich abhebt. Was die Komposition anlangt, so leidet sie an einer gewissen Zerrissenheit, welche leicht dadurch hätte vermieden werden können, daß der Zwischenraum zwischen Vater und Töchterchen verkürzt worden wäre. — Ich bemerkte oben, gewisse junge Künstler versprächen bei ihrem ersten Schritte vor das Publikum mehr als sie hinterher hielten. Dieß gilt auch von E. Grützner, der diesmal einen „Falstaff in der Schenke" brachte. Shakespeare's lustiger Sir John ist allerdings eine sehr bedeutend chargirte Figur. Das aber berechtigt Hrn. Grützner keineswegs, ihn so zu verzeichnen, wie er es that. Namentlich hätte er bedenken sollen, daß ein solches Sitzen, wie das ist, welches er dem alten Renommisten zumuthet, nach allen Grundsätzen der Statik eine Unmöglichkeit ist. Grützner's Haupt-Schwäche, wie die der ganzen Schule, aus der er hervorging, ist das Zeichnen. Darum besitzen auch die Nebensachen in seinen Bildern, wie z. B. die Gobelins u. A. alle eine größere Anziehungskraft als seine Figuren, die meist zu sehr an die Modelle erinnern. Frl. Marie Weber brachte eine „Dame, einen Brief lesend", welche beweist, daß die junge Künstlerin — sie ward in der weiblichen Kunstschule dahier gebildet — mit den Arbeiten Netzscher's vertrauter ist, als mancher Künstler. G. Dehn erfreute uns durch eine recht wacker gemalte „Partie aus Nürnberg" und M. Neher, der Nestor der Münchener Künstler, durch ein hübsches „Motiv aus Wasserburg". — Von Julius Lange waren zwei Landschaften ausgestellt, welche man kaum dem nämlichen Künstler zuschreiben würde, so entschieden weichen sie in Auffassung und Farbe von einander ab. Wüßte ich, daß sein „Schloß Arco in Südtirol" vor seinem „Motiv bei Brunnen am Vierwaldstätter-See mit dem Pilatus im Hintergrunde" entstanden ist, so würde ich ihm zu dem enormen Fortschritte im letzteren von Herzen Glück wünschen. Denn dann hätte er mit jenem konventionellen Nebeneinandersetzen warmer und kalter Töne, welches seinen meisten Bildern trotz ihrer unleugbaren Verdienste viel schadet, einmal ernstlich gebrochen. Sein „Motiv bei Brunnen" braucht den Vergleich mit den besten Werken der tüchtigsten Landschafter in keiner Beziehung zu scheuen. Von dem reichbegabten A. Stademann war eine „Winterlandschaft" zu sehen, die ich mit zu den besten Arbeiten dieses Künstlers zählen möchte und eine weit sorgfältigere Behandlung zeigt, als seinen Bildern in der Regel eigen ist. A. Wilkroider brachte einen „Verlassenen Steinbruch in Kärnten", der Züge l's „Schafschur", die daneben ding, schweren Schaden that. Noch höher aber muß ich seine im Geschmacke der alten holländischen Meister gehaltene Partie an der Elbe anschlagen, die in Anordnung und Stimmung gleich meisterhaft erscheint. — G. Natter vollendete eben seinen Wuotan in schönem weißen Kelheimer Kalkstein. Ist es schon erfreulich, statt der nachgerade Sitte gewordenen Statuetten im Rippes-Stile wieder einmal eine Kolossalstatue in Stein ausgeführt zu sehen; so begrüße ich Natter's Werk mit doppelter Freude weil es ein nach jeder Seite hin trefflich gelungenes ist. Sein Verdienst erscheint um so größer, wenn man bedenkt, welche Schwierigkeiten dem Künstler entgegentreten, der seinen Stoff der urgewaltigen, aber nichts weniger als plastisch ausgebildeten nordischen Göttersage entnimmt. Daß der Künstler Wuotan nach dem Vorbilde im Tempel zu Upsala als Gott des Krieges auffaßte und ihm Helm und Speer gab, können ihm die Kenner jener Mythen um so weniger verargen, als er es auch nicht an den symbolischen Raben fehlen ließ, denen der gewaltige Donnerer zu lauschen scheint. Natter's Wuotan wird ebenfalls zur Weltausstellung wandeln trotz seines stattlichen Gewichtes, nach seiner Rückkehr aber in einem Tannenhain des Hrn. Privatier Höchl bei Bogenhausen, der Natter mit dem ehrenvollen Auftrage betraute, aufgestellt werden. — Zum Schlusse muß ich eines mit Meisterschaft ausgeführten stimmungsvollen Stiches von J. L. Raab nach A. Kindler's „Die Verlassene auf dem Tanzboden" gedenken, dessen Wahl zum Kunstvereinsgedenkblatt ich gerne anregen möchte.

B. Düsseldorf. Auf der Permanenten Kunstausstellung von Bismeyer und Kraus fanden wir letzthin mehrere interessante Schöpfungen, von denen wir zunächst ein schönes

VIII. Jahrgang.

Nr. 13.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate
à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

10. Januar

1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Der Salon von 1872.

III.

(Schluß.)

Das Porträtfach war durch manches gute Bild vertreten und ließ in vielen Stücken das ernste und eifrige Studium tüchtiger alter Meister erkennen. Beachtenswerth ist, daß die altdeutsche Schule jetzt bei den Franzosen zu Ehren zu kommen scheint; manche Portraits zeugen nicht nur von sehr entschiedenen, mitunter glücklichen Versuchen den warmen Goldton, die in allen Abstufungen klare Farbe herauszubekommen, welche uns aus den Bildern jener Meister entgegenleuchtet, sondern sie schließen sich diesen auch im Arrangement und Format (dem Quadrate sich nähernd) möglichst an; sehr gelungene Bilder in dieser Richtung, die den Einfluß Holbein's unverkennbar an sich tragen, waren ausgestellt von Paul J. A. Baudri, Portrait von Edmund About, C. F. Gaillard, Frauenportrait, Alexandre Collette, eine Frau aus Savoyen. Eine selbständigere, freiere Auffassung, ungezwungene, noble Haltung bei glücklicher Auffindung und Wiedergabe der individualisirenden Merkmale, zeichneten die Portraits nachfolgender Künstler aus: Lievin de Winne (Belgier), das beste Männerporträt des Salons von 1872, lebensgroß, Kniestück, noble Auffassung, glanzlose, fast stumpfe Farbe, aber gegen den grauen Hintergrund von feiner Wirkung; Edward H. May (Amerikaner, Schüler Couture's). Portrait des Generals Meredith Read; Désiré Langée, männliches Portrait; Mademoiselle Jacquemart, Portrait des Präsidenten Thiers; C. F. Gaillard, Portrait eines Officiers; Fantin-la-Tour, ein halbes Dutzend Portraits, eine Tischgesellschaft bildend; Jules Elié Delannay, Damenportrait (von demselben war auch eine reizende „Diana" ausgestellt); Madame Beauvais, Mädchenportrait; Jules Cornillet, Damenportrait; Auguste Anatole Deschamps, reizendes Mädchenportrait; Eugène Faure, Damenportrait; Alexandre Piot-Normand und Armand Laroche, Damenportraits; Alexis Pérignon, Porträt der Comtesse Pepoli. Antoine A. E. Hébert, Director der Académie de France, hat das Portrait einer jungen, engelsschönen Marquise mit Haaren wie Ebenholz und einem Teint wie Blüthenschnee gemalt; er scheint von ihrer Anmuth so ergriffen worden zu sein, daß sie ihm wie ein überirdisches Wesen erschien, und als solches hat er die junge Marquise L.. auch dargestellt. Wie eine Schemenkönigin sitzt sie da, ihr Körper ist aus Duft gewebt, aus ihrem Antlitze mit den prächtigen dunklen Augen liest man zu gleicher Zeit Stolz, Milde und mädchenhaftes Bangen; ihr Haupt krönt ein Demantdiadem, und ein Schleier, dünn wie Spinnwebe, gleitet zu beiden Seiten über Schultern und Arme herab, ohne sie zu verhüllen.

Die eigentliche neue französische Moderichtung im Porträtfache habe ich noch nicht angedeutet, und doch war sie im Salon merklich vertreten; diese modernen Portraits passen nicht so sehr für den Ahnensaal, wo sie die nachkommenden Geschlechter mit Stolz und Verehrung erfüllen sollten, sie könnten vielmehr als Aushängeschilder für Modewaarenhandlungen dienen. Die Männer müssen darauf verzichten, von den modernen Malern conterfeit zu werden; sie sind zu wenig dankbar, sie bieten zu wenig „Stoff". Dafür aber sind jene Damen sehr willkommen und gesucht, welche in prunkvollen Toiletten und farbensprühendem Schmuck Ersatz für das entschwundene Juwel der Jugendfrische und Anmuth zu finden wissen. Solche Damen werden in ganzer Lebensgröße und Lebensfülle, decolletirt bis zur Indiscretion, angethan mit dem ganzen

[88]

Einladung
zur
Theilnahme an der allgemeinen Schweizerischen Kunstausstellung
im Jahre 1873.

Dieselbe wird unter den zum Turnus gehörenden Städten abgehalten wie folgt:

Constanz . . .	vom 27. April	bis	11. Mai;
St. Gallen . .	- 18. Mai	-	8. Juni;
Zürich . . .	- 15. Juni	-	6. Juli;
Schaffhausen .	- 13 Juli	-	27. Juli;
Glarus . . .	- 3. August	-	17. August;
Winterthur . .	- 24. August	-	7. September;
Basel	- 14. September	-	12. October;

Die Einsendungen sind bis spätestens den 15. April

an das Comité der schweizerischen Ausstellung in Constanz

zu richten. Alle Künstler des In- und Auslandes werden eingeladen, ihre für diese Ausstellung sich eignenden Arbeiten einzusenden.

Im Verlage von **Ebner & Seubert** in **Stuttgart** ist jetzt vollständig erschienen:

Plastisch-anatomischer Atlas
zum
Studium des Modells und der Antike.
Entworfen und gezeichnet
[89] von
Ch. Roth,
Bildhauer in München.

24 Tafeln in Holzschnitt nebst 10 Erklärungs-Tafeln und Text.
gr. Fol. Preis in Carton-Mappe 9 Thlr.

Obiges Werk, zunächst für das Bedürfniss der Künstler berechnet, bringt die für diese in Betracht kommenden Theile des menschlichen Körpers zur Anschauung, d. h. die Knochen und Muskeln, jedoch in einer so charakteristischen und lebenswahren Auffassung, dass diese Tafeln allen Medicin und Anatomie Studirenden zur Benützung nicht genug empfohlen werden können. Ein fünfjähriges eingehendes Studium am Cadaver hat den Herausgeber befähigt, ein Werk zu schaffen, das allen Anforderungen zu entsprechen im Stande ist; einen glänzenden Beweis hiefür liefert die anatomische Statue seines **Athleten**, welche bereits in mehreren Kunstschulen und medicinischen Hörsälen in Gyps-Abgüsse aufgestellt ist.

Ueber den Atlas haben sich noch bereits namhafte Autoritäten in sehr anerkennender Weise ausgesprochen, insbesondere **Kaulbach**: „Diese Figur, so flüchtig sie hingeworfen zu sein scheint, zeigt bei näherer Betrachtung ein bis ins kleinste Detail gehendes Verständniss der Formen. Namentlich sind die Ansätze der Sehnen und Muskeln mit der strengsten Wahrheit auf das Charakteristischste vorgeführt. Die grosse Lebendigkeit in der Darstellung und der markige Vortrag der Formen stempeln das Ganze zu einem sehr tüchtigen Werke, und es macht mir sehr viel Freude, eine solche talentvolle Leistung allen Akademien und Kunstschulen auf das Wärmste empfehlen zu können." Ferner **Kölliker**, und namentlich **Hyrtl**, welcher Letztere sagt: „dass Auffassung und Darstellung ihm nie in so befriedigender und wohlthuender Weise entgegengetreten seien, wie in diesem wahrhaft klassischen Werke."

Das Werk ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen.

Demnächst erscheinende **Kataloge** von **Kunstauktionen etc.**, welche auf franco Bestellung vom Unterzeichneten franco, gratis versandt werden.

1) Katalog von Kupferstichen, worin namentlich **Rembrandt** und **Dürer** reich und schön vertreten sind.

2) Verzeichniss einer Sammlung von alten und neuen Gemälden, worunter **Originale ersten Ranges**.

3) Autographen- und Porträt-Sammlung.

4) Alte Gemälde (namentlich gute deutsche Bilder).

5) Kupferstich-Sammlung (Deutsche Meister).

Rudolph Lepke,
[90] Auktionator für Kunstsachen etc.
Berlin, Kronenstrasse 19a.

Durch alle Buchhandlungen und Postanstalten zu beziehen: [91]

Deutsche Jugend.
Illustrirte Monatshefte.
Unter Mitwirkung
von
Fr. Bodenstedt, F. Baum, Th. Colshorn, E. Eckstein, Emma E. Gerok, Alexander Graf, A. W. Grube, F. Gull, G. Jaeger, G. Jahn, H. Kletke, Fr. Körner, H. Kurz, Rud. Löwenstein, Joh. Meyer, Ed. Mörike, F. Oldenberg, W. Osterwald, A. Pichler, D. Rosenetti, G. Scherer, H. Schmid, Theod. Storm, J. Sturm, A. Traeger, H. Viehoff, Willamaria, D. Wildermuth, H. Zeise u. A.

Herausgegeben von
J. Lohmeyer.

Mit Holzschnitten nach Original-Zeichnungen von
H. Kürfnes, L. Burger, F. Flinzer, Th. Groffe, J. Ritter v. Führich, Albert Henschel, Oscar Pletsch, F. Preller, L. Richter, G. Spangenberg, Paul Thumann, A. v. Werner u. A.

Unter künstlerischer Leitung von
Oscar Pletsch.

Preis des Heftes gr. 4. Velinpap.
1 Mark = 10 Sgr. = 36 Kr. rh.
6 Hefte bilden einen Band.

Verlag von Alphons Dürr in Leipzig.

Verlag von Hugo Pohl, Hamburg.

Soeben erschienen:

Gesammelte Aufsätze über Kunst vorzugsweise Musik
von
Carl G. P. Grädener.
Preis 1 Thlr. [92]

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig

Die Galerie
zu
KASSEL
in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit illustrirtem Text von Prof. **Fr. Müller** und Dr **W. Bode.** gr. 8. Ausgabe auf weissem Papier eleg. geh. 10½ Thlr.; auf chinef. Papier mit Goldschnitt gebunden 15 Thlr.; Folio-Ausg. auf chin. Papier in Mappe 20 Thlr.

Die Galerie
zu
Braunschweig
in ihren Meisterwerken. 18 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit erläuterndem Texte. Quart-Ausg. br. 4 Thlr.; geb. 5 Thlr. Quart-Ausg. auf chinef. Papier. br. 6 Thlr.; geb. mit Goldschnitt 7½ Thlr. Folio-Ausgabe auf chinef. Papier in Mappe 9 Thlr.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

bar regellose Tonmassen, mit breitem Pinsel und satter Farbe auf die Leinwand aufgetragen. Dieselbe Manier der Technik hat sich auch der Sohn und Schüler dieses Malers, Karl Pierre Daubigny angeeignet, welcher zwei prächtige Bilder: „Retour de la pêche à Trouville" und „Les creuniers à Ingouville" ausgestellt hat. Auch der alte Corot intrepretirt die Erscheinung eines Stückes Landschaft in der möglichst einfachen und doch dabei klaren und reizvollen Weise; der lange verkannte Künstler, welcher seit seiner Jugend ein Prinzip verfolgte, das jetzt zum herrschenden geworden ist, erfreut sich trotz seiner 76 Jahre einer solchen Klarheit des Auges und einer solchen Sicherheit der Hand, daß seine letzten ausgestellten Bilder zu seinen besten gehören. Ausgestellt hatte er: „Souvenir de Ville-Avray" und „Près Arras." Roger Jourdain: „Le départ pour la pêche à Villerville", „Après la course" dann César de Cock: „Le printemps dans le bois" und „Rivière sous bois" schließen sich in der Technik den Vorgenannten an. Diese Manier, welche sich mit der allgemeinen Vertheilung von Licht und Schatten, der Markirung der wesentlichsten Farbentöne begnügt, ermöglicht zwar dem Maler, ungemein schnell zu produziren, und die Sage, welche hier geht, daß Charles Daubigny täglich ein Bild fertig male, dürfte nicht gar zu sehr übertreiben; aber es versteht sich, daß nur der gereifte Künstler, der mit der Natur und mit seinen Farben durch viele und langjährige Uebung vertraut ist, der mit unfehlbarer Sicherheit und mit eingefleischtem Farbensinn seinen Pinsel handhabt, so weit oder besser so wenig weit gehen darf. Wo diese Eigenschaften fehlen oder nur in unzugänglichem Maße vorhanden sind, kommt anstatt eines harmonisch-stimmungsvollen Bildes eine Sudelei heraus; die Bilder mancher hiesigen jungen Maler, welche nur aus genial hingeworfenen Farbenklecksen bestehen, liefern den besten Beleg dafür.

Sorgfältiger im Detail ausgeführt und auch von guter Naturanschauung Zeugniß gebend waren die Bilder von Auguin: (Schüler Corot's) „Un soir dans un vallon"; „Une vieille chaumée; Beauverie: „Étang de Cernay", „Un lavoir de Cernay"; Camille Bernier: „Janvier" „Août", Boudin: „Au rivage", „Une rade" (in beiden letzten Bildern die Luft etwas gemartert); des Spaniers Urgell „Derniers jours d'été". Einen beachtenswerthen Vertreter der Landschaft lernte man in dem Schweden Alfred Wahlberg kennen; derselbe hatte zwei treffliche große Landschaften: „Vue prise à Westergotland", „Vue prise sur les côtes de Bretagne" ausgestellt, welche von gutem Verständniß für Komposition und feiner koloristischer Anschauung zeugen. Jules Didier hatte zwei dankbare Motive aus der Umgegend von Rom bearbeitet: „Un abreuvoir dans les montagnes" und „Scène dans la campagne de Rome", ein anderes Bild, welches in Stimmung und Komposition sehr an Didier erinnerte, war Brunet-Houard's „Le cloarec", eine weite, sanft ansteigende Landschaft, welche in vorgeschrittener Abenddämmerung und melancholischer Ruhe vor dem Beschauer liegt; ein Geistlicher, der auf einem kleinen Schimmel den Feldweg herangetrabt kommt, bildet die eigenthümliche aber passende Staffage auf diesem Bilde, dessen Hauptvorzug ein angenehm anmuthendes einheitliches Helldunkel ist. Zwei kleine Landschaften von Faure Beaulieu: „Sous bois à Cernay" und „Le Loing à Nemours" erinnerten durch ihre frische warme Farbe und sorgfältige Technik an den trefflichen österreichischen Landschafter Robert Ruß; Paul Robinet war durch zwei delikat ausgeführte Bildchen vertreten: „Solitude; lac de quatre-Cantons (Suisse)" und „Sous les oliviers, Mentone". Etwas trocken, aber wie gewöhnlich gut im Herbstton gestimmt waren Victor Dupré's zwei Bilder: „Paeage du Limousin" und „Bord de l'Oise"; erwähnt zu werden verdienen noch, als gut repräsentirt, Servin, Boulanger, Veron, Sechè.

Die ideale Landschaft könnte ich ganz übergehen, wenn sich nicht in François Louis Français wenigstens ein Gerechter gefunden hätte. Français hat in seinem Bilde „Daphnis und Chloe" eine wirklich poetische Leistung geliefert; ideal ist darin eigentlich nur die Staffage, das idyllische Paar aus dem goldenen Zeitalter; und dieß ist gut, denn die Landschaft idealisiren zu wollen, ist stets ein zweifelhaftes Unternehmen. Die Landschaft in Français' Bilde ist ein reizendes Stück Buchenwald im frischesten Frühlingsgrün und von einem fast blendenden Lichtmeer durchströmt, welches in dem saftigen Blätterwerk einen magischen Effekt hervorbringt. Das wunderbare Stückchen Natur, welches der Künstler so wahr erfaßt und mit seinem Pinsel so prächtig wiedergegeben hat, ist wie geschaffen zum Aufenthalte von tanzenden Nymphen, spielenden Göttern oder verliebten Schäfern; und in der That finden wir auch ein ungenirtes Pärchen, Daphnis und Chloe, welches sich die Zeit mit Fischen vertreibt — eine äußerst angemessene Beschäftigung für solche Leutchen, die nicht wissen, was sie den ganzen lieben Tag treiben sollen. Français hatte noch ein zweites Bild, eine reale Landschaft: „Vue prise aux Vaux-de-Cernay" ausgestellt, deren Effekt aber weniger naturwahr erscheint als jener der idealen Landschaft.

Eugen Fromentin, der sich mit gleicher Geschicklichkeit auf allen Gebieten der Malerei bewegt und bald ein Genrebild, bald ein Thierstück, bald eine Landschaft bringt, hatte dießmal zwei Ansichten von Venedig, den „Canal grande" und den „Molo" ausgestellt, und zeigte sich auch hierin wieder als guter Maler, ohne aber einem Canaletto den geringsten Schaden anzuthun. Ein gutes Architekturbild hatte auch die Spanierin Sennora Eleonor Carreras geliefert: „Rue de Vimbodi". Lebel errang durch seine Bilder „Un voon" (Inneres der Kirche in

hin eine Figur, welche wohl die epische Dichtung mit Einschluß des Romans bezeichnen soll; sie ist durch eine Rolle mit den Worten: „Wilhelm Meister" charakterisirt. Auf der rechten Seite des Postamentes steht eine Minerva zwischen zwei sitzenden weiblichen Gestalten, deren eine in der Linken, wie es scheint, einen Krystall, in der Rechten einen Blüthenstengel hält, welchen sie betrachtet: sie ist als „Naturforschung" bezeichnet und eine Gestalt, der man das Prädikat lieblich nicht vorenthalten darf. Zur Linken der Minerva zeigt sich eine etwas völlige Person in sehr flotter Pose sitzend, ein Palladium im linken Arm haltend; sie ist inschriftlich als Vertreterin von „Kunst und Alterthum" bezeichnet. Das Ganze ist verständig angelegt, geschickt durchgeführt, aber ohne höheren Impuls.

Mit Aufbietung aller ihrer künstlerischen Kraft haben sich die beiden Künstler auf's Neue der Aufgabe gewidmet, welche bei der ersten Konkurrenz alle Anderen*) weit überragt hatten: Schaper und Siemering. Beide sind mit je zwei Entwürfen aufgetreten, und Beide haben sich in diesen auf dasjenige in ihrem früheren Entwurfe gestützt, worin sie nach der eigenen Empfindung und dem Urtheile kompetenter Stimmen das Hervorragendste geleistet hatten. Es war dies bei Schaper das Postament, namentlich in seinem figürlichen Schmucke, bei Siemering aber die Gesammtanordnung, und vor Allem die majestätisch thronende Gestalt Goethe's. In der Statuette war Schaper, wie man sich erinnern wird, in zu große Jugendlichkeit gerathen, und dies hatte für den ganzen Entwurf eine gewisse Niedlichkeit zur Folge gehabt, die nicht recht monumental wirken wollte. Bei Siemering aber war an der Anbringung der großen Sockelfiguren Anstoß zu nehmen, und sein langgestrecktes Relief oberhalb der halbkreisförmigen Bank, die das Denkmal umgeben sollte, war nur angedeutet, so daß ein Urtheil darüber nach nicht zu gewinnen war.

Schaper hat sich nun die Ausbildung des Grundgedankens in seinem Postamente angelegen sein lassen. Er wiederholt zunächst seinen alten Entwurf, hat aber außer den von mir gerügten adjektivischen Unterschriften seiner drei Eckgruppen auch die von mir als diplastastisch bezeichneten Flachreliefs am Sockel selber gestrichen. Die leeren Flächen, welche so entstehen, müßten im großen Maßstabe einen etwas dürftigen Eindruck machen. Das Postament hat aber in der jetzt vorliegenden Fassung des Entwurfes, sei es durch jene Beschränkungen, sei es durch den sehr veränderten Charakter der aufgesetzten Statue, sei es auch durch einige Ueberarbeitungen, die sich ja nicht leicht erkennen und nachweisen lassen, einen ernsteren und strengeren Ton bekommen, als früher.

Doch noch monumentaler hat Schaper denselben Grundgedanken zu der Variante benutzt, die er daneben darbot. Ich halte Postamente, welche nicht nach zwei einander rechtwinklig durchschneidenden Axen entwickelt sind, für entschieden ungünstig, und so macht es auf mich einen angenehmeren Eindruck, daß in dem zweiten Entwurfe das Postament auf rechteckigem Grundriß aufgeführt ist. Die Ecken sind mit schweren Pilastern verziert; die ganze Architektur zeigt einen würdigen Ernst. Auf der Vorderseite ist im Relief eine sitzende Gestalt en face dargestellt, welche eine große Inschrifttafel mit dem Namen Goethe auf dem Schooße hält; in der seitwärts ausgestreckten rechten Hand hat sie einen Kranz, zu welchem symmetrisch in der rechten oberen Ecke des Reliefs das Wappen der Stadt Berlin erscheint.

Für die drei übrigen Seiten des Postamentes sind die den drei Gruppen des ersten Entwurfes zu Grunde liegenden Gedanken in geschickter Umbildung und Erweiterung in Reliefs ausgeprägt. Zur Linken ist die Lyrik dargestellt, wie in der aus der früheren Beschreibung bekannten Gruppe, doch mit verwechselten Seiten. Im Hintergrunde links erscheinen neben ihr die drei Grazien als Gruppe, rechts eine Pansherme, an der ein kleiner Amor emporklettert, um sie zu bekränzen. Im Vordergrunde links ist eine knieende, halb vom Rücken her gesehene Psyche, im Begriffe, den Deckel von der Büchse der Persephone zu heben; rechts umaemen und küssen einander zwei reizende Amaretten, der eine mit einem Kruge, der andere mit einem Thyrsusstabe ausgerüstet.

Auf der rechten Seite ist das Drama dargestellt, gleichfalls gegen die ursprüngliche Gruppe verkehrt und überhaupt mehr verändert, als die Gruppe der Lyrik. Vortheilhaft ist hierbei namentlich die sehr ausdrucksvolle Haltung der Tragödie, die mit übergeschlagenen Beinen sitzend, von links gesehen mit einer Schriftrolle über dem Schooße gebildet ist, welche sie mit der Linken hält; die Rechte ist mit dem Griffel aufgestützt, wie man es wohl von bekannten Darstellungen des Evangelisten Johannes in der Erinnerung hat. Das Haupt ist sinnend mit erhobenem Blicke darauf gestützt; der Jüngling mit der umgestürzten Fackel in der Linken steht in mehr bewegter Haltung von ihr abgewendet; sein auf der Schulter der dramatischen Muse ruhender Arm ist nicht so schön und willig bewegt, wie in der Gruppe. Links sieht man einen schreitenden Jüngling mit dem Schwerte auf der Schulter und der tragischen Maske im Arme, rechts im Hintergrunde einen Amor, der einen Vorhang zurückschlägt; im Vordergrunde zwei Putten, der eine sterbend auf dem Knie des anderen ruhend, der über ihn weint.

Auf der hinteren Seite ist die Wissenschaft, im Einzelnen mit sehr starken Veränderungen gegen die ursprüngliche Gruppe, dargestellt. Sie hat ein Buch auf dem linken Knie liegen und hält es mit der Hand; die Rechte mit dem Griffel ist in gefälliger Linie auf den Sitz gestützt, den Kopf wendet sie dem ihr nahenden Genius auf

*) Etwa mit Ausnahme von Pliz. Anm. d. Verf.

Scene, Nils Forsberg: Selbstporträt, Felix Bailly: Landschaft. Unter den Miniaturen machten sich drei reizende Mädchenporträts vor allen bemerkbar; zwei derselben rührten von Charles Camino, das dritte von Madame Herbelin her. Von den Porzellangemälden und Fayencen, welche meist nur Reproduktionen bekannter Oelgemälde darstellten, ist zu rühmen, daß sie fast alle in der Farbe frisch, lebendig und kräftig durchgeführt waren, mitunter durch brillanten koloristischen Effekt sich hervorthaten und keineswegs den faden, geleckten, süßlichen Ton trugen, durch welche sich die Münchener Porzellanbilder so unausstehlich zu machen wissen. **G. Guttenberg.**

Nekrologe.

△ **Friedrich Bürklein †.** Der am 4. December v. J. in der Heilanstalt für Geisteskranke zu Werneck im Regierungsbezirke Unterfranken mit Tod abgegangene bayerische Oberbaurath Friedrich Bürklein war als der älteste Sohn eines königlichen Oberlehrers zu Burk in Mittelfranken am 30. März 1813 geboren. Ein Klostergeistlicher von Dinkelsbühl, wohin der Vater zwei Jahre nach des Sohnes Geburt versetzt wurde, gab ihm Unterricht im Latein, die Mutter im Zeichnen. Schon mit dreizehn Jahren sprach er sich entschieden für das Architektur-Fach aus, vernachlässigte aber darüber seine musikalische Ausbildung nicht und baute sich seine Violinen und Guitarren selber.

Als er im Jahre 1828 völlig mittellos nach München übersiedelte, konnte er sich seinen Unterhalt nur mühselig durch Anfertigung von Bauzeichnungen und Ertheilung von Unterricht erwerben. Während er an der Akademie studirte, erschien eine Vorschrift, die den Eintritt in den Staatsbaudienst von dem Bestehen des Gymnasial-Absolutoriums abhängig machte, was Bürklein veranlaßte, sich in seinen Freistunden auf die bezügliche Prüfung vorzubereiten. Er bestand sie auch wirklich im Jahre 1830 mit der Note der Auszeichnung und hörte darauf einige Fachcollegien an der Münchener Universität, seine Studien an der Akademie fortsetzend.

Bald war er einer der hervorragendsten Schüler Friedr. Gärtner's, der ihn vielfach als Gehilfe benutzte, so namentlich beim Baue des Salinen-Administrations-Gebäudes in München, und es dauerte nicht lange, so schaarte sich um Bürklein selber eine Anzahl von Schülern aus allen Ländern. Als Gärtner im Jahre 1839 nach Griechenland ging, begleitete ihn Bürklein, um ihm bei der künstlerischen Ausschmückung der eben im Bau begriffenen Residenz in Athen zur Seite zu stehen; vorher aber zeichnete er noch die Pläne für ein Rathhaus in Fürth. Schon im Frühjahr 1840 nach Bayern zurückgekehrt, leitete er den Bau persönlich erst von München, dann von Fürth aus, wohin er 1843 versetzt worden.

Im Jahre 1843 erhielt Bürklein seine erste Anstellung als Bankondukteur in Frankenthal, wurde aber unmittelbar danach in gleicher Eigenschaft zur neuerrichteten Eisenbahn-Bau-Kommission in Nürnberg versetzt. Im nächst vorausgegangenen Jahre war er (damals Baupraktikant Gärtner's) als Professor an die Prager Bauschule berufen worden, hatte jedoch abgelehnt. Drei Jahre nachher bereiste er im Auftrage der Regierung ganz Deutschland, Oesterreich, Belgien, Holland, Frankreich und England, um die Eisenbahnhöfe ꝛc. zu studiren und baute nach seiner Rückkehr in den Jahren 1847—1849 den großen Mittelbau des Münchener Staatsbahnhofes, dessen kühn konstruirte Einsteighalle damals Epoche machte. Dieser Bau war es, der die Aufmerksamkeit des nachmaligen Königs Maximilian II. auf Bürklein lenkte. Als Maximilian den Thron bestiegen, wurde Bürklein rasch befördert; erst Hofbau-Kondukteur, dann Civil-Bauinspektor, Professor an der polytechnischen Schule in München, Assessor und Baurath bei der Generaldirektion der Verkehrsanstalten und schließlich Generaldirektions- und Oberbaurath. Als Bürklein im Jahre 1850 einen Ruf als Professor der Baukunst an der Akademie zu Wien erhielt und annahm, war es der König, der ihn zum Bleiben bewog. Des Königs Wunsch ging bekanntlich dahin, die bisher mit wenigen Ausnahmen unfrei behandelte Architektur wieder zu einer freien Kunst erhoben zu sehen. Wie die Bauformen Asiens und Aegyptens auf die griechische Formenbildung nachgewirkt, wie diese wieder Einfluß auf den römischen Baustyl geäußert, wie sie alle mitsammen auf die byzantinische Kunst eingewirkt; wie die romanische Baukunst sich erst aus der römischen Formenwelt entwickelt, und wie die phantastischen Formen der Araber die Gothik modifizirten, so, meinte der König, müßte sich auch ein Baustil unserer Zeit konsequent, wenn auch nur allmälig herausbilden lassen. Nach vielen Versuchen mit einheimischen und fremden Architekten glaubte der König in Bürklein den rechten Mann für seine Bestrebungen gefunden zu haben: er ertheilte ihm den Auftrag eine neue Straße, die Maximiliansstraße, zu projektiren, und als das Projekt seinen Beifall gefunden, auch den Auftrag, es auszuführen. Die Sache war mit besonderen technischen Schwierigkeiten verbunden wegen der Nothwendigkeit, eine Menge von Kanälen zu überwölben, welche sich dort begegnen. Als König Maximilian im Jahre 1853 nach Italien ging, durfte Bürklein ihn begleiten und vollendete in demselben Jahre die Münchener Schießstätte. In der nämlichen Zeit entstanden auch die Entwürfe für die Façade des dortigen Gebärhauses. Die Ausführung der Maximilians-Straße begann mit dem Bau des Taubstummen-Instituts an der Südseite des Forums, das den Baudirektor Hübsch von Karlsruhe, der Bürklein's Freunden nicht beizuzählen war, zu der Bemerkung veranlaßte, auf diesem Wege werde König Max Großes erreichen. Als aber dieser durch Riedel nachmals das bayerische National-Museum erbauen ließ, wurde das der Vollendung nahe Taubstummen-Institut, um Raum zu gewinnen, wieder abgerissen.

In den Jahren 1856 bis 1859 entstand die protestantische Kirche in Passau und in den Jahren 1859 bis 1863 das Münzgebäude am Beginne der Maximiliansstraße, dazwischen aber der mit ungewöhnlichen konstruktiven Schwierigkeiten verbundene Bau des östlichen Flügels des Postgebäudes. Die Anlage der Maximiliansstraße machte Aenderungen an der Fronte des Hoftheaters nach dieser hin nothwendig, und Bürklein führte dieselben sammt dem Neubau des Koulissenhauses aus. Der Verkehr auf den bayerischen Staatsbahnen war inzwischen der Art gestiegen, daß eine Erweiterung des Münchener Bahnhofes nothwendig wurde und Bürklein fügte seinem Hauptbau im Jahre 1860 die beiden Seitenflügel und Durchfahrten an.

In die Zeit von 1858 bis 1864 aber fällt Bürk-

sichtbar waren, jene zwei Sockelfiguren, welche, im Maßstabe vielleicht schon etwas zu groß gegriffen, zu hoch über den Sockel hervorragten und dadurch in einen unschönen Konflikt mit den Beinen der Statue geriethen, einfach gestrichen, und ebenso hat er die Rückwand seiner halbkreisförmigen Wand um jene ganze Breite des ursprünglich projektirten Reliefstreifens erniedrigt und den Halbkreis nur durch darauf gestellte gut proportionirte Kandelaber belebt.

In der Gestalt, die so Piedestal und Umfriedigung gewonnen haben, ist für keinen Tadel mehr Raum, und jene erhabene Einfachheit, welche schon dem früheren Entwurfe seinen eigenthümlichen Stempel und seine unleugbare Ueberlegenheit über alle anderen Konkurrenten sicherte, ist dadurch noch schärfer und reiner geworden.

Auf diesem Piedestal befindet sich nun jene sitzende, besser: thronende Goethe-Statue mit dem wundervollen Apollokopfe nach der Trippel'schen Büste, in jener unnachahmlichen Feierlichkeit der gesammten Haltung, die ich bereits in meinem früheren Berichte als eine Leistung allerersten Ranges gekennzeichnet habe.

Der Künstler hat sich aber auch hier nicht darauf beschränken wollen, lediglich sein erstes Wort zu wiederholen, sondern er hat versucht, auch hier noch zu bessern, meiner Ansicht nach aber nur bedingterweise mit Glück. Die Abweichungen beruhen wesentlich nur in zwei Punkten: Die Bewegung der Beine ist jetzt umgekehrt gegen früher, und der darüber fallende Mantel etwas anders geordnet, — und die rechte Hand hält keinen Griffel, sondern ist in jener Bewegung begriffen, die Goethe selbst mit einem treffenden Ausdrucke als die unwillkürliche Begleitung der dichterischen Produktion bezeichnet hat, wenn er in den römischen Elegien sagt, daß er „des Hexameters Maß leise mit singender Hand" taktirt hat.

Der neue Wurf des Mantels kann möglicherweise ebenso schön werden, wie der frühere, vorläufig aber war er noch nicht klar und ruhig genug. Glücklicher war wohl die Veränderung in der rechten Hand. Wenn ich auch nicht einsehen kann, warum das momentane Stillsitzen eines Dichters mit dem Griffel in der Hand so aussehen soll, als ob er um einen Reim in Verlegenheit wäre, — er kann ja ebenso gut auch einem Gedanken nachsinnen, — so ist doch die freie Bewegung der Hand, welche nichts hält, lebendiger und somit ausdrucksvoller, als wenn sie einen Stift festzuhalten hat. Aber in der Bewegung war ein Moment, namentlich in der Haltung der beiden mittleren Finger, welches ein wenig an Unruhe gemahnte, und in die Großartigkeit dieser Statue paßt nichts von Unruhe hinein.

Ich würde also bei der ursprünglichen Statue bleiben, aber das vereinfachte neue Postament dazu acceptiren. Das gibt ein Denkmal, wie es höchstens mit Ausnahme des Rietschel'schen Lessing in ganz Deutschland von keinem Dichter oder Denker existirt.

Hoffentlich wissen einmal andere eines Goethe-Denkmales bedürftigen Städte von diesem Umstande zu profitiren. In Berlin hat man sich für das ursprüngliche Postament von Schaper mit dessen stehender Statue entschieden: — bei Gott und einer Jury ist eben kein Ding unmöglich.

Bruno Meyer.

Aus Tirol.

r Carl Justi's großes Werk über Winckelmann haben auch wir mit großem Genuß und vielfacher Belehrung gelesen. Unter den Zeitgenossen desselben begegnen wir im II. Band, Abth. 2. S. 45 und 46 dem Tiroler Franz Edmund Weirotter. Justi sagt: „Er hat nur Zeichnungen und über zweihundert Radirungen hinterlassen." Schon der Kanonikus von Lemmen führt in seinem Tirolischen Künstlerlexikon Weirotter als Maler auf, auch Nagler bezeichnet ihn in gleicher Weise. Viel scheint sein Pinsel nicht geschaffen zu haben; indeß besitzt das Museum zu Innsbruck zwei kleine ideale Landschaften, zumeist im Charakter deutscher Gegend, von ihm. Sie sind auf hartes Holz in Oel gemalt; ihre Breite mag etwa $^3/_4$, die Höhe $^1/_2$ Fuß betragen. Leicht und geistreich entworfen zeigen sie uns Ruinen, einen Fluß mit einer Bogenbrücke, darüber den Himmel mit goldnen Wölkchen: alles in der Auffassung, wie sie im vorigen Jahrhundert beliebt war.

Justi erwähnt auch vorübergehend Martin Knoller und Graf Firmian. Das Museum besitzt von Knoller ein Gemälde, welches Firmian im Kreise seiner Freunde am schönen Gestade Neapels vorführt. Knoller war ein Freund und Schüler von Mengs, dem er das treueste Andenken bewahrte. Steht Knoller Mengs auch an gelehrtem Verständniß der Kunst nach, so übertrifft er ihn doch an Ursprünglichkeit und Phantasie; sein Einfluß erstreckte sich weit über Süddeutschland und Oberitalien. Auch zu Winckelmann trat Knoller in nähere freundliche Beziehung. Dr. Heinrich von Glausen, der verstorbene Custos des Museums zu Innsbruck veröffentlichte 1831 im VI. Band der „Zeitschrift für Tirol und Vorarlberg" eine Biographie Martin Knoller's, — eigentlich die Uebersetzung oder Ueberarbeitung eines Essay, den er früher zu Mailand drucken ließ. Da lesen wir S. 222: „Ein großer Gewinn, den er in Rom machte, war: daß er auch mit dem berühmten Winckelmann in Bekanntschaft und in freundliche Verhältnisse gekommen ist. Mit beiden, mit Mengs sowohl als mit Winckelmann hat er, als er Rom verlassen hatte, bis zu ihrem Tode noch einen Briefwechsel unterhalten, durch welchen er über manchen Zweifel und Anstand sich Aufschluß und Belehrung verschaffte." S. 226 gedenkt v. Glausen dieses Briefwechsels noch ein-

vielen Seiten erhoben und reiht sich an die Klage über den geistlosen Naturalismus und die ätzliche Gedankenlosigkeit der jüngsten Schule. Von den seit meinem letzten Bericht im Kunstverein ausgestellten Arbeiten boten nur wenige ein höheres Interresse. Vor allen muß ich A. Böcklin's „Kämpfende Centauren" nennen. Wer noch daran gezweifelt hätte, daß der hochbegabte Künstler seit Jahren auf bedenklichen Irrwegen wandelt, der muß durch sein letztes Bild davon gründlich überzeugt werden. Der Stoff ist ein unzweifelhaft innerlich bedeutender und wies den Künstler auf ideale Auffassung und breiteste Behandlung hin. Böcklin aber verwechselte das Gewaltige mit dem Häßlichen und griff bei der Ausführung zu einer wahrhaft kleinlichen und mühseligen Technik. Seine Linien sind non, ich möchte sagen, gesuchter Unschönheit, seine Farbe unwahr und sein Vortrag manierirt. — Am stärksten war wie gewöhnlich die Landschaft vertreten. Eberl brachte ein Bild von klassischer Auffassung und meisterhafter Durchführung und Chetmonsky ein Motiv aus der Ukraine: „Am Morgen" von großer Wahrheit in Landschaft und Staffage. Auch der jüngere Steffan that sich durch eine mit Fleiß und Ernst behandelte Arbeit hervor. Von schlagender Wirkung war Brochocky's „Fischerhütte an der Weichsel"; der Künstler gehört zu den Wenigen, denen über dem Streben nach der Naturwahrheit nicht die Poesie abhanden kommt. Eine Porträtstudie von Echtler gibt dem noch jungen Künstler Anspruch auf eine hervorragende Stellung unter seinen Altersgenossen. In seinen früheren Arbeiten verrieth er zwar schon ein sehr achtenswerthes Talent, doch auch noch viel Unklarheit über Zweck und Mittel. Nun hat er den richtigen Weg nach dem rechten Ziele gefunden. Möge er ihn nie mehr verlassen! Es ist eine Innigkeit der Auffassung und ein sich Hingeben an den Stoff in diesem kleinen Köpfchen sichtbar, die jeden Beschauer erfreuen müssen. — In der Plastik war Meister Eduard Knoll durch zwei treffliche Büsten vertreten, darunter die für den Erzguß bestimmte Melchior Meyr's, welche die geistreichen Züge des bekannten Schriftstellers in schlagender Aehnlichkeit und lebendiger Konception zeigt. Die zweite Büste gab dem Künstler erwünschte Gelegenheit, seine Meisterschaft in der Behandlung des Marmors zu zeigen. H. Schwabe ierlichtelirt leider in bedenklichster Weise. Bald bringt er nackte Mädchen in allen mehr als kühnen Körperwendungen und scheint damit den Franzosen Konkurenz machen zu wollen, bald kopirt er Antiken und hat sich nun auch an Michel Angelo gemacht, dessen bekannte Figuren vom Grabmal der Medicäer er in seiner Weise als Rippes nachbildete. Vor allem wäre ihm größere Sorgfalt in der Zeichnung zu wünschen. Wenigstens bei Kopien sollte man Verstöße dieser Art nicht finden.

Vermischte Nachrichten.

B. **Düsseldorf.** Professor Oswald Achenbach hat die erbetene Entlassung als Lehrer der Landschafterklasse der hiesigen Königl. Kunst-Akademie erhalten. Bereits im Frühling 1869 war er um seinen Abschied eingekommen, entschloß sich aber später auf allseitigen Wunsch, in seiner Stellung zu verbleiben, bis er im Frühling 1871 eine längere Studienreise nach Italien antrat und zu derselben auf unbestimmte Zeit Urlaub erhielt. Auch nach seiner Rückkehr begann er seine Lehrthätigkeit nicht wieder, sondern erneuerte sein Entlassungsgesuch, dem nunmehr füglich willfahrt werden mußte. Der Landschaftsmaler Albert Flamm, welcher Achenbach als Lehrer mit bestem Erfolg vertrat, erhielt die Anfrage, ob er geneigt sei, auch ferner die interimistische Leitung der Landschafterklasse beizubehalten, was er aus dem Grunde ablehnte, daß er eine größere Studienreise nach Italien zu unternehmen gedenke, die er nicht aufschieben oder abkürzen könne, und so wurden Unterhandlungen mit Eugen Dücker angeknüpft, welche zu dem erfreulichen Ergebniß geführt haben, daß derselbe zum provisorischen Lehrer ernannt wurde. Mit dem 1. December 1872 hat Dücker seine Wirksamkeit an der Akademie begonnen, die vorläufig bis zum 1. Juli 1873 dauern soll, um dann hoffentlich zu einer dauernden Stellung zu führen. Wir haben bereits in unserer Besprechung der Ausstellung des Rheinisch-Westfälischen Kunstvereins im Jahre 1871 (s. No. 18 vom 7. Juli 1871, VI. Jahrg. d. Bl.) darauf hingewiesen, daß der Einfluß Oswald Achenbach's ersichtlich demjenigen Dücker's zu weichen beginne, und auch an maßgebender Stelle scheint man sich dieser Thatsache nicht haben verschließen zu können, so daß die Berufung dieses hochbegabten Künstlers allgemeine Befriedigung hervorrufen mußte.

Berichtigung.

In dem Aufsatze: „Ein Madonnenbild von Fr. Overbeck" in Nr. 8 d. Bl. ist ein Fehler unterlaufen. Z. 29 sollte nicht von der Stadt Lübeck, sondern von der dortigen städtischen Gemäldesammlung die Rede sein, wie auch aus dem Zusammenhange hervorgeht. In der Stadt Lübeck, speciell in der Marienkirche daselbst, befinden sich bekanntlich zwei Gemälde von Overbeck. J. E. Wessely.

Berichte vom Kunstmarkt.

* **Die Auktion der Gemäldesammlung des Baron Heinrich von Mecklenburg,** welche am 11. und 12. November 1872 in Wien durch die Herren Miethke und Wawra veranstaltet wurde, hatte ein befriedigendes Resultat, wenn auch keineswegs glänzende Preise erzielt wurden. Wir theilen (durch Mangel an Raum bisher daran gehindert) einige der bemerkenswerthesten davon hier mit, indem wir voraussschicken, daß die Bestimmungen der Bilder, wie der gewissenhaft gearbeitete Katalog sie angiebt, von dem verstorbenen Waagen herrühren. Es erzielten:

Nr.	Gegenstand.	Preis. Fl. ö. W.
3	Brakenburg, Musikgesellschaft	111
5	Brekelenkamp, Frühstück (radirt von Unger) .	470
14 / 15	J. van der Does, d. Ä., Thierstücke . . .	185
18	G. Dow, Stillleben	205
24	Hobbema, Landschaft (radirt von Unger) . .	850
37	Metsu, Im Weinkeller (Sammlung Harzen) .	261
43	A. Ostade, Schlafender Alter (radirt von Unger)	240
46	E. v. d. Poel, Feuersbrunst	240
52	J. Ruysdael, Flußlandschaft	421
61	D. Teniers, d. J., Drei Bauern (rad. von Unger)	1690
62	— — Bauern-Kirmeß (Sammlung Harzen) .	560
63	— — Landschaft (Sammlung Harzen) . . .	300
69	D. v. Tol, Holländische Magd bei einer Cisterne (Sammlung Harzen)	506
77	R. de Vries, Landschaft	146
79	E. de Witte, Kirchen-Interieur	200
81	Ph. Wouwerman, Cavaliere vor einer Hufschmiede (Sammlung Harzen) . .	1230
97	M. Hondekoeter, Wildtaube ꝛc.	512
112	A. Waterloo, Die Mühle (bekannt durch des Meisters eigene Radirung) . . .	322
113	A. Watteau, Musicirende Gesellschaft . . .	112

* **Die zweitägige Auktion Sedelmeyer in Wien** hatte ein Gesammterträgniß von über 360,000 Fl., wozu noch die 5% Aufgeld kommen. Wir tragen die Preise der wichtigsten Bilder in der nächsten Nummer nach. — Hier nur noch zu unserem Aufsatz in Nr. 9 die berichtigende Notiz, daß Sp. 146, Z. 6 v. o., wie freilich den aufmerksamen Lesern nicht entgangen sein wird, vor dem Worte: „ersten" ein „nicht" ausgefallen ist.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Bilderwerke.

Koller, R. Photographien nach Oelgemälden von R. K. (12 Bl. Viehstücke nebst Koller's Atelier.) qu.-Fol. Zürich, Appenzeller.

Schroedter, Frau Prof. A. Friede und Frühling. (10 Bl. mit Arabesken, Emblemen, Porträts von Fürsten und Feldherren etc., in lith. Farbendruck nebst 11 farbig gedr. Schriftblättern) gr. Fol. Düsseldorf, Breidenbach & Co.

und in der Wissenschaft"; 9) am 31. März: Direktor Dr. Stegmann in Nürnberg „Betrachtungen über das Europäische Porzellan".

* **An den Neubau der Wiener Universität** nach Ferstel's großartigen Entwürfen wird nun endlich Hand angelegt. Man beginnt die Einplankung des Bauplatzes am nördlichen Ende des früheren Exerzierplatzes und errichtet die Baubütte. Bevor das Ganze vollendet sein kann, dürfte wohl noch ein Decennium vergehen.

* **Der Landschaftsmaler Joseph Hoffmann in Wien,** von dem die prachtvollen Dekorationen zur Zauberflöte für das neue Wiener Opernhaus herrühren, wurde von Richard Wagner mit der Anfertigung sämmtlicher Dekorationen und Figurinen für das Bayreuther Theater betraut.

Das Kinderporträt von P. v. Cornelius, welches in Nr. 17 beschrieben und zum Kauf angeboten wurde, ist identisch mit der „aufschwebenden Kindergestalt", deren Riegel, S. 383 seiner Biographie des Cornelius gedenkt. Riegel setzt das Bild in die Jahre 1808—9 und giebt die Maaße mit 4' 2" Höhe und 3' 2⅝" Breite an.

Zwei Kartons von Fr. Overbeck. Einer Zuschrift des Herrn Oberlehrers A. Sartori in Lübeck entnehmen wir, daß sich auch in der dortigen Stadtbibliothek Werke des verewigten Meisters, nämlich zwei Kartons befinden, von denen der eine die Vision des h. Franz von Assisi darstellt. Es darf nach alledem (vergl. Kunst-Chronik Nr. 8 und 13 d. J.) wohl behauptet werden, daß die Stadt Lübeck ihren Sohn nicht unberücksichtigt gelassen hat.

B. **Der Neubau der Düsseldorfer Akademie** wird unter Aufsicht des Geh. Regierungsrathes Krüger von dem Architekten Riffart und dem Baurath Schroer ausgeführt. Mit dem Neubau sollen u. A. wesentliche Verbesserungen in der Einrichtung und Beleuchtung der Ateliers eingeführt werden.

Eine Anzahl Jugendarbeiten von Führich haben sich in Kratzau, dem Geburtsorte des Meisters, aufgefunden. Es sind in Gouache gemalte Krippenbilder, im Ganzen auf 12 Blatt gespannt, davon das erste die ganze Darstellung der Krippe, die anderen aber einzelne Figuren, ganze Gruppen und Thiere enthalten, wie man sie in derlei Krippenbildern sieht. Man hat dieselben an Führich in Wien eingesendet und dieser hat sie sofort nicht nur erkannt, sondern auch alle gefertigt und eigenhändig auf die Rückseite des ersten Blattes geschrieben: „Alle diese Blätter mit Ausnahme der beiden kleineren Oelskizzen — Grau in Grau — sind Jugendarbeiten, welche zwischen mein neuntes und vierzehntes Lebensjahr fallen. Joseph Führich m. p."

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Bücher.

Hirschfeld, G., Athena und Mersyas. 32. Programm zum Winckelmann's-Fest der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin, mit 2 Tafeln.

Die architektonischen Ordnungen der Griechen u. Römer. Herausgegeben von J. M. v. Mauch. Sechste, neu bearbeitete Auflage mit Text von L. Lohde. Nachtrag. 40 Tafeln mit Text. gr. 8°.

Kupferstiche.

Helbein, d. J. Amerbach. Gest. von Fr. Weber. gr. Fol. Wien, Koeser.

v. Führich, Jos. Acht Zeichnungen zur Parabel vom verlorenen Sohne. Gest. von M. Petrak. qu. Fol. chin. Pap. Ebend.

Vautier, B. Bauer und Mäkler. Gest. von J. Burger. qu. Fol. Karlsruher Kunstverein-sblatt für 1872. Durch H. Vogel in Leipzig.

Lasch, C. Bei der jungen Wittwe, gest. v. Fritz Vogel. qu. Fol. (26 u. 33⅓ C.) Leipzig, Payne.

Bilder-Werke.

Rembrandt. Les Rembrandt de l'Ermitage impér. de St. Petersbourg, 40 pl. à l'eau forte, in 4° vor aller Schrift von N. Masseloff. In Mappe in gr. Fol. Leipzig, Drugulin.

Havard, H. Les merveilles de l'art Hollandais, exposées à Amsterdam en 1872. Fol. in Mappe. Leipzig, in Comm. bei Richter und Harassowitz.

Ornamente aus der Blüthezeit Italien. Renaissance (Intarsien). Orig. Aufnahme von Prof. V. Teirich 2.—5. (Schluss-) Lfg. Wien, Beck'sche Univ. Buchh.

Storm de Gravesande, 12 eaux-fortes 12 Bl. gr. Fol. in Mappe.

Wedgwood and his works. A selection of his plaques, cameos, medallions, vases etc. from the designs of Flaxman and others, reproduced in permanent photography. With a sketch of his life and the progress of his fine-art manufactures, by Eliza Meteyard. London, Bell & Daldy. 1873. Fol.

Wey, Fr. Rome, Description et souvenirs Ouvrage contenant 352 gravures sur bois dessinées par nos plus célèbres artistes et un plan de Rome. Nouvelle éditinn revue etc. Paris, Hachette. 1873. 4.

Galleria deutscher Dichter (12 Bl.) Brustbilder in Photographien nach Oelgemälden von C. Jaeger, Falix, Gräfle. Cabinet-Ausgabe. München, Bruckmann.

Römische Bildwerke einheimischen Fundorts in Oesterreich. Hrsg. von A. Conze 1. Heft. 3 Sarkophage aus Salona. gr. 4°. Wien, Gerold.

La Belgique pittoresque. Les châteaux par E. de Damseaux. Lithogr. de Vassenr frères. gr. qu. 4. Brüssel, Muquardt.

Photographien.

Hans Helbein d. J. Madonna in Darmstadt. Photogr. nach dem Original. Hauptblatt u. 5 Detailaufnahmen. Mit 36 S. erläuterndem Texte von A. Bayersdorfer, Fol. München, Bruckmann.

Young, Ed. Ein Hochzeitszug im Gebirge. Photogr. von Fr. Hanfstängl. Verschiedene Ausgaben. Berlin, A. Duncker.

von Ramberg, A. Voss' Luise. Nach den Origin. Gemälden photogr. von Fr. Hanfstängl. Bl. 1. Geburtstagsfest. 2. Trauliche Wanderung (57 u. 44 C.) Berlin, Grote.

Kunstblätter.

Das Bild vom Neuen Deutschen Reich. (Zeitbild des Neunzehnten Jahrhunderts) gemalt von Eduard Ille, Lichtdruck von J. Albert in München.

Zeitschriften.

Deutsche Warte. Band IV. Heft 1.
Hermann Grimm über Rossfort von Alfred Wattmann.

Im neuen Reich. No. 7.
Berliner Kunstberichte: Kupferstiche; Goethedenkmal; Magnusausstellung von R. Dohme.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums Nr. 89.
Das Institut der Commissaires-Priseurs. — Ueber Metalle und Farbstoffe bei den Aegyptern. — Ausstellung von Handzeichnungen und Aquarellen von Wiener Künstlern. — Vorlesungen im österr. Museum

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. Nr. 1.
Zwei zu den deutschen Reichskleinodien gehörige Futterale. — Aus dem Briefbuch des Meister Simon von Homberg.

Art-Journal. Februar.
Moritz von Schwind von Mrs. Heavington Aikinson. — The Royal Academy Exhibition of the works of the old masters. — The works of George Henry Boughton, von James Dafforne. Mit Illustrationen. — Obituary: Rich. J. Lane, A. R. A. — Alfred Rankley; John Partridge; Henri Pion. — Pictures of Italian architecture. No. I. Pisa, von J. Dafforne. Mit Illustrationen. — Venetian painters, von W. B. Scott. — Sketches von William Müller. — Art at the Antipodes von P. L. Simmonds. — Reviews: Lochs, Schlesische Fürstenbilder.

The Academy Nr. 66.
West frieze of the Parthenon. — Theoph. Gautier.

Journal des Beaux-Arts. Nr. 2.
Eaux-fortes par le Chr. Storm de Gravesande. — Le piédestal d'Ambiorix — Raffael von Urbino und Eusebio von S. Giorgio, von Ernst Förster.

Gazette des Beaux-Arts. Februar.
L'écriture et l'ornementation des chartes et diplômes au musée des archives nationales. Erster Artikel, von L. Courajod. Mit Abbildungen. — La correspondance de Henri Regnault, von S. Cyr de Meyssee. Mit Illustrationen. — Les Charités, (les Graces) symbole du lien social, von L. Ménard. Mit Illustrationen. — Les portraits dans l'école Anglaise, von R. Ménard Mit Illustrationen. — Origines de la peinture Allemande: école de Bohême (zweiter und letzter Artikel) von Alfred Michiels. — Le mouvement archéologique relatif au moyen âge (zweiter Artikel) von A. Marcel. — „Works of the art in the collections of England" von E. Lièvre. Mit Illustrationen. — Patrons de broderie, von M. P. Sonneville. Mit Illustrationen. — Beigegeben: Weibliches Kniestück, nach Rembrandt, rad. von Flameng. — Mrs Siddons, nach Gainsborough, rad. von Rajon. — Email, nach P. Raymond, rad. von Le Rat.

VIII. Jahrgang. Nr. 14.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königstr. 3) zu richten.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

17. Januar 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Noch ein Wort für Rottmann's Fresken.

Wer jemals in München unter den Arkaden des Hofgartens vor jener einzigen Bilderreihe hingewandelt ist, war's nun in Freude über ihre hohe einfache und ideale Schönheit oder in Schmerz über ihren Zustand so trauriger Verwahrlosung — jedenfalls wird er mit wahrer Befriedigung in den Blättern die Nachricht gelesen haben, daß die mahnenden Stimmen der Presse doch nicht vergebens sich erhoben, daß man endlich, eingedenk der heiligen Pflicht gegen den großen hingeschiedenen Meister, mit Ernst daran ging, sowohl die beschädigten Bilder durch kundige Hand wieder herstellen zu lassen als auch die übrigen vor fernerer Unbill zu schützen, daß alle aber zu stetem freiem Genusse an ihrer alten Stelle bleiben sollen.

Indeß sollte diese Freude nicht ganz ungetrübt bleiben, denn eine andre Nachricht kam hinterher, die sehr ernster Art war. Manche der Fresken, hieß es, sollten vom bösen Mauerfraße ergriffen sein und gingen auch trotz der besten Restauration und des sorgfältigsten Schutzes von außen, sei's früher oder später, ihrem sichern Untergange entgegen.

Wie viel oder wie wenig in dieser Kunde auf Wahrheit beruht, wissen wir freilich nicht; wäre sie aber gegründet, so stände damit der Kunstwelt ein Verlust bevor, der geradezu unersetzlich zu nennen ist. Denn nicht allein hat der Meister selbst in ihnen seine höchsten Triumphe gefeiert, sondern überhaupt hat die ganze deutsche Landschaftsmalerei nichts aufzuweisen, was an einfach edler Größe und stilvoller klassischer Schönheit diesen Schöpfungen an die Seite zu stellen wäre, geschweige sie gar darin überträfe.

Dringend und gebieterisch tritt daher das Verlangen hervor, so bedeutsame Werke so bald wie möglich durch die allergetreuste Nachbildung ihrer Formen und Farben dem deutschen Volke zu erhalten. Ein solches Unternehmen wäre gleich dankbar und verdienstvoll, und freuen wir uns: die Ausbildung der vervielfältigenden Kunst ist heute zu einer Höhe gelangt, daß man ein solches Vorhaben ruhig und des Erfolges sicher in's Werk setzen darf. Das Mittel dazu bietet uns der Farbendruck. Von einer Seite unverdient gepriesen und erhoben und von anderer Seite wieder mit gleichem Unrecht als unkünstlerisch verachtet und herabgesetzt, erscheint gerade für unsern Zweck der Farbendruck so an rechter Stelle wie keine andere Technik.

Das Streben, durch ihn tiefsaftige, vieltönige Oelbilder wieder zu geben, ist ein Irrweg, der nun und nimmer zum Ziele führen kann, da er von vorn herein auf gänzlicher Verkennung seines Grundprincips beruht. Nur allein auf dem Felde der Aquarell- und der Freskomalerei hat er seine Vorbilder zu suchen, wenn er Werke hervorbringen will von dauerndem Werth und Ziele erreichen, die wahren künstlerischen Genuß und rechte Befriedigung gewähren können.

Ganz und gar aber erscheint der Farbendruck wie eigens erfunden für unsern Zweck, für die Wiedergabe der Rottmann'schen Arkaden-Fresken.

Ihre schlichte Zeichnung, die Einfachheit der Töne, die ruhig breiten Farbenlagen und namentlich, daß sie weniger durch Stimmung als durch Formenschönheit zu wirken suchen, alles und jedes trifft hier zusammen, um die Vervielfältigung der unvergleichlichen Denkmale der Landschaftsmalerei durch treffliche Farbendrucke herbeigeführt zu sehen.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

der früheren Gothik, eine Reihe vorzüglicher Arbeiten entgegen, die mit demjenigen, was kunstreichere deutsche Gegenden besitzen, den Wettstreit eingehen können. Die Arbeiten des weiteren 14. Jahrhunderts und des größten Theiles vom 15. stehen dagegen sehr tief, wenn wir sie mit anderen Leistungen vergleichen. Die Schwächen der späteren Gothik, der Verlust der stilvollen Würde, aber das Zwängen des Figürlichen unter eine konventionelle, der Architektur entnommene Schablone, das Erwachen naturalistischer Regungen, aber die vollkommene Rathlosigkeit der Natur gegenüber, der Mangel an richtigem Verhältniß zwischen den einzelnen Theilen der Gestalt und die Verzerrung der Form treten oft in erschreckender Weise zu Tage, selbst bei solchen Werken, die, wie manche der gravirten Metallplatten, in ihrer technischen Behandlung bedeutend sind. Die farbigen Monumente von Heinrich II. und Heinrich VI. gehören zu den besseren Leistungen dieser Zeit. An der Grenze des mittelalterlichen und des modernen Stils steht nun aber ein solches Meisterwerk, wie das Erzgrab des Bischofs Johannes Roth im Dom zu Breslau, freilich nicht in Schlesien selbst gearbeitet, sondern 1496 von Peter Vischer zu Nürnberg gegossen, und neben dem Monument im Magdeburger Dom der Ausgangspunkt seiner Künstlerlaufbahn. Während hier das spätgothische Princip in dem Architektonischen, in den Verhältnissen und im Faltenwurf der Nebenfiguren waltet, bricht ein neues Naturgefühl in der mächtigen Hauptgestalt durch. Einzelne Denkmäler der Renaissance sind endlich den mittelalterlichen angeschlossen, unter denen die Statuen Georg's II. und seiner Gemahlin Barbara von Brandenburg am Portal des Schlosses zu Brieg, (1563) dieser Schöpfung italienischer Baumeister auf deutschem Boden, über welche Luchs früher („Bildende Künstler in Schlesien") urkundliches Material mitgetheilt, in erster Reihe stehen. **A. W.**

Die **Wochenschrift „Kunst und Gewerbe"**, begründet und herausgegeben von Dr. C. Stegmann, Direktor des bayrischen Gewerbemuseums in Nürnberg, erscheint seit Beginn dieses Jahres in größerem Format und splendiderer Ausstattung unter der Redaktion von Dr. O. v. Schorn.

Preisbewerbungen.

Museum der bildenden Künste in Breslau. Zur Erlangung eines Bauplans für dieses Museum hat das Comité eine Konkurrenz ausgeschrieben, deren nähere Bestimmungen aus dem in der vorliegenden Nummer d. Bl. abgedruckten Inserate zu ersehen sind.

Die **zweite Societät der Teylerstiftung** in Haarlem hat folgende Preisfrage für das Jahr 1873 gestellt: „Quels titres les Hollandais ont-ils à faire valoir, depuis le commencement du seizième siècle jusqu' à la fin du dix-huitième, dans l'art de reproduction des dessins en facsimile et, généralement, de l'impression en couleur des estampes?" Verlangt werden Forschungen über die Künstler, die auf genanntem Gebiete thätig gewesen sind, sowie ein Verzeichniß ihrer Werke und Beschreibung der früheren Kunstweise, von welcher sie ausgegangen. Der für die beste Arbeit ausgesetzte Preis (selbverständlich nicht nur die relativ beste, sondern vollkommen genügende) besteht in einer mit dem Münzstempel der Societät geprägten goldenen Medaille im reellen Werthe von 400 Gulden holländ. Die Konkurrenzarbeiten müssen in holländischer, französischer, englischer oder deutscher Sprache abgefaßt und mit lateinischen Buchstaben vollkommen leserlich von einer anderen Hand, als der des Verfassers, geschrieben sein. Ebenso ist es unbedingt nothwendig, daß die Abhandlungen ganz vollständig bis zum 1. April 1874 eingereicht werden. Das Urtheil wird am 1 Mai 1875 publicirt. Alle eingeschickten Aufsätze bleiben Eigenthum der Societät. In ihren Publicationen wird die gekrönte Arbeit im Orginal oder in Uebersetzung veröffentlicht; der Urheber verzichtet auf das Recht, sein Werk ohne Bewilligung der Stiftung selbst zu publiciren. Die Societät behält sich ebenso die Berechtigung vor, von den nicht gekrönten Arbeiten nach ihrem Gutdünken entsprechenden Gebrauch zu machen, entweder ohne Erwähnung des Namens des Autors oder mit Angabe desselben; sie wird indeß in diesem letzten Falle die Zustimmung des Urhebers einholen. Den Autoren der nicht gekrönten Abhandlungen werden Abschriften derselben nur auf deren eigne Kosten geliefert. Die Konkurrenzarbeiten dürfen als Signatur nur eine einfache Devise tragen; in einem versiegelten Briefe, der als Aufschrift dieselbe Devise trägt, ist Namen und Wohnort des Urhebers anzugeben. Die Einsendungen sind an folgende Adresse zu richten: „A la Maison de la fondation de feu Mr. P. Teyler van der Hulst à Harlem."

Personalnachrichten.

B. **Der Kupferstecher Xaver Steifensand** in Düsseldorf hat in Anerkennung seines schönen Stichs „Die Anbetung der h. drei Könige" nach Paolo Veronese vom Könige von Sachsen das Ritterkreuz des Albrecht-Ordens und vom Großherzog von Sachsen-Weimar den Falken-Orden erhalten.

* **Professor Dr. Karl Lemcke**, Verfasser der bekannten trefflichen „Populären Aesthetik", derzeit in München als Honorarius lebend, hat einen ehrenvollen Ruf als Professor der Aesthetik und Kunstgeschichte an die Kunstakademie zu Amsterdam erhalten und angenommen.

Sammlungen und Ausstellungen.

A. J. M. **Hamburg**. Der letzte Monat des verflossenen Jahres brachte uns ungewöhnlich viel des Anziehenden. In erster Linie zu nennen sind zahlreiche Entwürfe, Studien ꝛc. nebst einer Todtenmaske M. v. Schwind's als hoffentlich recht erfolgreiche, mahnende Begleiter einer Aufforderung zur Subscription für die zum Denkmal des verstorbenen Meisters bestimmte Rotunde mit der ausgeführten Schönen Melusine. Das allmähliche Entstehen einzelner Gestalten und Motive von der ersten Konception an durch alle Wandlungen, Umschmelzungen und Verbesserungen an verschiedenen Blättern zu verfolgen, gewährte einen hohen Reiz, dem man sich stundenlang ohne Ermüdung hingeben konnte. Sodann das von der Verbindung für historische Kunst erworbene Gemälde Lindenschmit's, Oranien's Tod, leider so ungeschickt aufgestellt, — die Bildfläche bildete einen stumpfen Winckel mit dem Fußboden —, daß nur ein gewandter Stratege durch mehrfaches Wechseln des Standpunktes ein Erkennen der Hauptsachen ermöglichen konnte, die obere Hälfte aber selbst mit bewaffnetem Auge schwer zu unterscheiden, und demnach ein Urtheil über das Ganze nicht zu erlangen war. Endlich eine plastische Gruppe von H. Schubert in Rom von ebenso einfacher wie edler Bewegung und Drapirung, eine vor- und herabschreitende Frau aus Capri, die mit anmuthiger Biegung den Kopf zu dem auf ihrer Schulter sitzenden Kinde wendet. — Eine bemerkenswerthe Erscheinung lernen wir in Frau Jerichau kennen. Das bedeutendste der von ihr ausgestellten drei Gemälde ist der dänische Fischer, dessen Kind im Boote zu seinen Füßen sitzt. Da ist eine Breite in der Pinselführung, eine fast düstre Kraft in der Farbengebung, eine Energie des Ausdrucks, die man von einer Frau nicht erwarten sollte. Der von jeder schwächlichen Sentimentalität freie Charakter des Bildes fesselt beim ersten Anblick und gewinnt bei längerem Anschauen, wobei man allerdings einen ziemlich entfernten Standpunkt einnehmen muß, immer mehr. Die trotzig kühnen Züge des Vaters rechtfertigen das naive Vertrauen, welches aus den blauen Augen des Fischerkindes spricht, und in eben diesem Kontrast liegt ein fernerer Reiz des Bildes. Weniger Sympathie erwecken die unschönen Gestalten auf „des Großvaters Geburtstag"; auch die Römerin zeigt uns das eigentliche Talent der Künstlerin von einer schwächeren Seite. Seltsame Verirrungen zeigen zwei Genrebilder von Faust in Cassel; mit dem Goldgrund des einen, der an byzantinische Heiligenbilder erinnert, wissen wir ebenso wenig etwas anzufangen, wie mit der grauen Wand, welche so sehr die Hauptsache des andern bildet, daß nicht allein die Katzen, sondern auch die Nelken grau davon werden. Eine wunderliche Gabe bringt auch Sonderland mit seinem modernen Liebesboten: ein Briefträger natürlich, aber ein solches Original von Briefträger, wie es in praxi nicht vorkommt; junge Damen, die

Sache, daß er versichert, „seine Darlegung hätte nur bezweckt, den Beweis zu liefern, es könnten die von Vasari namhaft gemachten Meister 1507 nicht im Vatican thätig gewesen sein." Wenn die Behauptung des Herrn Herman Grimm, von einer Reise Perugino's nach Florenz um die Zeit, da Raphael für Città di Castello Bilder malte, „sei faktisch nichts bekannt" (S. 65, Z. 6 v. o.) durch die Hinweisung auf eine bei Gaye publicirte Urkunde zurückgewiesen wird, so rettet sich Herr Herman Grimm so aus der Noth, daß er erklärt, er habe diese Urkunde gleichfalls gelesen und an einem anderen Orte citirt. Solche Kunstgriffe müssen einem Menschen, der eine verlorene Sache vertheidigt, nachgesehen werden. Herr Herman Grimm geht aber noch weiter. Er besitzt die Dreistigkeit, sogar was schwarz auf weiß vor Aller Augen steht, zu bestreiten. Er wird getadelt, daß er den Zeitpunkt des Eintrittes Raphael's bei Perugino nicht genau bestimme, da sich derselbe doch aus bekannten Urkunden mit Sicherheit feststellen lasse. Gegen diese Ungerechtigkeit verwahrt er sich feierlich, er führe das Jahr 1500 als den zweifellosen Zeitpunkt des Eintrittes Raphael's bei Perugino an. In seinem Buche heißt es aber wörtlich (S. 57, l. Z. v. u.) so: „Wenn wir das Jahr 1500 als dasjenige des Eintritts Raphael's bei Perugino annehmen, so verdanken wir dieses Datum nur der Wahrscheinlichkeitsrechnung. Pungileoni, dem Passavant folgt, läßt Raphael bereits 1495 bei Perugino in die Lehre gehen." Herr Herman Grimm versichert in seiner Entgegnung, meine Kritik seiner „Theorie" von der Entstehung der Raphaelischen Grablegung berühre ihn nicht, weil ich mich auf seine Darlegung „gar nicht" einlasse. Die Vergleichung mit meinem Aufsatze zeigt, daß Herr Herman Grimm hier abermals das Gegentheil der Wahrheit ausspricht. Schritt für Schritt wird daselbst seine sogenannte Theorie verfolgt, es wird nachgewiesen, daß Raphael nicht, wie Herr Herman Grimm meint, ein antikes Relief als Quelle benützte, am wenigsten das von Herrn Grimm dafür ausgegebene, den Tod Meleager's im Museo Capitolino, daß die Raphaelische Zeichnung: „Tod des Adonis" nicht zu den Skizzen für die Grablegung gerechnet werden dürfe u. s. w. Das heißt in der Sprache des Herrn Grimm: sich gar nicht auf seine Darlegung einlassen! Nicht genug daran. Mit sittlicher Entrüstung weist Herr Herman Grimm den Vorwurf zurück, daß er ein und dieselbe Urkunde zu verschiedenen Zeiten verschieden lese. Seine Ungläubigkeit zwingt mich, noch deutlicher mich über diesen Punkt, als ich es in der Kritik gethan habe, auszusprechen. Dort wies ich nach, daß Herr Herman Grimm Raphael's Vollmacht an Canigiani einmal auf das Jahr 1502 und Raphael's Thätigkeit in Siena, das andere Mal auf das Jahr 1507 und Raphael's Wirksamkeit in Rom beziehe. Das war zu schonend ausgedrückt. Nicht zu verschiedenen Zeiten, sondern gleichzeitig in seinem Buche über Raphael benützt Herr Herman Grimm beide Datirungen und gründet auf jedes Datum weitgehende Folgerungen.

Herr Herman Grimm schloß seine erste Publikation des Dokumentes (K. u. K. II, S. 117) mit folgenden Worten: „Und so hätten wir denn von Raphael's Hand die Bestätigung, daß er im Juli und December 1502 in Pinturicchio's Diensten arbeitete." Er hatte vollkommen recht. Wenn die von ihm beliebte (erste) Lesearl angenommen wird, so kann kein Zweifel über Raphael's Aufenthalt in Siena und seine Mitwirkung an Pinturicchio's Malereien im Jahre 1502 walten. Auf Grund dieses Dokumentes wurde nun auch die Chronologie Raphael's geregelt. Crowe und Cavalcaselle (Gesch. d. J. M., d. A, IV. Bd. S. 307. A. 92) heben ausdrücklich hervor, daß durch Grimm's Entdeckung „die Gemeinschaft der Künstler in dieser Zeit (d. h. 1502) bestätigt würde." Und zwar allein und ausschließlich bestätigt. Alle anderen Umstände sprechen gegen das Jahr 1502. Pinturicchio macht sich in seinem Kontrakte vom 29. Juni 1502 anheischig, Zeichnung und Uebertragung auf die Wände mit eigener Hand zu liefern, und schon am folgenden Tage soll er Raphael die Anfertigung von Zeichnungen überlassen haben. Raphael's Antheil bezieht sich nicht auf die Deckenmalerei in der Libreria, welche allein im Jahre 1502 — 1503 vollendet wurde, sondern auf die Wandgemälde, welche erst seit 1504 angefangen wurden. Nichts wahrscheinlicher, als daß auch Raphael erst, nachdem sein alter Lehrer Perugino Perugia verlassen hatte, nach Siena ging. Aber im Angesichte des von Grimm (aus dem, wie wir freilich jetzt sehen, überaus verdächtigen Urkundenschatze eines Majors Kühlen) publicirten Dokumentes mußten diese Zweifel zurücktreten. Ist dieses ächt und Grimm's erste Lesearl richtig, so bleibt es bei dem Jahre 1502. Sobald man die Lesearl ändert, muß auch das Jahr 1502 als die Zeit des Sienenser Aufenthaltes Raphael's gestrichen werden. Dieses gibt auch jetzt Herr Herman Grimm in seiner „Abwehr" zu; er rechtfertigt sein vollständiges Uebersehen der ersten, in der Literatur bereits angenommenen Lesearl mit folgenden Worten: „Hiermit war alles von mir an die Zahl 1502 Geknüpfte derart hinfällig und überflüssig geworden, daß ich es bei der Benutzung des Dokumentes im ersten Theil meines Buches über Raphael einfach fortlassen zu dürfen glaubte." Hat aber Herr Herman Grimm wirklich, wie er jetzt behauptet, das Dokument in seinem Raphael nur für das Jahr 1507 (neue Lesearl) als Quelle angezogen? Nein. Er hat es in demselben Buche über Raphael auch für das Jahr 1502 (alte Lesearl) verwerthet. Im Raphael (S. 79, Z. 3 v. u.) heißt es wörtlich: „Vasari weiß weder, daß 1502 das Datum der Sienenser Arbeiten, noch 1504 das

wichtig, einmal, weil durch sie die in letzter Zeit vielfach bekämpfte Zurückführung der bekannten lateranischen Statue auf Myron's Satyr eine neue Bekräftigung erhält, andererseits, weil hier zum ersten Male in größerem Maßstabe eine von der Sculptur hergenommene Vorlage auf Vasen nachgewiesen wird. — Außer diesem Programm gelangten ein Plan der selinuntischen Ausgrabungen und eine Abbildung der beiden besprochenen pompejanischen Wandgemälde zur Vertheilung.

B. **Professor Kaspar Scheuren** in Düsseldorf hat ein neues Werk vollendet, welches sich seinen besten Schöpfungen ebenbürtig anreiht und in geistreicher Erfindung, poetischer Auffassung und genialer Darstellung der schönen Aufgabe, welche es zu lösen galt, in der vorzüglichsten Weise gerecht geworden ist. Die Neubegründung der alten Universität zu Straßburg veranlaßte nämlich eine Anzahl deutscher Frauen, hauptsächlich aus dem Elsaß, zur Anschaffung eines Matrikelbuches für dieselbe, dessen künstlerische Ausschmückung der bewährten Hand Scheuren's anvertraut wurde. Mit sichtlicher Begeisterung ist der Meister diesem ehrenvollen Auftrage nachgekommen, dem er die interessantesten Seiten abzugewinnen verstanden hat, wobei sich seiner Phantasie ein weites Feld eröffnete. Das Buch ist in Schweinsleder prachtvoll eingebunden. In der Mitte des Buchdeckels befindet sich das Wappen Straßburgs in Silber ciselirt und an den vier Ecken große Beschläge in byzantinischem Stil von oxydirtem Silber, wozu Scheuren ebenso die Zeichnungen geliefert hat, wie zu den geschmackvollen Arabesken des Goldschnittes und der silbernen Krampen, die es verschließen. Das erste Blatt des großen Folianten zeigt nun im Mittelgrunde ebenfalls das Stadtwappen Straßburgs, hinter welchem sich der neue deutsche Reichsadler mit dem Adler Preußens erhebt; das Wappen der Hohenzollern, die Kette des schwarzen Adler-Ordens und über dem Ganzen die ehrwürdige Kaiserkrone vervollständigen das Bild, an dessen Seiten sich die Wappen von Hessen-Darmstadt, Oldenburg, Mecklenburg und Braunschweig befinden, von Arabesken umschlungen. Unter den steggekrönten Fahnen von Bayern, Baden, Württemberg und Sachsen lauern, von einer Distelarabeske umgeben, zwei allegorische männliche Figuren, die Gefangenen charakterisirend, welche gleichsam als Karyatiden einen Schild tragen, der die sinnreich gewählte Inschrift enthält: „Das Alte stürzt, es ändert sich die Zeit, und neues Leben blüht aus den Ruinen!" Den Schluß bildet das Haupt der Medusa zwischen gesenkten Napoleonischen Adlern. Gewissermaßen einen heraldischen Prolog bildend, macht dieses Blatt schon einen überaus vortheilhaften Eindruck, der aber durch das folgende noch wesentlich gesteigert wird. Dasselbe bezieht sich speciell auf die Universität, deren Abbildung wir im Mittelfelde erblicken. Vor diesem Gebäude thront die verjüngte Muse der Geschichte, die Stiftungsurkunde und die Fackel der Erleuchtung haltend, während zu ihren Füßen die Eule Minerva's sitzt. Darunter stehen die Worte „Non scholae, sed vitae discimus"; zu beiden Seiten sind die vier Fakultäten in Rundbildern angebracht, unter denen sich die Bildnisse von Jakob und Johannes Sturm befinden, den beiden Gelehrten, welche sich um die alte Universität so hohe Verdienste erworben. Im obern Theil des Bildes sehen wir zwischen den allegorischen Gestalten des Friedens und der Wissenschaft das Medaillonporträt des deutschen Kaisers Wilhelm mit dem Lorbeerkranze; darunter steht: „Im Namen Gottes Amen, den 1. Mai 1872", welche Worte auf die feierliche Eröffnung der Universität hindeuten, deren Wirksamkeit nicht passender konnte charakterisirt werden als durch die kleine, mit sorgfältigster Feinheit durchgeführte Nachbildung von Raffael's „Schule von Athen", die das untere Feld enthält, in welchem wir noch die Jahreszahlen der Gründung und des Emporblühens der alten Hochschule finden: 1531 und 1621, sowie deren einstiges Siegel. Dieses zweite Blatt ist in ernst-monumentalem Stil gehalten, der dem Künstler trefflich gelungen ist und eine feierliche Wirkung erzielt, zu der das folgende Bild als eine schwungvolle poetische Darstellung frisch und fröhlich pulsirenden Lebens den glücklichsten Gegensatz bildet. Dasselbe enthält im obern Theile folgende Inschrift: „Die unterzeichneten Frauen bekunden ihre begeisterte Theilnahme an der bedeutungsvollen Wiederherstellung der alten deutschen Universität Straßburg am Tage ihrer Eröffnung durch die Stiftung dieses Gedenkbuches für alle Zeiten". Von reizenden Arabesken wird diese Widmung umschlossen, unter der sich das Panorama der Stadt mit dem ehrwürdigen Münster in hellem Sonnenlicht ausbreitet. Die befreite Elsaß, eine herrliche Frauengestalt, steigt festlich geschmückt einige Stufen herunter, ihre Wappen in Blumen und Kränzen zu Füßen, und deutet auf Land und Geschichte, auf Vergangenheit und Gegenwart, die auf sinnreiche Weise dargestellt erscheinen. Da ruht unter schattigen Bäumen der ritterliche Gottfried von Straßburg, sein hohes Lied der Liebe von Tristan und Isolde dichtend; da stehen die Standbilder von Erwin und Sabina von Steinbach und von Johannes Gutenberg; da ist das Bildniß Goethe's, des berühmtesten Straßburger Studenten, auf dessen poetische Jugendliebe eine Leier anspielt, die von einem Bande umschlungen ist, welches den Namen „Friederike von Sesenheim" trägt. Diesen Gestalten einer ehrm- und erinnerungsreichen Vergangenheit reiht sich als Vertreter der Gegenwart ein wandernder Studiosus an, der unter Maien und Rosenduft, von zwitschernden Vögeln umflattert, vom Berge herniedersteigt und die Stadt erblickt, um deren Wiedergewinnung so viel deutsches Blut geflossen ist, woran die Unterschrift gemahnt: „An's Vaterland, an's theure schließ' dich an!" Im untern Theil des Bildes ruht der alte Vater Rhein, Handel und Segen im Schoße, auf das Wappen Straßburgs gestützt und das Schwert in der Hand als treue „Wacht am Rhein!" In einer Fülle lieblicher Arabesken sehen wir die Attribute des Fleißes und des Wohlstandes, wie Ruder, Anker, Bienenkorb, Spinnrocken 2c., sowie scherzhafte Gestalten, wie einen Knaben aus dem „Volk in Waffen", Zwerge, die „wie gierige Raben" kämpfen, und als Abschluß des Ganzen einen Zug reizender Kinder, die als Studenten mit Fahnen und Schlägern, Pauken und Trompeten fröhlich dahinschreiten, zur Seite ein geschmücktes Römerglas mit der Umschrift „O Straßburg, Du wunderschöne Stadt" und umschlossen von üppigen Rebengewinden. Das vierte Blatt enthält nun die eigenhändigen Unterschriften der Geschenkgeberinnen, an deren Spitze wir die Großherzogin Luise von Baden und die Fürstin Josefine von Hohenzollern finden, und das fünfte endlich die Namen sämmtlicher Notabilitäten, welche der Eröffnungsfeier der Universität am 1. Mai 1872 beigewohnt haben. Scheuren hat zu beiden nur einige geschmackvolle Arabesken gezeichnet, in denen auch das neue Universitätssiegel angebracht ist. Auf den folgenden Seiten sollen sich nun die Studenten einschreiben, die gewiß Alle entzückt sein werden von diesen künstlerischen Titelblättern, deren Ausführung in Zeichnung und Farbe unbeschränktes Lob verdient. Scheuren, der als Aquarellmaler längst zu den besten deutschen Meistern zählt, hat in weiser Berechnung das Kolorit der beabsichtigten Wirkung genau angepaßt, und wenn auf dem ersten Blatte nur die Wappen im Mittelgrunde in leuchtenden Farben hervortreten, alles Andere aber in gedämpften Tönen gehalten ist, so steigert sich dadurch wesentlich der Eindruck. Auf dem zweiten Bilde ist die Färbung der großartig stilvollen Komposition entsprechend ernst und tief und auf dem dritten von blühender Pracht und sonniger Gluth, wodurch die festlich heitere Stimmung zur vollen Geltung gelangt und das Ganze einen überaus harmonischen Charakter erhält. Die neue Universität Straßburg kann sich glücklich schätzen, ein so prächtiges Matrikelbuch zu besitzen, und es ist nur zu bedauern, daß diese Aquarelle Scheuren's nicht weiteren Kreisen zugänglich gemacht werden können!

B. **Düsseldorfer Akademie.** Die Pläne zum Wiederaufbau der abgebrannten Theile des Akademie-Gebäudes in Düsseldorf sind nunmehr genehmigt worden. Mit der Ausführung soll gleich begonnen werden, wenn die Kammern die dafür im Budget angesetzte Summe von 135,000 Thalern bewilligt haben.

B. **Professor August Wittig** in Düsseldorf hat für eine Besitzung in Bergisch-Gladbach eine kolossale Büste modellirt, die von Gladenbeck in Berlin ganz vortrefflich in Bronze gegossen worden ist. Dieselbe reiht sich den schönen Büsten von Cornelius und Schadow, die Wittig bekanntlich früher in ähnlicher Größe ausgeführt, ebenbürtig an. Die geistige und lebensvolle Auffassung bei sprechender Aehnlichkeit verdient um so mehr Anerkennung, als dem Künstler bei seiner Arbeit nur einige Bildnisse zur Verfügung standen, da der Dargestellte bereits zu den Entschlafenen zählt.

Zeitschriften.

The Academy Nr. 63.
Jordan's Paolo Pino's Dialogue of painting.

Bandes. Es wurden vollendet „Christus am Kreuz" nach Dürer, gestochen von Th. Langer; „Jakob und Rahel" nach Giorgione, ebenfalls von Langer gestochen und „Magdalena" nach Franceschini, gestochen von Ed. Büchel. Die photographischen Vervielfältigungen nach den Handzeichnungen der genannten Sammlung, seit dem Jahre 1861 in der Anzahl von 100 Stück aufgenommen, wollten bei den Fortschritten der photographischen Technik nicht mehr den Anforderungen an eine derartige Publikation entsprechen, und die Generaldirektion ging deßhalb sehr gern auf das Anerbieten Ad. Braun's in Dornach ein, auch die hiesigen Handzeichnungen mittelst seines Verfahrens photographisch zu vervielfältigen. Bereits sind 150 Handzeichnungen aufgenommen, und es steht die Veröffentlichung einer Auswahl derselben in der Ausstattung der bisherigen Braun'schen Publikationen in nächster Zeit zu erwarten. Die Genehmigung zur photographischen Publikation der Kunstwerke des Museums der Gypsabgüsse wurde dem Photographen Hermann Krone in Dresden ertheilt, welcher im Jahre 1870 eine größere Anzahl von Aufnahmen in Kabinetformat hergestellt und veröffentlicht hat. Auch bei dem historischen Museum wurde durch photographische Publikation der hervorragendsten Gegenstände die Kenntniß derselben verbreitet und ein belehrendes Material von Vorbildern kunstgewerblicher Erzeugnisse, namentlich verzierter Waffen und Rüstungen geschaffen. Die photographische Anstalt von Franz Hanfstängl erhielt die Genehmigung zur Herausgabe dieser Photographien, welche in der Anzahl von 160 Blatt vom Mai 1870 bis November 1871 hergestellt wurden und durch eine ganz vorzügliche Ausführung zu den besten Leistungen dieses Gebietes zählen. Außer der Ausgabe in einzelnen Blättern hat die Verlagsanstalt eine Bandausgabe des Werkes mit einem, von den beiden Direktoren der Sammlung, Prof. Dr. Hettner und Büttner, bearbeiteten erklärenden Text unternommen. Die Bereicherungen der Antiken-Sammlung bestanden in verschiedenen Gegenständen, welche der Direktor dieser Sammlung, Dr. Hettner, auf einer Reise in Italien erworben; außerdem aus 63 Stück javanischen Bronze-Waffen und Figuren, geschenkt von Herrn F. u. Ranzow in Djocjocarta. Bei den regen Bemühungen der Generaldirektion, die Schätze der Sammlungen durch die besten Mittel der nachbildenden Technik zum Zwecke der Publikation vervielfältigen zu lassen, ist auch die wichtige Dürer-Handschrift der königl. Bibliothek, welche zur 400jährigen Säkularfeier von Dürer's Geburt in der Dürer-Ausstellung des Germanischen Museums zu Nürnberg ausgestellt war, photographisch nachgebildet worden. Wie über die Kunstsammlungen, so verbreitet sich der vorliegende Bericht auch über die wissenschaftlichen Sammlungen, worauf einzugehen jedoch außerhalb des Zweckes dieser Zeitschrift liegt.

Im Anhange endlich findet sich ein Verzeichniß der ausgegebenen Karten zu freiem Eintritt und zu freien Führungen, ebenso Mittheilungen über die Einnahmen für Eintritts- und Garderobegelder und für die verkauften Kataloge und endlich in Ziffern der Aufwand für die Vermehrung der einzelnen Sammlungen. Im Ganzen wurden im Jahre 1871 eingenommen: für den Eintritt 15,242 Thlr. 10 Ngr., für verkaufte Kataloge 3,584 Thlr. 20 Ngr. und an Garderobegeldern 1,205 Thlr. Noch ist zu bemerken, daß die Generaldirektion auch in Zukunft über die wichtigeren Vorkommnisse bei der Verwaltung, namentlich über die Vermehrung des Bestandes und die Einrichtungen im Interesse der öffentlichen Benutzung der Sammlungen, derartige, der zweijährigen Finanzperiode des Staatshaushaltes entsprechende Berichte, wie den gegenwärtigen, veröffentlichen wird.

Kunstliteratur.

W. Drugulin, Allart van Everdingen. Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment son œuvre gravé. Supplément au peintre-graveur de Bartsch. Leipzig 1873.

Diese kritische Beschreibung der Radirungen von Everdingen wurde von den Verehrern der Maler-Radirungen seit Jahr und Tag erwartet, da bekannt geworden, daß der als Schriftsteller wie als Kunsthändler bekannte Verfasser sich der überaus großen Mühe, eine möglichst vollständige Beschreibung der verschiedenen Blätter des Meisters zu liefern, unterzogen hatte. Das Studium des vorliegenden Werkes ergiebt das Resultat, daß die Aufgabe glänzend gelöst ist, so daß man ohne Gefahr des Widerspruches behaupten kann: seit siebzig Jahren, seit der unsterbliche Bartsch seine meisterhafte Beschreibung der Radirungen Everdingen's veröffentlicht, hat Niemand auch nur im Entferntesten so viel zur Kenntniß des Meisters beigetragen, als Herr Drugulin mit diesem Werke. Allerdings kamen unserem Verfasser die Bemerkungen von R. Weigel in dessen supplément au peintre-graveur zu Statten, besonders aber die von dem verstorbenen Börner in Nürnberg im Monogrammen-Lexikon, sowie die des Katalogs von Jul. Marshall. Es blieb ihm aber noch so viel zu thun übrig, daß man die Umsicht und Ausdauer, womit Drugulin gearbeitet hat, nicht genug loben und kühn behaupten kann, daß nach einer so erschöpfenden Arbeit für die Nachkommen wohl Einzelnes, aber nichts Großes zu thun übrig bleiben wird. Alle Kunstfreunde, besonders aber die Verehrer von Radirungen sind dem Herrn Drugulin deßhalb zu Dank verpflichtet für seine Bemühungen; kein Museum und kein Sammler wird sein Werk entbehren können. Dasselbe ist mit drei Heliographien und dem Bildniß des Meisters geziert. Zwei dieser Heliographien geben fast unbekannte landschaftliche Radirungen Everdingen's.

Nach dem Gesagten haben wir nur wenige Ausstellungen zu machen. Unseres Erachtens hätte Herr Drugulin sich in der Bezeichnung der Nummern der von Bartsch so vortrefflich beschriebenen Blätter strenger an dieselben halten können, da doch alle Sammlungen nach Bartsch geordnet sind und auch bleiben werden. In der

Beschreibung der verschiedenen Zustände der Blätter ist eine große Ungleichheit zu bemerken, die sich allerdings leicht erklärt, wenn man bedenkt, daß der Vergleich mit einem andern Zustande des Blattes nicht immer zur Hand ist. Diese Bemerkung trifft z. B. die Nr. 47: „Murine à travers le rocher percé", wo der von Drugulin beschriebene erste Zustand, welcher sich in der Sammlung des Herrn Dr. Sträter befindet, ein unicum zu sein scheint, den der Verfasser vielleicht nur einmal gesehen und deswegen nicht genau beschrieben hat, sodaß Irrthümer entstehen könnten. Wir geben daher die Beschreibung der drei Zustände:

I. Trait fin et interrompu; les coins d'à gauche ouverts. Avant les grosses branches qui dependent dans la voute du rocher à droite; le monogramme contre la bordure à gauche vers le milieu de la hauteur de la planche.

II. Avec les branches mentionnées; le paysage du fond qui se voit à travers la voute tout à fait ebauché: dans la voute à gauche on voit maintenant un arbre au lieu d'un navire qui s'y trouvait au premier état; et le monogramme se trouve maintenant au milieu du bas de l'estampe.

III. Trait renforcé, les coins fermés.

Bemerken wollen wir endlich noch, daß sich in der Kunsthalle zu Bremen ein allererster Zustand des Blattes B. 19, Drugulin 18, befindet, wo die Wolken noch nicht existiren, sowie in der Sammlung des Dr. Sträter ein tout premier état avant la bordure en haut von B. 59.

R.

Nekrologe.

Gustave Ricord, einer der bedeutendsten französischen Porträtmaler, ist am 24 Januar plötzlich in Paris gestorben. Er war 1824 zu Marseille geboren, wo er seine ersten Studien machte; dann ließ er sich in Paris nieder, wo er im Salon von 1850 den Kopf eines jungen Zigeunermädchens ausstellte. Näheres bei Jul. Meyer, Geschichte der französischen Malerei S. 385.

Sammlungen und Ausstellungen.

♯ **Oesterreichischer Kunstverein.** Neue Lorbeeren sammelte sich in der Februar-Ausstellung G. Bastag mit seinen für die Weltausstellung bestimmten Bildern. Zu wiederholten Malen wurden an dieser Stelle die gediegenen Arbeiten des genannten Klausenburger Künstlers hervorgehoben, und auch diesen neuesten Leistungen, welche an größeren Aufgaben eine bedeutendere Entfaltung seines Talentes zeigen, ist nur gerechtes Lob zu spenden. Wieder ist es eine braune Pußta-Venus, die (in dem größeren Bilde) sein Pinsel in kräftigen, kraftvollen Tönen aus der Leinwand heraus modellirt. So rauh auch die Poesie aus diesen derben, üppigen Naturerscheinungen klingt, so dauernd anziehend wirken die gesunden lebensfrischen Formen. Manche akademisch gemalte mythologische Schönheit dürfte dieses rumänische Zigeunermädchen um ihre Foemen beneiden. Als Fortschritt ist an des Künstlers neuesten Bildern und besonders an diesem letzten Werke anzuerkennen, daß der sinnliche Realismus, so derb er auch zur Erscheinung gebracht wird, dennoch von einem gewissen idealen Geiste getragen wird, der das Rohe, Ungeschminkte, gerade in seiner Naturwahrheit, wieder veredelt. Der sanft zu dem schwämmepflückenden Knaben geneigte, schwärmerische Kopf der Hauptfigur, der sich dunkel von der Luft abhebt, braucht, was Auffassung und technische Vollendung anbelangt, sich keines Vergleiches zu scheuen. Mit bekannter Bravour sind die Gewand- und Schmucksachen behandelt, besonders gelungen auch die durchsichtigen Helldunkelpartien. Der breite, einheitliche Vortrag der Landschaft bildet zu den plastischen Gestalten eine stimmungsvolle Ergänzung. Das Bild hat nur den einen Fehler, daß es für sein Sujet zu groß ist. Lebensgroße Genrebilder von noch so gediegener Malerei sind für das Auge immer etwas schwer verdaulich; viel traulicher fühlt man sich von der Scene angezogen, wenn die Figuren in mäßiger Größe gehalten sind, wie auf des Künstlers zweitem Bilde „Die Wahrsagerin". Das Bildchen ist so flott in Flächen hingelegt, als hätte es der Pinsel erst während des Malens gezeichnet. — Durch poesievolle Auffassung und feine Stimmung zeichnet sich Chelmonski's Motiv aus der Ukraine „Am Morgen" aus. In grauer, öder Gegend auf einer schmutzigen Straße an einem trüben Morgen einem elenden Fuhrwerk mit vermummten, halbschlafenden Gestalten begegnen, die sich in magischen Silhouetten vom dämmernden Himmel abheben; das wirkt wie eine Elegie in Prosa. Fr. Arndt's „Kinderscherze" ist mit viel Humor gezeichnet, nur zu derb gemalt und zu tief im Tone. Ein reizendes Bildchen ist wieder von A. Ebert zu verzeichnen: „Jugendliche Galanterie". Neben der lebensfrischen Farbe bringt sein zarter Pinsel stets ein gutes Stück seinen Empfindens in die anmuthigen Scenen, dabei ist auch alles Nebenwerk, Landschaft ꝛc. mit echt Waldmüller'schem Fleiße von der Natur abgeschrieben. J. Fux sucht in seinem „Taubenopfer" Mataet nachzuahmen. Ein Salon-Studienkopf von G. Raab verhält sich gegenüber Bastag's Zigeunerin wie eine Blume im Herbarium zur lebenden Blüthe. Mit viel Eleganz ist ein „weibliches Brustbild" von Fr. Ruß gemalt; nur vom Halse an auffallend verzeichnet. Ebenfalls an Zeichnungsfehlern krankt A. Heckl's „Kleopatra und Cäsar Octavianus". Was nützt Farbe und Stimmung, wenn die Gestalten nur aus Köpfen und Gewändern bestehen, wenn der Akt nicht in den Draperien klar durchklingt! — Von älteren Bildern, welche zur Füllung der Säle für diesen Monat acquirirt wurden, leuchtet Laich's Hochzeitsschmaus als wahre Perle hervor. Der Herr Pastor bringt dem glücklichen Paare einen Toast. Alles lauscht den gemüthvollen Worten, und in den Gesichtern lesen wir ihren Reflex in allen möglichen Variationen, so natürlich und wahr, wie eben das biedere Landvolk nur zu sprechen versteht. Das Bild ist allenthalben zu bekannt, als daß wir Weiteres darüber zu sagen brauchten; dasselbe gilt von den älteren Arbeiten von Rob. Ruß, Pettenkofen, de Bos und Fr. Gunkel. Des Letzteren „Schlacht am Granicus" ist in einzelnen Motiven imposant aufgefaßt, läßt aber in Farbe und Zeichnung Vieles zu wünschen übrig. — Ausnehmend spärlich ist diesmal die Landschaft vertreten. Zwei große Bilder von A. Rieger „Waldfriede" und „Gewittersturm" sind so pikant in der Farbe, daß man sich vergebens abmüht, sich in die Natur versetzt zu fühlen. So hübsch Einzelnes gezeichnet ist, verliert sich jede Harmonie, da Alles interessant sein will; derselbe Fehler, wenn auch etwas moderirt, begegnet uns in des Künstlers „Küstenlandschaft in Istrien". J. Püttner's „Einfahrt in den Hafen von Venedig" verdient nur deshalb genannt zu werden, weil dies Stück vom Kunstverein zur Verlosung angekauft wurde! — Als beachtenswerthe Arbeiten sind endlich noch J. Ettinger's nettes Genrebildchen „Im Vorübergehen" und H. Schaumann's „Frühstück in der Menagerie" zu erwähnen.

△ **Münchener Kunstverein.** Die erste Februar-Wochenausstellung des Kunstvereins gehörte zu den umfangreichsten des ganzen Jahres, obwohl der Verwaltungsausschuß seine Kaufgeschäfte bereits abgeschlossen hatte; wir haben die Reichhaltigkeit zunächst wohl der Wiener Weltausstellung zu verdanken. Wenn ich vor Allem J. Brandt's „Die Schlacht bei Wien am 12. September 1683" in's Auge fasse, so hat das seinen Hauptgrund darin, weil ein Bild von so riesigem Umfange wie das genannte schon durch seine Maßverhältnisse hiezu herausfordert. J. Brandt ist, wie man mir sagte, ein geborener Pole und spricht seinen Patriotismus auch in der Wahl seines Gegenstandes aus. Ich habe hier nicht zu untersuchen, nach welchem Prozentsatze die Lorbeeren jenes Tages an Sobieski mit seinen Polen und an die deutschen Hilfsvölker zu vertheilen sind, und muß deshalb auch davon Umgang nehmen, von diesem Standpunkte aus die Frage zu erörtern, ob es nicht eine Forderung der historischen Wahrheit gewesen wäre, auf dem figurenreichen Bilde auch den Deutschen ein Plätzchen zu gönnen. Weit entfernt, die schöne Begabung des jungen Künstlers zu verkennen, muß ich mir doch sagen, daß das gegenwärtig ausgestellte Bild gegenüber seinen früheren keinen Fortschritt bezeichnet. Ich bedauere das umsomehr, als er auf der Wiener Weltausstellung wahrscheinlich nur durch

diese eine Arbeit vertreten sein wird. Ihre Bedeutung scheint mir einzig und allein in der glänzenden Technik zu liegen, dagegen Komposition und Zeichnung viel zu wünschen übrig zu lassen. Allerdings läßt sich nicht verkennen, daß sich die früheren Schlachten, d. h. jene, welche vor der Einführung der Schußwaffen geschlagen wurden, mehr für die künstlerische Darstellung eigneten als die modernen, weil sie sich weniger in geregelten Massen bewegten als vielmehr in lauter Einzelkämpfen, in denen persönlicher Muth den Ausschlag gab. Allein dies kann im vorliegenden Falle nicht zur Entschuldigung für die Zerfahrenheit der Komposition dienen, denn Brandt hat nicht sowohl eine Schlacht im gewöhnlichen Sinne des Wortes, als vielmehr einen Einbruch in's feindliche Lager dargestellt, ähnlich wie Horace Vernet in seinem berühmten Bilde „Die Einnahme der Smala". Während manche Schlachtenmaler der neueren Zeit sich darauf beschränken, eine einzelne Episode aus dem Gewühle der Schlacht zu fassen, um die sie Nebensächliches erläuternd anbringen, hat J. Brandt den entgegengesetzten Weg eingeschlagen und löst die Schlacht derart in kleine Gruppen und Einzelfiguren auf, daß darüber die künstlerische Einheit verloren geht, und man sich in dem Gemengsel von Menschen, Pferden, Waffen und Zelten kaum mehr zurecht findet. Dem Streben nach schlagenden Effekten hat der Künstler dort und da auch die Wahrheit geopfert und vielfach selbst auffallende Zeichnungsverstöße sich zu Schulden kommen lassen. M. Gierymski brachte in seinem „Alarm" ein polnisches Insurgentenlager vom Jahre 1863. Ich habe erst in meinem letzten Berichte dieses begabten Künstlers gedacht und möchte heute auf eine Eigenthümlichkeit desselben und mehrerer seiner Landsleute hinweisen, die darin besteht, daß sie grundsätzlich ihre Figuren von heller Luft derart dunkel abgrenzen lassen, wie es in der Natur nicht vorkommt und nach den optischen Gesetzen nicht vorkommen kann. Ein solches Abweichen von der Natur aber muß als Manier bezeichnet werden. Neben solchen Bravourstücken nimmt sich Louis Braun's „Einzug der deutschen Truppen in Paris am 1. März 1871" ziemlich nüchtern aus. Aber das wird durch die Solidität des Aufbaues der Gruppen und die Sorgfalt in der Durchbildung allenfalls wieder ausgeglichen. Einen friedlicheren Stoff wählte Theod. Pixis in seiner „Glücklichen Fahrt". Ein Nachen gleitet über die Spiegelfläche des See's. Die Contouren der Bergeseifen im Hintergrunde fagen uns, daß es der liebliche Starnberger-See ist. Im Nachen sitzen sechs Personen: vorn ein Elternpaar, in den Anblick der reizenden Scenerie versunken: ihm zunächst ein kleines Mädchen, mit den hüpfenden Wellen spielend, dann ein junges Brautpaar, ganz allein mit sich beschäftigt und die Lippen zum Kusse auf einander gepreßt und endlich hinten der Schiffer, durch den aufgespannten Sonnenschirm des Fräuleins von der zärtlichen Gruppe getrennt. Alles spricht uns so traulich und heimisch an, daß wir uns wohl in die schöne Jugendzeit zurückversetzt fühlen. In J. Schnitzberger, einem Neffen des trefflichen Steinschneiders, lernen wir ein ungewöhnliches Talent kennen. Seine „Mutter-Freuden", Katze mit ihren Jungen, sind ebenso meisterhaft gemalt wie sein „Reinecke vor der Staffelei". Man kann sich nichts Frischeres, Wahreres und zugleich Lustigeres denken als die Art, wie der Künstler die Thiere darstellt, denen er mit unglaublich feinem Gefühl jede scheinbar noch so unbedeutende Bewegung abgelauscht hat. Da hätten wir in einen zweiten Kotzen-Raffael in optima forma! — Von den in der Ausstellung vertretenen Landschaften muß vor Allen Meister Eduard Schleich genannt werden, doch werden Sie mir erlassen, alle die Vorzüge seines wunderbar gestimmten Bildes aufzuzählen. Horst Hocker's „Well- und Wetterhorn", — „Vierwaldstädter-See" — und „Winterabend" müssen als sehr verdienstliche Leistungen hervorgehoben werden, während ich mit Bedauern feststelle, daß L. Meixner's „Mondnacht an der schwedischen Küste" an fader Süßlichkeit des Koloriles und Geleckthen des Vortrages krankt. Ich würde das Bild mit Schweigen übergangen haben, glaubte ich nicht, daß man ein so achtbares Talent, wenn vielleicht auch vergebens, vor solchen Verirrungen warnen sollte. Zum Schlusse muß ich noch eines trefflichen Aquarellbildes von J. Koffak gedenken, das Maßverhältnisse zeigt, wie sie mir wenigstens in diesem Kunstzweige noch nicht vorgekommen sind. Die Bezeichnung lautet: „Stanisloas Rewera Potocki, vom Kriege gegen die Türken aus Podolien nach Lemberg zum Landtage zurückkehrend, erhält von einem im Felde ackernden Landmann einen ausgepflügten Feldherrnstab". Die Komposition ist klar und übersichtlich und die Technik von einer staunenswerthen Sicherheit.

Die Kunstakademie zu Rotterdam wird ihre alle drei Jahr wiederkehrende Ausstellung, zu deren Betheiligung auch ausländische Künstler aufgefordert werden, am 1. Juni d. J. eröffnen. Die Dauer derselben ist auf vier Wochen festgestellt. Termin der Einsendung: vom 5. bis zum 15. Mai; Anmeldungen sind zu richten an die „Kommission der Ausstellung der Akademie der schönen Künste, im Akademiegebäude, Rotterdam, Coolvest."

Kunstgeschichtliches.

B. **Düsseldorf.** Anknüpfend an unsere neuliche Mittheilung über die treffliche Restauration des großen Bildes „Maria Himmelfahrt" von Rubens durch Professor Andreas Müller, sind wir heute im Stande, einige nähere Nachrichten über die Geschichte dieses ausgezeichneten Gemäldes zu geben, welche der Königliche Landgerichtsreferendar Herr C. F. Strauven mit Fleiß und Umsicht gesammelt hat. Demnach stammt das Meisterwerk aus der Kirche Notre Dame de la Chapelle zu Brüssel, für deren Hochaltar es im Jahre 1614 von dem Erzherzog Albert und dessen Gemahlin Isabella, Infantin von Spanien, geschenkt wurde. Nach dem Bombardement von 1693, durch welches ein Theil der Kirche zu Grunde ging, verkaufte dieselbe das Bild an den Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz, Herzog von Jülich, Cleve und Berg für die Summe von sieben Tausend Gulden, wie es heißt. Doch ließ man zuvor eine Kopie des Gemäldes anfertigen, die sich noch jetzt an dem fraglichen Hochaltar befindet, gegenwärtig allerdings in einer andern Kirche, der Eglise de Saint Jusse-ten node les-Bruxelles. Kurfürst Johann Wilhelm ließ das Meisterwerk nach Düsseldorf bringen, wo es eine der Hauptzierden der von ihm gegründeten kostbaren Galerie bildete, in der es im fünften Saal, dem sogenannten Rubens-Saal, (worin sich seit 1822 die Königliche Landesbibliothek befindet) einen hervorragenden Platz an der Hauptwand einnahm. In der Nacht vom 6. auf den 7. Oktober 1794 wurde die Festung Düsseldorf von den Franzosen bombardirt und deßhalb die Galerie in größter Eile verpackt und nach Bremen, spätre nach Glückstadt geflüchtet. Das Rubens'sche Bild aber blieb hier und soll, wie von Augenzeugen versichert wird, neben dem Reiterstandbild Johann Wilhelm's auf dem Düsseldorfer Marktplatz von Asche und Düngerhaufen bedeckt am Boden gelegen haben. Auch im Jahre 1805, als die Galerie nach Kirchheim-Bolanden und dann nach München überführt wurde, wo sie bekanntlich geblieben ist, ließ man das Meisterwerk zurück, weil es auf eine Platte von schwerem Eichenholz gemalt ist, die bei einer Größe von dreizehn Fuß und einem Zoll Höhe zu acht Fuß neun Zoll Breite (wie Piggge in seinem Galerie-Kataloge 1778 den Umfang angibt) kaum zu verpacken war. Wo es nun aufbewahrt wurde, ist nicht mit Sicherheit festzustellen. Aeltere Leute wollen es aber im Jahre 1814 in der hiesigen St. Lambertuskirche gesehen haben. Später, etwa um 1828, gelangte es in dem heutigen Ausstellungssaale der Königlichen Kunstakademie zur Aufstellung, bis es dann 1860 (wenn wir nicht irren) seinen jetzigen Platz im Galerie-Eckfaal erhielt. Dieser Raum wurde im Winter 1869 auf 70 mit Erlaubniß des Curatoriums der Akademie, aber unter Protest des Conservators, Professor Andreas Müller, als Atelier benutzt und demgemäß geheizt, und als man im Frühjahr 1870 den grünen Vorhang von dem Bilde wegzog, fand man, daß die Holztafel in Folge der ungewohnten Hitze gesprungen war und eine breite Spalte durch das ganze Gemälde ging. Glücklicherweise gelang es durch geschicktes Zusammenfügen der gewichenen Brettertheile und andere Bemühungen, diesen Schaden wiederherzustellen, der die Veranlassung gab, die Restauration zu beschließen. Diese ist aber erst jetzt zur Ausführung gelangt, nachdem zuvor noch der Brand der Akademie im März 1872 das Bild in neue Gefahr zu bringen drohte. — Diese „Himmelfahrt Mariä" von Rubens übertrifft die vielen andern Darstellungen desselben Gegenstandes, die der Meister geschaffen, und zählt unstreitig zu seinen besten Werken. Wie aus den obigen Mittheilungen erhellt, gehört sie auch seiner vollen Blüthezeit an und verdankt ihre Entstehung der gleichen Periode, in der er die berühmte „Kreuzabnahme" in der Kathedrale zu Antwerpen gemalt. Mögt unserm Bilde nun auch endlich in der Kunstgeschichte die verdiente Beachtung zu Theil werden, deren es bisher nur allzu sehr ermangelte.

Vermischte Nachrichten.

Aus Naumburg a. d. S. schreibt man der Köln. Zeitg.: „Durch die Vermittlung unseres jetzigen Cultus-Ministers ist es endlich gelungen, die Mittel zu einer umfassenden Restauration unseres alten, für die Geschichte der Baukunst so bedeutenden Domes zu erhalten, und wird an demselben wenigstens außen emsig geschafft. Durch das Ableben von neun der zwölf adeligen Herren, welche als „Domherren" für das große Einkommen, das sie als solche bezogen, nichts weiter thaten, als alljährlich einmal zusammenzukommen, um sich in dasselbe zu theilen, sind die bedeutenden Kosten zur Wiederherstellung des alten Kunstwerkes flüssig geworden. Die Vollendung wird allerdings noch eine Reihe von Jahren auf sich warten lassen."

Der Limburger Dom soll demnächst im Innern eine reiche und würdige Ausstattung erhalten: Bildhauerarbeit und Malerei werden die Wände schmücken. Altar, Kanzel und Kirchenstühle sollen entsprechend hergestellt werden und die jetzigen gewöhnlichen Fenster will man durch Glasmalereien ersetzen. Für die beabsichtigten Arbeiten sind im Ganzen 36—40,000 Thaler ausgeworfen. Die Pläne für die Restauration wurden vom Baumeister Stier in Berlin angefertigt. (Ill. Zeitg.)

In Cairo fand unlängst die feierliche Enthüllung einer Statue Ibrahim Pascha's statt. Man konnte aber weder mit der Regulirung des für das Monument bestimmten Platzes, noch mit dem marmornen Postamente bis zu den Festtagen fertig werden und stellte daher die Figur auf ein Holzgerüst, und in diesem halbfertigen Zustande mußte die Enthüllung stattfinden. Die aus dem Atelier des rühmlichst bekannten Bildhauers Cordier hervorgegangene, sechs Meter hohe Statue ist aus Bronce und wiegt 12,000 Zollpfund. Ibrahim Pascha sitzt zu Pferde und scheint eine Schlacht zu dirigiren; der erhobene rechte Arm bezeichnet den Punkt, auf welchen der Angriff zu richten ist. Dem Werke fehlt es nicht an Bewegung und einer gewissen majestätischen Hoheit; der Total-Eindruck wirkt aber statt künstlerisch anregend theatralisch frappirend. (N. Fr. Pr.)

Inserate.

Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

Nachdem der Unterzeichnete für das deutsche Reich die Generalagentur der **„Gesellschaft für vervielfältigende Kunst"** übernommen hat, bringt er hiermit zur Kenntniss, dass er für nachstehende Städte den beigesetzten Buchhandlungen eine Lokalagentur zugetheilt hat:

Aachen: M. Jacobi. — **Barmen** und **Elberfeld**: Baedeker'sche Buchhandlung. — **Basel**: Felix Schneider. — **Berlin**: E. Quaas. — **Bonn**: Marcus'sche Buchhandlung. — **Bremen**: G. A. von Halem. — **Breslau**: Trewendt & Granier. — **Carlsruhe**: Bielefeld's Hofbuchhandlung. — **Cöln**: J. G. Schmitz'sche Buchhandlung. — **Danzig**: F. A. Weber — **Darmstadt**: J. P. Diehl's Sortiment. — **Dresden**: G. Schoenfeld (R. von Zahn). — **Düsseldorf**: Gestewitz'sche Hofbuchhandlung. — **Frankfurt a. M**: Joh. Alt. — **Gotha**: E. F. Thienemann, Hofbuchhandlung. — **Hagen**: Gust. Butz. — **Hamburg**: W. Mauke Söhne. — **Hannover**: Theod. Schulze. — **Königsberg**: Hübner & Matz. — **Lübeck**: Bolhoevener & Seelig. — **Magdeburg**: Emil Baensch, Hofbuchhandlung. — **Mailand**: Theod. Laengner. — **Mainz**: V. von Zabern. — **Mannheim**: Frz. Bender. — **München**: Hermann Manz. — **Nürnberg**: Schrag'sche Hofbuchhandlung. — **Osnabrück**: Rackhorst'sche Buchhandlung. — **Potsdam**: Gropius'sche Buchhandlung. — **Rostock**: Stiller'sche Hofbuchhandlung. — **Schwerin**: Stiller'sche Hofbuchhandlung. — **Stettin**: H. Dannenberg. — **Strassburg**: C. F. Schmidt. — **Stuttgart**: Jul. Weise's Hofbuchhandlung. — **Wiesbaden**: Feller & Gecks. — **Würzburg**: Adalbert Stuber.

Leipzig, im Februar 1873.

E. A. Seemann,
Generalagentur der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

Soeben erschien:

ALLART VAN EVERDINGEN

CATALOGUE RAISONNÉ DE TOUTES LES ESTAMPES QUI FORMENT SON ŒUVRE GRAVÉ.

[100] PAR W. DRUGULIN.

Neun Bogen 8°. Mit dem Portrait des Meisters und drei Heliographien.
Nur in 250 Exemplaren gedruckt.

Preis 3 1/3 Thaler.

Unentbehrliches Hilfsbuch für den Sammler niederländischer Radirungen, welches zum erstenmale sämmtliche kupferstecherische Arbeiten des Meisters beschreibt und ihre verschiedenen Abdrucksgattungen feststellt.

LEIPZIG. W. DRUGULIN.

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

ASCHENBRÖDEL.

Bilder-Cyclus von **Moritz von Schwind.**

Holzschnitt-Ausgabe.

[101] Mit erläuterndem Text
von
Dr. H. LUECKE.

Folio. Eleg. carton. 5 Thlr. 10 Ngr.

Die Compositionen zu Aschenbrödel in der ornamentalen Vereinigung mit Dornröschen und der Fabel von Amor und Psyche, 19 verschiedene Gruppen bildend, gehören zu den **werthvollsten** und **edelsten** Schöpfungen des verewigten Meisters.

HOMER'S ODYSSEE

Vossische Uebersetzung.

Mit vierzig Original-Compositionen
von
Friedrich Preller.

In Holzschnitt ausgef. von *R. Brend'amour* und *K. Oertel.*

Zweite Auflage.

In farbigen Umschlag eleg. cart. 8 Thlr. 22 1/2 Ngr. — Prachtband mit Goldschnitt: in Leinwand 11 Thlr., in Leder 17 Thlr. 15 Ngr.

Verlagsbuchhandlung von Alphons Dürr in Leipzig.

Durch alle Buchhandlungen und Postanstalten zu beziehen: [102]

Deutsche Jugend.

Illustrirte Monatshefte.

Unter Mitwirkung von
Fr. Bodenstedt, F. Baum, Th. Gnichert, C. Enslin, Gmas, E. Gerck, Aland, Gretd. A. W. Grube, F. Gull, G. Jaeger, G. Jahn, O. Kleike, Fr. Körner, H. Kurz, Rud. Lewenstein, Joh. Meyer, Ed. Mörike, J. Oldenberg, W. Osterwald, A. Pichler, L. Regnette, G. Scherer, G. Schmidt, Theod. Storm, J. Sturm, A. Traeger, H. Wichoff, Willamaria, O. Wildermuth, H. Zeise u. A.

Herausgegeben von
J. Lohmeyer.

Mit Holzschnitten nach Original-Zeichnungen von
H. Burkner, L. Burger, F. Flinzer, Th. Grosse, J. Ritter v. Fabrich, Albert Henschel, Oscar Pletsch, F. Prüller, L. Richter, G. Spangenberg, Paul Thumann, A. v. Werner u. A.

Unter künstlerischer Leitung von
Oscar Pletsch.

Preis des Heftes gr. 4. Velinpap.
1 Mark = 10 Sgr. = 36 Kr. rh.
6 Hefte bilden einen Band.

Verlag von Alphons Dürr in Leipzig.

Der Kunstverein zu Königsberg i. Pr. wünscht in den ersten Monaten des künftigen Jahres ein Vereinsblatt in ungefähr 2000 Exemplaren zu vertheilen. Kupferstecher, welche ein solches liefern können, werden ersucht, Probedrucke mit Preisangabe gef. einsenden zu wollen. (a 1280) [103]

Königsberg, im Februar 1873.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VIII. Jahrgang. Nr. 21.

Beiträge sind an Dr. E. v. Bülow (Wien, Theresianumg. 28) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

7. März 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Eine Holbein-Zeichnung.

Auf einer Versteigerung im Hôtel Drouot zu Paris hat Herr B. Suermondt für seine Sammlung in Aachen kürzlich eine der Kunstwissenschaft noch unbekannte Zeichnung von Holbein für die Summe von 7050 Francs erstanden. Der Preis ist außerordentlich hoch, aber die Arbeit, die mir durch die Güte des Besitzers im Original vorliegt, ist auch von ungewöhnlicher Schönheit. Sie zeigt den Kopf eines Mannes, dreiviertel lebensgroß, das Gesicht zu drei Vierteln, gegen rechts (vom Beschauer) blickend, mit ziemlich plumper Nase, blauen Augen, kastanienbraunem Haar und hellerem braunem Bart. Die Züge erinnern mich, soweit ich meinem Gedächtniß trauen darf, an Charles Wingfield auf Kimbolton Castle in Huntingdonshire, der in der Windsor-Sammlung vorkommt und da von dem Künstler mit entblößter haariger Brust gezeichnet worden ist. Aber das bedarf noch genauerer Prüfung; ich habe keine Photographie des Windsor-Blattes zur Hand. Das Suermondt'sche Blatt ist aber keine leicht angelegte Studie, sondern zeichnet sich durch ungewöhnliche Durchführung in Decksarben, wenigstens in Gesicht und Haaren, aus. Nur das Ohr ist etwas flüchtiger behandelt, der Anzug bloß durch einige Striche angedeutet. Zeichnungen von dieser Sorgfalt der Durchführung kommen höchst selten von Holbein's Hand vor. Nur bei dem Bildniß von John Godsalve in Windsor ist das wenigstens annähernd der Fall. Mit immer neuer Bewunderung muß man auf die unerreichte Plastik der Modellirung, die vollendete, scharfe Zeichnung des Mundes, der Augen u. s. w. blicken, und doch sind die Flächen wieder mit voller malerischer Breite durchgeführt, und Alles ist mit den einfachsten Mitteln erreicht. Bei aller Sorgfalt in Haar und Bart sind doch auch hier die Ansläufer mit ächt malerischem Gefühl behandelt. Dabei hebt sich der Kopf mit einem breiten, energisch markirten Kontour vom Hintergrunde ab. Einigemale, an Stirn und Wange, ist mit der Farbe über den Umriß hinausgefahren, auch am Obertheil des Kopfes kommen einige Pentimenti vor. Bei aller Schlichtheit des Ausdruckes kommt doch das Individuelle in seltener Energie und Macht des inneren Lebens zur Geltung. Der Ton des sonnenverbrannten Gesichtes ist, bei sehr hellen Lichtern, von wunderbarer Kraft. Diese Arbeit muß aus Holbein's letzten Jahren stammen.

Die Zeichnung kam unter Glas und Rahmen in einer Sammlung von Antiquitäten und kunstindustriellen Gegenständen des verstorbenen M. Le Roy Ladurie vor, die am 24. und 25. Januar versteigert ward und figurirt im Katalog unter „Objets variés 177. — Beau dessin rehaussé, par Holbein. — Tête d'homme de trois quarts et tournée à droite." Als der Auktionator im Begriff stand, die Zeichnung um 700 Francs einem Herrn zuzuschlagen, von dem Herr Suermondt später erfuhr, daß er einer der conservateurs adjoints der Handzeichnungssammlung im Louvre sei, begann der jetzige Eigenthümer mitzubieten. Im Nu hatte man sich zu 5000 Francs gesteigert. Daß der Gegner eines der ersten Museen der Welt vertrat, spornte Herrn Suermondt noch mehr, er stieg in kleinen Summen bis 6500 Francs. Da wollte der Gegner einen starken Schlag führen und sagte 7000, aber seine Grenze war erreicht, um 50 Francs mehr wurde die Zeichnung dem deutschen Sammler zugeschlagen.

Alfred Woltmann.

Korrespondenz.

Bremen, im Februar.

Mehrere Jahre sind bereits verflossen, seit ich dieser Zeitschrift meinen letzten Kunstbericht aus unserer alten Hansastadt zusandte. Und welch' ein Stück Geschichte trugen diese Jahre in ihrem Schooße! Der große Kampf gegen des Vaterlands alten Erbfeind, der glorreich erkämpfte Frieden und die herrliche Wiedergeburt von Kaiser und Reich nahmen natürlich auch bei uns zunächst alle Gemüther in Anspruch. Dennoch kann ich, zu meiner Freude, von einer Reihe monumentaler Kunstwerke berichten, die in unseren Mauern in dieser Zeit entstanden oder noch im Entstehen begriffen und zum Theil es wohl werth sind, auch der übrigen deutschen Kunstwelt durch Wort und Bild bekannt zu werden.

Den nächsten Anlaß dazu gab der Neubau der Rembertikirche durch Heinrich Müller, den Erbauer unserer prächtigen Börse. Auch diese mittelgroße Kirche ist ein äußerst tüchtiges, solides und kraftvolles Werk, ausgeführt aus gelbem Backstein, mit Sandsteindetails vermischt. Gleich der Börse gothischen Stils zeigt sie aber auch eben durch diesen, daß Müller seinem innersten Gefühle nach kein echter Gothiker ist. Reizvoll, anmuthig und mannigfaltig erscheint er in seinen Renaissancebauten, während er in seinen gothischen oft dem Klobigen, Nüchternen und Einförmigen sich zuneigt, und so lassen denn auch seine Börse und Rembertikirche bei allem Verdienst, das sie haben, doch nur zu häufig einen größeren Reichthum und größere Feinheit der Formen lebhaft wünschen. Beide Bauwerke hatten das Glück, sofort nach ihrer Vollendung einen Donator zu finden, dessen Freigebigkeit ihnen auch den Schmuck der bildenden Kunst verlieh. Im großen Börsensaale ließ den dafür bestimmten Raum der reiche Kaufherr J. C. Wätjen durch den Düsseldorfer Maler Peter Janssen mit einer großen historischen Darstellung ausfüllen, bei der leider vor Allem die unglückliche Wahl des Gegenstandes zu bedauern ist. Das Bild stellt nämlich die Anfänge der Kultur in den Ostseeprovinzen und die Gründung der Stadt Riga (als Missionsstation) durch die Bischöfe von Bremen dar. Warum eine solche Begebenheit, die weder von der Bremer Handelsmacht ausging noch irgendwie bedeutend darauf zurückwirkte, berufen war, in der Bremer Börse verewigt zu werden, begreifen noch heute die Wenigsten. Indeß Herr Wätjen wählte, weil er zahlte, und kein Anderer hatte drein zu reden. Und hätte der Donator sich und seine Familie oder eine Ansicht seines Schlosses zu Blumenthal in die Mauernische malen lassen, wer hätte es ihm wehren dürfen? Wie ungleich lieber wünschte man die Entdeckung Amerika's oder besser gesagt die Besitznahme der neuen Welt durch die Europäer gemalt zu sehen, wofür die lebhafteste Agitation im Gange war! Auch gegen diesen Stoff war freilich Manches einzuwenden; jedenfalls aber war er hundertmal passender als der gegenwärtige, denn erst die Verbindung mit Amerika hatte Bremens Handel auf die Höhe gehoben, welche jetzt durch diesen Prachtbau der Börse genugsam bezeichnet wurde, während der Einfluß der russischen Ostseeprovinzen, wohl auf Lübeck, nicht aber auf Bremen von hervorragender Bedeutung war, denn dessen Handelswege gingen im Mittelalter vorzugsweise nach Norwegen, (Bergen) England und Holland.

Die Darstellung des Gegenstandes ist indeß besser als die Wahl. Die Bildfläche hat die Form eines breitgedrückten Spitzbogens, und die Komposition, ein etwas an die Kaulbach'sche Art erinnernder reicher Gruppenbau, erhebt sich in schönem und edlem Linienschwung. Zur Rechten des Beschauers lehrt ein Mönch einen Trupp horchender halbwilder Eingeborener, zur Linken entfaltet sich zwischen diesen und bremischen Schiffern ein reicher Tauschhandel, während die Spitze ein Kirchenbau einnimmt. Die Zeichnung ist durchweg äußerst korrekt, auch die Formenbildung zum Theil sehr edel, wenngleich etwas konventionell, die Farbe dagegen so kalt und grau, daß einen davor frieren könnte, ob mit Absicht, um an das eisige Rußland zu erinnern, lassen wir dahin gestellt.

Diesem Bilde gegenüber, am anderen Ende der mächtigen Halle wird sich nun auf der Brüstung einer hohen Galerie Kropp's kolossale Marmorstatue der Brema erheben, eine Stiftung der Bremer Kaufmannschaft. Die Statue steht noch in der Werkstatt unseres Künstlers, naht sich jedoch ihrer Vollendung und dürfte in kurzer Zeit sich den übrigen trefflichen Skulpturen, mit denen seine Hand bereits das Aeußere unseres Prachtbaues geschmückt hat, anreihen; wir wollen hoffen, auf würdige Weise. Indessen schon in früheren Berichten haben wir es wiederholt ausgesprochen, daß Kropp's eigentliche Stärke nicht in den idealen Gestalten, sondern vor Allem im monumentalen Porträt und in der derb realistischen Charakterfigur zum Vorschein kommt, wie letzteres namentlich die prächtigen Volkstypen: der Maschinenbauer, Landmann, Bergmann, Schiffer ꝛc. am Aeußeren der Börse (bereits besprochen in Heft 10, Jahrgang 1868 dieser Zeitschrift), auf so erfreuliche Weise bezeugen. Unser Urtheil über Kropp's kolossale Bremastatue halten wir überhaupt so lange zurück, bis sie den Platz eingenommen, für den sie von vorn herein geschaffen und berechnet ist, und wenden uns lieber einem andern Werke seiner Hand zu, mit welchem abermals einer unserer Mitbürger und zwar selbst ein Künstler (der Architekt R.) das Portal der Rembertikirche schmückte. Es ist ein großes Relief aus feinem grangelblichem Sandstein, Christus das Volk lehrend, oder auch, wenn man will, die Bergpredigt und füllt das Tympanon des Haupteingangs aus. Hier nun zeigt unser Künstler, daß er sich ganz auf dem Gebiete befindet, auf das ihn seine innerste Natur hingewiesen hat. Dieser Christus, wie einfach edel, menschlich

schön und voll Innigkeit und Milde steht er da, das Wort der ewigen Liebe verkündend, und die sechs Gestalten, die in trefflich klarer Anordnung ihn umgeben, der aufhorchende Knabe zu seinen Füßen, der würdige Alte zur Linken, das liebende Paar, traulich Hand in Hand gelegt, der kraftvolle Mann, der zur Rechten sitzt, und hinter ihm die gebückte Greisin, die Einen mit gespannten Blicken an seinen Lippen hängend, die Andern in tiefem Nachdenken das Haupt senkend, Alle aber auf's Mächtigste ergriffen von den gotterfüllten Worten — wie ist das Alles zum lebendigen Ausdruck gelangt, wie ist Alles abgestuft und individualisirt, und doch wieder Jedes so edel und maßvoll, daß jeder Anklang an irgend eine genrehafte Auffassung aufs strengste vermieden ist und der Gesammteindruck ein echt kirchlich historischer bleibt!

Aber nicht mit dem Schmucke des Portals begnügte sich der freigebige Donator, das Innere der Kirche soll in seinem Auftrage noch im Laufe dieses Jahres durch den Historienmaler Arthur Fitger, der nun seit einigen Jahren zu unsern Mitbürgern zählt, mit zwei großen Freskobildern geschmückt werden.

Arthur Fitger, der jetzt etwa in den dreißiger Jahren stehen mag, ist der Sohn eines Postbeamten des kleinen oldenburgischen Städtchens Delmenhorst, welches nur wenige Stunden von unserer Stadt entfernt liegt. Seine ersten Studien machte er nach absolvirtem Gymnasium auf der Akademie zu München, wo er sich anfangs noch ganz der strengen Richtung, die in Cornelius ihr Vorbild sah, hingab, um später, als er München noch einigen Jahren mit Antwerpen vertauschte, hier den plötzlichst vollkommensten Umschlag zu erleben, der sich denken läßt. Hier wirkte nämlich der Einfluß Rubens'scher Meisterwerke so mächtig auf ihn, daß er in kurzer Zeit vom strengen, fast trocknen Zeichner zum hochbegabten und begeisterten Koloristen sich umwandelte, ja sogar in's Extrem verfiel und die korrekte Zeichnung darüber nun oft sogar mehr vernachläßigte, als gut war. Als er wieder nach Deutschland zurückgekehrt war, wirkte formenbildend dann zunächst Genelli auf ihn ein. Endlich in Italien und Rom, wo nächst der Natur vor Allem die alten Venetianer seine Muster waren, klärte und setzte sich seine Kunstweise im Wesentlichen zu der Richtung, die sie gegenwärtig zeigt. Eine üppig quellende schöpferische Phantasie, ein ausgezeichnetes Kompositionstalent und vor Allem eine außerordentliche Gluth, Leuchtkraft und Schönheit in der Farbe sind Fitger's Haupt-Eigenschaften; diese aber sind auch so hervorragend, daß man den etwaigen Mangel an seiner Formendurchbildung und Charakterisirung, der sich noch dann und wann kund giebt, leicht übersieht. Phantastische und der Sage angehörige Stoffe wählt er mit Vorliebe: Fischer, die von auftauchenden Meerweibern angefallen werden; die Nacht mit dem Gefolge der Träume; Erlkönigs Töchter; Barbarossa's Erwachen, ein in höchster Begeisterung, während des letzten großen Krieges geschaffenes Werk, und die symbolische Greisen-Gestalt der deutschen Sage selbst, in wolkenumdüsterter öder Haidelandschaft auf einem Hünenstein sitzend, — solche Gestalten entquollen vorzugsweise in den letzten Jahren seinem Pinsel und zeigen genugsam, wohin ihn seine Muse meist; doch schuf er auch ein höchst interessantes umfangreiches Familienbild, das einen hiesigen Handelsherrn und die Seinen in der Tracht des 17. Jahrhunderts darstellt, gewissermaßen als monumentales Wandgemälde behandelt. Sein jüngstes Werk endlich ist ein großer dekorativer Fries, der für einen Speisesaal bestimmt ist: Kindergestalten, die sich zwischen einer unendlichen Fülle der mannigfaltigsten Land- und Meererzeugnisse herumtummeln: auch ein Abundantiabild, formen- und farbenreich wie ein Makart, nur keuscher und liebenswürdiger als dessen Idealdarstellungen. Vor Allem aber zeigt dieser Kinderfries des Künstlers entschiedenste Begabung für das dekorative Fach, und es wäre aufrichtig zu wünschen, Architekten und Besitzer geeigneter Räume gäben seinem Talente öfter Gelegenheit, diese letzteren nach Art der alten Renaissancemeister mit edlem architektonisch dekorativem Schmuck auszufüllen. Wir hörten jüngst zu unserer Freude, daß der Besitzer eines schönen Müller'schen Renaissancehauses auch bereits den Anfang damit gemacht habe, und ebenso verlautete unlängst, man habe gar für die künstlerische Ausschmückung unseres alten weltberühmten Rathskellers das Augenmerk auf Fitger gerichtet. Wie viel Wahres an der Sache ist, lassen wir indeß einstweilen dahin gestellt.

Fest aber sind ihm, wie gesagt, die Fresken für die Rembertikirche übertragen, welche den barmherzigen Samariter und die Wiederkehr des verlorenen Sohnes zum Gegenstande haben werden. Wie er diese biblische Aufgabe löst, mag einem späteren Berichte vorbehalten bleiben. So weit die Kartons und Farbenskizzen ohnen lassen, dürfen wir der Vollendung mit schönen Hoffnungen entgegen sehen.

Daß endlich unser Künstler auch zugleich als geistvoller lyrischer und dramatischer Dichter allgemeines und gerechtes Aufsehen zu machen beginnt, dürfte sich hier den obigen Bemerkungen über ihn nicht unpassend anschließen.

A.

Kunstliteratur.

F. X. Kraus, Die christliche Kunst in ihren frühesten Anfängen. Leipzig, E. A. Seemann. 1873.

Es giebt wohl kaum ein anderes Gebiet der allgemeinen Weltgeschichte, welches in so weiten Kreisen — denn die ersten Studien von uns Allen knüpfen sich an das ehrwürdige Buch der Bibel, an die Geschichte Christi, seiner Apostel und deren Anhänger — auf ein so reges Interesse zu rechnen hätte, wie die Geschichte der ältesten Christen in Rom. Die vorzüglichsten Quellen dafür sind

aber jene Kunstdenkmäler, welche bis in unsere Tage sich erhalten haben, zum Theil jedoch erst in der allerneuesten Zeit, während des Pontifikats des Papstes Pius IX., besonders durch die vieljährige unermüdliche Thätigkeit eines geistreichen, scharfsinnigen und sehr gelehrten Mannes, des Professors Cavaliere G. B. de Rossi in Rom in Folge der Ausgrabungen in den Katakomben Roms an's Licht gebracht worden sind. Zwar wußten wir schon früher Mancherlei über die christliche Kunst der ersten Jahrhunderte; die großen gelehrten Werke von Bosio, Buldetti, Bottari, Agincourt, Bunsen und Knapp und Anderen enthalten schon manches werthvolle Material. Doch haben die neuesten Forschungen die früher giltigen Ansichten in fast allen wesentlichen Punkten vielfach modifizirt und eine Reihe interessanter Aufklärungen gebracht.

Die verbesserte Einsicht in diese Verhältnisse, bisher nur in gelehrten archäologischen Zeitschriften, besonders dem in Rom erscheinenden „Bulletino di Archeologia Christiana" und de Rossi's großem Werke „Roma sotterranea" niedergelegt, war dem größeren Publikum fast gänzlich unbekannt. Diese Schätze der Wissenschaft nun allen Gebildeten zugänglich zu machen, ist der Zweck der vorliegenden, musterhaft ausgestatteten Publikation des Dr. F. X. Kraus, Professors der Geschichte und der christlichen Kunst-Archäologie an der Universität Straßburg.

Sie ist aus populären Vorträgen hervorgegangen, welche der Verfasser im Winter 1869 in seiner Vaterstadt Trier gehalten. Die Form derselben im Allgemeinen, so wie mehrere Bezüge auf speciell lokale Verhältnisse sind beibehalten, der Inhalt jedoch ist wesentlich erweitert und durch Noten unter dem Text vermehrt, welche demjenigen, der für den betreffenden Gegenstand sich näher interessirt und tiefer in den Stoff eindringen will, die Nachweise für ein eingehenderes Studium liefern. Bemerkt muß jedoch werden, daß Kraus an der katholisch-kirchlichen Tradition, in Betracht der Gründung der römischen Kirche durch Petrus festhält und die neuesten, überaus scharfsinnigen Untersuchungen deutscher protestantischer Gelehrten darüber völlig ignorirt.

Das kleine Buch ist, der Art seiner Entstehung entsprechend, in sieben Kapitel getheilt. Das erste derselben giebt eine hübsche Uebersicht der Geschichte der Bildhauerei und Malerei bei den alten Griechen und Römern, steht jedoch mit dem Folgenden in keiner Verbindung. Das zweite Kapitel theilt das Wissenswürdigste mit, das bis jetzt über die Katakomben, ihren Ursprung und Zweck, ihre Ausschmückung, ihren Verfall ꝛc. bekannt geworden ist, und giebt eine Geschichte ihrer Ausgrabungen. Das dritte Kapitel schildert die altchristliche Malerei nach Alter, Gegenständen der Darstellung und deren Bedeutung, spricht besonders auch über die Bilder Christi, deren älteste nicht über das fünfte oder sechste Jahrhundert zurückgehen dürften, der Maria ꝛc. Das folgende Kapitel behandelt in ähnlicher Weise die altchristliche Plastik, d. h., da die wenigen erhaltenen christlichen Statuen sehr zweifelhaften Ursprungs sind, besonders die Reliefs an Marmor-Sarkophagen und auf Diptychontafeln aus Elfenbein. Auf die Darstellungen auf Lampen aus gebranntem Ton ist keine Rücksicht genommen. Das fünfte Kapitel beschäftigt sich mit einem speziellen Theil der Kunst-Industrie jener Zeit, nämlich den unter dem Namen fondi d'oro oder Goldgläser bekannten Gläsern, in welche figürliche Darstellungen, besonders Brustbilder von Heiligen, in Gold eingeschmolzen sind. Das sechste Kapitel giebt eine Uebersicht über die kirchliche Baukunst der alten Christen nach Entstehung, Bestimmung und Ausbildung der einzelnen Theile, ohne jedoch auf spezielle Denkmäler näher einzugehen. Das letzte Kapitel endlich ist vorzugsweise philosophischen Inhalts, beschäftigt sich mit dem Begriffe des Schönen überhaupt, mit dem Verhältniß der Kunst der alten Christen zu jener der heidnischen Griechen und Römer und der Symbolik und Mythologie der christlichen Kunst.

Der Fachmann dürfte in dem hübschen Buche kaum etwas Neues finden, wird mit der Hauptsache aber wohl einverstanden sein, wenngleich einige Dinge etwas schief aufgefaßt scheinen und für einige Nebensachen abweichende Ansichten wohl zu begründen wären. Neues zu geben lag nicht in der Absicht des Verfassers. Er wollte nur die Laien in angenehmer Form über das Wissenswertheste der altchristlichen Kunst belehren und diesen Zweck hat er vollkommen erreicht.

Die Nützlichkeit des Textes wird wesentlich erhöht durch die schönen Abbildungen in Holzschnitt, mit welchen der kunstsinnige Verleger das Buch in reichster Weise ausgestattet hat. R. B.

Nekrologe.

K. **Joseph Alexander Ames**, ein bekannter amerikanischer Porträtmaler, starb im Oktober 1872 zu New-York. Er war aus Rosbury, im Staate New-Hampshire gebürtig und ein Schüler Washington Allston's. Seit 1870 war er Mitglied der National Academy of Design in New-York.

K. **Adelbert P. Close**, ein noch sehr junger amerikanischer Künstler, der in East-Boston zu Hause war, starb am 16. Sept. 1872 zu Beyrut, an den Folgen eines Fiebers, welches er sich auf einer Studienreise in Syrien zugezogen hatte.

K. **Sylvia C. Stetson**, amerikanische Blumen- und Stillebenmalerin, geboren den 2. September 1828, starb den 16. Oktober 1872 zu Boston. Obgleich ganz und gar ihre eigene Lehrerin, brachte sie es zu ziemlicher Vollkommenheit, und zumal ihre in Oel gemalten Blumenstücke waren sehr anziehend.

Kunstgeschichtliches.

Archäologische Gesellschaft in Berlin. In der Sitzung vom 4. Februar legte Hr. Prof. Adler den Aufsatz von W. Gurlitt und E. Ziller über das Theseion zu Athen (in dieser Zeitschr. VIII, 3, S. 86. ff.) vor und besprach, anknüpfend an seinen am Winckelmanns-Feste v. J. gehaltenen Vortrag über das Theseion und dessen doppelten Setos für Herakles und Theseus, den Werth der darin niedergelegten Untersuchungen. Nach dem offiziellen Bericht über Adler's Vortrag (von Dr. Heydemann) fand derselbe die wichtige Frage, ob und wieweit eine Pinthe in der Postikumthür vorhanden ist, oder wie dieselbe endigt, in jenem Aufsatze unberücksichtigt. Der Vortragende führte aus, wie seiner Meinung nach die neuen Untersuchungen seiner Hypothese über das Herakleion-Theseion nicht hinderlich wären, und stützte seine Erklärung durch neue Gründe, nämlich durch Betonung des Umstandes, daß der Tempel seit dem Mittelalter als Theseustempel genannt und bekannt wäre, ferner durch Hindeutung auf die kimonische Gründungszeit, die noch unter dem Eindruck des marathonischen Sieges, sowie der dabei vom Theseus geleisteten Hülfe gestanden habe, und endlich durch Hinweisung auf den Tempel zu Sunion, der (in Maßen, Proportionen, Auten- und Deckenbildung) mit dem Theseion nahezu kongruent sei. Da aber der Tempel zu Sunion nach der Vitruvstelle IV, 8, die ausführlich erläutert wurde, nub den erhaltenen Resten sicher als ein „Doppelheiligthum" zu erkennen sei, so wäre also auch das Theseion, (sowie der größere Tempel zu Rhamnus) ein

Doppelheiligthum und zwar des Herakles und des Theseus. Am Schluß besprach er noch die einzelnen Tempel, die in der angeführten Bitroastelle außer dem Tempel von Sunion erwähnt werden. — Aus dem Berichte über die Sitzung entnehmen wir noch Folgendes über zwei Vorträge der HH. Heydemann und von Sallet. Herr Heydemann legte zuerst die Durchzeichnung einer Lekythos im Museo Civico zu Bologna (No. 1472) vor, die er der gütigen Vermittelung der Herren W. Gurlitt und E. Schulze verdankte, und die von Interesse ist, weil sie aus derselben Fabrik gefälschter bemalter Vasen stammt, aus der die moderne Lessen'sche Vasenzeichnung No. 107 herrührt; auf der Vase zu Bologna ist dieselbe alte tanzende Frau dargestellt, die sich auch auf dem Lessen'schen Gefäß findet. Sodann besprach er eingehend den stattlichen Katalog der Sammlung des Hrn. E. de Meester de Raoestein: Musée de Raoestein (Lüttich 1871, 2 Bde., gr. 8°), der von dem Besitzer selbst geschrieben, ein schönes bleibendes Denkmal seiner Kunstliebe und Gelehrsamkeit ist. Die Sammlung, welche sich auf dem Schloß Raoestein bei Mecheln befindet, ist ungemein reich an kleineren Bronzen, geschnittenen Steinen, Münzen und Terrakotten, die meistens aus Italien stammen; doch sind auch belgisch-römische Antiken gut vertreten. Aeußerst interessant ist auch die Sammlung der verschiedenen Marmorarten, welche die Alten zu Plastik und Architektur verwandten, und die in solcher Vollständigkeit wohl nirgends zu finden sein möchten. Ein Atlas, der hoffentlich nicht zu lange auf sich warten läßt, wird den Gelehrten die bisher nur theilweise (namentlich in den Schriften des römischen Instituts) publicirten Antiken noch zugänglicher und bekannter machen. Ferner legte der Vortragende noch die Darstellung des rasenden Lykurgos auf einer neuen im September vorigen Jahres in Ruvo gefundenen und in das Museum Jatta gekommenen Vase vor, deren Bause er der Güte Giovanni Jatta's verdankt, und die Schrift von Simone „Un ipogeo Messapico (Lecce 1872, 2 Taf.), worin über ein am 30. August v. J. bei Rusce (in der Nähe von Lecce) gefundenes Grabmal mit messapischen Inschriften berichtet, sowie über die Urgeschichte des alten Calabrien phantasirt wird. — Hr. von Sallet besprach einen Kupferstich Dürer's (die s. g. Eifersucht), welcher einen Gegenstand aus der griechischen Mythologie behandelt. Die Darstellung des Blattes — ein im Schooß eines Satyrs liegendes Weib wird von einem andern Weibe, das einen Knüttel schwingt, bedroht; daneben steht abwehrend ein nackter Mann mit einem vorgebeugten Baumstamm; rechts entflieht ein Knabe — wird die in die neueste Zeit auf die mannigfaltigste und unverständigste Art erklärt, doch schon Vasari erkannte darin eine mythologische Scene. Da Hausmann nachgewiesen, daß Dürer selbst in seinem Tagebuch das Blatt den „Herculum" nennt, und da der Vortragende auf den Zusammenhang dieses „Herkules" mit einem unstreitig nach dem Dürer'schen Bilde kopirten Blättchen von H. S. Brham, den Satyr mit dem Weib im Schooße allein darstellend und die Beischriften DEIANIRA. NESSVS tragend, aufmerksam gemacht hat, und wenn man erwägt, daß auch Albegrever die Centauren als die Satyrn darstellt, wird die Annahme fast zur Gewißheit, daß auch das Dürer'sche Blatt den Mythus von Herkules, Nessus und Deianira in einer allerdings noch nicht aufgefundenen verderbten, vielleicht mittelalterlichen Version darstelle. Herkules spielt hier wie schon bisweilen im Alterthume eine komische und lächerliche Rolle, indem er sein untreues Weib und dessen Liebhaber gegen Angriff schützt. Von einer Zuneigung der Deianira zu Nessus scheint die klassische Mythologie nichts zu wissen.

Neue Kunstblätter.

△ **Goethe's Faust von A. v. Kreling.** Es gehört immerhin Muth dazu, einen Stoff zu behandeln, den ein Cornelius bereits zum Gegenstande seines Schaffens gemacht. Ist aber der Muth mit der Kraft gepaart, so darf er des Erfolges sicher sein, selbst wenn der Gegenstand, um den es sich handelt, ein so urgewaltiger ist wie Goethe's Faust. Wenn wir den Prospektus recht verstehen, den Friedrich Bruckmann's Kunstverlag den ersten drei Lieferungen seiner Photographien nach A. v. Kreling's Originalgemälden zum Faust beigegeben hat, so ist derselbe von dem Wunsche ausgegangen, die alte Faustsage, wie Goethe sie gestaltete und wie sie nicht nur in der deutschen, sondern in der Literatur der ganzen gebildeten Welt eine monumentale Bedeutung errungen hat, in ähnlicher Weise durch die dem bildenden Künstler zu Gebote stehenden Mittel zu popularisiren. Was Cornelius in seinen Zeichnungen zum Faust schuf, wird für alle Zeiten mustergültig bleiben, aber es ist eine Folge des eigensten Wesens des Meisters, daß es nie in's Volk dringen und voraussichtlich nie eindringen wird. Wohl hat auch Kaulbach an diesem unsterblichen Gedichte seine Kraft gemessen, aber den gegebenen Umständen gemäß nur ein paar Scenen ausgehoben. Kreling hat es unternommen, den Faust durch einen größeren Cyklus ausgeführter Bilder mit den Mitteln seiner Kunst zu gestalten. Das Werk soll etwa sechzehn Kompositionen umfassen, von denen bis heute sechs vollendet und durch die Photographie vervielfältigt sind, deren Leistungen alles Lob verdienen. Sie zeugen dafür, daß sich der geniale Meister dem Werke mit der ganzen Wärme seiner Natur gewidmet hat. Seine Kompositionen sind ganz dazu geeignet, einen beliebten Schmuck unserer Wohnzimmer zu bilden, zumal da die Verlagshandlung verhältnißmäßig billige Preise gemacht hat.

Konkurrenzen.

* **In das Moltke-Denkmal-Komité** ist Prof. Lucae in Berlin an Stelle des verstorbenen Eggers eingetreten. Die für das bekanntlich in Parchim, der Geburtsstadt des großen Strategen, zu errichtende Monument verfügbare Summe beläuft sich gegenwärtig auf 14,400 Thaler.

* **Eötvös-Monument.** Wir werden von Pest aus darauf aufmerksam gemacht, daß die Prämie für das beste Projekt zu dem dortigen Eötvös-Denkmal, von dem in Nr. 18 der Kunst-Chronik, Sp. 290, die Rede war, nicht 400 Francs, sondern 400 ungarische Ducaten, d. i. 4000 Francs, beträgt.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Düsseldorf.** Die Permanente Kunst-Ausstellung von Ed. Schulte brachte jüngst ein großes Bild von Julius Geertz, „Der Verbrecher nach der Verurtheilung" betitelt, welches allgemeines Aufsehen erregte. Es gemahnt in auffallender Weise an Munkacsy's berühmtes Gemälde „Die letzten Tage eines Verurtheilten", sowohl was Farbe, Behandlung und Motiv anbelangt, ohne es indessen in der poetischen Auffassung zu erreichen. Bei Munkacsy war der Verbrecher ein intelligenter Mensch, der in anderer Lebenssphäre vielleicht etwas Großes geleistet haben würde, bei Geertz ist er ein verkommenes Subjekt und erregt deßhalb weit weniger Theilnahme. Auch in der Zuschauergruppe zeigte uns der ungarische Künstler viel fesselndere Motive als der deutsche, der uns zwar höchst lebenswahre, aber meistentheils recht ordinäre Gestalten vorführt. Wir befinden uns in einem Gerichtssaal, den die Jury eben verlassen hat. Das Publikum harrt noch am Ausgang, um den Verbrecher, dem man gerade die Fesseln wieder angelegt, abführen zu sehen. Vater, Weib und Kind des Verurtheilten erblickt man tief ergriffen neben der Anklagebank, und diese Gruppe erweckt allein theilnehmendes Mitgefühl, das aber leider dadurch beeinträchtigt wird, daß das Kind als die weniger gelungene Figur des Bildes erscheint, sowohl in der Farbe als auch in der Zeichnung. Letztere läßt überhaupt im Einzelnen manches zu wünschen. Wir verkennen keineswegs die großen Vorzüge des Werkes, in dem sich das bedeutende Talent des Künstlers von Neuem offenbart; doch vermissen wir ungern alle Versöhnung, alle milderen Seiten, die uns dies krasse Nachtstück menschlichen Elends minder schauerlich erscheinen lassen könnten. Das Bild ist schon vor seiner gänzlichen Vollendung für den hohen Preis von zwölftausend Thaler von dem Kunsthändler Bourgeois in Berlin angekauft worden. Ein anderes großes Gemälde, Oswald Achenbach's „Monte S. Angelo mit Aussicht auf die Insel Ischia" macht einen ungleich wohlthuenderen Eindruck, indem es uns eine herrliche Gegend in dämmernder Abendbeleuchtung vorführt. Am Saume des Meeres sind noch die Strahlen der Sonne im letzten Beegglühen zu sehen, während alles Uebrige schon in Dunkel gehüllt daliegt, wodurch eine wundersam poetische Wirkung erzielt wird, die wiederum die staunenswerthe Genialität des produktiven Meisters bekundet. H. Satentin hat auch wieder ein reizendes Bild ausgestellt, welches einige Knaben und Mädchen darstellt, die am Rande

eines Flusses dem Fährmann am jenseitigen Ufer ein lautes „Hol' über!" zurufen. Figuren und Landschaft sind gleich lobenswerth gemalt, und das Ganze zeichnet sich durch eine feine Stimmung vortheilhaft aus. F. Boser bringt ebenfalls ein hübsches Genrebild, ein Mädchen, welches Blumen begießt. Zeichnung und Ausführung zeugen von der bekannten Gediegenheit des Künstlers. Unter den Porträts zeichneten sich drei vortreffliche männliche Bildnisse von Julius Röting ehrenvoll aus, dem ein allerliebstes Kinderporträt von Lauenstein würdig zur Seite stand. Ein großes Jagdbild von C. F. Deiker bot in Bezug auf Thiere und Landschaft viel Rühmliches, wogegen uns die Poeträtfiguren weniger zusagten. Auch von den übrigen Bildern würden noch manche Erwähnung verdienen. — Doch wollen wir uns jetzt der Ausstellung von Bismeyer & Kraus zuwenden, wo nicht minder interessante Werke zu sehen waren. Zunächst fesselten dort die beiden großen Bildnisse des Kaisers Wilhelm und des Kronprinzen von Preußen von Franz Reiss in Aachen, die für die Aula des dortigen polytechnischen Instituts bestimmt sind. Die beiden Fürsten, die in voller Uniform mit allen Orden und vom Purpur umwallt dargestellt sind, haben dem Künstler persönlich gesessen, was dem Ganzen natürlich sehr zu Gute kommen mußte. Ein höchst anziehendes Gemälde ist „Die Rückkehr aus dem Felde" von Christian Böttcher, welches uns eine glückliche Bauernfamilie auf dem Heimweg von der Arbeit zeigt. Die letzten Strahlen der Sonne vergolden die herrliche Rheingegend und beleuchten die lebenswahren Figuren in malerischer Weise. Durch das ganze Bild weht ein Hauch friedlichen Glückes und poetischer Abendruhe, und wir stehen nicht an, es als das beste der vielen schönen Werke zu bezeichnen, die uns Böttcher, welcher so recht als der Maler des rheinischen Lebens gelten darf, bis jetzt geboten. Auch eine kleine Landschaft von G. Oeder zeichnete sich wieder durch Feinheit der Stimmung und talentvolle Behandlung aus. Eugen Dücker brachte zwei neue Küstenbilder in trefflicher Farbe und meisterhafter Pinselführung, denen wir die schöne Landschaft von Irmer mit besonderer Anerkennung anreihen. Durch die überaus große Naturwahrheit in Ton und Haltung erregten auch wieder zwei große Landschaften von R. Brunier „Waldweg" und „Am Canal" gerechtes Aufsehen, die beide auch eine reiche Staffage von Menschen und Thieren zeigten. Burnier besitzt eine virtuose Technik und übertrifft in der stimmungsvollen Wirkung die meisten seiner Kollegen. Höchst lobenswerth in Zeichnung, Farbe und Durchbildung erschien „Der Heidelberger Stadtwald" von Fahrbach: ein Bild, das durch die Schönheit der Linien und die wirkungsvollen Gegensätze des Kolorits zu den besten Erscheinungen der Ausstellung zählte.

Der Kölnische Kunstverein hat im Einverständniß mit der städtischen Verwaltung in den von letzterer eingeräumten Sälen des Museums Wallraff-Richartz eine permanente Ausstellung für Werke moderner Kunst eröffnet und dafür folgendes neue Reglement aufgestellt: Diejenigen Künstler, welche von dem Vorstande des Kunstvereins ausdrücklich eingeladen werden, und die Künstler und Besitzer von Kunstwerken, welche ohne solche Einladung sich mit dem Vorstande vorher in Einvernehmen setzen, können ihre Kunstwerke ausstellen. Bei den zum Verkaufe bestimmten Kunstwerken ist der anzugebende Preis und bei den nicht verkäuflichen Kunstwerken der anzugebende Werth behufs der Versicherung maßgebend. — Wenn nicht ein Anderes verabredet worden ist, so wird angenommen, daß das Kunstwerk auf vier Wochen der Ausstellung übergeben werde. Die Zulassung der eingesendeten Werke zur Ausstellung bleibt dem Ermessen des Vorstandes vorbehalten. — Zusendungen von Collis, welche die Länge von 2½ Metern, oder welche das Gewicht von 150 Kilogrammen überschreiten, können nur nach vorher angenommener Anmeldung und Angabe der Dimension und des Gewichts eingesandt werden. — Die Kosten der Hin- und Rückfracht (Eilgutfracht, Nachnahmen und verlangte Transportversicherung ausgeschlossen) werden bei den Sendungen der Werke der dazu besonders eingeladenen Künstler, vorbehaltlich der Bestimmung im Art. 4, von dem Kunstverein getragen. Künstler und Besitzer von Kunstgegenständen, welche nicht besonders eingeladen worden sind, müssen diese Kosten in Ermangelung anderweitiger Verabredung selbst tragen. — Die Gegenstände müssen sicher und fest verpackt eingesandt werden, für gleiche Verpackung bei der Rücksendung und für Beschädigungen, welche er verschuldet, haftet der Kunstverein. — Der Kunstverein verpflichtet sich, die ausgestellten Kunstwerke bei einer soliden Versicherungs-Gesellschaft zu den angegebenen Werthen gegen Feuersgefahr zu versichern und im Falle eines Brandunglücks den Künstlern oder Besitzern die eingehende Entschädigungssumme auszuzahlen. — Von dem Kaufpreise aller auf der Ausstellung angekauften Kunstwerke erhält der Kunstverein als Entschädigung für die Mühwaltungen der Geschäftsführung bei Vermittlung der Verkäufe fünf Prozent. — Die Tagesstunden, während deren das Ausstellungs-Lokal geöffnet ist, werden durch das städtische Reglement nach Maßgabe der Jahreszeit bestimmt. — Die Aktionäre haben für ihre Person gegen Vorzeigung ihrer Aktien freien Eintritt nicht blos in das Lokal der permanenten Kunst-Ausstellung des Kunstvereins, sondern auch in alle übrigen Räume des Museums.

Δ **Münchener Kunstverein.** Leider ist es den Besuchern des Kunstvereins nur selten mehr gegönnt, in den Räumen desselben Arbeiten von Friedr. Voltz und Braith zu sehen. Um so erfreulicher war es, daß Gebler dort sein letztes großes Bild zur Ausstellung brachte. Wir befinden uns im Innern eines Schafstalles, in dem der Künstler eben den Studien obgelegen und beim Weggehen seinen gesammten Malapparat unter der Obhut seines schwarzen Pudels zurückgelassen hat. Nun drängen sich die Insasten des Stalles mit dämischer Neugier herzu und beschauen sich Arbeit und Arbeitszeug zur großen Erbitterung des treuen Wächters, der ihnen ingrimmige Blicke zuwirft, aber zu wohlgezogen ist, um unter sie zu fahren. Das Bild ist von so überaus glücklichem Humor, daß es die beste Wirkung machen mußte auch ohne die meisterhafte Durchführung. — Die Behandlung eines idealen Gegenstandes gehört in unsern Tagen zu den außerordentlichen Seltenheiten, und es muß F. Dürck's „Morgen" schon deßhalb freudig begrüßt werden. Feiner poetischer Duft ist über die reizende Mädchengestalt hingehaucht, welche in rosigem Lichte über die noch in Dämmerung ruhende Erde dahin schwebt. Auffassung, Zeichnung und Kolorit verdienen gleiches Lob, doch mag die Bemerkung gestattet sein, daß der Blüthenstrauch rechts im Bilde durchaus unnöthig erscheint und die Wirkung eher beeinträchtigt als erhöht. — Böcklin's „Frühlingslied" bietet eine peinliche Anhäufung von Geschmacklosigkeit, Zeichnungs- und Koloriverstößen. Dieses Machwerk mußte endlich auch seinen entschiedensten Anhängern die Augen darüber öffnen, wohin das Haschen nach dem Absonderlichen auch eine genial angelegte Natur führen kann. — Scenen aus dem Volksleben Tyrols sind jetzt sehr beliebt. Die letzte Wochenausstellung bringt deren nicht weniger als vier. Nun das erklärt sich leicht; mögen Defregger's wohlverdiente Lorbeeren doch gar Manchen nicht schlafen lassen! Aber wer darf es wagen, sich mit ihm zu messen? Ein wahres Kunstwerk bedarf keines Kommentars, und so genügt es auch vollkommen, wenn Defregger sein neuestes, für die Wiener Weltausstellung bestimmtes Bild einfach mit „Aus Tyrol" bezeichnet. Alles darin trägt die Signatur der Genialität, jede seiner Personen hat nicht bloß ihren scharf ausgesprochenen Charakter, sondern ihre eigene Lebensgeschichte. Sie sind Typen und potenzirteste Individualitäten zugleich. Der Stoff, den sich der Meister wählte, könnte kaum einfacher sein: ein italienischer Musikant mit einem Knaben und einem Mädchen produzirt sich vor einem aus nur wenigen Personen bestehenden ländlichen Publikum. Jede nimmt in ihrer scharf ausgesprochen individuellen Weise lebendigen Antheil an dem an sich unbedeutenden Vorgange: das sprachlose Erstaunen des schmutzigen Kindes, die Neugier und Lust am Fremden in den Gesichtern der „halbgewachsenen" Bursche und Mädchen, das stille Behagen der Alten, die sich ihrer festen Häuslichkeit dem Wanderleben der Welschen gegenüber doppelt zu freuen scheinen, der Anflug von Mitleid in den Zügen der behäbigen Frau hinter dem Tische, selbst das Mißtrauen des Hundes gegen die ungewohnte Erscheinung der Fremden kommen in einer Weise zum Ausdruck, welche bis in die kleinste Einzelheit den Meister verräth. Defregger ist ausgesprochener Realist und muß es in seiner Sphäre so gut sein, wie es Teniers, Gerard Dow u. A. gewesen, aber er begnügt sich nicht damit, die bloße Außenseite zu geben, wie die große Schaar der geschworenen Feinde des Idealismus, und das macht ihn selber wieder zum Idealisten. — E. Naumann brachte in seinen Bildern: „Blumen der Liebe" und „Liebe zur Blume", wenigstens theilweise neue Gedanken, wofür ihm aufrichtiger Dank ausgesprochen sei, um so mehr, als das Neue, wie nicht allzeit,

gut und zugleich auf anziehende Weise ausgedrückt erscheint. Die polnische Künstlerkolonie ist durch eine Landschaft von Malecki und durch eine „Ueberfahrt" von L. Kurzella vertreten. Selbstverständlich sind beide Motive der Heimat der Künstler entnommen und beiden unbedingt höchst schätzenswerthen Arbeiten ist dasselbe System zu Grunde gelegt: dunkle Massen heben sich von einem hellen Hintergrunde ab und wirken deßhalb auch ohne eigentlich plastische Behandlung der Einzelheiten. Das tritt namentlich bei Kurzella so recht überzeugend zu Tage. Seine Figuren sind, in der Nähe gesehen, vollkommen flach und könnten, wie Turner es that, ebensowohl aus Papier geschnitten und auf die Leinwand geklebt sein. Wenn sie dabei in einiger Entfernung gleichwohl lebhaft wirken, so hat das seinen Grund in dem prinzipiellen Gegensatze von Hell und Dunkel und in der sehr gesättigten Farbe, welche auf dem fahlen Grau des Hintergrundes um so brillanter hervortritt. — Die zur Verloosung angekauften Kunstwerke erreichten die Zahl von 113 und repräsentirten einen Ankaufspreis von 32,299 Gulden. Der höchste Preis (800 Fl.) wurde für Wilh. Marc's: „Nach dem Bade" bezahlt. Danach folgten C. D. Meyer's „Muttergück" (680 Fl.), Carl Ebert's „Sonnenuntergang, Motiv bei München" (600 Fl.) und Carl Roux's „Thierstück". Plastische Werke wurden nur vier angekauft.

A. J. M. **Die Ausstellung des Hamburger Kunstvereins** hat im neuen Jahre einen viel verheißenden Anfang gemacht. Besondere Beachtung verdiente und fand ein in vieler Beziehung vortreffliches Thierbild von Jutz, ein Hühnerhof, durch das Erscheinen eines Windspiels in lebhafte und komische Unruhe versetzt. Ob nicht auch andere der Meinung sind, daß der Künstler, nicht ohne einigen Nachtheil für die Geschlossenheit der Kompositionen, seine Dimensionen etwas zu groß gegriffen hat, wird sich wohl bei der Wiener Weltausstellung, für welche das Bild bestimmt ist, herausstellen. — Ueber ein (gleichfalls für die genannte Ausstellung bestimmtes) Werk von F. Piloty, „Kapuzinerpredigt auf dem Fischmarkt in Rom", sind die Ansichten getheilt. Bei aller Anerkennung der geschickten Mache und des Arrangements, welches das Ganze wie eine unmittelbar aus dem Leben gegriffene und mit keckem Wurf hingesetzte Scene erscheinen läßt, ist doch nicht zu verkennen, daß in mehr als einer Figur uns zu sehr das schmutzige, in keiner einzigen das schöne Italien entgegen tritt, und die an sich löbliche Ungezwungenheit der Motive in einzelnen Typen (man betrachte nur den flämischen Burschen in der Mitte) die Gränzen des ästhetisch Erlaubten, so weit wir sie auch einem gesunden Realismus zu ziehen geneigt sein mögen, in bedenklicher Weise überschreitet. Andererseits ist der lebhaft perorirende Kapuziner doch nicht feurig genug; wer die lebendige, ja theatralische Gestikulation namentlich jüngerer Prädikanten schon in Nordfrankreich gesehen hat, wird eine noch energischere Beweglichkeit des italienischen Volksredners ad divo nicht unnatürlich finden. Der Einwand, daß eine kräftigere Betonung südländischen Feuers bei einem nordischen Publikum als entrirt Widerspruch finden würde, verdient keine ernstliche Berücksichtigung. Baumgartner in München brachte ein lauberes Bildchen, „Vormittag in der Pfarrküche"; die niedliche Köchin des epikuräischen Pfarrers prunkt dem Maler zu Gefallen mit einem außergewöhnlich vollständigen und blanken Küchenincventar, und so kann man es ihm nicht verdenken, wenn er jedes einzelne Stück mit einer beinahe kleinlichen Sorgfalt behandelt. — Während andere Künstler es lieben, uns ihre Modelle unter allen möglichen heidnischen und biblischen Namen vorzuführen, ist Heimerdinger so ehrlich, sein „neugieriges Modell" als solches, nicht etwa als Eva oder Pandora, in seiner ganzen uninteressanten Häßlichkeit abzukonterfeien. — Eine Landschaft in größerem Stil, A. Rieger's „Sonnenuntergang am Nil", entschädigte uns für die Misere der dilettantischen Bilderchen und Bedeuten aus unserer nächsten Umgegend, Billwärder, Tenselsbrück u. s. w., womit wir Jahr aus Jahr ein in wahrhaft unverantwortlicher Weise heimgesucht werden. Der Charakter der Palmen in der rechten Hälfte des Bildes soll nach dem Urtheil von Kennern des Landes nicht ganz glücklich getroffen sein; unbestreitbare Vorzüge dagegen sind das glühende Kolorit, die geschickte Vertheilung der Licht- und Schattenmassen und naturwahre Auffassung orientalischer Architektur und Staffage; wen erinnerte der Beduine, welcher sich aus dem Nil zu trinken geben läßt, nicht daran, daß für den Muselman kein köstlicheres Wasser existirt als dasjenige des Brunnens Semsem und des Niles? In Mosengel's „Mondscheinlandschaft" war die Spiegelung des Mondes im Wasser zu pastos behandelt; zwei andere Landschaften desselben Künstlers sind zwar nicht ohne Anmuth, doch im Ganzen unbedeutend und lassen es bedauern, daß er sein hübsches Talent zu sehr in Viel- und Bedutenmalerei verzettelt.

Vermischte Nachrichten.

B. **Der Historienmaler Lauenstein** in Düsseldorf hat ein großes Altargemälde für die Kirche in Heerd bei Düsseldorf vollendet. Es ist auf Goldgrund gemalt und zeigt den Heiland am Kreuz, zu dessen Füßen Maria und Johannes stehen. Leider ist die Beleuchtung des Altars eine wenig günstige, sodaß der Künstler genöthigt war, das Bild möglichst hell im Kolorit zu halten, wodurch aber die Gesammtwirkung des tüchtigen, streng gezeichneten Werkes durchaus nicht beeinträchtigt wurde.

△ **Professor Roab in München** arbeitet im Auftrage der Bruckmann'schen Verlagshandlung an einem neuen Stiche der Madonna aus dem Hause Tempi von Raffael und ist damit soweit vorgeschritten, daß man die Vollendung des Blattes noch im Laufe dieses Jahres erwarten darf.

B. **Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen** hat eine vollendete Kupferplatte aus dem Nachlaß des jüngst verstorbenen Professor's Hoffmann in Berlin angekauft, welche in gediegener Ausführung eine Wiedergabe der Raffael'schen Madonna mit dem Kinde und den heiligen Franziskus und Hieronymus aufweist und zu den besten Arbeiten des tüchtigen Kupferstechers gehören soll.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Auctions-Kataloge.

C. G. Boerner in Leipzig. Versteigerung: 24. März 1873. Sammlung des Herrn Medicinalrath Ritter Dr. C. J. Weigel in Dresden und eines Würtembergischen Kunstfreundes, enthaltend: Grabstichelblätter, meist vor der Schrift, Radirungen, Handzeichnungen, Aquarellen und Kupferwerke. 1400 Nummern.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VIII. Jahrgang.

Nr. 22.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 26) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate
à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

13. März

1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Aus Oberitalien.

Januar 1873.

„In der Entfernung erfährt man nur von den ersten Künstlern und oft begnügt man sich mit ihrem Namen; wenn man aber diesem Sternenhimmel näher tritt und die von der zweiten und dritten Größe nun auch zu flimmern anfangen, — — dann wird die Welt weit und die Kunst reich", — so dachte ich mit Goethe, als ich vor zwei Jahren zum ersten Male Romanino's Meisterwerk in Padua kennen lernte! Immer unvergeßlich bleibt dem Beschauer dieses farbenglühende, stilvolle und so unendlich wahre Bild.

Natürlich konnte ich es bei meinem dießmaligen Besuche Padua's nicht unterlassen, das Bild wieder aufzusuchen. Ich fand es nicht mehr an seiner alten Stelle im Palazzo della Ragione. Die ganze Pinakothek ist ausgewandert in einen zur Gemäldegalerie umgestalteten Palast, nahe dem Santo. Die Aufstellung der Gemälde im neuen Gebäude ist noch nicht vollendet, alle älteren Bilder sind in einem großen Saale nur provisorisch zusammengestellt. Bei der definitiven Aufstellung sollen die Perlen der Sammlung in einen großen Saal (mit Oberlicht) kommen, dessen Ausschmückung noch nicht fertig ist. Vor allen soll Romanino eine Ehrenstelle eingeräumt werden. Die herrliche Palla wird eine ganze Wand einnehmen; ob sie durch den dafür bestimmten Prachtrahmen, der noch nicht fertig ist, gewinnen wird, ist unentschieden. Die heutigen Italiener sind nicht sehr glücklich in derlei Dingen.

Die städtische Galerie wurde durch Schenkung einer Sammlung von Bronzen, Skulpturen und modernen Gemälden vermehrt, aber nicht bereichert.

Altichieri's und Avanzo's Fresken in der Kapelle S. Giorgio werden nun auch restaurirt, nachdem die Versuche in den Eremitani ein glückliches Resultat ergeben. Als E. Förster vor Jahren diese Fresken entdeckte, ließ er diese sowohl, als auch die des Giotto in der Madonna dell' Arena mit Wasser begießen, um den darüber gelagerten Staub herunterzuspülen. Dieses Verfahren, so raschen Erfolg es für den Augenblick bot, ist nicht ohne üble Folgen geblieben. Viele feinere, vermittelnde Töne wurden dadurch zerstört und der Ruin der Bilder nur gefördert. In der Kapelle S. Giorgio besonders blättert sich der ganze bemalte Anwurf in großen Stücken durch die dahinter gedrungene Feuchtigkeit ab. Wie rasch die Zerstörung in neuerer Zeit fortschritt, ersehe ich an einem schönen Madonnenkopf, den ich noch vor zwei Jahren ziemlich erhalten fand, von dem jetzt aber nur noch ein Fragment existirt. Die Restaurirung der Fresken erfolgt nun, indem nur die losgelösten Stellen mit Cement an die Wand festgeklebt werden; das betreffende Bindemittel bildet zugleich eine entsprechende Zwischenlage, welche die fernere Einwirkung der Feuchtigkeit paralysirt. An Mantegna's Fresken ist dieß Restaurirungsverfahren ohne Uebermalungen durchgeführt und damit die Erhaltung des noch Vorhandenen auf eine geraume Zeit hinaus gesichert. Höchst wünschenswerth wäre es, wenn auch die schönen Fresken Tizian's in der Scuola del Santo, von denen nur eine noch wohlerhalten ist, in geeigneter Weise restaurirt würden.

Sehr erfreulich ist die Sorgfalt und der Eifer, womit die italienische Regierung sich die Erhaltung und Restaurirung der Kunstwerke angelegen sein läßt. So gering die Mittel im Allgemeinen sind, so begegnet man doch

allerorten gutem Willen, der aber leider nicht immer auch von glücklichem Erfolge begleitet ist. Die Restaurirungen architektonischer Monumente sind durchschnittlich besonders unglücklich. Welches Zerrbild ist der schöne Fondaco dei Turchi in Venedig geworden, mit seiner nun gänzlich ruinirten Façade und den sie krönenden, überaus plumpen maurescken Zinnen, die nach einer alten Bedute des Palastes darauf gesetzt worden sein sollen! Man fühlt es allen diesen Werken italienischer Architekten an, wie sehr im Argen das Studium der alten Kunst liegt, und wie wenige Talente unter den Epigonen Palladio's, Sansovino's und Bramante's auferblühen.

Die Mailänder rühmen sich zwar, in Mengoni einen würdigen Nachfolger der alten Meister zu besitzen, doch will es mich bedünken, daß dessen Werke, so imposant auch manche Details sind, der Klassicität entbehren. Die Galerie Vittorio Emanuele ist ein entschieden viel weniger bedeutendes Werk, als es geschätzt wird.. Für die immense Höhe, welche für den Augenblick besticht, sind die Seitenwände zu hoch, dazu überladen mit Terrakotten und durch schlechte Fresken verunziert. Die Spannung des Glasgewölbes ist kleinlich zu nennen und entspricht keinesfalls dem leichten Material, auf das es berechnet sein sollte. Ueber die Façade dieses modernen Lieblingskindes der Mailänder kann man nicht sprechen, da dieselbe noch nicht vollendet ist. — In Florenz oder Venedig hätte diese Galerie weitaus nicht die Bedeutung und den Beifall gefunden. Und Mengoni ist nicht nur der bedeutendste, sondern auch der einzige Architekt Oberitaliens, der Beachtung verdient. Die anderen Baukünstler erfreuen sich selbst bei ihren Landsleuten keiner besonderen Werthschätzung. Wahrlich, man sieht mit Bangen die Kuppel der Salute in Venedig sich in einen Gerüstmantel hüllen und harrt nicht mit freudiger Ungeduld auf das Fallen der die Marluslirche und die Ecke des Dogenpalastes verdeckenden Rohrwände. Wo einheimische Architekten die Restaurirungsarbeiten leiten, kann man stets auf's Schlimmste gefaßt sein, obwohl die technische Ausführung als solche meistens eine ganz vortreffliche ist.

In Vicenza wird die Façade der S. Corona restaurirt — ein Domherr spendete Geld, der Magistrat das übrige, — möge ihnen nun auch Gott einen ordentlichen Architekten bescheeren!

Ein wahrer Jammer ist es, wie kläglich der schöne Palazzo del Consiglio in Verona zugerichtet wurde, diese reizende, schöne Loggia! Nebst allem erdenklichen architektonischen Unsinn wird Alles mit gräulichen Tünchen barbarisch bestrichen, so daß Unwillen überall den Genuß trübt. Mit Bangen hörte ich, daß der schöne Kreuzgang im Veroneser Dom nächstes Jahr auch restaurirt werden soll. Die Malerei ist in Verona ebenfalls in dieser Beziehung glücklicher als die Architektur. Seit zwei Jahren sind im Dom wieder viele Fresken aufgedeckt worden*). Versuche an den Wänden weisen nach, daß das ganze Innere der Kirche mit Wandgemälden reich geschmückt war. Sobald die Aufdeckungsarbeiten vollendet sein werden, ist Verona um ein Denkmal von großem Werthe reicher, das auf die unter Mantegna's Einfluß und vielleicht Mithilfe thätigen Künstler des fünfzehnten Jahrhunderts ein helles Licht werfen wird.

Die Barbarei der Geistlichkeit ist, was die Bewahrung der ihnen anvertrauten Kunstschätze anbelangt, allerorten groß, in Italien aber unerhört. Unzählige Denkmale, besonders älterer Kunstperioden, sind unter Tünche und Anwurf begraben, Meisterwerke ersten Ranges sind zu Grunde gegangen, — die Kapelle von S. Giovannie Paolo bleibt ein ewiger Vorwurf für die Hüter der darin verbrannten Schätze — andere sind dem stetigen Verfalle und sicherem Untergange preisgegeben. Theils durch Weihrauch, mehr aber noch durch den Qualm unzähliger Wachskerzen, die kaum einen halben Schuh weit von den Bildflächen an den so zahlreichen Feiertagen brennen, werden die Bilder geschwärzt und verdunkelt. Die strahlende Wärme verursacht das Abspringen der Farben, Reißen des Firnisses ꝛc. Eines der in solcher Weise am meisten gemißhandelten Bilder ist die Madonna mit der Familie Pesaro von Tizian in den Frari zu Venedig. Zu allem Angeführten kommt noch die Unannehmlichkeit, daß bei diesem Bilde die ganze untere Hälfte durch eine dichte Reihe fünf Schuh hoher Kerzen, geschmackloser Leuchter und ungeheuerer Blumenbüsche aus Papier neuestens verdeckt ist, so daß man von den Herrlichkeiten des Bildes kaum eine Ahnung haben kann. Eine ganz schlechte Kopie erfüllte an dieser Stelle wohl auch ihren Zweck und für Tizian's herrliches Bild wäre die Akademie ein günstigerer Ort. Wie voll kann man die schönen Paolo's aus S. Sebastiano genießen, die alle in einem runden Saal der Akademie in trefflichem Lichte aufgestellt sind! Man möchte wünschen, daß sie nach vollendeter Restaurirung der Kirche auch da blieben.

Einiges ist wohl schon geschehen, um dem unverständigen Gebahren der geistlichen Herren Einhalt zu thun, doch nimmt man zumeist mit halben Maßregeln vorlieb. Die Kirchen sind zwar nominell unter die Aufsicht der Akademien gestellt, die betreffenden Herren haben aber nach und nach Gebrauchsgesetze einzuführen gewußt, die obige Aufsicht illusorisch macht. Die Bilder werden nach wie vor systematisch ruinirt.

Nur selten findet man Gelegenheit, ein wirksames Eingreifen der Akademie zu konstatiren, z. B. in S. Giovanni zu Parma, wo der Ruin der herrlichen Intarsia-Arbeiten an den Chorstühlen noch glücklich verhindert

*) Ueber diesen Frestenschmuck bringt die Zeitschrift demnächst einen eingehenden Bericht aus Eitelberger's Feder.
A. d. Herausg.

wurde, nachdem zwei Tafeln „restaurirt", d. h. förmlich abgeschliffen und ruinirt waren.

Warum führt man nicht mit Konsequenz durch, was in Florenz so glücklich gelungen?

Sehr wohlthätig berühren dort die Reformen im Kloster S. Marco und der Kapelle der Medici in S. Lorenzo, welche beide zu förmlichen Museen umgestaltet und sehr glücklich eingerichtet sind. Fiesole's Fresken zu studiren, ist nun sehr erleichtert; wo es irgendwie nöthig war, wurden Fenster und Blenden in Dach und Wänden angebracht, um Bilder zugänglich zu machen, die früher nur bei hellen Tagen und zu gewissen Stunden leidlich sichtbar waren. Alles ist nett hergerichtet, der Reinlichkeit fiel zwar manch malerisches Motiv zum Opfer, doch ist für die Konservirung der Bilder gesorgt und hoffentlich nun auch dafür, daß sie nicht mehr unter Tünche kommen.

Weniger zu loben ist die Einrichtung bei Lionardo's Abendmahl in Mailand, wo es doch ein Leichtes wäre, links vom Bilde ein großes Atelierfenster anzubringen, um dem so vielfach gemißhandelten Werke wenigstens Licht in Fülle zuzuführen.

Für die großartige und überaus praktische Idee Thiers', eine Galerie von Kopien der ersten Meisterwerke Europa's anzulegen, wird in Padua auch gearbeitet und zwar eine der Fresken Giotto's kopirt. Mit der Art und Weise zu kopiren, wobei das Fehlende vom Kopisten willkürlich ergänzt wird, kann ich mich aber unmöglich einverstanden erklären. Es ist dieß ein ganz pietätloses Verfahren, welches leider auch E. Kaiser leitete, der für die Arundel Society Avanzo's Fresken nicht eben sehr glücklich kopirte.

Der Unfug, der in allen Galerien und Kirchen Italiens mit dem Kopiren getrieben wird, ist bekannt. Unbegreiflich ist es aber, wie man zugeben kann, daß in einer der ersten Galerien der Welt, in den Uffizien, talentlose Kopisten Angesichts von Bildern alter Meister „abkomponiren" d. h. aus den herrlichen Werken ohne Verstand Gruppen und Figuren herauskopiren, willkürlich zusammenstellen und mit respectiven Hintergründen versehen. Ist denn nicht die Kopienfabrikation und der Handel damit schon entwürdigend genug? Im Palazzo Pitti scheint es doch etwas besser zu stehen, da man wenigstens letzteren Unsinn dort nicht antrifft und in den Verkaufsbuden nur Kopien der Galerie Pitti aufgestellt sich finden. Die Plackereien, denen man in München ausgesetzt ist, wenn man in der Pinakothek studiren will, findet man selbst in ihrer übertriebenen Pedanterie ganz gerechtfertigt, ja erwünscht. Angesichts so unwürdigen Treibens.

Gegen die Direktion der Uffizien wäre überhaupt noch manche Anklage zu erheben; doch sei vorläufig nur erwähnt, in welch' traurigem Zustande sich das herrliche große Reiterporträt des Velazquez befindet. Wenn nicht bald Einhalt gethan wird, so wird der Ruin des Bildes in kurzer Zeit soweit vorgeschritten sein, daß man bedenkliche und weitgehende Eingriffe wird unternehmen müssen, um es zu retten, während jetzt noch eine einfache Manipulation helfen könnte.

Am liebsten möchte ich mit Heine schließen, wie ich mit Goethe anfing und den Direktor der Uffizien und alle schlechten Kopisten gehenkt wünschen; da dieß aber nicht gut angeht, so will ich wenigstens hoffen, daß diese Zeilen zur Besserung der Uebelstände ihr Scherflein beitragen mögen.

Dr. Isidor.

Künstlerfasching in Wien.

Das Theater, unstreitig eine der konservativsten Anstalten in unserer schnell lebenden Zeit, bewahrt neben hundert anderen Masken, deren Vorbilder längst ausgestorben sind (falls sie überhaupt jemals gelebt haben), auch die des schwärmerischen Malers mit langen blonden Locken, breitem über den Sammtrock fallendem Hemdkragen, einem namenlosen Sehnen in der Brust und „geschwollenen" Redensarten auf den Lippen. Die Spezialität kam allerdings vor manchem Jahrzehnt hier und da vor, aber nie war das Generalisiren weniger berechtigt als in diesem Falle. Denn auch in der romantischen Periode und während der Herrschaft des Weltschmerzes und als der in Oel frevelnde Jüngling sinnige gemüthliche Blümlein auf die Leinwand hauchte, florirte im Leben der Künstler der Humor. Jacobi's Garten, der Stubenvoll und so manches andere Lokal wissen davon zu erzählen, wie die strengsten Meister des Lebens Unverstand zu genießen wußten, und wo närrisches Treiben gedeiht, da haben sicherlich Künstler die Hand im Spiele. In Wien insbesondere fristete die Künstlerschaft ein Stück Poesie und Humor über eine Periode hin, in welcher jede freie Lebensäußerung mißtrauisch überwacht wurde. Jahre lang konnten die Maifeste der Künstler auf dem Kahlenberge in voller Zwanglosigkeit gefeiert werden, und seltsamerweise wurden sie nicht von der Polizei, sondern von dem bloß schauenden, nicht theilnehmenden Publikum erdrückt und erstickt. Und dies nämliche Element hat noch fast jeden Versuch, heiterer, künstlerischer Geselligkeit in Wien eine Stätte zu bereiten, binnen kurzer Frist wieder vereitelt; überall drängten sich diejenigen, welche nicht im Stande sind, sich selbst zu unterhalten, so massenhaft heran und hervor, daß die sogenannten Künstlervereine sich in höhere Singspielhallen verwandelten. Die bildenden Künstler haben sich diese Erfahrung zur Lehre dienen lassen. Sie bleiben so viel als möglich unter sich, halten an dem Prinzip fest, kein „Publikum" außer Ihresgleichen haben zu wollen, und darum sind ihre Zusammenkünfte die einzigen, in welchen ungezwungene, anspruchslose Fröhlichkeit sich erhält.

In diesem Winter begann der Künstlerfasching schon

eine Woche, bevor der Kalender die Erlaubniß ertheilte. Zur Sylvesterfeier wurde eine Parodie der „großen Kunstauktionen“ in Scene gesetzt und zwar mit einer Fülle von Witz und Humor. Die Parodie nahm ihren Anfang schon in dem (mit Annoncen-Vignetten aus Zeitungen) „reich illustrirten“ Kataloge, in welchem Phidias und Giotto so wenig fehlten, wie Raffaelische Majoliken und Porträts von Rembrandt und Frans Hals; zugleich bot er eine wundervolle Blumenlese kunsthändlerischer Stilistik dar. Da kamen der „Knabe mit einem Korbe, welcher Kirschen ißt“, das „über die Mauer geküßte Mädchen“, der „sich steinigende heil. Hieronymus“, „Mann und Frau aus einem Glase trinkend“, „Rindvieh mit Hirt und Hirtin in eifrigem Gespräch“ und viele andere Perlen hiesiger Auktionskataloge wieder vor. Wer die Bilder dann an den Wänden suchte, war freilich schlecht berathen, denn nur ausnahmsweise stimmten die Nummern. Dafür fand er andere alte und neue Meister auf das witzigste, zum Theil wirklich genial karrikirt. In hervorragender Weise hatte sich Makart betheiligt, dessen Bilder in der Manier der Rosa Bonheur, Voltz, G. Max und Anderer den Künstler von einer ganz neuen Seite zeigten. Und damit die Parodie vollständig wurde, erhitzten sich die Liebhaber bei dieser wie bei jeder Versteigerung so sehr, daß das Erträgniß sich auf mehrere tausend Gulden belief. Auch der Katzenjammer wird bei Manchem nicht ausgeblieben sein, der die theuer erstandenen, bei künstlicher Beleuchtung und für solche gemalten Bilder bei Tage betrachtete.

Theatralische Darstellungen, in welchen die Tollheit schon einen ziemlich hohen Grad erreichte, Musik- und Tanzabende reihten sich an; den Schluß- und Glanzpunkt des Künstlerfaschings aber bildete, wie herkömmlich, der „Gschnasball“. Der Ausdruck Gschnas bedeutet in der Wiener Mundart Abschnitzel, Abhub, Ueberbleibsel, und seine Anwendung in diesem Falle hat ihre Geschichte. Vor Jahren war bei einem Künstlerfeste für des Leibes Nahrung so reichlich gesorgt worden, daß der Gedanke auftauchte, von dem „Gschnas“ ein zweites Mahl zu veranstalten, und der führte wieder zu dem weiteren Einfall, sich auch „gschnasig“ zu kostümiren. Seitdem besteht für diese mit ziemlicher Regelmäßigkeit wiederkehrenden Maskenfeste das Gesetz, daß das Kostüm so treu wie möglich in Schnitt und Farbe, aber durchaus nicht echt im Stoff zu sein hat. Gewöhnlich wird irgend eine Stilperiode vorgeschrieben; wir haben antike, gothische u. s. w. Gschnasbälle gehabt, und es ist unglaublich, wie sinn- und phantastereich da die schlechtesten Fetzen, die abgetragensten Kleider, Haus- und Küchengeräthe verwendet werden, wie der sonst verpönte Frack sich jedem Zeitalter anpaßt, kurz mit wie bescheidenen Mitteln die komischsten und zugleich glänzendsten Effekte sich erzielen lassen. Für dieses Jahr hatte „Se. Durchschlauch Fürst Gschnas der Erste und Einzige“ einen Hoftag ausgeschrieben; nur blaues Blut war geladen, vorzugsweise aber Potentaten, welche in dem Gothaischen Kalender nicht mehr oder noch nicht aufgenommen sind und Repräsentanten ausgestorbener Adelsgeschlechter. Der Plan wurde vorzüglich ausgeführt. Schon die Dekoration des Repräsentationssaales im Künstlerhause war im höchsten Grade gelungen. Makart und Laufberger hatten Paneele im Stile Dietterlin's geliefert mit unerhörten Karyatiden u. dgl. m., und die eine Querwand zeigte Landschaften von der Hand Friedrich Sturm's, welchem man schon die unvergleichliche Dekoration zu einer babylonischen Tragödie, die thatsächlich hängenden Gärten mit dem Weltausstellungspalaste als Thurm von Babel, verdankte. Hier hatte er ein zopfiges Paradies gemalt. Zwischen verschnittenen Hecken prangte ein Krapfenbaum, dessen eine Frucht Eva noch am Zweige angebissen hatte, Essig und Oelflasche figurirten als Fontaine, die Zinkwellen eines Waschbretts als Bassin, ein Doppelperspektiv krönte als Lustschloß einen Hügel, Regenschirme, Feuerzeuge, Hosenträger, Gebäck, Gemüse und hundert andere Dinge waren von des Künstlers Laune zu Elementen landschaftlicher oder architektonischer Dekoration erhoben. Ueber dem Ganzen aber lag ein so heiterer Glanz, daß man dem lachenden Sommerbilde gegenüber das Moment der Karikatur ganz vergessen konnte. Makart's Bilder waren, einige Uebertreibungen abgerechnet, wirkliche Meisterstücke des Barockstils, welcher dem Künstler unverkennbar höchst sympathisch ist; Sturm und Laufberger hatten den wahren „Gschnas“ gemalt, diese ganz besonders lokale Art des Faschingshumors. Beide Richtungen hatten denn auch ihre Vertretung in dem lebenden Bilde, welches die Bewohnerschaft des Saales darbot. Doch hatte Gschnas die Mehrheit. Da wogten gekrönte oder doch hochadelige Vertreter aller Zeiten bunt durcheinander, und ohne Ende verkündete der Oberceremonienmeister stolze historische oder mythische Namen vor dem Throne des Fürsten Gschnas, der im Hermelin von Watte mit gedörrten Zwetschen seine Gäste mit unnachahmlicher Würde und Huld begrüßte. Da kamen König Saul mit seinem Kronprinzen David, die drei heiligen Könige, der Erlkönig mit Kron und Schweif (die Töchter am Gürtel tragend), der Gnomenkönig, Kartenkönige, halb und ganz wilde Fürsten, Sultane, Dogen, auch geistliche Fürsten, anonyme Könige, von denen einer, in spanischer Tracht, ein Wanderbündel trug, während ein zweiter sich das Modell zu einem vom dankbaren Volke zu errichtenden Denkmal vorsorglich nachtragen ließ, da fehlten Baron Münchhausen, Don Ranudo de Colibrados nicht — merkwürdigerweise aber Don Quixote: wahrscheinlich hatte er gefürchtet, zu vielen Kollegen zu begegnen. Kreuzritter, Krautjunker, eine Gruppe von Spaniern, denen die ungeheuren Radkrausen nicht erlaubten, die Hand zum Munde zu führen, das Gefolge Barbarossa's,

der selbst in einem Nebenzimmer über der Wiener Zeitung eingeschlummert war — und wer zählt all' die Gestalten auf, welche stilgerecht einherstolzirten! In einiger Entfernung meinte man wirklich die kostbarsten Brokate, Spitzen, Stickereien, Straußfedern, Harnische, Ketten u. s. w. zu sehen: näher tretend erkannte man die bemalte Sackleinwand, die Tisch- und Betteppiche, die papiernen Federn und Blumen, die Goldgeschmeide und Brillanten vom Christbaum. Das Mäntelchen von schwarzer Seide enthüllte sich als aller Regenschirmüberzug, die Kopfbedeckung des Dogen von Venedig als Haube einer Linzer Bäuerin, der Helm mit Nasenschirm als ein mit Silberpapier beklebtes „Büttel", der Degengriff als hölzerner Leuchter, die prachtvolle Schleppe kann nicht verheimlichen, daß sie noch vor Kurzem einen Fauteuil geziert hat. Das ist kein äußerlicher Zug an den Gschnasfesten. Wer hier mitmachen will, muß Humor haben. Hier sind die „schönen Männer", welche einmal den Hausrock mit einem „Ritter"- oder Matrosenanzuge vertauschen, aber auch im bunten Wamms die alten ledernen Gesellen bleiben, von vornherein ausgeschlossen oder spielen doch, wenn sie sich hineinwagen, gar trübselige Figuren, ja sogar die schöne Frau, die nichts als schön sein will, genießt kein Ansehen. Es ist Methode in der Narrheit. Möge sie ferner gedeihen! B.

Konkurrenzen.

* **Das Komité für das Wiener Tegetthoff-Denkmal** macht bekannt, daß das Preisgericht den ersten Preis (3000 fl. ö. W.) dem Urheber des Entwurfes: „Einfachheit hebt das Große, Ueberladung erdrückt das Größte" zuerkannt hat. Den zweiten Preis (2000 fl.) erhielt der Urheber des Projektes „Lissa II." (nicht 11, wie in unserem Berichte gedruckt war), den dritten (1000 fl.) der Urheber des Entwurfes: „Fortes fortuna juvat". Die Eröffnung der versiegelten Devisen ergab, daß der erste Preis dem Bildhauer Ferdinand Schlöth in Rom, der zweite und dritte den Bildhauern Leopold Rau und Martin Paul Otto in Berlin zugefallen sind. Schlöth ist ein geborener Schweizer und durch sein Winckelried-Denkmal in Stans, sowie durch das St. Jakobsdenkmal für seine Vaterstadt Basel als ein Realist von ziemlich grobem Kaliber bekannt. Martin Paul Otto zählt bekanntlich zu den talentvollsten Schülern von R. Begas. Es verdient bemerkt zu werden, daß die drei künstlerischen Mitglieder der Jury (Eisenmenger, Hansen und Kundmann) den ersten Preis Otto zuerkannt hatten. Sie wurden jedoch von den Laien überstimmt und diese entschieden sich, wie man sagt, wegen der „Aehnlichkeit", die man der Statuette Schlöth's nachrühmt, für dessen sonst in keiner Weise bemerkenswerthen Entwurf.

* **Gegen das Konkurrenz-Unwesen.** Das österreichische Unterrichtsministerium hat eine Kommission eingesetzt, welche die Aufgabe hat, ein Programm zu entwerfen, nach welchem fortan bei Konkurrenz-Ausschreibungen für öffentliche Bauten, Monumente ꝛc. in Oesterreich vorgegangen werden soll. Von Seiten des Ministeriums wurden die Herren Dumba, Falke und Ferstel in dieses Komité berufen und außerdem von der Wiener Kunstgenossenschaft in Folge einer vom Ministerium an dieselbe ergangenen Aufforderung die Herren Eisenmenger, Stattler und Wagner zu Mitgliedern des Komité's gewählt.

Berlin. Die diesjährige Preisbewerbung der königlichen Akademie der Künste ist für die Bildhauerei bestimmt. Die Zuerkennung des Preises, bestehend in einer Pension von jährlich 750 Thalern auf zwei auf einander folgende Jahre zu einer Studienreise nach Italien, erfolgt in öffentlicher Sitzung der Akademie am 3. August d. J.; Ausländern kann nur ein Ehrenpreis zu Theil werden.

Sammlungen und Ausstellungen.

—r. **Wiener Künstlerhaus.** Während in den Parterre-Lokalitäten die Vorbereitungen zu der humoristisch-romantischen Zauberoper „Friedrich der Heilbare" getroffen wurden, deren wiederholte Aufführungen den diesjährigen Künstlerfasching würdig beschlossen, haben in den oberen Ausstellungssälen des Wiener Künstlerhauses die Kunsthändler Miethke & Wawra am 1. März eine neue Ausstellung eröffnet, die dem Geschmacke der Unternehmer alle Ehre macht. Nr. 1 in dem, nebenbei gesagt, sehr nachlässig redigirten Kataloge ist: „Die Entführung einer Nymphe durch einen Centaur" von Prof. C. Blaas. Die Lichtseite des großen Gemäldes ist die leuchtende Kraft seiner Farbe, sodann die Frische und Lebendigkeit in der Zeichnung und Modellirung. Da ist keine Kränklichkeit, keine graue ästhetische Reflexion, sondern frisches, wahlloses Erfassen und strotzende Gesundheit. Damit ist aber auch schon ein Mangel des Bildes angedeutet. Es fehlt demselben nämlich jene Idealität, der nun einmal solche Stoffe nicht entrathen dürfen. Der Geist des Motives, der hier doch ein rein erotischer ist, verlangt ein gewisses Raffinement des Kolorits; das zauberische Spiel des Helldunkels würde hier mehr fesseln und entsprechender sein, als das Alles entdüllende volle Licht der Sonne. — Eine bedeutende Leistung ist C. Becker's „Karnevalsfest im Dogen-Palaste". Das Bild ist genau so, wie alles, was Becker seit einigen Jahren gemalt hat, nicht besser, nicht schlechter; begnügen wir uns damit, noch einmal die so oft konstatirte Thatsache zu betonen, daß es wenige deutsche Künstler gibt, die wie Becker zu malen verstehen. Kurzbauer, der so rasch berühmt gewordene junge Genremaler, ist durch „Kränze windende Kinder" nicht würdig genug repräsentirt. Er hat bereits viel Besseres geschaffen; auch von dem vor Kurzem erst bei uns als Italiens Knaus ausgerufenen A. Rotta haben wir schon viel Besseres gesehen, als seine „Beichte", ein geleckt gemaltes, widerliches Tendenzbild. Interessant sind zwei Bilder von H. Ten Kate, die uns den Meister noch am Beginne seiner Laufbahn zeigen. Es sind zwei Pendants, welche die Ateliers von Rubens und Adr. Brouwer zum Vorwurf haben. Obwohl auf beiden Darstellungen das Machwerk von ängstlicher Zurückhaltung ist, so zeigen sie doch schon ein feines Farbengefühl und ein frisches Kompositionstalent. — Ein hübsches Genrebild hat Fröschl, ein junger Wiener Maler, der sich in München ausbildet, beigestellt. Es benennt sich „Häuslicher Zwist" und zeigt einen feinen Blick für die Erfassung psychologischer Momente aus dem Menschen- und Thierleben. Ein junges Ehepaar hat sich bei Tische gezankt; wahrscheinlich war wieder einmal die Suppe versalzen. Mürrisch steht der Ehemann von seiner Frau abgewendet da; sie sitzt noch am Tische, mit einer Miene, die deutlich genug sagt, daß sie sich nichts gefallen lassen will. Das kleine Kind sitzt, das Gesicht dem Beschauer zugewendet, am Boden. Es hat nun lange genug auf's Essen gewartet, aber endlich wird ihm das Warten zu viel; es schreit, als wenn es am Spieße stäke, und es schreit mit unnachahmlicher Naturtreue. Der Spitz, der während des Zwistes einen Tritt bekommen haben mag, begnügt sich damit, seiner stillen Verachtung durch sprechende Blicke Ausdruck zu geben. Die ganze Stimmung des Bildes ist eine gewitterschwangere zu nennen, „es zieht etwas wie Pulvergeruch durch's Zimmer", wie Jemand treffend vor dem Bilde bemerkte. — Unter den Landschaften leuchtet eine „Abendstimmung" von Schleich hervor, wie er sie nie wirkungsvoller und genialer gemalt hat. Eine Winterlandschaft von Courbet scheint ganz mit der Spachtel gemacht zu sein, nach der Brutalität der Technik zu schließen. Allein der Künstler hat ja die Freiheit zu malen, wamit er will, und wenn er so das geheimste Leben und Weben der Natur abzulauschen im Stande ist, wie es der derbe französische Realist hier vermocht hat, so wird er dennoch immer ein bedeutendes Kunstwerk schaffen. — Fein im Ton und von delikater Ausführung ist die „Blaue Moschee in Tauris" von Jules Laurens, eine Wunderblütde südlicher Architektur, mitten im weiten Schneegefilde! — Einen erfrischenden Eindruck macht eine mit seiner Naturempfindung vorgetragene „Praterpartie" von Schindler, bekanntlich einem Schüler des trefflichen A. Zimmermann, dem er sehr vieles zu danken hat, wenn auch der Zimmermann'sche Einfluß in seinen Bildern kaum noch nachzuweisen sein dürfte. Schindler hat besonders als Zeichner unter den Wiener Landschaftern wohl nur wenige Gleichen. Als Beleg für diese Behauptung

sei die Serie von Kompositionen zum „Waldfräulein" hier in Erinnerung gebracht, eine Schöpfung, reich an poetischer Empfindung für die illustrative Landschaft. Trotz seines eminenten Talentes für die poetische Illustration, hat Schindler dem Zuge der Zeit nicht widerstehen können und kultivirt jetzt die naturalistische Landschaft mit bedeutendem Erfolg. Wie ich übrigens soeben erfahre, hat ein bekannter Amateur ihn beauftragt, die Waldfräulein-Kompositionen groß auszuführen. Vielleicht führt ihn dies auf die ursprüngliche Bahn zurück.

Vermischte Nachrichten.

Varnhagen über Herman Grimm. Von befreundeter Seite werden wir auf einen Beitrag zur Charakteristik H. Grimm's als Literarhistoriker aufmerksam gemacht, der zu Springer's Kritik seiner kunsthistorischen Verfahrungsweise eine eigenthümliche Parallele bietet. In Varnhagen's Tagebüchern, 14. Bd., Seite 283 liest man (Dienstag, 1. Juni 1858): „Herman Grimm hat im Morgenblatte seine sogenannte Vorrede zu Goethe's und Schiller's Briefwechsel beendigt. Sie enthält manches Gute, aber nichts besonders Ausgezeichnetes oder auch nur Neues; von derartigem Gerede behält man daher keinen festen Eindruck, es läuft alles untereinander. Ganz falsch ist ꝛc. Als einen Mißgriff muß ich es auch rügen, daß Grimm es als einen Tadel gegen Goethe'n ausspricht, den hohen Werth von Achim von Arnim's Dichtungen nicht genug erkannt zu haben! Ich glaube nicht einmal, daß Grimm bei diesem Tadel aufrichtig ist, er wollte nur der Familie eine Verbeugung machen!"

An der Akademie der Künste in Prag ist durch die Ernennung Trenkwald's zum Professor in Wien die Stelle des Direktors zur Erledigung gekommen. Der Ausschuß der Gesellschaft hat nun in seiner letzten Sitzung beschlossen, die bedeutenderen Künstler Oesterreichs und Deutschlands davon in Kenntniß zu setzen und ihnen bekannt zu machen, daß die Prager Kunstausstellung, welche, wie gewöhnlich, vom 15. April bis 15. Juni dauert, ihnen die beste Gelegenheit bieten würde, dem Ausschuß ihre Werke vorzuführen und ihn so zu veranlassen, seine Wahl zu treffen. (Ill. Ztg.)

Eingesandt.

Herr R. Bergau sagt in seiner Besprechung der von Lay und Fischbach herausgegebenen „Südslavischen Ornamente" in No. 18. der „Kunstchronik": „Daß Fischbach's Auswahl eine gute, verständige und auf das Praktische gerichtete ist, dürfen wir ihm wohl zutrauen". Das kann man unterschreiben. Was man aber Herrn Fischbach vorderhand nicht so unbedingt zutrauen darf, ist, daß er die Originale treu wiedergegeben habe. In seinen Publikationen stilisirter Ornamente des Mittelalters und der Renaissance wenigstens hat er die Farben und Farbenzusammenstellungen der Originale mit einer Freiheit abgeändert, welche nimmermehr gutzuheißen ist, wenn seine Publikationen als etwas anderes als Muster mit Benutzung alter Motive gelten sollen. Seine „Richtung auf das Praktische" verführt ihn eben, in erster Linie an den Fabrikanten und dessen Publikum zu denken. Und die Betrachtung der neuen Arbeit ruft die lebhafte Befürchtung hervor, daß er auch die südslavischen Stoffe als frei zu benutzende Vorbilder behandelt habe. Bevor aber das Gegentheil nicht nachgewiesen ist, müssen wir doch wohl anstehen, das Werk als „Musterpublikation" zu bezeichnen, was in diesem Falle ja nicht sagen will: Publikation von Mustern. B.

Berichte vom Kunstmarkt.

Im Auktions-Institute von C. G. Boerner in Leipzig findet am 24. März a. c. die Versteigerung zweier ausgezeichneter Privatsammlungen statt aus dem Besitze des Herrn Medizinalrath Ritter Dr. C. J. Weigel, (Bruder des verstorbenen Kunsthändlers Rud. Weigel) und eines Württembergischen Kunstfreundes.

Beide Sammler hatten ihr Augenmerk hauptsächlich auf die Werke der Kupferstecher des 18. und 19. Jahrhunderts gerichtet und auf diesem Gebiete nur das Beste und das Seltenste erworben. Nicht häufig bietet sich Gelegenheit zur Erwerbung so vieler vorzüglicher Grabstichelblätter, wie sie der vorliegende Katalog in über 1400 Nummern enthält.

Wir führen aus demselben einige der ausgezeichnetsten Blätter hier an, um die Kostbarkeit der beiden Sammlungen zu charakterisiren, wie Claessens: Die Kreuzabnahme, nach Rubens, vor aller Schrift, Desnayers: Die Madonna mit dem Fisch, von Raffael, vor aller Schrift, Estève: Moses schlägt Wasser aus dem Felsen, nach Murillo, vor aller Schrift, Gandolfi: Der Tag, des Correggio, épreuve de remarque, Longhi: Lo sposalizio, nach Raffael, vor der Inschrift, die Grablegung Christi, nach Crespi, épr. d'artiste, Mandel: Madonna della Sedia, épr. d'art. chin., Mercury: Die Schnitter, nach Robert, épr. d'art. chin., Morghen: Madonna della Sedia und die Transfiguration, nach Raffael, das heil. Abendmahl, nach da Vinci, vor der Retouche, Fr. Müller: Die Madonna Sixtina, nach Raffael, in kostbarem Abdrucke mit der großen Nadelschrift, Prévost: Die Schnitter, das Madonnenfest, die Fischer und der Improvisator, nach Robert, vor der Schrift, Richomme: Der Triumph der Galathea, nach Raffael, vor der Schrift, Steinla: Die Madonna Sixtina, nach Raffael, vor aller Schrift, Schiavoni: Die Himmelfahrt Mariä, nach Tizian, mit offener Schrift, Toschi: Lo Spasimo, nach Raffael, vor der Schrift, die Kreuzabnahme, nach Valterra, épr. de rem. u. s. f. Unter den Radirungen finden wir die beinahe vollständigen Werke von J. J. de Boissieu und A. Waterlaa in trefflichen alten Abdrücken und erwähnen noch schließlich die kostbare und seltene erste Ausgabe von R. Earlom's Liber Veritatis, nach Claude Gelée.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Auctions-Kataloge.

Rud. Lepke in Berlin. Versteigerung 11. u. 12. März 1873. Sammlung des Herrn Casper aus Paris, enthaltend: Gemälde, Pendulen, Bronzen, Sèvres-Porzellan etc. 138 Nummern.

Rud. Lepke in Berlin. Versteigerung 24. März 1873 u. folg. Tage. Nachlass der Herren Direktor Dielitz, Prof. Hoffmann, Dr. Lutze, Nachtrag zur Neumann'schen Sammlung etc. enthaltend: Kupferstiche, Handzeichnungen, Autographen, Bücher etc. ferner die Porträts-Sammlung des Herrn Dr. Siemssen etc., im ganzen 1593 Nummern.

Prachtwerke.

The antiquities of Cyprus (discovered principally on the sites of the ancient Golgoi and Idalium) by General Luigi Palma di Cesnola, consul at Larnaka. 36 Blatt. With an introduction by Sidney Colvin. London. (Berlin, bei Asher & Co.)

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VIII. Jahrgang.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianum. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

21. März

Nr. 23.

Inserate
à 2½ Sgr. für die dre Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Aus Tirol.

Innsbruck, Ende Februar.

r Wie wir unlängst hörten, kommt an die Stelle des rothen Kleckses über dem „Josefialtarl" in der altehrwürdigen Hofkirche ein Fresko von Mader. Wir wissen diesen Künstler in seiner Sphäre zu schätzen; sein Fresko gehört aber ebensowenig an diesen Platz, wie der rothe Klecks, mit dem sich unsere Betschwestern vorläufig behelfen. Es ist weder der Bau der Kirche, noch ihr Schmuck im Innern stilistisch einheitlich durchgeführt; Alter und Geschichte haben aber eine gewisse Harmonie hergestellt, die man durch neue Zuthaten dieser Sorte nicht stören sollte. Möge die Kirche wie bisher „Tirols Westminster" bleiben, man bewahre den Raum der Wände für Denkmäler; hierher wäre der Grabstein Collin's zu übersetzen; hier wären Erinnerungstafeln anzubringen für Knoller, Koch, Fallmerayer, Senn, Gilm und andere, wenn sie auch just keine heiligen Leiber sind.

Mader hat heuer seinen Freskencyklus aus der Legende des heiligen Veit in der Kirche zu Kemeten vollendet; in seiner Richtung berührt er sich am ehesten mit dem wackeren Hellweger, während Plattner, der sich jetzt zu Rom für die Vollendung seiner Aufgaben im neuen Friedhof vorbereitet, zwar eine kräftigere Natur ist, jedoch manchmal über die Grenzlinien des Schönen hinausstolpert. Auf dem Gebiete religiöser Malerei stehen diese drei Künstler jedenfalls zu Insbruck in erster Linie, und auch Kirchenvorstände außerhalb Tirols könnten, wenn Bedarf an frommen Bildern ist, gar wol auf sie reflektiren. Es ist diesen Männern Ernst mit der Sache, und wie viele Künstler gibt es noch, die bei der gänzlich veränderten Richtung der Zeit solche Bestellungen nicht schablonenmäßig nebenher abthun!

Am 14. Februar hatten wir eine kleine Gemäldeauktion; es wurde der Nachlaß der Kaufmannsfrau Th. Habtmann versteigert. Es interessiren Sie vielleicht einige Preise, die erzielt wurden. Für eine große Landschaft von J. Unterberger wurden 90 fl. bezahlt; Wörndle ging für das Gleiche ab; Hans Brunner erhielt 50 fl.; für eine hübsche Landschaft mit Schafen von R. Eberle zahlte man 105 fl., und was würde wol Raffalt sagen, wenn er hörte, daß ein „Abend" von ihm nicht funfzig Gulden erreichte. Vielleicht hätte man mehr erhalten, wenn man die Bilder einem Auktionator in einer großen Stadt überlassen hätte.

Eine gute Erwerbung hat das Ferdinandeum gemacht. Schlagen Sie das Künstlerlexikon von Nagler nach, Sie finden dort einen Kammermaler des Erzherzogs Leopold und später des Kardinals Madruz verzeichnet: er heißt Theophil Polak. Ein geborner Pole, kam er im ersten Drittel des siebzehnten Jahrhunderts nach Tirol, wo er dreißig Jahre hindurch thätig war und manche Kirche mit geschickter Hand schmückte. Sein Todesjahr ist unbekannt. Das Ferdinandeum kaufte ein Votivbild von ihm. Erzherzog Max, der Deutschmeister, auf den Knien wird von einem heiligen Pabste der thronenden Madonna vorgestellt, das Christkind auf ihrem Schooß hat segnend die Hand erhoben. Das gut erhaltene Bild zeigt einen achtenswerthen Künstler, auf den offenbar die Venetianer wirkten, der aber dabei manche ältere deutsche Tradition nicht vergaß. Engel halten über dem Haupte der Madonna eine gothische Krone; die Landschaft hat deutschen Charakter und könnte gar wol durch Reminiscenzen aus Dürer angeregt sein.

Wir können es nur billigen, wenn das Museum darauf bedacht ist, gute Bilder tirolischer Meister zu sammeln, seien es nun ältere oder jüngere, und wenn auch nicht ersten oder selbst zweiten Ranges. Die Kunstgeschichte hat nicht bloß nach diesen zu fragen; es ist oft wichtig, den Einfluß, die Verbreitung und Dauer mancher Richtungen kennen zu lernen. Gerade Tirol, wo sich das deutsche und das wälsche Element so vielfach kreuzten, böte zu solchen Studien gute Gelegenheit.

Es beginnt bald wieder der Fremdenzug. Da möchten wir noch einmal dringend zur bessern Aufstellung der so werthvollen Galerie Tschager rathen; durch bloßes Schimpfen auf mißliebige Korrespondenten in dieser Angelegenheit wird wahrlich nicht geholfen.

Das Parisurtheil in der Kunst des Mittelalters.

Obwohl man allgemein mit Recht die von Passavant, Rathgeber und von Quandt aufgebrachte Deutung der unter obigem Titel zusammengefaßten Darstellungen auf „König Alfred von Mercia, Ritter Albonal und seine drei Töchter" aufgegeben hat und wieder zum „Parisurtheil" zurückgekehrt ist, sind dennoch in der Erklärung der Einzelheiten sowohl als auch der gesammten Auffassung einige Schwierigkeiten zurückgeblieben. Doch werden auch diese durch einen meines Wissens bisher unberücksichtigten Kupferstich des Virgilius Solis gelöst.

Auf dem von Bartsch Bd. 9 unter No. 110 verzeichneten Kupferstich jenes Stechers erblickt man im Vordergrunde einer Landschaft drei unbekleidete Frauen. Die erste von ihnen, zur Linken des Beschauers, hält in der erhobenen Rechten eine Kugel, die Linke hat sie auf die Schulter der zweiten Frau gelegt, welche dem Beschauer den Rücken zukehrt. Diese ist bekränzt und trägt in der ausgestreckten Linken einen Palmenzweig, die Rechte legt sie auf den linken Arm der dritten, welche im Profil nach links gewendet erscheint und mit einem Diadem und großen Flügeln aus Pfauenfedern versehen ist. Ihre Rechte ist mit einem Pfeile bewaffnet. — Im Hintergrunde des Bildes liegt, äußerst klein, ein gewappneter Mann halb aufgerichtet unter einem Baume. Hinter ihm erscheint ein zweiter, der mit der Linken auf die Göttinnen weist. Er trägt einen mit Flügeln geschmückten Helm. Links an einem Baume befindet sich das Monogramm des Künstlers. Ueber der ersten Göttin steht P. (d. i. „Pallas" vgl. Virg. Solis, Bartsch No. 109, wo Pallas ebenfalls mit einer Kugel auf der Hand als dem Symbol der Weltherrschaft erscheint; durch einen Schild zu ihren Füßen ist sie auf No. 110 überdies noch mehr charakterisirt), über der zweiten D. (d. i. „Diana" auf B. 108 auch mit einer Palme in der Hand), über der dritten endlich V. („Venus" auf B. 107 geflügelt*) mit Pfeil und Palme; auf No. 110 steht zu ihren Füßen ein Pfau). Am oberen Rande des Stiches liest man TRAVM PARIS. Wir begegnen also hier einer Version des Mythus, nach welcher dem im Walde eingeschlafenen Paris die drei Göttinnen in Begleitung des Merkur im Traume erschienen. Ferner wurde an Stelle der Juno Diana in die Mitte der Göttinnen gesetzt. Wenigstens zwingt uns die Inschrift auf dem Stiche des Solis, ein solches Factum anzunehmen, wenn wir auch nicht auf den übrigen Bildern dieses Gegenstandes eine derartige Abweichung anzunehmen haben. — Woher diese neue Wendung der Sage stammt, wird sich schwer auffinden lassen. Jedenfalls findet man in den bisher gedruckten Büchern über die trojanische Sage nichts Einschlägiges. Das Erscheinen des Merkur in mittelalterlicher Rüstung darf nicht auffallen, auch wenn ihm besondere, auf seine göttliche Eigenschaft deutende Abzeichen fehlen.**) Es war diese Auffassung eine Folge des Einflusses der höfischen Ritterdichtung. Die Epiker des 13. und 14. Jahrhunderts behandelten und beschrieben Personen des klassischen Alterthums mit derselben Vorliebe für prächtige Wehr und Waffen, wie die Figuren der deutschen Ritterfage. Hektor, Paris und Alexander unterscheiden sich äußerlich (und wohl auch geistig) in Nichts von Parzival und den Rittern des heil. Gral.***) Der Bart, das Zeichen der Mannhaftigkeit, durfte dem weichlichen Paris ebensowenig wie dem jugendlichen Götterboten fehlen.

Das auf den meisten Darstellungen dieser Sage befindliche Pferd hinter dem schlafenden oder erwachenden Paris erklärt sich daraus, daß die Sage in ihrer Erweiterung und Umbildung erzählte, Paris wäre von der Jagd ermüdet eingeschlafen. Eine Jagd ohne Pferd konnte sich aber das Mittelalter kaum denken. Im „Liet von Troye" des Herbort von Fritzlar berichtet Paris selbst, V. 164 flg., sein Abenteuer in ähnlicher Weise. „Ich war bereit und sollte jagen, gen Sommerzeit in heißen Tagen, da kam mir ein Hirsch zu heraus vom Morlande. Ich hetzete meine Hunde, erfolgen ich ihn nicht kunnte. Das Wetter war sehr heiß, da trieb mich Hitze und Schweiß unter einen kühlen Baum. Der kleinen Wässerlein Strom hatte ihn umgangen. . . Sein Schatten konnte langen über der Wässerlein Gang. . Ein Brunnen

---

*) Die Beflügelung war im Mittelalter die allgemeine Bezeichnung einer Gottheit. So erscheint in der Geschichte des troj. Krieges von Hair von Nördlingen (Augsburg 1488) Oenone, als ihr Paris begegnet, und Venus und Discordia beim Parisurtheil mit Kopfflügeln.

**) Vgl. Vieg. Solis, B. 154. 159. (bärtig mit Flügelhelm). 133. 168. u. 177 (ohne Bart). Nur einmal 175 im idealen Kostüm.

***) Sotzmann, Bt. f. tit. Unt. 1852, No. 11. Woltmann in dieser Zeitschr. 1872, S. 187.

da mitten entsprang, beide klar und kalt. Da kühlte ich meine Zunge, meine Augen ich besprengte, den Wind ich mir zuwehte. Als ich mich kühlte also, da kam Frau Venus, Pallas und Juno" ꝛc. Die Schilderung der Situation und der Landschaft stimmt genau mit den bildlichen Darstellungen. Der kühle Brunnen, oft mit prächtiger Marmoreinfassung, fehlt selten. — Mit Benutzung solcher Schilderungen mag vielleicht das Mittelalter die seltsame Begegnung des Paris mit den drei Göttinnen zu einem Traumbild, einer Vision umgebildet haben. Ob nun der Traum des Paris oder die Erweckung desselben aus dem Schlafe durch Merkur auf den folgenden mir bekannt gewordenen Bildern anzunehmen ist, erhellt natürlich aus der jedesmaligen Situation.

A. Gemälde.

1. Lucas Cranach, Schloß zu Berlin, Schuchardt Bd. 3.
2. ders., Gotha, Schuchardt No. 308.
3. ders., Köln.
4. ders., Darmstadt, Sch. No. 464.
5. ders., Wörlitz, No. 459 bei Sch.
6. ders., Karlsruhe v. Jahr 1530. Woltmann a. a. O. S. 188. Die Krystallkugel ist auffallend. In der Hand der Minerva erklärt sie sich vielleicht als Symbol der Weltherrschaft. Sonst fehlt der Apfel, welcher deutlich an seiner Form zu erkennen ist, fast nie.

B. Handzeichnungen.

7. Lucas Cranach, schöne Federzeichnung auf Pergament im Berliner Kupferstichkabinet (fehlt bei Schuchardt) H. 0,353, B. 0,233. In einer Landschaft schläft unter einem Baum Paris, gewappnet und bärtig. Neben ihm sein Pferd, vor ihm Helm und Handschuh. Merkur, gerüstet und mit Flügelhelm, weckt ihn durch Berührung mit einem Stabe. Er führt eine von den Göttinnen bei der Hand. Die zweite steht an einem Baum, die dritte ganz im Vordergrunde. Zwischen ihnen liegt der Apfel. — Vorn in der Mitte zwei Jagdhunde des Paris. Oben schwebt ein Amor, der mit seinem Geschosse auf Paris zielt, zum Zeichen, daß in diesem Wettkampf die Liebe entscheidend ist.

8. Erhard Schön von Nürnberg: Federzeichnung ebd. H. 0,143, B. 0,197. bz. 1536. Paris schläft, Merkur berührt ihn mit einem Stabe; Pferd; Springbrunnen.

9. Virgilius Solis (von oder nach ihm?) Federzeichnung ebd. H. 0,117, B. 0,130.*) Verschieden von dem Stich; Paris und Merkur im Vordergrunde. Danach existirt ein Stich von Balthasar Jenichen, Passavant 3,72.

C. Kupferstiche und Holzschnitte.

10. 11. Altdorfer: a. Kpfst. Bartsch 36. b. Hz. B. 60. 1511.

*) Auf der Rückseite ist die Verwandlung des Aktäon gezeichnet, ein Beweis mehr dafür, daß die Darstellung der anderen Seite in die antike Mythe gehört.

12. 13. 14. Beham: B. 26. 88. 89. Letzteres bez. Indicium Paridis.

15. Cranach: B. 114. 1508, Kpf.

16. Dürer (angeblich): B. 134. Hz. Rundbild. Merkur mit langem Bart und pelzverbrämtem Mantel. v. Retberg A. 15.*)

17. Holbein: Passav. 87. Woltmann II, S. 26. 426.

18. 19. Brosamer: a. B. 11. Paris sitzt; Merkur mit Schlangenstab, Flügelhelm und Stiefeln. — b. B. 12 verschieden Kf.

20. Hier. Hopfer: B. 34. Kf. Paris schläft; = 15.

21. G. Penez: B. 89. Kf.

22. Balth. Jenichen: roher Nachstich von B. 110 des Virg. Solis von der Gegenseite Passav. 74.

Als die Produkte des italienischen Grabstichels sich über Deutschland verbreiteten, machte diese charakteristische Auffassung des Kostüms der heroischen Nacktheit Platz, ebenso wie die Situation dahin verändert wurde, daß Paris der Mythe zufolge im Walde sitzend den Besuch der Göttinnen empfängt. Hierher gehören z. B. zwei Stiche von Aldegrever (B. 98. von 1538) und von W. Huber (B. VII, S. 485. 8).

Berlin. **Dr. Adolf Rosenberg.**

Kunstliteratur.

Dr. F. X. Kraus, Das Spottcrucifix vom Palatin und ein neuentdecktes Graffito. Freiburg im Breisgau. Herder. 1872.

Im Herbste des Jahres 1856 entdeckte man an der Wand eines antiken Hauses, welches sich mit seiner Rückseite an den südwestlichen Abhang des Mons Palatinus lehnt, neben anderen, in den Stuck mit einem spitzen Instrumente eingekratzten Inschriften (sog. Graffiti) auch eine, die seitdem, namentlich der bildlichen Darstellung wegen, auf welche sie sich bezieht, die Aufmerksamkeit der Archäologen vielfach in Anspruch genommen hat. Aus einer Kritik eines von Jos. Haupt über jene Darstellung verfaßten Aufsatzes entstand die vorliegende Schrift.

In einem Zimmer jenes Gebäudes befand sich nämlich, in die Wand eingekratzt, das Bild eines mit einer kurzen Tunika bekleideten Mannes mit Eselskopf, der an ein T-förmiges Kreuz geheftet war. Zur Linken desselben stand ein Mann mit adorirender Geberde. Darunter las man in flüchtigen, aber vollkommen deutlichen Schriftzügen: Ἀλεξάμενος σεβετε (d. i. σέβεται) θεόν d. h. Alexamenos betet (seinen) Gott an. Später hat man die Darstellung aus der Wand ausgehoben und in das Collegio Romano geschafft. Schon R. Garrucci wies aus Zeugnissen antiker Schriftsteller nach, daß wir es hier mit einer Karikatur auf den Christengott einerseits und auf den gläubigen Alexamenos andererseits zu thun haben, da „die Heiden bis in's dritte Jahrhundert hinein Juden und

*) B. 65. v. Retberg A. 4: gegenseitige Kopie, Niello. — Zusammen mit der Umarmung (B. 135. R. A. 16) und dem h. büß. Hieronymus (B. 115. R. A. 12) von L. Hopfer auf einem Blatte kopirt (B. 23).

Christen den lächerlichen Vorwurf machten, als beteten sie einen Gott mit einem Eselskopfe an."

Nachdem der Verfasser die auch unseres Erachtens gänzlich verfehlte Deutung Haupt's auf den ägyptisch-griechischen Typhon und seine unrichtige Lesung der Inschrift schlagend beseitigt hat, führt er als Analogon eine von ihm (Fig. II.) abgebildete Gemme an, auf der ein mit einem Pallium bekleideter Esel zwei andächtigen Zuhörern etwas vorzudemonstriren scheint. Ob sich diese Vorstellung ebenfalls auf den Eselsgott, den Onokoites, wie ihn Tertullian nennt, bezieht, bleibt freilich zweifelhaft.

Im Februar 1870 fand man in einer anderen Kammer eben jenes Gebäudes unter einer Darstellung des Mars die Inschrift: „Ἀλεξάμενος fidelis", der gläubige Alexamenos, offenbar auf denselben A. bezüglich, wie die Inschrift unter dem Crucifix. Ueber den Zweck des Gebäudes hat sich mit Sicherheit nichts feststellen lassen und somit auch nicht über den Alexamenos und denjenigen, der seinem Christenglauben — denn fidelis bedeutet auch absolut „Christgläubiger" — auf so schmähliche Weise verhöhnt hat. Einige der in jenen Räumen gefundenen Inschriften deuten darauf hin, daß sich daselbst Wachtstuben kaiserlicher Leibgardisten befunden haben. Doch erhellt aus anderen, daß die Lokalitäten „als Pädagogium, d. h. als Schule für die im Palast geborenen und daselbst zu Pagen erzogenen Knaben gedient haben" (F. Lenormant). Der Verfasser schlägt den wahrscheinlich richtigen Mittelweg ein und nimmt an, daß die Räume zu verschiedenen Zeiten abwechselnd von den Pagen und den Soldaten benutzt wurden. Welcher Kategorie Alexamenos angehörte, der sein Glaubensbekenntniß an der Wand verewigte, andererseits aber auch bittere Anfeindung erdulden mußte, läßt sich nicht mehr entscheiden.

Noch nicht aufgeklärt ist „die Frage, wie die Heiden dazu gekommen sind, den Christen den Eselskult vorzuwerfen." Der Verfasser stellt die bisher darüber ausgesprochenen Meinungen zusammen und bringt recht dankenswerthe und interessante Momente bei, die vielleicht zu einer endlichen Aufklärung den Weg bahnen können.

Schließlich noch eine Bemerkung über die Form des Crucifixes. Es ist die der eigentlichen crux, dem lateinischen T entsprechend, des sog. Antoniuskreuzes. Oberhalb desselben befindet sich ein Y von ziemlicher Größe. Haupt erkannte in diesem Zeichen seinem Typhon zu Liebe das griechische Ypsilon, ebenso wie der Verfasser, nach dessen Meinung es jedoch mit dem Bilde gar nichts zu schaffen hat. Ich glaube nicht zu irren, wenn ich darin das gabelförmige patibulum erkenne, an das gewöhnlich die Sklaven geheftet wurden, und das zur Erhöhung des Schimpfes, vielleicht von späterer Hand, neben jenem ersten Kreuze eingeritzt wurde.

Nachträglich bemerke ich über die Stefanoni'sche Gemme, daß sie sich meiner Ansicht nach unmöglich auf den von Tertullian beschriebenen Eselsgott (Onokoites) beziehen kann. Denn die Beschreibung des Tertullian spricht nur von Eselsohren und dem einen Fuße, der in eine Klaue auslief. Dies läßt sich wohl auf das Spottcrucifix anwenden, aber nicht auf die Gemme, die einen vollständigen Esel zeigt. Dieser Umstand spricht auch gegen einen von der Circe verwandelten Odysseusgefährten, an den man denken könnte. Wir haben es wahrscheinlich mit einem Kunstreiterstückchen zu thun: ein würdevoll in die Toga gehüllter Esel tanzt vor zwei Zuschauern. **Adolf Rosenberg.**

Nekrologe.

S. **Heinrich Pommerencke**, ein begabter Porträtmaler, starb in Schwerin am 21. Febr. d. J. im 50. Lebensjahre. In dürftigen Verhältnissen geboren und erzogen, hatte sich sein Talent doch bald so weit Bahn gebrochen, daß er seine Studien in Berlin bei Professor Begas beginnen konnte. Nach Beendigung derselben ging er nach Paris und hatte das Glück, das Porträt der Herzogin Helene von Orleans zur Zufriedenheit der damaligen Königsfamilie zu malen, deren hohe Protektion ihm weitere Aufträge aus den höchsten Ständen zuführte. Nach der Februar-Revolution 1848 kehrte Pommerencke nach Schwerin zurück und ließ sich nach seiner Verheirathung daselbst dauernd nieder. Ein glückliches Familienleben ließ ihn andere Kreise wenig aufsuchen, so daß er dem Verkehr nahebeliebt seiner Kunst obliegen konnte. Für die Großh. Familie lieferte er manches werthvolle Porträt, wie es ihm denn an Aufträgen aus der Nähe und Ferne nie fehlte.

Konkurrenzen.

Konkurrenz für Entwürfe zur inneren Ausschmückung des Domes zu Köln. Die von dem Metropolitan-Domkapitel hierzu ausgeschriebene Konkurrenz hat ein sehr beschränktes Resultat geliefert. Es haben nur vier Bewerber ihre Arbeiten eingereicht: Der Diözesan-Baumeister V. Statz und die Architekten Franz Schmitz in Köln, Schneider in Aachen und Ringlate in Düsseldorf (Schüler des Oberbaurathes und Dom-Baumeisters Friedrich Schmidt in Wien). Die Erwartung, daß die Entwürfe im Museum Wallraf-Richartz würden ausgestellt werden, um auch dem größeren Publikum Gelegenheit zu geben, dieselben zu sehen und zu beurtheilen — was unseres Bedünkens um so angemessener gewesen wäre, als der aus Beisteuern der ganzen Nation seiner Vollendung entgegengeführte Dom gewisser Maßen als Gemeingut der Nation zu betrachten ist, — diese berechtigte Erwartung ist unerfüllt geblieben. Das Domkapitel hat beliebt, die Entwürfe im erzbischöflichen Museum auszustellen, wo sie unter sorgfältiger Obhut gehalten und nur einem sehr beschränkten Kreise sichtbar werden. (Köln. Ztg.)

Sammlungen und Ausstellungen.

△ **Münchener Kunstverein.** Die Besucher der Kunstvereins-Ausstellungen haben in dem Genremaler H. Kauffmann längst ein sehr achtenswerthes Talent kennen zu lernen Gelegenheit gehabt. Fast jedes seiner Bilder zeigte dem zunächst voraufgegangenen gegenüber einen mehr oder minder entschiedenen Fortschritt; mit seinem für die Wiener Weltausstellung bestimmten „Aaron" aber ist Kauffmann den ersten Meistern seines Faches, wie Defregger und Kurzbauer, würdig an die Seite getreten. Was ich vor Allem an dem neuesten Werke dieses Künstlers hervorheben möchte, das ist nicht die überaus wohlthuende Harmonie seiner Farbengebung, die nichts von dem fast die Augen Angreifenden der neuesten Schule, desto mehr aber von der Anmuth und Klarheit der alten Niederländer hat; nicht die Solidität der Zeichnung und die Klarheit der Gruppen; auch nicht die meisterhafte Charakteristik, welche jeder einzelnen Figur ein scharf ausgesprochenes individuelles Gepräge verleiht; auch nicht die Umsicht, mit welcher er das Interesse eines Jeden an dem Verlaufe der Versteigerung zur Anschauung brachte, — was ich ganz besonders hervorheben möchte, das ist die Bescheidenheit, mit welcher Kauffmann seine Technik, die, nebenbei bemerkt, ihres Gleichen sucht, dem Stoffe und Gedanken unterordnete. So nahe auch nach der jetzt herrschenden Anschauungsweise die Versuchung liegen mochte, ist nirgends Nebensächliches mit einer Virtuosität behandelt, die demselben eine größere Bedeutung beilegt, als es seiner Natur nach verdient. Kauffmann beherrscht die Technik nach allen Richtungen, aber er denkt zu hoch von der Kunst, um mit der Mache zu kokettiren. Karger's „Poststation" ist als eine recht wackere Leistung zu bezeichnen, welche noch mehr ansprechen würde, wenn die einzelnen Figuren, wie z. B. die junge Wittwe mit ihrem Kinde, der reisende Engländer mit seiner Dame, der Student mit den Abzeichen seiner Landsmannschaft ꝛc. etwas weniger

schematisch behandelt wären. A. Seitz, unser berühmter Kleinmeister, entwickelte in seiner Scene aus „Minna von Barnhelm“ wieder die ganze Fülle seines technischen Könnens, verbunden mit eingehender Individualisirung und außerordentlich klarem Kolorite, welche Meissonier in ihm einen gefährlichen Rivalen an die Seite stellen. Grützner kultivirte in seinem die „Kutte flickenden Kapuziner“ wieder einmal ein Gebiet, das ich so recht das seine nennen möchte. Seine „Klosterbrauerei“ und ähnliche Bilder aus dem Mönchsleben stehen meines Erachtens in jeder Beziehung viel höher als seine Shakespeare-Scenen. Der arme Teufel, der nicht weiß, wie er den beillosen Schaden beseitigen soll, den die Zeit seinem wesentlichsten Toilettestücke zugefügt, ist eine Figur von überaus köstlicher Wirkung. Auch Ludw. Hofmann aus Zeitz brachte einen Mönch in humoristischer Auffassung. Wie er so, unter einer schattigen Buche Schutz suchend vor den Strahlen der Mittagssonne, eine volle Weinflasche hervorgezogen hat, um sich zu erfrischen, bereitet ihm ein unter dem rothen Regenschirm weltvergessend einhergehendes ländliches Liebespaar, das sich eben küßt, eine nicht ganz uninteressante „Ueberraschung“, und wir freuen uns mit den jungen Leuten, die mit dem nächsten Scheitte dicht vor ihm stehen werden, daß der Hochwürdige die Sache gar nicht so rigoros anschaut. Dafür bürgt uns das Schmunzeln um seine behaglich vollen Lippen. Ein Salonbild im strengsten Sinne des Wortes ist A. Keller's „Chopin“: eine Dame am Piano, eine andere ihrem Spiele zuhörend, beide jung und hübsch, nur ein wenig äußerlich. Uebrigens ist es erfreulich, daß der Künstler sich von jener widerwärtigen Weise des Vortrages losmachte, die Nachlässigkeit zum Ideal erheben möchte. — Gierymski brachte eine „Alarmirte Avantgarde“, nach sein und seiner Landsleute bekannter Weise, — man könnte wohl ebenso gut sagen: Manier — Grau in Grau mit etwas wenigem Braun. Es wäre Unrecht zu leugnen, daß das kleine Bildchen etwas Originelles hat, daß die an sich einfache Handlung eine gewisse Spannung im Gemüthe des Beschauers hervorruft, aber der gute Eindruck wird durch das Absichtliche im Kolorit wieder nambaft geschwächt. — Zum wievielten Male ich in Jahresfrist Arbeiten J. Thoma's im Kunstvereine begegnet bin, kann ich im Augenblicke nicht genau sagen: es mag im Durchschnitt wohl auf je drei Wochen ein Bild von ihm treffen. Das ist eine Produktionsfähigkeit, die ihre Gefahren hat. In den letzten zwei Wochenausstellungen war Thoma durch zwei Porträts, zwei Landschaften und ein Genrebild vertreten. Das ist viel, sehr viel, zu viel. Von den Porträts verrieth eines entschiedenes Talent; von den Landschaften konnte dies leidee nicht gesagt werden. Die erste war eine schmutzige Masse; nur gab es darauf zwei Nuancen des Schmutzes; die eine bezeichnete den Himmel, die andere die Erde. Dagegen griff der Künstler in seiner zweiten Landschaft, einem Frühlingsmotiv, so kühn in seinen wohlausgestatteten Malkasten, daß es dem Beschauer ordentlich vor den Augen flimmerte. Dabei nirgends Massen, wohl aber Tausende und Tausende von hell leuchtenden Punkten und Flecken, Pünktchen und Fleckchen. Ein Kurzsichtiger mochte auf den ersten Blick meinen, Thoma habe auf die noch farbennasse Leinwand ein paar Hände voll bunter Glasperlen gestreut, und die seien nun dort kleben geblieben. Geradezu lächerlich aber ist seine Staffage: die ganze Welt hat kein dümmeres Gesicht aufzuweisen, als Thoma seinem zärtlichen jungen Ritter gab. Hat denn der Künstler gar keinen Freund, der ihm sagen möchte, daß er mit solchen beillosen Experimenten sein schönes Talent rettungslos zu Grunde richtet? Was endlich die „Balgerei“ anlangt, so hat Thoma für den nahebeutenden Stoff viel zu große Maßverhältnisse gewählt, im Uebrigen sich aber wieder Courbet zum Muster genommen. Quousque tandem? — Vom Thiergenre habe ich heute A. Braith's „Heimkehrendes Vieh“, Chr. Mali's „Vor einem Gewitter Schutz suchende Schafheerde“ und Meißner's „Versprengte Schafheerde“ zu registriren, an welche sich Pansinger's „Aufgeschreckte Gemsen“ und Rhode's allerliebste „Flucht“ und „Ruhe“ aus dem Leben des Hühnervolkes würdig anreihen. — Die Architekturmalerei vertrat K. Hoff mit einem fürstlichen Gemach „Aus dem königl. Schlosse zu Schleißheim“, in welchem nur, wie mir scheint, die etwas unklare Staffage die Aufmerksamkeit allzustark auf sich zog. — Von den ausgestellten Landschaften müssen Carl Ebert's „Waldinneres“, eine wahre Perle der Landschaftsmalerei aller Zeiten, Ed. Schleich's mit gewohnter Kraft gemalte „Partie bei Dachau“, Steffan's sehr bedeutender „Rosenlauigletscher im Berner Oberland“ und Lier's „Landstraße bei München“, ein treffliches Regenstimmungsbild, endlich ein groß aufgefaßter „Bierwaldstädter See“ von Jul. Lange rühmend hervorgehoben werden, nicht minder zwei große Aquarellen „Winter“- und „Sommerlandschaft“ von Doll. — Von plastischen Arbeiten waren ausgestellt: ein „Mädchen ist's Bad steigend“ von Ungerer, anmuthig gedacht, warm empfunden und mit großer Virtuosität in Marmor ausgeführt, dann eine Büste des jüngst verstorbenen bayer. Generals v. Hartmann von Spieß, der ich nur mehr Innerlichkeit wünschen möchte.

Gg. **New British Institution Gallery.** Die New British Institution, eine Gesellschaft von Künstlern und Kunstfreunden, welche alljährlich einige Ausstellungen von zum Verkaufe bestimmten Bildern in ihrem Saale in Old Bond Street veranstaltet, hat vor Kurzem ihre diesjährige „Winter-Exhibition“ eröffnet; dieselbe zählt über 300 Oel- und Aquarell-Gemälde, hauptsächlich englischer, französischer und belgischer Künstler. Der Gesammt-Eindruck der Ausstellung ist kein besonders günstiger; es herrscht die gewöhnliche Mittelmäßigkeit vor, aus welcher man nur hie und da ein besseres Bild herausfindet. Die bemerkenswertheren Stücke sind: Calthrop's „Tête à tête“; ein junger Lakai und ein nettes rothhariges Zöfchen machen sich die Abwesenheit der Herrschaft zu Nutze; sie haben sich im prächtigen, getäfelten Speisesaal an einem kleinen Tischchen ein trauliches „Souper à deux couverts“ veranstaltet und stoßen eben in heiterster Stimmung mit den Champagnergläsern an. Man sieht im Sujet, wie in der geistreichen und delikaten Ausführung, daß Calthrop sich nicht seine Landsleute Wilkie und Leslie, sondern die neue französische Genreschule zum Vorbilde genommen. De Jonghe ist durch ein reizendes Mädchen in grauem Seidenkleid, welches eine Katze mit einem Wollknäuel spielen läßt, vertreten. H. Schlesinger's „The rose“, ein junges Mädchen in modernisirt-orientalischem Kostüme, eine Rose in der Hand haltend, ist der trefflichen Technik wegen erwähnenswerth. Zwei sich durch Wein erfrischende Mädchen lassen durch die brillante Behandlung ihrer geschmackvollen Toilette, wie durch ihre nichtssagenden, lächelnden Gesichter ihren Schöpfer Bakalovics leicht erkennen. G. Koller's „Faust und Maegarethe“ (1867) ist trotz der trefflichen feinen Farbenstimmung langweilig; Faust steht sehr philisterhaft, Mephisto sehr melancholisch darein. C. J. Grips, ein Belgier, stellt sich auf verschiedenen Bildern stets die gleichen Töpfe, Pfannen, Porzellangeschirre und Teppiche zusammen und malt dieselben mit dem Fleiße, aber nicht mit dem koloristischen Gefühle eines Chardin. Einige Blumenstücke von Faatin zeichnen sich durch geschmackvolle Zusammenstellung und feine malerische Wirkung aus. C. M. Webb's zwei Genrebildchen „A game at chess“ — zwei schachspielende Franziskaner und „In bad company“ — ein junger Bauer in einer Kneipe mit Bauernfängern Karten spielend, sind recht gut in der Charakteristik, vertrügen jedoch eine sorgfältigere malerische Durchführung. Von van Lerius ist das bekannte Gemälde „Das erste Segel“ da; dieses vielberedete Bild hat auf seiner langen Rundreise um die Welt überall Kritiker, mitunter auch Bewunderer, nirgends aber einen Liebhaber gefunden, obwohl der ursprüngliche Preis desselben seither bedeutend herabgesetzt worden ist; ein anderes Bild dieses vielfach überschätzten Künstlers stellt ein Mädchen dar, welches sich zu einem ihre Füße bespülenden Wasser herabbeugt und mit der Hand Fische fangen will; das Mädchen ist dürftig mit einem Hemde bekleidet und hat, dem kalten bläulichen Tone des Fleisches nach zu urtheilen, schon vorher ein übles Bad genommen. Walker's „Sister of Mercy“ und Goodhall's „Aeaderköpfe“ sind Studien, welche Talent und künstlerische Auffassung bekunden. Unter den Landschaftsbildern ziehen einige frisch und keck hingesetzte Waldpartien von H. de Cock, eine Sumpflandschaft von Lamorinier, von äußerst feiner Stimmung, eine sehr charakteristische Frühlingslandschaft von dem jungen talentvollen Maler Willie, ein kleines holländisches Motiv von Roelofs und einige Marinen von van Heemskerk und Webb die Aufmerksamkeit auf sich. De Haas ist durch zwei Thierstücke bekannter Qualität vertreten; von R. Ansdell ist ein reizendes, lebendiges Porträt eines Pintsches da; H. Condery's „Confidence“ — gemüthliches Einverständniß zwischen einem Hunde und einer Katze — ist in Gegenstand wie in Ausführung reine Landseer-Imitation. Außer diesen genannten Bildern machen sich nur noch einige französische

Landschaften der neuesten Mode bemerklich und zwar durch krasse Manierirtheit und Ungesundheit; sie sind alle mit Arsenikgrün gemalt.

Vermischte Nachrichten.

Germanisches Museum. Zur Förderung des beabsichtigten Wiederaufbaues des architektonisch interessanten Theiles des Augustinerklosters im Anschluß an die Karthause in Nürnberg sind von einer Anzahl deutscher Künstler Spenden in Kunstwerken zugesagt. Es wird beabsichtigt, dieselben zur Zeit der Weltausstellung in Wien auf ein oder mehrere Male vertheilt zum öffentlichen Aufgebot zu bringen. Bis jetzt sind gegen 100 Anmeldungen zu dieser patriotischen Dotation erfolgt.

Neubau des Braunschweiger Museums. In der 22. Sitzung der Braunschweiger Landesversammlung kam ein Vorschlag der Regierung für den Neubau eines Museumsgebäudes zur Sprache. Die jetzigen Räume des herzoglichen Museums haben sich in keiner Weise als zweckmäßig und ausreichend erwiesen, und das Staatsministerium glaubt der Nothwendigkeit eines Neubaues sich nicht entziehen zu können. Auf Grund einer von dem Direktor des Museums, Professor Dr. Riegel, verfaßten Denkschrift, welche den Mitgliedern der Landesversammlung zugestellt wurde, hat die Landesregierung den Baurath Hilzinger und den Bau-Assessor Lilly mit Aufstellung eines Kostenanschlages beauftragt, und es ist nach deren Berechnung bei einer Grundfläche von 1700 Quadratmetern eine Summe von 340,000 Thlrn. erforderlich. Die Frage wegen des Bauplatzes ist noch nicht zum Abschlusse gelangt, doch haben sich die meisten Stimmen für einen Bau am Monumentplatze ausgesprochen, wo dann 1818 Quadratmeter Raum nöthig sein und ein Kostenaufwand von 380,000 Thlrn. entstehen würde. Um etwaigen Nachforderungen vorzubeugen, stellte die Landesregierung den Antrag, ihr zum Neubaue eines Gebäudes für das herzogliche Museum aus den Ueberschüssen der letzten Finanzperiode 400,000 Thlr. zur Verfügung zu stellen. Auf Antrag des Abg. Lincker wurde die Vorprüfung dieser Frage einer besonderen Kommission überwiesen.

Berlin. Die preußische Regierung hat die Gemälde des Vereins der Kunstfreunde im preußischen Staat für die Nationalgalerie zu dem Preise von 25,000 Thlr. angekauft. Es sind vor allem A. Menzel's „Tafelrunde Friedrich's des Großen", J. Schrader's „Uebergabe der Stadt Calais", C. Graeb's „Gräber der Grafen Mansfeld", R. Jordan's „Der Wittwe Trost", Klöber's „Amor und Psyche", W. F. Schirmer's „Kloster St. Scholastika bei Subiaco", Gube und Tiedemann's „Sommerabend auf einem norwegischen See", Krüger's „Todtes Kaninchen". (Ill. Ztg.)

In Goslar wurden auf dem hohen Chor der Neuwerker Kirche vor einiger Zeit übertünchte Wandmalereien entdeckt. Bei der vom Magistrat veranlaßten Untersuchung stellte sich, nachdem erst ein Theil des Ueberstrichs und der Staubablagerung vorsichtig entfernt worden, heraus, daß der Kunstwerth der Malereien ein ganz außerordentlicher ist. Zu der beabsichtigten Restaurirung wurde Professor Welter ausersehen; die Wiederherstellung soll sich mit Sicherheit ausführen lassen. (Ill. Ztg.)

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Bücher.

Biografia di artisti Italiani contemporanei, publicata da G. A. Seismengo e cav. G. Massnero. Rom, 1873.

Das Werk erscheint in monatlichen Heften und wird in vier Jahren komplet sein.

Gurrucci, R., Storia dell' arte cristiana nei primi secoli della chiesa. Prato, 1873.

Manitius, C., De antiquissima Neptuni figura. gr. 8°. Leipzig, Engelmann.

Overbeck, J., Griechische Kunstmythologie. Besonderer Theil. Zweiter Band. Erster Theil. Zweites Buch: Hera. Mit 5 lithograph. Tafeln und 6 Holzschnitten gr. 8°. Leipzig, Engelmann.

Relazione storica intorno alla R. Accademia di Belle Arti in Torino. Turin, 1873.

Sacchi, Federico, Notizie pittoriche Cremonesi. Lex 8°. Mailand, Laengner.

Kupferwerke.

Frans Hals-Galerie, Radirungen v. William Unger. Mit Text von C. Vosmaer I. Abth. (10 Bl. Schützen- u. Regentenstücke mit dem Selbstportrait des Meisters). Diverse Ausgaben. Leiden. (Leipzig, Seemann.)

Roth, Ch., Plastisch-anatomischer Atlas zum Studium des Modells u. d. Antike. 24 Blatt in Holzschn. m. Erklärungstafeln. Fol. in Mappe. Stuttgart, Ebner & Seubert.

Oelfarbendrucke.

Voltz, Fr., Kühe am See. qu. Roy. Fol. (34 u. 81 C.) Wien, Hölzel.

Kupferstiche.

Carucci, L., Christus das Kreuz tragend. Brustbild gest. v. J. Pujalustino. Folio (30 u. 24 C.) St. Petersburg. (Valett & Co Bremen).

Hess, H. von, Das h. Abendmahl. gest v. K. Kräutle. gr. qu. Folio. (35½ u. 72½ C.) Stuttgart, Hartmann.

Ritter, H., Des Seccedetten Predigt. gest v. Barthelmess. gr. Folio. (40 u. 35 C.) Düsseldorf, Bäumer.

Schwerdtgeburth, O., Der Spaziergang vor dem Thor (aus Goethe's Faust). gest v. Barthelmess. gr. qu. Folio. (30 u. 65 C.) Ebend.

Photographien.

Flüggen, Gisb., Sänger auf der Orgel. kl. qu. Folio. München, Finsterlin.

Photographien nach Originalgemälden moderner Meister. Bl. 1. Die zerbrochene Pappe, v. Defroggee. 2. Gaukler in einem Dorfe, v. R Epp. 3. Hoher Besuch, v. Aat. Seits. 4. Des Fischers Traum, v. W. Kray. Verschiedene Formate. München, Finsterlin.

Galerie moderner Meister. Nach d. Orig. Gemälden photogr. No. 1454. Nach Süden, v. Amberg. 55. Erwachen, v. W. Guesnw. 56. „Etsch!", v. Sunderland. 57. Aller Anfang ist schwer, v. C. Partmann. 58. Heimweh, v. A. Jehens. 59. Blumenmädchen von Triest, v. J. Partaels. 60. Elisabeth, Kurfürstin von Brandenburg, nimmt heimlich das h. Abendmahl in beiderlei Gestalt, v. A. Treidler. 61. Tombolaspieler in Trevestere, v. W. Wider. 62. Mädchen aus Procida, v. G. Müller. 63. Frendvoll und leidvoll, v. Amberg. 64. Vor'm Hotel, v. F. Skarbina. 65. Wieder erwischt! v. A. Lühen. Verschiedene Formate. Berlin, Schauer.

Zeitschriften.

Journal des Beaux-Arts. Nr. 3. u. 4.

L'art à l'étranger: Parme; le Corrège; le musée: la madonna della stecciata et le Parmesan; le théatre Farnèse. — François Wouters — Les jardins Flamands à la fin du XVIe siècle au point de vue de l'art.

Im neuen Reich. No. 9. u. 10.

Deutschland und der gothische Stil von M. Thausing. — Ueber Gewerbemuseen. — Berliner Kunstbericht über Leistungen und Aufgaben der Museen, von R. Dohme.

Christliches Kunstblatt. No. 2.

Die St. Paulis-Kirche zu Schwerin von Krüger. — Die Kanzel (Fortsetzg.). — Ueber älteste christliche Kunst.

Chronique des Arts. Nr. 8.

La reconstruction de l'hotel-de-ville, von Darcel.

Photograph. Mittheilungen. Nr. 107.

Verbesserungen in Photolithographie.

Deutsche Monatshefte. Nr. 1.

Deutsche Kaiserstiegel (mit 3 Illustrationen). — Roß und Reiter in der deutschen Kunst.

L'arte in Italia 1873 Heft I.

Leonardo scultore e pittore. Erster Artikel, von Camillo Boito. — Francesco dall' Ongaro, von Luigi Rocco. — Celestino Delleani, von Giovanni Camerano. — Scavi nella vigna Casali in Roma, von P. Rosa. — Bibliografia artistica. — Cronaca. — Beigegeben zwei Radirungen: „Tonio", nach C. Delleani, radirt von L. Delleani; „Ricordo del golfo di Genova", nach Corsi, radirt von Baldelino; ferner „Raffaello Sanzio", Photolithographie nach einem Basrelief in Terracotta von Andrea della Robbia.

Inserate.

Kunst-Ausstellungen.

Die vereinigten Kunst-Vereine in **Augsburg, Stuttgart, Wiesbaden, Würzburg, Fürth, Nürnberg, Bamberg, Bayreuth** und **Regensburg** veranstalten, wie bisher, in den Monaten **Januar** bis **Dezember 1873 gemeinschaftliche, permanente Ausstellungen** unter den bekannten Bedingungen für die Einsendungen, von welchen nur diejenige hervorgehoben wird, daß alle Kunstwerke von Nord- und West-Deutschland nach **Wiesbaden**, von Oesterreich nach **Regensburg**, vom Süden und aus München nach **Augsburg** einzusenden sind und vorstehenden Turnus vor- oder rückwärts zu durchlaufen haben.

Die verehrlichen Herren Künstler werden daher zu zahlreicher Einsendung ihrer Kunstwerke mit dem Ersuchen eingeladen, vor Einsendung von größeren und werthvolleren Bildern, unter Anzeige ihres Umfangs und Gewichtes, gefällige Anfrage stellen zu wollen. Regensburg, im Dezember 1872.

[115] Im Namen der verbundenen Vereine: der **Kunstverein Regensburg.**

Soeben erschien:

LES REMBRANDT

DE

L'ERMITAGE IMPÉRIAL DE SAINT-PETERSBOURG.

QUARANTE PLANCHES GRAVÉES A L'EAU-FORTE.

[116] PAR

N. MASSALOFF

MEMBRE DE L'ACADÉMIE IMPÉRIALE DES BEAUX ARTS DE ST.-PETERSBOURG.

ÉPREUVES D'ARTISTE SUR PAPIER DE CHINE. TIRÉES A 250 EXEMPLAIRES DONT 200 MIS EN VENTE.

Preis in Mappe gr. fol. Achtzig Thaler.

Diese vierzig Blätter umfassen sämmtliche, REMBRANDT, dem Grossmeister der niederländischen Schule, in der Ermitage-Galerie zugeschriebenen Bilder. Die Erwartungen, welche die CHEFS D'ŒUVRE DE L'ERMITAGE von dem eminenten Tulente des Künstlers erregten, sind hier womöglich noch übertroffen worden. Auch der Druck, von A. Salmon in Paris unter den Augen des Künstlers ausgeführt, kann wohl als klassisch bezeichnet werden.

Statt aller weiteren Lobpreisungen lassen wir die Urtheile einiger der bewährtesten Kunstkenner folgen:

„Herr Massaloff ist ein Künstler, der seine Kunst vollkommen beherrscht. Ohne irgend welche Voreingenommenheit greift er mehr oder weniger kräftig, je nach den Wirkungen, die er hervorbringen will, den die Platte bedeckenden Firniss an: hier mit vervielfachten kräftigen Strichen, um tiefe Schatten zu erlangen, die im Nothfall noch mit dem Grabstichel verstärkt werden, dort mit zarter kalter Nadelarbeit, die das Metall nur eben berührt, um die Modellirung feiner zu machen oder dem Schwarz mehr Sammtiges zu geben. — Durch die Hingabe seines Talents an die Reproduction der Gemälde der grossen Meister im Museum der Ermitage hat er eine Leistung ausgeführt, für die ihm Alle danken werden, welche sich für die Werke des Geistes interessiren.

Das Album, worin dieser geschickte Künstler die vierzig Rembrandt des Ermitage-Museums vereinigt hat, wird sicherlich der Gunst und Sympathie begegnen, welche ihm gebühren, und wir denken, dass dieser erste Erfolg den Künstler veranlassen wird, das so gut begonnene Werk muthig weiterzuführen." EMILE GALICHON. (Gazette des Beaux-Arts.)

„Mit bewunderungswürdigem Fleisse und mit ausserordentlicher Beherrschung der Technik, hat Massaloff das Charakteristische jedes Bildes, die Individualität jedes Meisters zu belauschen und wiederzugeben gewusst; sein Vortrag ist dabei höchst elegant und frei, sodass man die Feinheiten Flamengs, bei welchem Herr Massaloff lange gearbeitet hat, auch ihm nachrühmen darf." M. JORDAN. (Leipziger Tageblatt.)

„Eins von den reichsten, aber wenigst bekannten Museen von Europa wird uns jetzt in Abbildungen zugänglich gemacht. Herr Massaloff, Mitglied der K. Akademie der Künste in St. Petersburg, hat sich durch die Herausgabe als erfahrener und geschmackvoller Künstler bewiesen. Bei dem Verleger W. Drugulin in Leipzig ist ein Album erschienen, welches eine erste Reihe von zwanzig Stichen bildet. Es führt den Titel „Les Chefs-d'œuvre de l'Ermitage Impérial de St. Petersbourg", und enthält eine Auswahl von einigen Hauptmeistern der italienischen, flamändischen und holländischen Schule. Wir kennen dieses Album nur erst durch die Ankündigungen und günstigen Beurtheilungen; was jedoch das Recht giebt, viel davon zu erwarten, ist ein anderes Album von vierzig durch Herrn Massaloff radirten Stichen, nur nach Rembrandt's der Ermitage welches später dort in den Handel kommt, aber uns bereits wohlwollend zugesendet wurde.

Dieses prächtige Werk bringt uns die so wenig bekannten Gemälde von Rembrandt in der Ermitage zur Anschauung. (Folgt eine kurze Inhaltsangabe.) Als warmer Verehrer Rembrandts hat Herr Massaloff diese Blätter mit grosser Sorgfalt ausgeführt. Derselbe versteht mit viel Kenntniss und Geschmack die Radirnadel zu behandeln. — Wenn man die Originale nicht kennt, ziemt sich kein Urtheil über das Mass von Genauigkeit, womit die Stiche den Effect, den Charakter, oder den Ton der Gemälde wiedergeben. Als Blätter, die mir besonders schön vorkommen, nenne ich das Gleichniss von dem Herrn des Weinbergs, die Kreuzabnahme, die Verläugnung des Petrus, Rembrandt's Mutter mit den Händen über dem geschlossenen Buch, den Greis Nr. 25, und an erster Stelle den Coppenol. Ich hoffe, dass das vorzügliche Werk des Herrn Massaloff bei uns bekannt und gebührend geschätzt werden möge." C. VOSMAER. (Nederlandsche Spectator.)

LEIPZIG. W. DRUGULIN.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VIII. Jahrgang.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

28. März

Nr. 24.

Inserate
à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Konkurrenz-Entwürfe zur inneren Ausstattung des Kölner Domes.

„Ein ewiger Vorwurf steht der Bau des Kölner Domes vor unseren Augen, und der Künstler zürnt aus ihm hervor, daß so viele Menschenalter nicht zur Wirklichkeit gebracht, was er allein, ein schwacher sterblicher Mann, in seines Geistes Gedanken getragen." Also klagte Joseph Görres im Jahre 1814, und er hatte keine Ahnung, daß vor Ablauf eines vollen Menschenalters jeder Grund zu solchem Zürnen würde beseitigt sein, und daß es den vereinten Anstrengungen der deutschen Fürsten und des deutschen Volkes gelingen würde, das gewaltige Werk, dessen Erhaltung man im Anfange dieses Jahrhunderts kaum für möglich hielt, seiner Vollendung entgegenzuführen. Nur noch wenige Jahre, und wir sehen vor unsern entzückten Blicken ein Werk, in welchem wir die hohe Genialität und den riesenhaften Gedanken eines bis jetzt unübertroffenen Baukünstlers verkörpert finden, welches uns den Inbegriff der edelsten architektonischen Formen in ihrer höchsten Vollendung erkennen läßt und uns zur Bewunderung der Größe und Schöpferkraft eines gewaltigen Geistes hinreißt. Vollendet werden wir das Werk sehen, welches der Meister in seiner Seele plante, gliederte, ordnete, und welches von seiner Grundsteinlegung bis zu seiner Vollendung, von der Sohle bis zu den Kreuzblumen der Thürme, in seinem ganzen Reichthum, in seiner ganzen Gewalt, in seiner ganzen großen Gestalt sowohl wie in seinen einzelnen Theilen vor dem tiefen, genialen Geiste des Künstlers stand. Bald werden wir die Thürme im Achteck aus der unteren Masse wie Blumen aus den Knospen kräftig emporschießen sehen, und dann nur noch wenige Jahre, und die lichten Helme werden schlank gen Himmel aufsteigen und die gewaltigen Kreuzblumen das herrliche Bauwerk krönen.

Der Central-Dombau-Vereins-Vorstand sowohl als auch das Metropolitan-Domkapitel glaubten jetzt schon Vorsorge treffen zu sollen, daß in dem Augenblicke, wo der Versetzarbeiter den letzten Hammerschlag an der höchsten Thurmspitze thut, auch in den Thürmen und im Innern der Kirche das ganze zum Gottesdienste nöthige Mobiliar fertig gestellt sei. Auf den Antrag des Dombau-Vereins-Vorstandes schenkte der deutsche Kaiser Wilhelm eine Anzahl von erbeuteten französischen Kanonen im Gewichte von 500,000 Pfund, um daraus eine große Domglocke gießen zu lassen. Mit dem Guß dieser Glocke wurde Herr Hamm in Frankenthal betraut. Die Inschriften, welche auf der Glocke angebracht werden sollen, sind entworfen und vom Domkapitel in Vorschlag gebracht worden. Auf einer Seite, über der Figur des h. Petrus, des Patrones der Domkirche, soll eine in lateinischen Distichen abgefaßte Inschrift angebracht werden, welche die kirchliche und liturgische Beziehung und Bedeutung der Glocken ausspricht. Auf der anderen Seite soll sich ein politischer und nationaler Gedanke in engem Anschluß an das deutsche Reichswappen aussprechen. Dieser Gedanke wurde zusammengefaßt in folgendem kleinen Gedicht:

Die Kaiserglocke heiß' ich,
Des Kaisers Ehren preis' ich;
Auf heil'ger Warte fleh' ich,
Dem deutschen Reich erfleh' ich,
Daß Fried' und Wehr
Ihm Gott bescheer'!

Ich ruf' aus Donnermunde
Des Umschwungs Segenkunde.

Des Domes Krönung schalle,
Durch Deutschland wiederhalle:
Gedenk' fortan,
Was Gott gethan!

Gerbeilt zu Todeswaffen
Hatt' mich der Feind geschnitten:
Geeint mich hebt zur Wolke
Die Luft um eignen Volke,
In jedem Klang
Der Einheit Sang

Soll späten Enkeln klingen,
Der Väter Segen bringen.
Die einst mir horchend stehen,
Will ihrer werth ich sehen,
In Gottes Hand
Das Vaterland!

Es giebt eine kleine Partei, welche den in diesen vier Strophen zum Ausdruck gebrachten nationalen, patriotischen Gedanken nicht ertragen kann; darum bietet sie Alles auf, um die Aufnahme des ganzen Gedichtes zu hintertreiben; nur die erste Strophe will sie auf der Glocke angebracht sehen. Weil sie es nicht wagt, mit ihres Herzens eigensten Gedanken hervorzutreten, sucht sie ihren Vorschlag durch technische Gründe zu decken. Diese technischen Gründe sind aber hinfällig, und dem Vorstande des Dombau-Vereines, der doch in dieser Frage ein gewichtiges Wort mitzusprechen hat, wird es hoffentlich gelingen, allen vier Strophen Aufnahme zu verschaffen.

Was die innere Ausstattung des Domes betrifft, so hat das Kapitel sich entschlossen, sich von einer kleinen Anzahl von Architekten, die sich auf dem Gebiete der gothischen Architektur bereits einen weitverbreiteten Ruf gesichert haben, Konkurrenzpläne zu erbitten. Das bezügliche Programm lautet:

„Nachdem der Kölner Dom im Aeußern bis auf den im raschen Fortschritt begeisteten Ausbau der beiden Thürme vollendet ist, muß nunmehr auf eine des erhabenen Gotteshauses würdige Ausstattung des Innern Bedacht genommen werden. In Uebereinstimmung mit dem Hochwürdigsten Herrn Erzbischofe hat deßhalb das unterzeichnete Metropolitan-Dom-Kapitel behufs Beschaffung eines Gesammtplanes für jene Ausstattung in der nachstehenden Weise eine beschränkte Konkurrenz auszuschreiben und sieben in der kirchlichen Baukunst bewährte Meister zur Betheiligung an dieser Konkurrenz einzuladen beschlossen.

Die Bedingungen der Konkurrenz sind folgende:

I. Die konkurrirenden Künstler haben vorzulegen:

1. Einen Plan zu einem neuen Hochaltar, wobei folgende Punkte zu beachten sind:
   a. Der Hochaltar wird an der jetzigen Stelle und mit Beibehaltung der jetzigen, aus dem 14. Jahrhundert stammenden Mensa errichtet, welche ringsum aus schwarzem Marmor besteht und mit einer gleichen Deckplatte von 14' 5" rhein. Länge und 6' 8" 4"' rhein. Breite versehen ist. Von der Altarplatte muß eine 3' rhein. breite Fläche freigelassen werden.
   b. Mit dem Hochaltar ist der Schrein der h. drei Könige, welcher 5' 11" 3"' rhein. lang, 3' 5" 6"' rhein. breit und 5' 2" rhein. hoch ist, in Verbindung zu bringen und zwar in der Weise, daß die vordere, zum Oeffnen eingerichtete Seite an den hohen Festtagen vom Altar her sichtbar gemacht werden kann, während diese Vorderseite an den andern Tagen vom Chorumgange her sichtbar und der Schrein vom Chorumgange hinter dem Hochaltar her zugänglich sein muß, weßhalb auf eine Vorrichtung zu achten ist, welche die Umdrehung des Schreines auf leichte Weise gestattet. Besondere Rücksicht ist darauf zu nehmen, daß der zu entwerfende Plan vollständige Sicherheit für den kostbaren Schrein gewährt, mag diese durch den Bau einer eigenen Kapelle, oder in anderer Weise bewirkt werden.
   c. Ob der Hochaltar in Form eines Ciborium-Altars hergestellt werden kann oder in anderer den kirchlichen Vorschriften entsprechender Weise konstruirt werden soll, wird dem Künstler anheimgegeben. Keinesfalls dürfen die an den beiden Pfeilern hinter dem Hochaltar stehenden Statuen des Erlösers und der Mutter Gottes dadurch verdeckt werden.
   d. Es ist zu erwägen, ob nicht das jetzt in der obersten südlichen (Agnes) Kapelle befindliche Dombild in eine nähere Beziehung zu der künftigen Stelle des Schreines der h. drei Könige gebracht werden kann, sei es durch Aufstellung in der östlichen Kapelle, sei es in anderer Weise. Dasselbe ist 8' 4" 6"' rhein hoch, und bei geschlossenen Flügeln 9' 1" rhein, bei geöffneten Flügeln 18' 1" 6"' rhein. breit.
   e. Die beiden kleinen Seitenaltäre im Chor werden entfernt und an einer andern Stelle des Domes aufgestellt werden.
2. Pläne zu einem erzbischöflichen Throne von Holz an der Evangelienseite und zu Sedilien für das Hochamt ebenfalls von Holz dem Thron gegenüber an der Epistelseite. Die Stelle für beide ist zwischen den beiden Pfeilern des Chorumgangs vor dem Hochaltar.
3. Pläne zu einem Chorabschluß zwischen den Pfeilern, welche den Chor von der Kreuzvierung trennen in Form eines Lettners, und zwar einen Plan zu einem förmlichen Lettner mit Raum für einen Sängerchor und einen Plan zu einem bloßen Abschluß in der Höhe und Form eines Lettners, aber ohne Raum für einen Sängerchor. Ueber dem Chorabschluß ist ein Crucifix mit Maria und Johannes anzubringen, und es wird dem Künstler anheimgegeben, ob er das Crucifix aus dem Chorabschluß emporwachsen lassen, oder von dem Gewölbebogen herunterhängend darstellen will. Der Chorabschluß muß möglichst durchsichtig sein und namentlich den Gläubigen, welche im Kirchenschiffe sich befinden, den freien Blick auf den Hochaltar und die dort vorgenommenen feierlichen Funktionen verstatten. In Verbindung mit diesem Chorabschluß ist ein ganz einfacher Mittelaltar mit einem kleinen Tabernakel und einer Kommunionbank anzubringen, welche letztere so zu konstruiren ist, daß sie einestheils Raum für eine größere Anzahl Kommunikanten gewährt, und andeentheils den freien Zugang zum Chor zu beiden Seiten dieses Mittelaltars auch für Prozessionen nicht behindert oder unangemessen verengt. Der Chorabschluß ist so zu konstruiren, daß derselbe, resp. dessen westliche Auskladung zugleich den Baldachin für diesen Mittelaltar bildet.
4. Pläne zu Beichtstühlen für die Chorkapellen und das Kirchenschiff.

5. Einen Plan zu einer Kanzel an der Stelle und in der Höhe der jetzigen: ob dieselbe für eine Ausführung in Stein oder in Holz projektirt wird, ist dem Künstler anheimgegeben. Dieselbe muß einen Schalldeckel erhalten. Die jetzige Kanzel steht am ersten Pfeiler der südlichen Seite des Mittelschiffes, von der Kreuzvierung an gerechnet, und hat bis zum obern Rande eine Höhe von 7' 6" rhein., so daß die Mundhöhe des Predigenden ca. 9' 6" beträgt.

Die Zeichnungen der von 1—5 aufgeführten Pläne, bestehend in Grundriß, Aufriß und Durchschnitt, sind in einem Zwölftel der natürlichen Größe in Linien auszuführen; die nothwendig erscheinenden Uebersichtszeichnungen müssen in einem Maßstabe, von welchem zehn Fuß rhein. auf drei Zoll rhein. gehen, dargestellt werden. Auch ist ein Erläuterungsbericht und ein summarischer Kostenanschlag überall beizufügen.

6. Außerdem wird eine gutachtliche Aeußerung gewünscht
   a. über die Art und Weise der anzubringenden Beflurung des Domes und seiner Kapellen;
   b. über die angemessenste und zweckmäßigste Weise der Beleuchtung, namentlich darüber, ob die bisherige Einrichtung der Beleuchtung durch Armleuchter beizubehalten, oder durch eine andere, sei es vermittelst Kandelaber, sei es in anderer Art zu ersetzen sei. Der Dom wird durch Gas beleuchtet.
   c. über die innere Behandlung der Wände, Pfeiler und Gewölbe, so wie der in den Schiffen befindlichen Statuen. Die Statuen des Chores sind bekanntlich polychromirt.

II. Die Einsendung der Pläne und Gutachten muß längstens bis zum 8. December 1872 an das unterzeichnete Metropolitan-Dom-Kapitel erfolgt sein.

III. Die eingesendeten Pläne werden einer Kommission von bewährten und unbetheiligten Sachverständigen zur Begutachtung unterbreitet. Nach deren Anhörung wird durch Beschluß des hochwürdigsten Herrn Erzbischofs und des Metropolitan-Dom-Kapitels endgültig festgestellt, welche derselben nicht nur den Anforderungen der Kunst entsprechen, sondern auch hinsichtlich aller in diesen Gesammtplan aufgenommenen Gegenstände zur Ausführung in der Domkirche geeignet sind. Von diesen erhalten die beiden Pläne, welche als die vorzüglichsten anerkannt werden, Prämien, der erste von 1200 Thlr., der zweite von 800 Thlr., die nicht prämiirten Konkurrenten erhalten eine Vergütung ihrer Mühe und Auslagen im Betrage von je 500 Thlr., welche Prämien und Vergütungen nach geschehener Entscheidung bei der Kasse des Domkapitels zahlbar sind.

IV. Durch die Zahlung der Prämien und Vergütung geht das Eigenthum der Pläne auf die Domkirche über.

Auf mehrfache Vorstellungen ging das Domkapitel nachträglich davon ab, als nothwendiges Erforderniß zu verlangen, daß der Schrein der h. drei Könige mit dem Hochaltar in Verbindung gebracht werden müsse, und wurde es deßhalb den konkurrirenden Künstlern überlassen, in ihren Plänen die Stelle für diesen Schrein auszuwählen. Bei den Zeichnungen der Aufstellungs- und sichern Bewahrungsweise sollte aber festgehalten werden, daß der Schrein leicht sichtbar gemacht werden und zugänglich bleiben müsse.

Die zur Konkurrenz eingeladenen Künstler waren die Herren: Essenwein in Nürnberg, Rinklake in Düsseldorf, Schmidt in Wien, Schmitz in Köln, Schneider in Aachen, Voigtel in Köln. Schmidt und Voigtel lehnten ab, die fünf andern nahmen an, Essenwein jedoch hat nichts eingeliefert. Die übrigen vier haben Entwürfe eingereicht. Vorläufig sind diese Zeichnungen in einem Saale der erzbischöflichen Wohnung aufgestellt, aber nicht allgemein zugänglich. Bis jetzt hat das Kapitel sich über die Sachverständigen, deren Urtheil über die eingelieferten Entwürfe eingehalt werden soll, noch nicht geeinigt. Wir unsererseits haben uns unser Urtheil über die einzelnen Projekte gebildet, halten aber vorläufig nach damit zurück, weil es der Wunsch des Domkapitels ist, daß nicht eher eine kritische Besprechung erfolgen möge, als bis die Sachverständigen ihre Gutachten abgegeben haben und die Entwürfe zur öffentlichen Ausstellung gebracht werden.

Aus Straßburg.

16. März 1870.

Daß Professor Springer ohne Ersatz demnächst unsere Stadt verläßt, kann nicht genug beklagt werden; denn die Fragen der Kunst und des Alterthums scheinen nachgerade am meisten geeignet, die ersten Schritte einer Annäherung der beiden gegnerischen Parteien anzubahnen, aus der dann die Amalgamirung derselben im gut deutschen Sinne hervorgehen soll. Ueber eine solche Gelegenheit, wie sie sich aus der Frage nach einem Kunstgewerbe-Museum ergeben, haben wir erst vor Kurzem berichtet, und schon können wir einen zweiten Fall der Art verzeichnen.

Im Elsaß besteht nämlich aus der französischen Zeit her ein Verein für Erhaltung der Baudenkmäler, d. h. eine „Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace". Es ist dieß ein Verein nach französischem Zuschnitte, der eine Regierungssubvention aus den Departementaleinkünften genießt; und demgemäß finden auch jetzt die Versammlungen unter dem Ehrenvorsitze des Bezirkspräsidenten von Ernsthausen statt. Obmann des Vereins war bisher der durch seine Verdienste um die Geschichte von Straßburg, wie durch seine Gesinnungstüchtigkeit gleich hoch geachtete Archivar Spach. Die Mehrzahl aber der Komité- und Vereinsmitglieder war natürlich französisch gesinnt, namentlich die aus dem Oberelsaß. Der deutschen Gelehrtenkolonie von der neuen Universität entging indeß die Wichtigkeit dieses Vereines nicht, zumal da das Gerücht auftauchte, die Gesellschaft wolle sich aus Gram über die Fremdherrschaft auflösen, um das nicht unbeträchtliche Vereinsvermögen der französisch gesinnten Mairie in die Hände zu spielen. Um diesen Plan zu kreuzen, galt es rechtzeitig in der „Société" festen Fuß zu fassen, und zu diesem Behufe wußten im verflossenen Jahre der Universitäts-Bibliothekar

Dr. Barack und mehrere Professoren ihre Aufnahme in den Verein durchzusetzen, darunter die Historiker Weizsäcker, Brunner und Springer.

Nun kam es neulich zur Generalversammlung. Die Heißsporne des Komité's, Dr. Reuß, der Sohn des deutschgesinnten Professors an der theologischen Fakultät, ein Schüler von Georg Waitz in Göttingen, und der Franzose Ristelhuber verlangten die Auflösung des Vereins, da er nach seiner Verfassung von der verhaßten Regierung abhängig ist. Unter den gemäßigten Elsässern waren jedoch viele für die Erhaltung des Institutes und außerdem auch viele von den Ultramontanen mit Rücksicht auf die Restaurirung ihrer Kirchen. Mit diesen nun vereinbarten die deutschen Professoren eine Wahlliste für das neue Komité, ohne indeß ihre Theilnahme daran besonders bemerkbar zu machen. Dann fand die Versammlung in der Mairie statt. Spach referirte und übergab sodann das Präsidium an Herrn von Schauenburg, „ancien pair de France". Hierauf verlas der Kassier, ein Herr Klotz, den Kassabericht und knüpfte unmittelbar daran im Einverständnisse mit der Auflösungspartei den Antrag, das Museum und die Bibliothek der Stadt zu schenken und das vorhandene Baarvermögen — etwa 13,000 Franken — zum Ankaufe von Kopien und Pausen nach den berühmten, bei der letzten Belagerung verbrannten Miniaturen der Herrat von Landsberg zu verwenden. Da dieser Antrag nicht vom Komité ausging und die Tagesordnung über den Haufen warf, folgte demselben eine hitzige Debatte. Die Franzosen suchten augenscheinlich die Versammlung zu terrorisiren. Da begehrte Professor Brunner zu sprechen. Kaum aber hatte er begonnen: „Meine Herren" — fällt ihm der Präsident in's Wort mit dem Bedeuten, er hätte hier Französisch zu sprechen. Darauf der Professor: „J'ai le droit de parler allemand, et vous aurez la patience de m'écouter!" und so sprach er für die Aufrechterhaltung der Tagesordnung und gegen die Verschleuderung des Vereinsvermögens; freilich unter der allgemeinen Entrüstung der Franzosen und insbesondere einiger Abbés, die ihn fortwährend zu unterbrechen suchten. So ein Professor aber schreit sich durch, und er sprach nun äußerst scharf und ungemein „deutsch", oder wie es ein Franzose, der sich darüber beklagte, übersetzte: „avec une vivacité, qui a froissé l'assemblée." Damit war das Recht deutsch zu reden gewahrt, und es wurde nicht mehr angefochten, als dann noch Weizsäcker und Löning das Wort nahmen. Die Gefahr der Auflösung ward nun von dem für die Kunstgeschichte des Elsaß so wichtigen Vereine abgewendet. Sein Vermögen ward ihm erhalten; nur ward die, ja sehr löbliche, Sammlung von Kopien nach der Herrat von Landsberg, ohne Bestimmung einer Geldsumme unter die Vereinszwecke aufgenommen. Bei der Wahl des Komités ging die deutsche Liste mit zwei Ausnahmen durch. Diese Ausnahmen sind Klerikale. Dafür sind aber die Stockfranzosen Reuß und Ristelhuber hinausge — wählt; und der Verein hat nun ein Komité, das der Aufnahme von Deutschen nicht entgegen ist. Seit der Generalversammlung sind bereits der Oberpräsident Möller nad die Professoren Michaelis, Scherer und Wilmanns als Mitglieder aufgenommen worden. Was gilts, die Besatzung, welche der deutsche Kaiser in's Straßburger Schloß gelegt hat, hält sich tapfer? Uns aber freut es, daß ihre ersten Vorpostengefechte deutschen Kunstinteressen galten.

Diese Kämpfe waren freilich nichts weniger als blutig und tragisch. Gleichwohl wird es dem Berichterstatter erlaubt sein, dem obigen Schauspiel noch ein kleines Satyrspiel anzufügen. Der zuvorgenannte Herr von Schauenburg, der das Deutschreden nicht vertragen kann, hat eine Tochter. Die wollte auch wallfahrten gehen nach Maria Greuth, wo seit einigen Monaten die heilige Jungfrau erscheint, um mit Schwertern nach dem Rhein zu werfen. Um dieser unbesiegten Waffenübung ein Ende zu machen, war eben der kriegerischen h. Jungfrau eine Kompagnie Sachsen ins Quartier gelegt worden. Als nun die fromme Baronesse Schauenburg etwas zu spät herankam, da wurde selbige — o Graus! von einem Gensd'armen abgefaßt. Darob beschwerte sich nun Papa bei unserem Bezirkspräsidenten, der ihn bei dieser Gelegenheit fragte, warum er denn jenen Professor nicht habe wollen deutsch reden lassen? Und schnell gefaßt antwortet l'ancien pair de France: „derselbe hätte einen so gräulichen Dialekt gesprochen, daß ihn Niemand verstanden habe (das hatte er bereits an den zwei Worten „Meine Herren" erkannt!) und darum habe er den Professor gebeten, französisch zu reden" — denn der Franzose ist immer höflich, wie figura zeigt. Y.

Nekrologe.

K. **John Frederic Kensett**, ein in Amerika rühmlichst bekannter Landschaftsmaler, starb am 14. December 1872 an einer Complication von Herzkrankheit und Lungenentzündung. Er wurde am 22. März 1818 zu Cheshire, im Staate Connecticut, geboren, lernte zuerst die Stahlstecherei bei seinem Onkel Alfred Daggelt, einem Banknotenstecher von Ruf, ging 1840 nach Europa, wo er sieben Jahre lang blieb, und ließ sich 1847 permanent in New-York nieder. Genosse der „National Academy of Design" in New-York war er seit 1848, ordentliches Mitglied seit 1849. Im Jahre 1858 wurde er zum Mitgliede der Kommission ernannt, welche die künstlerische Ausschmückung des Kapitols in Washington zu überwachen hat. Seine Landschaften sieht man in den meisten amerikanischen Privatgalerien, auch sind manche derselben nach Europa verkauft worden.

Sammlungen und Ausstellungen.

△ **Münchener Kunstverein.** Die nahe bevorstehende Weltausstellung steigert auch den Werth der Vereins-Ausstellungen: ein guter Theil von den 600 Nummern, welche die hiesigen Künstler nach Wien schicken, kommt auch hier zur Ansicht des Publikums. Sogar die strengbistorische Kunst hat ihre Vertretung gefunden und zwar durch ein sehr bedeutsames Werk von L. Thiersch: „Ceres sucht ihre Tochter". Großartig in der Konzeption, kühn in der Darstellung, ge-

biegen in Zeichnung und Farbe, vollendet in der Technik wie das Bild ist, macht es dem wackeren Meister, von dem wir lange nichts mehr gesehen, in jeder Beziehung Ehre. An Thiersch's Bild reiht sich das historische Genre, vertreten durch F. Widnmann's figurenreiches Bild, das die bekannte nach schon hundertmale behandelte Scene zwischen der Gräfin von Schwarzburg und dem Herzoge von Alba auf dem Schlosse zu Rudolstadt mit Geschick zur Anschauung bringt, aber dem Gegenstande keine neue Seite abzugewinnen vermag, so daß der Beschauer bei aller Anerkennung des darin zu Tage tretenden gesunden Realismus gleichwohl kühl bleibt. Dem historischen Genre wird man auch des talentvollen H. Schneider „Gang zur Taufe" beizählen müssen, aus dem etwas von der freudigen Feststimmung Paul Veronese's hervorleuchtet. Aber zwei Dinge sind es, welche die Wirkung beeinträchtigen: das Typische der Gestalten, in denen das individuelle Element nicht zum Durchbruch kommt, und das Durchsichtige, Glasige des Kolorits. Paul Martin hat einen hochpoetischen Stoff gewählt und war in der Darstellung desselben nicht weniger glücklich als in der Wahl. Sein „Waldfräulein" nach dem gleichnamigen Gedichte von A. v. Zedlitz ist nicht blos eine überaus anmuthige Erscheinung, sondern auch ganz im Geiste des Gedichtes gehalten. Warum der Künstler aus dem Reh, das nach den Worten des Dichters das liebliche Kind aus seinen Träumereien aufscheucht, einen stark gehörnten Hirsch machte, ist mir und Anderen nicht klar geworden. Hermann Kaulbach führt uns in das Krankenzimmer Mozart's, der zwischen Kissen im Lehnstuhl eingebaut dem Vortrage lauscht, mit dem ein Freundeskreis von Musikern seine letzten Tage verschönt, während Gattin und Schwester zu seinen Füßen knieend sich in Schmerz verzehren. Herm. Kaulbach ist es bisher noch nicht gelungen, sich von den Traditionen der Piloty-Schule loszumachen: für ihn sind Möbel und Kleider noch immer die Hauptsache. Und was anlends seinen Mozart betrifft, so erinnert er weit mehr an den wälschen Paganini, als an das Salzburger Kind. — Als die Perle der Ausstellung haben wir R. S. Zimmermann's „Im Vorzimmer eines Fürsten" zu bezeichnen. Ohne ein Tendenzbild im eigentlichen Sinne des Wortes zu sein, führt es uns doch eine Scene vor, wie sie in unseren Tagen wohl in fürstlichen Residenzen sich abwickeln mögen. Sind die hochwürdigen Herren in Hermelin und Purpur, in schwarzen und braunen Kutten mit ihrem Gefolge würdiger Stadtaertreter nicht gekommen, um dem regierenden Herren zu klagen, daß die Kirche in Gefahr? Seit Jahren beobachteten wir ein stetiges Fortschreiten des wackeren Künstlers und konstatiren mit Vergnügen, daß sein obengenanntes Bild mit seiner trefflichen Charakteristik, mit seiner feinen Ironie, mit der wunderbar harmonischen Farbengebung und der brillanten Technik mit zu dem Besten gehört, was in den letzten Jahrzehnten dahier geschaffen wurde. Bryschlag's „Psyche" zeigt uns zum so und so vielten Male das anmuthige Köpfchen des dem Künstler, wie es scheint, überaus liebgewordenen Modells, das aber meiner unmaßgeblichen Meinung nach weit besser auf die Schultern einer Salondame als der duftigen Gestalt der griechischen Mythe passen würde. Bethke führt uns „Rothkäppchen" im Walde vor und leistete damit nichts Besseres als Dutzende, welche dasselbe vor ihm malten: ich wüßte keinen besonderen Tadel auszusprechen, wenn er nicht darin liegt, daß uns das Bild gleichgiltig läßt. In Hirschfelder's: „Zwei verlorene Leben" liegt der sentimentale Gedanke mit der realistischen Mache in unlösbarem Widerstreit. A. Deibl brachte zwei Kinderbilder: „Eine vornehme Dame" und „Der fatale Fischfang", welche durch gesunden Humor ansprechen; L. Hartmann einen prächtigen Zug von Schiffs-Pferden von feinster Farbenwirkung; M. Gierymski „Kosaken auf dem Marsche", ein Bild, in dem der unbedeutende Stoff durch außerordentliche Unmittelbarkeit packt. Ant. Seitz's und Meissonier's Lorbeern lassen, wie es scheint, Munsch nicht schlafen, und er betrat mit seinem gut charakterisirten „Kriegsabenteuer" ein Gebiet, auf welchem allerdings wenig Konkurrenz zu fürchten, aber darum der Lorbeer nicht leichter zu holen ist. — Das Bildniß Franz Lachner's von Franz Lenbach zeigt neben jener geistvollen Auffassung, welche alle Arbeiten dieses berühmten Meisters kennzeichnet, außerordentliche Naturwahrheit, welche noch nicht mehr durch das Streben, dem Bilde das Ansehen eines aor Jahrhunderten gemalten zu verleihen, beeinträchtigt wird. — Von den zahlreichen Landschaften wären zu nennen: Hellrath's feinempfundener „Klosterteich", Hennings' Winterbild: „Passau von der Innseite", Th. Kotsch's streng gezeichnetr „Deutsche Waldlandschaft" und Windmayer's Winterlandschaft: „Partie im englischen Garten", ein Bild von eigenthümlich charakteristischer Wirkung. W. Xylander's „Mondnacht auf der Rhede von Portsmouth" endlich verleiht in würdigster Weise die Marinemalerei. Zum Schluß aber muß ich noch Schmitzberger's treffliches Thierbild: „Feiedliche Gesellschaft" nennen.

B. Düsseldorf. Eine außerordentliche Menge neuer Gemälde füllte letzthin dir Wände unserer permanenten Ausstellungen. Viele derselben waren für die Wiener Weltausstellung bestimmt und in großen Dimensionen ausgeführt. Die Landschaften bildeten natürlich wieder die Mehrzahl, während die religiöse und die weltliche Historienmalerei gar nicht vertreten war. Bei Bismeyer & Kraus befanden sich zwei Schlachtenbilder aus dem letzten Kriege, von denen das eine preußische Infanterie in den Kämpfen bei Orleans und das andere eine Scene aus der Schlacht von Sedan darstellte. Ersteres, von L. Kolitz gemalt, zeigte alle Vorzüge und Schwächen dieses talentvollen Künstlers: treffliche Stimmung, lebendige, naturwahre Auffassung bei flüchtiger Zeichnung und oberflächlicher Ausführung. Kolitz wirkt stets mehr durch den Ton als durch die Farbe. Das Landschaftliche überwiegt bei ihm, sodaß seine Figuren oft als bloße Staffage erscheinen. Umgekehrt ist es bei Emil Hünten, der „Chasseurs d'Afrique bei Sedan" malte, wie sie durch preußisches Schnellfeuer in Unordnung gerathen und zur Flucht gezwungen werden. Koloristisch brillant, sicher und korrekt in der Zeichnung, aber minder poetisch in der Gesammtwirkung, behandelt Hünten stets die Figuren als Hauptsache, ohne darum die landschaftliche Umgebung zu vernachlässigen. Seine Gestalten sind immer charakteristisch und dem Leben entnommen, was auch von den Pferden gilt, die er mit Vorliebe studirt hat. — Ein großes Gemälde von J. Schex brachte eine Scene aus Shakespeare's „Romeo und Julia" zur Anschauung und gemahnte einigermaßen in Auffassung und Behandlung an die Werke der alten Düsseldorfer Schule. Die Poesie der Tragödie ist in dem Bilde von Schex nicht zum Ausdruck gelangt. — Unter den Genrebildern zeichneten sich „Die Wilddiebe" von E. Bosch durch seine Stimmung und solide Durchbildung vortheilhaft aus. Besonderes Interesse aber erweckte „Die gemischte Gesellschaft" von J. Kleinmichel, sowohl wegen des originellen Motivs als auch der trefflichen Charakteristik halber. Die Individualisirung der vornehmen und der armen Kinder, die im Walde mit einander spielen, ist dem jungen Künstler so vorzüglich gelungen, daß sein Talent zu den schönsten Hoffnungen berechtigt. Mit glücklichem Humor schilderte F. Sonderland dir unangenehme Ueberraschung, die einer Bauernfamilie durch Ueberreichung des Steuerzettels verursacht wird. Auch „Der Festbraten" von H. Sondermann erfreute sich gerechten Beifalls, der in noch höherem Grade einem schönen Bilde von H. Plathner gebührte, das einen Vaneen zeigt, der seinen Sohn beim Kartenspiel überrascht. Einen ergreifenden Gegenstand behandelte Bokelmann in der Darstellung eines Geistlichen, welcher, nachdem er soeben einem Sterbenden die letzte Oelung ertheilt, dessen Wittwe zu trösten sucht. B. Nordenberg führte uns dagegen einen fröhlichen Brautzug aus Dalekarlien vor. Von den vielen Landschaften fiel das große Herbstbild von G. Oeder ins Gewicht. Zeichnung, Farbe und Stimmung zeigten neue Fortschritte dieses vielversprechenden Talentes. Auch die große Winterlandschaft von Munthe zeichnete sich durch außerordentliche Wahrheit und vorzügliche Wirkung in hohem Grade aus, während seine Herbstlandschaft in Farbe und Behandlung minder glücklich und allzu skizzenhaft erschien. S. Jacobsen's „Schneelandschaft" und Kröner's „Jäger im Schnee" wirkten ebenfalls so frisch und wahr, wie direkt nach der Natur gemalte Studien. „Der Gebirgssee" von A. Metzner zeichnete sich durch breiten Vortrag und höchst solide Durchbildung aus und kann als das beste Werk dieses strebsamen Künstlers gerühmt werden. August Becker erfreute durch eine sehr ansprechende große Gebirgslandschaft aus Ober-Bayern. C. F. Lessing hatte aus Carlsruhe zwei Gemälde eingesandt, von denen „Das verlassene Försterhaus" uns weit weniger zusagte, als das „Motiv aus der Eifel bei Gewitterluft", welches die ganze Bedeutung des Meisters erkennen ließ. — Auch die Skulptur war durch acht sehr hübsche Statuetten der preußischen Könige von A. Kern in Berlin und ein schönes Marmor-Relief von H. Geißler gut ver-

treten. — Auf der permanenten Ausstellung von Ed. Schulte befanden sich nicht minder tüchtige Werke, unter denen besonders zwei große Porträts von C. Bertling einen hervorragenden Rang einnehmen. Auch das Bildniß einer Dame von Carl Sohn, dem jüngsten Sohne des gleichnamigen verstorbenen Meisters läßt auf ein entwickelungsfähiges, gut angelegtes Talent schließen. Die große „Marktscene im Schwarzwald" von F. Beinke zeigte diesen begabten Künstler auf einem bedenklichen Abwege. Inkorrekt in der Zeichnung, oberflächlich in der Ausführung und unruhig in der Wirkung, stand das Bild in jeder Beziehung den früheren Werken Beinke's nach. Auch „Die Eifersüchtige" von Carl Hübner konnte nur wenig befriedigen. Dagegen hatte C. Lasch ein sehr anmuthendes Gemälde „Mutter und Kind" ausgestellt. „Spielende Kinder" von Th. Janssen und A. Nordben's „Zigeuner" fanden auch Beifall. Unter den Landschaften fesselte namentlich das „Motiv von der Via Appia" von A. Flamm durch die Leuchtkraft des Koloritß; ferner die große italienische „Abendlandschaft" von A. Leu, bei welcher der Künstler indeß an der nun einmal unlösbaren Aufgabe, die Sonne selbst malen zu wollen, scheiterte. C. Hilgers bewährte seine Meisterschaft in der Darstellung des „Winters" in einer größeren Landschaft mit reicher Staffage. H. Pohle hatte wieder eine sehr anziehende Gebirgsgegend gemalt mit einem ländlichen Brautzug, der eben die Kapelle verläßt. Eine schöne deutsche Waldpartie von H. Deiters, „Das Wetterhorn" von Josef Jansen und eine skandinavische Winterlandschaft von A. Nordgren mögen schließlich noch als besonders bemerkenswerth erwähnt werden.

♯ **Oesterreichischer Kunstverein.** J. Brandt hat sich unter den neueren Schlachtenmalern schon mit manchem gutem Bilde beim Publikum vortheilhaft bemerkbar gemacht; er ist gegenwärtig entschieden einer der talentvollsten in diesem Genre und verfügt über ganz vorzügliche Mittel; nur über die Verwendung derselben scheint er noch hie und da im Unklaren zu sein und schadet sich dadurch oft gerade mit seinen Vorzügen. Sein neuestes Bild „Die Türkenschlacht bei Wien" zeigt gegen die früheren Arbeiten des Künstlers wohl einen bedeutenden Fortschritt, aber der Mängel haften noch zu viele daran, als daß der imposant angelegte Grundgedanke völlig zur Geltung käme. Das Herunstürmen der Sobieski'schen Lanzenreiter, der Wirrwarr unter den Türken, die Flucht der verzweifelnden Janitscharen, all' das ist den Hauptzügen nach treffich entwickelt. Die Episoden spielen glücklich in den Hauptvorgang hinein; auch in der Detailcharakteristik zeigt sich Brandt's Pinsel wieder als eminent: und doch mangelt dem Bilde der rechte Totaleffekt, es zündet nicht. So wahr auch das Kampfgewühl geschildert, so historisch richtig das ganze Arrangement angelegt ist: vom künstlerischen Standpunkte aus sollten dem Auge gewisse Ruhepunkte gegeben sein, um auf einfachem Wege den Vorgang zu erfassen: und standen dem Künstler auch keine anderen Mittel zur Verfügung als die der Beleuchtung, so hätte diese die Massen sondern sollen, wenn es schon die Komposition nicht erlaubte. So aber finden wir den ganzen Vorder- und Mittelgrund in tiefe Schatten gelegt, worin Tinten vorkommen, die nur im geschlossenen Atelier, aber nicht im Freien möglich sind. Die Lichtblitze auf den Harnischen der polnischen Reiter blenden mehr als sie zur Hervorhebung der Massen nützen. Gelungener ist die Partie mit dem Türkenlager, wo der ganze Ton lustiger gehalten ist und die Gruppen nicht von der Schwere der Schattentöne erdrückt werden. — Zwei Kinderbildchen von H. Lipinski beurkunden abermals zarte Auffassung und liebevolle Durchführung. Nur rathen wir dem Künstler, in der Perspektive vorsichtiger zu sein; in so kurzen Distanzen wie diese, in welchen seine Figürchen hintereinander stehen, kann die Verkürzung nicht so auffallend sein, wie es insbesondere in seinem „Gegen Abend" sich unangenehm fühlbar macht. Welche Wirkung oft Bilder einer richtigen Perspektive verdanken, bezeugt J. Bochmann's „Wirthshaus in Esthland": ein ganz unscheinbares Motiv, aber fesselnd durch die Richtigkeit seiner Linien. Uebrigens ist auch das Figürliche daran, die Staffage meisterhaft gezeichnet. Weniger erfreulich für das Auge ist H. Rustige's „Salvator Rosa unter den Räubern". Diese Banditen dürften denn doch selbst für eine Hofbühne zu elegant sein; dabei ist auch ihr Benehmen in einer Weise akademisch zu nennen, daß sie nichts weniger als Interesse erregen; desgleichen können wir in der Farbe keine besonderen Reize entdecken. Wo diese den Maler im Stiche läßt, soll doch die Zeichnung entschädigen, wie es bei F. Bayloff der Fall ist, dessen Pinsel in ziemlich nüchternen Tönen eine Czerkessen-Karavane in den kaukasischen Bergen schildert, wie die Reisenden von einer Schneelawine überrascht werden; das fast grau gehaltene Bild wird nur durch die feine, charakteristische Zeichnung anziehend. Delikat durchgeführt, nur etwas kleidig in der Farbe und ängstlich in der Modulation, ist B. v. Abramovics' „Beim Juwelier". Mit echt deutschem Fleiße hat Helene Russo ihr „Atelier" gemalt; schade, daß die schöne Künstlerin darin in der Bewegung etwas unkünstlerisch gehalten ist. „Nach dem Diner" von E. Majsch ist besser gedacht als ausgeführt. Ein wahres Kabinetstück des heiteren Genre's hat diesmal F. Beinke geliefert. Ein Jägersmann wird bei seinem Frühstück im Walde durch das „Anziehen" seines Hundes überrascht und greift rasch nach der Büchse; die Situation ist der Natur köstlich abgelauscht. Gleiches Lob verdienen Zasaurek's „Schulmeister" und Alex. Kotsis' „Improvisirter Regen". A. Arnz und G. Süs haben eine gelungene Compagniearbeit ausgestellt: „Die Martinswiese bei Düsseldorf". So frappirt man von dem ländlichen Idyll beim ersten Anblick ist, so rasch wird man bei näherem Betrachten mit den schnatternden Gänsen versöhnt, da die Wahrheit, mit welcher sie gezeichnet sind, für das „zu viel Witz" entschädigt; ein reizendes Figürchen ist das hütende Mädchen. L. Schöniger's „Seifenbläser" ist nicht ohne Anmuth gezeichnet. Stimmungsvoll behandelt A. Kowalski seine Bildchen. Eine so recht für den Photographen hergerichtete Gruppe führt uns J. Fay in seiner „Italienischen Scene" vor. Wenn in der Genremalerei schon nicht die Mache brillirt, soll doch das Motiv ein gehaltvolles sein. — Die Landschaft ist durch manche gute Arbeit vertreten. In erster Linie verdient O. v. Kamecke's „Märzelen-See", was Beleuchtung und Auffassung des imposanten Gletschermotiv's anbelangt, volles Lob. Halansla hat wieder einmal ein reizvolles Bildchen aus seiner Attersee-Mappe hervorgeholt; von Prof. Ath. Zimmermann sind eine Anzahl Farbenstudien aus der Umgebung Wien's ausgestellt. Ein gediegenes Aquarell „Der Bogen degli Orefici e Borsari in Rom" von B. Werner leuchtet wie ein Juwel aus einer Anzahl steeple-chase Bildern hervor, welche Graf Sternberg verbrochen hat.

8. **Schwerin.** In der großherzoglichen Gemäldegalerie sind gegenwärtig zwei Architekturbilder und eine Landschaft, sämmtlich von Fr. Jentzen hierselbst, ausgestellt. Das eine der Bilder bringt das Innere der Schweriner Domkirche zur Anschauung, welche — in gothischem Stil erbaut — bekanntlich eine der schönsten des Landes ist. Die in jüngster Zeit nach den Entwürfen des Kirchenbauraths Krüger vollendete Restaurirung ihres Innern schloß mit der Erbauung der neuen Orgel, die eine der vorzüglichsten in Deutschland sein soll. Die würdevolle Beisetzungsstätte unseres Fürstenhauses wurde ebenfalls restaurirt. Der erhebende Eindruck des vollendeten Ganzen gab die Veranlassung zu dem Jentzen'schen Bilde, welches im Auftrage des Großherzogs gemalt ist. Dasselbe bringt in genauer Zeichnung und treuer Wiedergabe des warmtönigen Baumaterials alle architektonischen Details zur Ansicht, die sich vom Westende der Kirche nach Osten zu dem Blicke darbieten. Im Hintergrunde prangt der in massivem Eichenholz geschnitzte Altar, geschmückt durch das Meisterwerk Lentze's, das den gekreuzigten Heiland darstellt. Ueber den Altar hinweg erblickt man Gillmeister's Glasmalereien, die durch milde Dämpfung des Tageslichts eine feierliche Stimmung über den Altarraum verbreiten. Links an einem der Pfeiler erhebt sich die mit Schnitzwerk verzierte Kanzel und ihr gegenüber der geräumige Fürstenchor. Durch geschickte Beleuchtung und kunstvolle Ueberwindung der Schwierigkeiten, die sich dem Künstler durch die ziegelrothe Färbung der Wände und Pfeiler entgegenstellten, ward es ihm möglich, alle Einzelheiten vortheilhaft zur Geltung zu bringen. Jentzen läßt, um sein Bild zu beleben, vor dem Altar eine Trauung vor sich gehen, die aber die beabsichtigte Wirkung doch nicht ganz hervorbringt und daher eben so gut hätte fehlen können. Im Uebrigen ist der liebevollen Sorgfalt und der meisterhaften Technik des Künstlers die wärmste Anerkennung zu zollen. — Das zweite ausgestellte Bild desselben stellt das „Innere eines Kloster-Kreuzganges" dar. Die wirkungsvolle Beleuchtung, die sondere Technik und die harmonische Farbengebung sind als besondere Vorzüge an diesem, wie an den früheren Architekturbildern des Künstlers hervorzuheben. — Das dritte Gemälde von ihm

ist eine Landschaft mit einem Motiv aus der Nähe Schwerins Links ein Dorf, im Vordergrunde ein Fischerhaus mit rothem Ziegeldach, rechts der spiegelblanke Landsee, welcher sich in duftige Ferne verliert und durch flaches Ufer und üppig grünende Sträucher begrenzt wird. Der See ist in voller Klarheit, auch der Luftton in gleicher Weise wiedergegeben. Am Uferrande, dem Dorfe zu, ist auf einem Steg eine Frau mit dem Spülen der Wäsche beschäftigt. In der Nähe bringt der Fischer sein Boot dem Ufer zu. Eine feine Abendstimmung schwebt über dem Ganzen und macht es in seiner Freundlichkeit zu einem anmuthigen Salonbilde.

Vom Kunstmarkt.

Pariser Kunstauktion. Am 7. April kommt im Auktionslokale des Hotel Drouot die Sammlung Laurent-Richard, eine der bedeutendsten Pariser Sammlungen moderner Bilder, durch die Herren Durand Ruel und Pillet unter den Hammer. Der Werth der Sammlung wird auf über eine Million Francs geschätzt. Besonders die Meister der französischen Landschaft, wie Corot, Dupré, Millet, Rousseau u. s. w. finden sich darin durch Kapitalbilder vertreten. Der mit Radirungen und Photographien reich illustrirte Katalog ist zum Preise von 20 Francs im Handel.

Vermischte Nachrichten.

Dem Bildhauer Harter in Berlin hat das Schiedsgericht für Errichtung eines Marschner-Denkmals in Hannover den Preis ertheilt für einen Entwurf, der den Komponisten in stehender Figur darstellt; zu beiden Seiten zwei weibliche Figuren, Musik und Gesang. Die drei Figuren werden in Erz gegossen, das Postament aus festem Sandstein gearbeitet. Harter ist ferner mit der Ausführung eines Thaer-Monuments beauftragt, welches in Celle, wo der bedeutende Landwirth mehrere Jahre wirkte, aufgestellt werden wird. Die Figur Thaer's wird in Marmor gehauen. (Ill. Ztg.)

Aus Lübeck schreibt man der Köln. Ztg.: „Die neue Zierde unseres Marktplatzes, der hohe gothische Brunnen, ist vollendet. Der Haupttheil, die schlanke Pyramide aus grauem Sandstein, wurde schon im November v. J. aufgestellt, auch das weite Bassin aus schwedischem Granit gleichzeitig um die Pyramide zusammengefügt. Die Randbilder, (Heinrich der Löwe, Kaiser Friedrich Barbarossa, Herzog Adolph von Holstein-Schaumburg und Kaiser Karl IV.) in Aachen unter Aufsicht des Architekten Schneider, von welchem der Entwurf zum Brunnen herrührt, aus weißem Sandstein angefertigt, wurden bereits aufgestellt und sind von imposantem Eindruck. An des Kaisers Geburtstag soll die Bauplanke entfernt und der Brunnen in Thätigkeit gesetzt werden."

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Bücher.

Cornill, O., Jacob Heller und Albrecht Dürer (im Neujahrsblatte des Vereins f. Geschichte u. Alterthumskunde in Frankfurt a. M. für 1871/72) Frankfort, Alt.

Pater Walter H., Studies in the history of the renaissance. London, Macmillan.

Dobbert, Eduard, Über den Stil Niccolo Pisano's und dessen Ursprung. München, Ackermann.

Auktions-Kataloge.

Miethke & Wawra in Wien. Auktion am 21. März. Illustrirter Katalog der Sammlung H. G. Heidl in Wien. Sammlung moderner Oelbilder, Aquarelle und Zeichnungen. 96 Nummern. Der Katalog ist mit 32 Photographien ausgestattet. Preis 5 fl.

C. F. Roos in Amsterdam. Auktion am 24. April. Katalog moderner Gemälde der französischen, belgischen, holländischen und deutschen Schule. Galerie des verstorbenen Herrn W. H. de Hous de Nijenrode. 93 Nummern. Der Katalog ist mit 20 Radirungen ausgestattet. Preis 5 fl.

Zeitschriften.

Chronique des Arts. Nr. 10.

L'art au théâtre, von Durand.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie. No. 90.

Die Hausindustrie der Bulgaren des Balkans, von F. Kanitz.

Unsere Zeit. No. 6.

Nekrologe: Eduard Magnus.

Art-Journal. März.

Exhibition of works by the late G. Mason. — Moritz von Schwind, zweiter Artikel, von Mrs. Beauvington Atkinson. — The wisdom of art-knowledge. — Obituary: Miss Durant; W. W. Deane; G. Shalders; A. L. Janet-Lange; L. G. Ricard. — Paris museum of copies. — Realistic attempts at sacred art. — Chapters towards a history of ornamental art, dritter Artikel, von E. Hulme (Mit Abbild.). — Antiquities of Cyprus. — Beigegeben 3 Stahlstiche.

Gazette des Beaux-Arts. März.

Collection Laurent-Richard, von R. Ménard, erster Artikel. (Mit Abbild.) — Les dessins de Michel-Ange et de Raffael à Oxford, von E. Geilchon. (Mit Abbild.) — L'écriture et l'ornementation des chartes et diplômes au musée des archives nationales von L. Courajod, zweiter und letzter Artikel. (Mit Abbild.) — Gustave Ricard, von Ch. Yriarte. — Un collectionneur de l'an VI, von L. Decampe. — Le mouvement archéologique relatif au moyen âge, von A. Darcel, dritter und letzter Artikel. (Mit Abbild.) — De Hugo van der Goes à John Constable, von H. Perrier. (Mit Abbild.) — Feuilles et découvertes résumées et discutées en vue de l'histoire de l'art par Beulé, von A. Geyer. Beigegeben: Medea, nach Delacroix radirt von Perrin. — Der Bach, nach J. Dupré radirt von Greux. — Waldesaum, nach Th. Rousseau, radirt von Lefort. — Selbstportrait von G. Ricard, radirt von L. Rat. — Die Herberge, nach J. van Ostade radirt von Jacquemart. — Der Trompeter, nach Philipp Wouwerman radirt von Le Rat. — Der zerbrochene Krug, nach Debucourt radirt von Courtry. — Der Steg, nach J. Ruisdael radirt von Lalanne. — Portrait von Canova, nach Jackson radirt von Hajon. — Stillleben, nach A. van Beyeren radirt von Gilbert. — Am Ufer der Maas, nach Geyen radirt von Lalanne.

Inserate.

Verloosung von Oelgemälden

und anderen Kunstwerken

[121] zum Besten des

Vereins der Düsseldorfer Künstler

zu gegenseitiger Unterstützung und Hülfe.

Die Besitzer von Loosen benachrichtigen wir ganz ergebenst, daß die **Ziehung**

am Montag den 30. Juni 1873,

Morgens von 9 Uhr ab,

durch einen vereidigten Notar zu Düsseldorf **in dem Lokale der städtischen Tonhalle** stattfinden wird.

Die General-Agenten zum Vertriebe der Loose sind die Herren

Buchhändler **W. Nädelen** (Schaub'sche Buchhandlung) und

A. Schmidt, Marienstraße 23,

beide zu Düsseldorf.

Düsseldorf, den 13. März 1873.

Das Verloosungs-Comité.

Der Unterzeichnete macht wiederholt auf diese mit vorzüglichen Gewinngegenständen ausgestattete Verloosung aufmerksam. Unter anderen Meisterstücken kommt dabei ein vorzüglicher **Andreas Achenbach** „Castell Gandolfo bei Abendbeleuchtung" vor.

Loose à 1 Thlr. sind noch zu haben und vom Unterzeichneten gegen Nachnahme oder Posteinzahlung zu beziehen.

E. A. Seemann in Leipzig.

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

ASCHENBRÖDEL.

Bilder-Cyclus von **Moritz von Schwind.**

Holzschnitt-Ausgabe.

[122] Mit erläuterndem Text

von

Dr. H. LUECKE.

Folio. Eleg. carton. 5 Thlr. 10 Ngr.

Die Compositionen zu Aschenbrödel in der ornamentalen Vereinigung mit Dornröschen und der Fabel von Amor und Psyche, 19 verschiedene Gruppen bildend, gehören zu den **werthvollsten** und **edelsten** Schöpfungen des verewigten Meisters

---

HOMER'S ODYSSEE

Vossische Uebersetzung.

Mit vierzig Original-Compositionen

von

Friedrich Preller.

In Holzschnitt ausgef. von *R. Brend'amour* und *K. Oertel.*

Zweite Auflage.

In farbigen Umschlag eleg. cart. 8 Thlr. 22½ Ngr. — Prachtband mit Goldschnitt: in Leinwand 11 Thlr., in Leder 17 Thlr. 15 Ngr.

Verlagsbuchhandlung von Alphons Dürr in Leipzig.

Durch alle Buchhandlungen und Postanstalten zu beziehen: [123]

Deutsche Jugend.

Illustrirte Monatshefte.

Unter Mitwirkung von

Fr. Bodenstedt, F. Donn, Th. Colshorn, C. Gaslin, Emun. C. Grosk, Klaus, Groth, A. W. Grube, F. Gräf, G. Jaeger, G. Jahn, H. Kletke, Fr. Körner, H. Kurz, Aud. Löwenstein, Joh. Meyer, Ed. Mörike, F. Oldenberg, W. Osterwald, A. Pichler, O. Roquette, G. Scherer, H. Schmid, Theod. Storm, J. Sturm, A. Traeger, H. Viehoff, Villamaria, O. Wildermuth, H. Zeise u. A.

Herausgegeben von

J. Lohmeyer.

Mit Holzschnitten nach Original-Zeichnungen von **H. Bürkner, L. Burger, F. Flinzer, Th. Grosse, J. Ritter v. Führich, Albert Heubschel, Oscar Pletsch, H. Preller, L. Richter, G. Spangenberg, Paul Thumann, A. v. Werner u. A.**

Unter künstlerischer Leitung von

Oscar Pletsch.

Preis des Heftes gr. 4. Velinpap.

1 Mark = 10 Sgr. = 36 Kr. rh.

6 Hefte bilden einen Band.

Verlag von Alphons Dürr in Leipzig

K. A. von Heideloff,

Deutsches Fürsten- und Ritteralbum der Marianischen Ritterkapelle in Stassfurt. Mit genealog. Notizen und Vorrede von Dr. A. v. Eye. **Prachtwerk** in 4. mit 15 Tafeln, wovon 12 mit **276 Wappen in Gold, Silber** und **Farbendruck**, 2 Tafeln Abbildungen der Kirche und 1 Titelbild. Statt Ladenpreis 6 Thlr. **nur 2 Thlr.** offerirt in tadellosen Exemplaren [124]

Isaac St. Goar,

Rossmarkt 6 in Frankfurt a. M.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Die Galerie

zu

KASSEL

in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit illustrirtem Text von Prof. **Fr. Müller** und Dr. **W. Bode.** gr. 8. Ausgabe auf weifsem Papier eleg. geh. 10½ Thlr.; auf chines. Papier mit Goldschnitt gebunden 15 Thlr.; Folio-Ausg. auf chin. Papier in Mappe 20 Thlr.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VIII. Jahrgang.

Nr. 25.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate
à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

4. April

1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Denkmale deutscher Kaiser.

Die jüngste, durch harte Kämpfe errungene Wiederaufrichtung des deutschen Reichs unter der Krone Preußen hat unser Nationalgefühl neu belebt und die Erinnerung an die ruhmreichen Zeiten unserer alten Kaiser wieder wach gerufen. Immer mehr wird die deutsche Geschichte durch Herausgabe populärer Schriften zum Gemeingut des Volkes gemacht; auch an wissenschaftlichen Bearbeitungen und Quellenforschungen zur deutschen Geschichte ist in neuerer Zeit unsere Literatur bedeutend vermehrt worden. Ich nenne nur das großartig angelegte Werk von Pertz, Monumenta Germaniae histor., die „Forschungen zur deutschen Geschichte, herausgegeben von der k. bayer. Akademie der Wissenschaften in München" und Giesebrecht's Geschichte der deutschen Kaiserzeit. Schon spärlicher vertreten sind kulturhistorische Schilderungen der deutschen Vergangenheit. Hier stehen die Werke von Freytag, „Bilder aus der deutschen Vergangenheit", Falke, „Deutsche Trachten- und Modenwelt" und Kriegk, „Deutsches Bürgerthum im Mittelalter", fast einzig da. Die Kunstgeschichtschreibung, welche sich früher hauptsächlich mit der Erforschung der Baukunst oder einzelner Hauptmeister der Malerei, wie Dürer, beschäftigte, hat erst neuerdings auch den übrigen Künsten, Kunstgewerben und Kleinkünsten ihren wohlverdienten Platz eingeräumt. Von einer genauen, alle Verhältnisse gleich eingehend würdigenden Darstellung unserer nationalen Kunstgeschichte sind wir aber noch weit entfernt. Die Kunstbestrebungen der einzelnen Kaiser z. B. sind in den Handbüchern der Kunstgeschichte noch nicht genug hervorgehoben worden. Ebenso fehlt es an einer kunstarchäologischen Darstellung der noch erhaltenen Kaiser-Denkmale, d. h. an Abbildung und Beschreibung alles dessen, was sich an die Personen der Kaiser selbst knüpft und zwar an ihre persönliche Erscheinung, ihren Charakter, ihr Familienleben, die Wahl- und Krönungsfeierlichkeiten, die Hofhaltung, die Reichstage, die großen Synoden und Kirchenfeste, Tod und Bestattung des Kaisers, sein Grabmal ꝛc., dann eine möglichst vollständige Zusammenstellung der noch erhaltenen Bilder (Porträts) der Kaiser nach Mosaiken, Miniaturen, Skulpturen, Gemälden, Medaillen, der Siegel und Handzeichen, der Reichsinsignien, Gewänder, Waffen und Geräthe, schließlich ihrer Bauten, vornehmlich der Schlösser und Pfalzen.

Schon mehrfach hat man versucht, die Bildnisse der deutschen Kaiser darzustellen, aber immer ohne zuvor die genügenden vergleichenden Studien der alten Vorbilder zu machen. Schreiber dieses hatte schon vor mehreren Jahren angefangen, dahin gehende Studien zu sammeln, und will in diesen Mittheilungen speciell mit Rücksicht auf die deutschen Künstler, denen in dieses Gebiet einschlägige Aufträge zu Theil werden, eine kleine literarische Revue halten, um zu zeigen, was bisher in dieser Richtung publizirt worden ist. Da muß vor allem das treffliche Werk von Bock angeführt werden: „Die Reichskleinodien des h. römischen Reichs deutscher Nation und die Krönungsinsignien Böhmens, Ungarns ꝛc. Wien. k. k. Staats-Druckerei. 1864". Dieses kostbare Prachtwerk enthält auf 46 Tafeln in prachtvollem Farbendruck sämmtliche noch im Schatze zu Wien und im Münster zu Aachen aufbewahrten Reichskleinodien wie: Kronen, Scepter, Schwerter, Gewänder, heil. Geräthe ꝛc. nebst den formverwandten Parallelen. Der archäologisch-wissenschaftliche Text ist

mit 170 Holzschnitten ausgestattet. Die deutschen Kaisermünzen des Mittelalters sind von Cappe vortrefflich abgebildet in: „Die Münzen der deutschen Kaiser und Könige des Mittelalters". 2 Bde. 8° Dresden und Berlin. 1850. — Die Siegel der deutschen Kaiser finden sich nur in älteren Werken ungenügend abgebildet; eine Ausnahme machen die Siegel der österreichischen Kaiser, von K. v. Sava in den Mittheilungen der Centralkommission für Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale in trefflichen Holzschnitten publizirt. Ein gutes Verzeichniß existirt von Römer-Büchner: „Die Siegel der deutschen Kaiser, Könige und Gegenkönige. Frankfurt 1851". 8°. Bildnisse deutscher Kaiser sind vereinzelt in verschiedenen Werken zu finden, z. B. in Hefner Alteneck, „Trachten des christlichen Mittelalters", Förster, „Denkmale deutscher Bildhauerei und Malerei". Raumer, „Geschichte der Hohenstaufen" und als Titelbilder in Monographien über einzelne Kaiser. Von älteren Werken sind zu nennen: Cuspinianus (mit Medaillon-Porträts in Holzschnitt) „De Caesaribus atque Imperatoribus Romanis opus insigne. Fol. Argentorati. 1540". Hub. Gholtz, „Les images de tous les empereurs depuis J. Caesar jusques à Charles V. Anvers. 1559". Fol. mit 157 Radirungen. Huttichius „Imperatorum et Caesarum vitae cum imaginibus ad vivam effigiem expressis. Lugduni 1555". Mit Medaillon-Porträts in Holzschnitt.

Die Kaiser aus dem Erzhause Oesterreich wurden von Francesco Terzi, dem Hofmaler Maximilian's II., in dem Werke „Austriae gentis imaginum V partes. Oeniponti. 1569—73" gestochen.

Die Grabdenkmale der deutschen Kaiser sind noch nie gesammelt worden.

Außer verschiedenen Abhandlungen in historischen Zeitschriften ist zu bemerken: Francesco Daniele. „I regali sepolcri del Duomo di Palermo. Napoli 1784", ein für die damalige Zeit kostbares Prachtwerk, enthaltend die Resultate der Ausgrabungen der hohenstaufischen Gräber im Dome zu Palermo. Ferner ist zu erwähnen Litzel, „Historische Beschreibung der kaiserlichen Begräbnisse in der h. reichsfreien und kaiserlichen Begräbnißstadt Speier. 1751".

Von Grabmonumenten der älteren deutschen Kaiser und Könige sind noch folgende erhalten:

1) Rudolph von Schwaben, im Dome zu Merseburg.

2) Heinrich VI., im Dome zu Palermo } Sarkophage.
3) Friedrich II., im Dome zu Palermo }

4) Rudolph von Habsburg, in der Krypta des Domes zu Speier.

5) Heinrich VII., im Dome zu Pisa.

6) Günther von Schwarzburg, im Dome zu Frankfurt.

7) Ruprecht von der Pfalz, in der h. Geist-Kirche zu Heidelberg.

8) Friedrich III., in St. Stephan zu Wien.

9) Maximilian I., in der Hofkirche zu Insbruck.

Denkmale späterer Zeit sind: Heinrich II. und Kunigunde zu Bamberg, Ludwig der Bayer in der Frauen-Kirche zu München. Reste vom Grabe Heinrich's I. finden sich in der Schloß-Kirche zu Quedlinburg; vom Grabe Otto's II. in den vatikanischen Grotten unter der Peterskirche zu Rom und vom Grabe Arnulph's im Kloster St. Emmeran zu Regensburg.

Andere Denkmäler, Waffen, Geräthe und sonstige Alterthümer finden sich in folgenden Werken: Herrgott, „Monumenta domus Austriacae". 7 Bde. Wien 1750—72. Fol. Groll und Sacken, „Die Rüstungen und Waffen der Ambraser Sammlung in Photographien mit Text. Wien 1857—60." Leitner, „Die Waffensammlung des österreichischen Kaiserhauses im Artillerie-Arsenal zu Wien. 1867" ff. Folio. Leitner, „Die hervorragendsten Kunstwerke der Schatzkammer des österreichischen Kaiserhauses Wien. 1870" ff. Folio. (Beide Werke wurden auf Befehl des Kaisers Franz Joseph herausgegeben.) Becker und Hefner, „Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters in den Rheinlanden." Bock, „Karl's des Großen Pfalzkapelle und ihre Kunstschätze. Köln. 1866 I. Band"; der 2. Band ist bis jetzt noch nicht erschienen. Ueber kaiserliche Pfalzen ist Folgendes anzuführen: Hundshagen, „Der Palast Barbarossa's zu Gelnhausen", Benkard, „Die Reichspaläste zu Tribur, Ingelheim und Gelnhausen und das Schloß Trifels. Frankfurt. 1857." Cohausen, „Der Palast Karl's des Großen in Ingelheim. Mainz. 1852." Krieg von Hochfelden, „Die ältesten Bauwerke im Saalhof zu Frankfurt. 1843". Unger, „Das Kaiserhaus zu Goslar. 1872". Rau, „Retscherhof und Königspfalz zu Speier. 1859."

Vorstehendes mag genügen, um zu zeigen, wie zerstreut das Material ist. Wie schwer muß es da einem mit der Literatur weniger vertrauten Künstler werden, wenn an ihn die Aufgabe herantritt, einen Kaiser historisch richtig darzustellen! Wie viele falsche Darstellungen sieht man denn auch noch heutzutage auf historischen Gemälden, von dramatischen Darstellungen gar nicht zu reden! Selbst die mit großem Aufwande gemalten Kaiserbilder im Römer zu Frankfurt a. M. sind, soweit sie nicht nach guten Vorbildern gemalt worden sind, was bei den späteren Kaisern allerdings der Fall ist, nicht zuverlässig in Gestalt und Tracht abgebildet. Erst dann können derartige Mißgriffe nicht mehr vorkommen, wenn man sämmtliche gleichzeitige oder wenigstens bald nach dem Tode der Kaiser angefertigte Bildnisse ꝛc. zusammenstellt und in einem allgemein zugänglichen Werke vereinigt herausgibt. Nebenbei müßte man aber auch die Nachrichten der Schriftsteller fleißig sammeln und kritisch sichten; denn von manchen der älteren Kaiser ist außer dem Siegelbilde fast keine bildliche Quelle erhalten; man ist somit nur auf die schriftlichen Berichte angewiesen.

Möchte Vorstehendes dazu aufmuntern und anregen, diese Lücke in unserer Literatur bald auszufüllen! Auch Giesebrecht macht in Bezug auf das Ceremoniell bei Kaiserkrönungen darauf aufmerksam, daß das Material zu einer solchen Arbeit vorhanden, aber bisher gar nicht oder doch nicht erschöpfend benutzt worden ist.

Max Bach.

Ein Selbstbildniß von Bartol. Passerotti.

Im Laufe des Herbstes 1872 wurde in Boston auf einer Auktion ein kleiner, kaum kenntlicher Porträtkopf zum Preise von 37 Cents (ungefähr 13 Neugroschen) losgeschlagen und von dem Besitzer alsbald gegen einen alten Kupferstich vertauscht. Der Porträtmaler L. A. Schirmer, dem der Kopf zu Gesicht kam, glaubte unter dem Schmutze, welcher denselben bedeckte, eine gute Arbeit zu erkennen, und nachdem er das Bild gereinigt und den alten Firniß beseitigt hatte, kam denn auch eine keck gemalte, sehr lebendige Skizze zum Vorschein. Da das Bild auf eine zweite Leinwand sehr ungeschickt aufgezogen war, so daß die Bildfläche Falten zeigte, so schritt Herr Schirmer daran, diese zweite Leinwand abzulösen, und entdeckte nun eine Inschrift auf der Originalleinwand, welche, wenn dieselbe ächt ist, von einigem Interesse für die Kunstgeschichte zu sein verspricht. Sie lautet nämlich folgendermaßen:

> Bartolo.° Passerotti. Fece di sua mano sua effigie di eta d'anni 51 in Bo.° Donato da esso a me Gio. Batta. Deti. Adi 9 A. D. 1571.

Da die Künstlerlexika den Bart. Passerotti 1540 geboren werden lassen, so würde er nach dieser Inschrift wenigstens 20 Jahre älter werden.

Herr Schirmer hat Photographien von der Skizze anfertigen lassen, und Abdrücke davon nach Dresden und nach Florenz gesandt, um durch den Vergleich mit den dort befindlichen Selbstporträts des Meisters die Aehnlichkeit feststellen zu können.

Der höchst lebensvolle Kopf ist ziemlich gut erhalten. Nur in dem Barte ist eine abgeriebene und, wie es scheint, wieder zugeschmierte Stelle. Die Arbeit des Herrn Schirmer beschränkte sich auf das Reinigen. Retouchen hat derselbe an dem Bilde nicht vorgenommen.

K.

Kunstliteratur.

Dr. J. Richter, Christliche Architektur und Plastik in Rom vor Constantin dem Großen. Jena, Frommann 1872. 28 S. 8.

Der Verfasser dieser kleinen, anziehend und anregend geschriebenen Abhandlung stellt Eingangs derselben den Satz auf, daß „in dem Aufkommen des Basilikenstils schon das Aufgeben der erstchristlichen Bauweise constatirt sei, auf Grund der bis jetzt noch nicht widerlegten Behauptung, daß die christliche Basilika aus der heidnischen Gerichtshalle hervorgegangen sei.“ Ebenso geht die Rotunde, das Modell und Motiv des christlichen Kuppelbaues, auf die antiken Rundtempel, namentlich auf das Pantheon des Agrippa zurück. Es lag im Interesse der Kirche, sich antiker Tempel zu ihren Zwecken zu bemächtigen. Man begnügte sich durch Weihungen die bösen Geister aus ihnen zu vertreiben; höchstens nahm man einige Umgestaltungen vor, die in Folge des veränderten Kultus nothwendig erschienen. — Die erste Kirche in jener urchristlichen Bauweise wurde vor einigen Jahren von Rossi und Marchi in der römischen Campagna entdeckt. Aus den noch vorhandenen Grundmauern konnte der ziemlich einfache Grundriß hergestellt werden. Eine Vergleichung mit den Katakombenkirchen gibt die Mittel an die Hand, sich ein allgemeines Bild von der erstchristlichen Bauweise zu machen. Bei einiger Phantasie erkennt man bereits eine scharf ausgeprägte Trennung des Chors vom Langhaus durch zwei Ausbuchtungen, die man mit dem späteren Querschiffe vergleichen kann. Das Hauptmerkmal der urchristlichen Kirche scheint die Stellung des Altars in der Mitte gewesen zu sein. In S. Apollinare in Classe bei Ravenna hat sich der Altar an dieser Stelle noch vorgefunden. Mehr läßt sich über die Konstruktion jener Kirchen nicht feststellen, bevor nicht in Aussicht stehende Entdeckungen im Orient ein umfangreicheres Material herbeigeschafft haben. Mit größerer Bestimmtheit läßt sich nach des Verfassers Ansicht der Charakter der erstchristlichen Plastik erkennen. Doch geht aus seiner Schilderung des bedeutendsten Monuments, welches in Betracht kommt, der Statue des guten Hirten von S. Paolo fuori le mura im Museum des Lateran, nicht ganz deutlich hervor, ob und in wie weit die Stilunterschiede von der altklassischen Kunst so bedeutend sind, daß man auf Grund dieses einen Monuments, der auf S. 20 beschriebenen Lampe im Vatikan und des Reliefs im Lateran (S. 24) eine eigenthümliche und selbständige Entwickelung der altchristlichen Plastik annehmen kann. Jedenfalls geht der Verfasser in seinem Enthusiasmus für jene Kunstrichtung zu weit, wenn er im Hinblick auf die verschiedenartigen Typen des guten Hirten behauptet, in der altgriechischen Kunst hätte nur ein Typus für Zeus, Apollo ꝛc. als berechtigt gegolten. Wenn er hier besonders die archaische Kunst im Auge hat, so läßt sich diese schon deswegen nicht mit der altchristlichen vergleichen, weil diese in unmittelbarer Umgebung der heidnischen Kunst entstanden ist und somit fremde Muster und Vorbilder nach Gutbefinden umbilden und verwenden konnte, während die archaische Kunst der Griechen ganz auf eigenen Füßen stand. Wenn auch de Rossi, Roma sotterranea, I, S. 347 die Ableitung des guten Hirten aus einem heidnischen Typus als unrichtig nachgewiesen hat, so ist deßhalb noch nicht jede Verwandtschaft mit einem antiken Schema überhaupt zu negiren. Jugendliche Göttergestalten, wie die eines Apollon, vielleicht auch die Gestalt eines Orpheus, der auf Katakombenmalereien zuweilen erscheint (z. B. Perret, T. XX) in ähnlicher Weise wie der gute Hirte von Thieren umgeben, mögen bei der Bildung jenes Typus immerhin mitgewirkt haben.

Jedenfalls sind wir dem Verfasser dankbar für die mannigfachen Fingerzeige, die er für die Werthschätzung der altchristlichen Kunst gegeben hat. Wir wünschen, daß sie Anregung zu weiteren Forschungen in „dem allgemeinen über die erstchristliche Kunst gelagerten literarischen Dunkel diesseits der Alpen“ geben mögen.

A. Rosenberg.

Nekrologe.

K. **Johann Heinrich Robert Köhler**, Porträtmaler und anatomischer Zeichner, geboren zu Leipzig 14. Februar 1807, starb zu New-York am 7. December 1872 an der Lungenentzündung. Er war ein Sohn des Stadtmusikus Heinrich Köhler, erhielt seine erste künstlerische Ausbildung an der Akademie seiner Vaterstadt unter Johann Veit Schnorr und bildete sich dann in Dresden unter Professor Pochmann weiter aus. Im Jahre 1848 ging er nach Amerika und ließ sich in New-York nieder. In Leipzig, wo er während der Jahre 1841 bis 1848 als Lehrer im Freihandzeichnen an der polytechnischen Sonntagsschule wirkte, war Köhler seiner Zeit auch als Porträtmaler nicht unbekannt. In Amerika dagegen glückte es ihm, aus Mangel an geschäftlichem Talente, nur schlecht, und er sah sich deßhalb gezwungen, seinen Lebensunterhalt mit allerlei handwerklichen Mujereien zu verdienen. Nur seinem Beruf als anatomischer Zeichner, in dem er sich schon früher durch die Zeichnungen zur zweiten Auflage von Prof. Bock's „Hand-Atlas der Anatomie des Menschen" (Leipzig 1844) hervorgethan hatte, blieb er bis zum Ende treu, und man kann wohl sagen, daß er in der Ausübung dieses Berufes starb, da er den Keim zu seiner letzten Krankheit durch eine Erkältung legte, welche er sich zuzog, während er auf einem Werfte für die New-Yorker Gesundheitsbehörden Zeichnungen nach todten, in Folge der Epidemie gestorbenen Pferden machte. Zu dem Berichte derselben Behörde über die „Texanische Viehseuche" (s. Third Annual Report of the Metropolitan Board of Health, Albany 1868) lieferte er eine große Anzahl aquarellirter Illustrationen.

K. **George Catlin**, hauptsächlich bekannt wegen seines achtjährigen Aufenthaltes unter den nordamerikanischen Indianern, starb am 23. December 1872 zu Jersey City, im Staate New-Jersey, im Alter von 78 Jahren. Er war aus Wyoming Valley, in Pennsylvanien, gebürtig, studirte zuerst die Rechte, wandte sich dann der Malerei zu und ging 1832, von einer Indianerdelegation angelockt, welche er in Philadelphia gesehen hatte, nach dem Westen und Süden der Vereinigten Staaten, woselbst er 48 Indianerstämme besuchte, und viele Skizzen und Beobachtungen sammelte. Letztere veröffentlichte er 1851 in einer Serie von illustrirten Briefen. Seine Galerie von 200 berühmten indianischen Häuptlingen und Kriegern wurde in allen größeren Städten Amerikas und Europas ausgestellt. Außer den erwähnten Briefen publicirte Catlin noch mehrere andere Schriften über seine Erfahrungen mit und unter den Indianern.

K. **Thomas Sully**, ein in Amerika geschätzter Porträtmaler, starb den 5. November 1872 zu Philadelphia. Er wurde im Juni 1783 zu Horncastle, Lincolnshire, in England, geboren und kam mit seinen Eltern, Schauspielern von Profession, im Jahre 1792 nach Amerika. Seine ersten Studien machte er in Charleston, Süd-Karolina; 1813 etablirte er sich als Porträtmaler in Richmond, Virginien, ging dann nach England, wo er unter vielen Entbehrungen an der Akademie unter West studirte, und ließ sich endlich in Philadelphia nieder. Unter der großen Anzahl seiner Porträts, die man überall in den Vereinigten Staaten, hauptsächlich aber in der Akademie der schönen Künste in Philadelphia, sowie im Privatbesitz ebenda, sehen kann, befinden sich viele hervorragende Persönlichkeiten, wie der Schauspieler G. F. Cooke als Richard III., die Sängerin Wood als Amina, der Schauspieler Charles Kemble, die Schauspielerin Fanny Kemble, als Julia, Thomas Jefferson, General Lafayette, Kommodore Decatur, die Königin Victoria, 1838 nach dem Leben gemalt, u. A. m. Sein „Washington den Delaware überschreitend" befindet sich im Museum zu Boston. Außer Porträts malte Sully auch viele Idealköpfe, zumal Shakespeare'scher Frauen. Er war Mitglied der pennsylvanischen Akademie der schönen Künste.

K. **George Palmer Putnam**, geboren 21. Februar 1814 zu Brunswick, im Staate Maine, gestorben 26. December 1872 zu New-York um Schlagfluß, verdient es, wegen seiner erfolgreichen Bestrebungen im Interesse der Kunst in Amerika, in der „Chronik" genannt zu werden, wenngleich er nicht ausübender Künstler war. Putnam war Buchhändler, machte sich aber schon mit dem 19. Jahre als Schriftsteller bekannt, obgleich er nur eine ganz gewöhnliche Schulbildung erhalten hatte. Seine Verdienste um die amerikanische Literatur, welche nicht gering sind, gehören nicht hierher. Der Kunst hat er nicht nur als einer der ersten amerikanischen Verleger illustrirter Prachtwerke und als immer bereiter Mitarbeiter im Felde künstlerischer Unternehmungen Vorschub geleistet, sondern auch, und zwar hauptsächlich durch seine jahrelange Betheiligung an allen den Versuchen, welche endlich in der Gründung des Metropolitan Museum of Art ihren Abschluß fanden. Als einer der Gründer dieses Instituts und als erster Superintendent desselben (welches Amt er unentgeltlich verwaltete), hat er sich einen ehrenvollen Platz in der Geschichte der Kunstinstitute seines Landes gesichert.

Kunstgeschichtliches.

Sn. **Das Haus Renouard** in **Paris** hat die Scharte wieder ausgewetzt, die ihm der Verlag der Demmin'schen „École Allemande" (S. Kunstchronik, Nr. 9 d. J.) beigebracht. Zur Versöhnung des beleidigten Nationalgefühls hat der neue Besitzer der alten Firma eine von dem durch seine „Histoire de la Peinture Flamande" als Deutschenfresser bekannten Alfred Michiels verfaßte „Geschichte der Architektur und Malerei vom IV. bis XVI. Jahrhundert" in dritter Auflage in Druck ausgegeben: „einen stattlichen Band, wie es in einer Besprechung der Chronique des arts heißt, der nicht etwa bereits feststehende Thatsachen einfach zusammenfaßt, vielmehr eine lange und ernsthafte Untersuchung bildet, durch welche alte Irrthümer, antiquirte Gemeinplätze zurückgewiesen werden, welche bis heutigentags die Geschichte der Architektur und Malerei verunstaltet haben." Man höre, was nach demselben Referat dieser vlämische Herman Grimm „par exemple" bezüglich der Kölnischen Malerschule entdeckt hat: „Von Neuem vernichtet A. Michiels die vorgebliche, von dem germanischen Eigendünkel erfundene Kölnische Schule, die er schon in seiner „Geschichte der vlämischen Malerei" auf ihr Nichts zurückgeführt hatte, ohne einen einzigen seiner Beweisgründe zu wiederholen. Dieses Mal macht er mit Aktenstücken, die er den Kölnischen Archiven selbst entnommen, und mit Hülfe datirter Gemälde die leere Hypothese zu nichte. Deutschland drachte dieselbe nur auf, in der Absicht sich der Ehre zu versichern, die nordische Kunst, die der gewaltigen vlämischen Schule den Weg gewiesen, begründet zu haben". Ob wohl unsere Nachbarn jenseits der Vogesen die Kölnische Schule auch durch die vlämische Beille ansehen würden, wenn das linke Ufer des Rheins in ihrem Besitz geblieben wäre? Und wie lange wird es dauern, bis auch die elsässische Schule als eine reine Fiktion „vermichelt" wird?

Konkurrenzen.

B. **Für das Standbild Peter's von Cornelius**, welches in Düsseldorf errichtet werden soll, hat der deutsche Kaiser die Summe von siebenhundert Thalern beigesteuert. Bis zum Monat Juli sollen die Konkurrenzskizzen eingeliefert werden, zu deren Anfertigung die ganze deutsche Künstlerschaft bereits vor längerer Zeit eingeladen wurde. Man sieht dem Ergebniß der Konkurrenz mit Spannung entgegen.

Kunstvereine.

Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen veröffentlicht seinen Bericht über das 43. Verwaltungsjahr vom 1. November 1871 bis 31. Oktober 1872. Derselbe gedenkt des Brandunglücks, welches das Düsseldorfer Akademiegebäude betroffen und dem Verein durch Vernichtung von Kupferplatten und Abdrücken einen Schaden von etwa 25,000 Thalern verursachte. Auf der Ausstellung des Vereins wurden von demselben 53 Bilder im Werthe von 12,194 Thaler angekauft, von Privaten 14 Bilder im Werthe von 4318 Thaler. Für das vergangene Jahr kam als Rietenblatt Vogel's Stich nach Piloty's Gemälde „Seni vor der Leiche Wallensteins" zur Vertheilung, für 1873 ist als Rietenblatt Forberg's Stich nach Vautier's Gemälde „Fruchtlose Strafpredigt" bestimmt und für das nächste Jahr ein Stich von Steifensand nach Paolo Veronese's „Anbetung der h. drei Könige". Der Kupferstecher Nüsser wurde mit Ausübung eines Stiches nach Bauer's „Christliche Märtyrer" beauftragt. Die Zahl der Aktionäre ist um 1205, nämlich von 5430 auf 6635 gestiegen.

Sammlungen und Ausstellungen.

△ **Münchener Kunstverein.** Unter den in letzter Woche ausgestellten, für die Weltausstellung bestimmten Werken nennen wir zunächst drei interessante Bilder unseres trefflichen Bodenmüller: „Die Schlacht bei Sedan", „Bivouak bei Ingolsheim vor der Schlacht bei Wörth" und „Bei Froschweiler nach der Schlacht bei Wörth". Bodenmüller hatte sich im heiligen Kriege gegen den übermüthigen Nachbar nicht mit der Studienmappe unter dem Arm einem Armeecorps angeschlossen, er beschaute sich die Schlachtfelder nicht aus sicherer Ferne, sondern er stand im Kugelregen bei einer der Kolonnen, die wir auf seinem großen Bilde von der Schlacht bei Sedan in voller Arbeit begriffen sehen; er half mit Granaten den Laubwald säubern, der sich nördlich von Bazeilles das Thal hinaufzieht; er hielt auf freiem Felde den französischen Kolonnen gegenüber, welche hier zu wiederholten Malen den eisernen Ring zu sprengen suchten, der sie immer enger umschloß, und den französischen Batterien gegenüber, unter deren kräftigem Schutze diese Kolonnen vorgingen. Er sah die bayerische Infanterie hier in aufgelösten Reihen sich mit dem Bajonette auf den Feind werfen, um ihn aus dem Walde zu jagen, und sah sie dort in enggeschlossenen Reihen in das brennende Bazeilles stürmend einrücken. Und diese Unmittelbarkeit der Anschauung, das Bewußtsein des thätigen Eingegriffenhabens in die Aktion ist es, welche in dem großen Schlachtenbilde Bodenmüller's allerorten sich geltend macht. Er mochte den wüthenden Kampf mit den Augen des Künstlers sich angesehen haben, aber er hat offenbar den wackeren Streiter für sein Vaterland nicht ausgezogen, als er wieder vor der Staffelei stand, und diesem Umstande verdanken wir es, wenn uns sein Bild wie kein anderes in der überzeugendsten Weise die Situation vorführt, wenn es unserer Vorstellungskraft möglich wird, sich wenigstens einen Theil jenes in der Weltgeschichte einzig dastehenden Ereignisses klar zu machen. Von kleineren Maßverhältnissen sind die beiden andern Bilder des trefflichen jungen Künstlers, für den München freilich nicht der rechte Platz ist, um sich anders als theoretisch geltend zu machen. — An Bodenmüller's Arbeiten schließt sich in versöhnender Weise L. Braun's „Nach der Einnahme von Froschweiler" an. Sahen wir dort den Vorabend der Schlacht, die Schlacht selbst und die grauenvolle Nacht, welche ihr folgte, so führt uns Braun den stürmischen Jubel des Sieges vor, der den geliebten Heerführer, den künftigen deutschen Kaiser umbraust. — Von Sedan und aus dem wieder deutsch gewordenen Elsaß ist es ein weiter Weg nach der Lagunenstadt, wohin uns R. Kuppelmayr in seinem „Concerte" führt. Es sind die glanzvollen Tage der Republik des heiligen Markus, in die uns der Künstler versetzt, und wir gedenken der fröhlichen Feste, die Paul Veronese verewigte, und der schönen goldhaarigen Frauen, welche Tizian unsterblich machte. An die Kunst jener Zeit mahnt uns auch das von ungewöhnlich feinem Farbensinne zeugende figurenreiche Bild Kuppelmayr's. Unsere Augen haben sich leider seit Jahren daran gewöhnen müssen, zwischen schmutzigem Grau und ungebrochenen Farben, wie sie eben aus der Kapsel kommen, zu wählen und so ist es am so überraschender für die armen Gequälten, wieder einmal auf einem Bilde ruhen zu dürfen, das ein ebenso harmonisches wie brillantes Kolorit zeigt. Kuppelmayr ist ein noch junger Künstler und bisher nur wenig genannt worden, was sich auch aus dem Umstande erklärt, daß er längere Zeit Studien halber in Italien lebte, aber sein Name wird in der Zukunft noch einen guten Klang haben. — H. Thoma produzirt auf so außerordentlich leichte Weise, daß sie den Besuchern des Kunstvereins geradezu gefährlich wird: es gelingt ihnen fast keine Woche, das Ausstellungslokal zu besuchen, ohne daß sie auf ein Produkt dieses Künstlers stoßen, der sein ursprünglich schönes Talent durch Excentrizität zu Grunde richtet und in seinem festesten Vertrauen auf das Urtheil einiger Freunde den Abmahnungen einer wohlwollenden Kritik dadurch Trotz bieten zu wollen scheint, daß er sich in der Unschönheit seiner Arbeiten überbietet. Angesichts dessen bleibt denn der Kritik nichts Anderes übrig, als zu schweigen. — Ein allerliebstes, in Stoff und Behandlung lebhaft an die alten niederländischen Meister erinnerndes Bildchen brachte W. Mare in seiner „Hausfrau", die eben im einfachen schwarzen Hauskleide, das weiße Spitzenhäubchen auf dem schlicht gescheitelten Haare, die Treppe heraufkommt, einen Präsentirteller mit Weinflasche und Glas in der Hand. Man möchte mit ihr eintreten zum Plauderstündchen, das in Aussicht steht. — Von G. v. Maffei sahen wir einen verendeten Hirsch, um den sich Schwarzwild versammelt, und einen Jagdhund, der durch seinen „Staadlaut" den Ort anzeigt, an dem der todte Rehbock liegt. — Theod. Pixis stellte drei von seinen großen Kartons mit Motiven aus Rich. Wagner'schen Opern aus: „Elsa und Lohengrin im Brautgemache", „Elisabeth" (aus dem Tannhäuser) und „Hans Sachs und Evchen". Ich habe über diese Arbeiten, die neuerlich durch Albert photographisch vervielfältigt wurden, schon früher berichtet und kann deßhalb hier nur darauf Bezug nehmen. — Von Bankel waren drei Musikerporträts: „Händel", „Wagner" und „Mozart" zur Ausstellung geschickt, drei sauber und klar mit kräftigem Stichel gearbeitete Blätter. Der im Erdgeschoß befindliche Ausstellungsraum für plastische Arbeiten ist nur selten geöffnet; diesmal um einen „Jugendlichen Hermes" in Marmor und zwei Gypsreliefs aus der Mythe der Psyche von M. Widnmann aufzunehmen. Sie tragen alle das Gepräge der Kühle, das die Arbeiten dieses Künstlers, der mehr mit dem Verstande als dem Gefühle arbeitet, zu kennzeichnen pflegt. Wagmüller's „Brunnenmodell" (Skizze), zur Ausführung in Erz bestimmt, entbehrt der nöthigen Ruhe und des Rhythmus der Linien, steht aber gleichwohl höher als sein sogen. deutsches Nationaldenkmal zur Erinnerung an die Jahre 1870/71, das man als ein Kunstwerk ersten Ranges bezeichnete, während es in der That ein überaus unglücklicher Griff war.

Vermischte Nachrichten.

Archäologische Gesellschaft in Berlin (Sitzung vom 4. März). Nach Vorlegung der eingegangenen Druckschriften spricht Prof. Brandis über die zwei kürzlich erschienenen Bücher von Schrader über die assyrisch-babylonischen Keilinschriften. Nachdem er den Weg dargelegt hatte, auf welchem man zur Entzifferung jener Schriften gelangt ist, verbreitete er sich ausführlicher über die verschiedene Natur der darin gebrauchten Zeichen, von denen leider sehr vielen eine ganze Reihe von Bedeutungen innewohnen, so daß oft der Sinn nicht mit Sicherheit gefunden werden kann; wahrscheinlich kommt diese Vielbeutigkeit daher, daß die Assyrier die Zeichen von einem turanischen Volksstamm übernahmen und nicht nur die in jener Sprache geltende Bedeutung der einzelnen Zeichen beibehielten, sondern auch die entsprechenden aus ihrer Sprache hinzufügten. Darauf ergriff Prof. Curtius das Wort zu einigen Mittheilungen über Ausgrabungen in Athen. Die Pinakes, Thontäfelchen mit Bemalung, wurden bis jetzt immer als Votivdenkmäler angesehen; Funde an der nördlichen Stadtmauer von Athen haben gezeigt, daß sie auch sepulcralen Charakter hatten; in mehreren dort aufgefundenen Gräbern sind nämlich fünf leider stark fragmentirte Thontafeln zum Vorschein gekommen, deren Zeichnungen von Dr. Hirschfeld eingeschickt waren. Sie sind sämmtlich in streng archaischer Manier gehalten; auf einem Fragment erkennt man ein Maulthiergespann mit trefflich ausgeführten Einzelheiten; ein anderes weist eine Prothesis auf, wo eine Person dem Todten ein Kissen unter das Haupt zu legen bemüht ist. Zum Vergleich wurden einige Terakottaplatten mit Malerei aus Corneto, jetzt im Louvre befindlich, herangezogen, auf denen besonders das Handreichen (an der Handwurzel) und eine, auf eine sitzende Person von oben sich herabstürzende, geflügelte Figur interessant schienen. Prof. Adler legte zwei Zeichnungen athenischer Monumente vor, beide aus dem Häuschen hinter dem Erechtheion (noch dort befindlich?), die eine einen Stirnziegel mit Kopf in archaischer, etwas an ägyptische Formen erinnernder Manier, die andere ein Relief darstellend (es fehlt bei Schöne, Reliefs), wo über einen Kopf eines Mannes im Profil eine Nike schwebend sichtbar wird; die Nike, im höchsten Grade sauber ausgeführt und in ziemlicher Größe gehalten, trägt in beiden Händen eine Tänie. Dieser Umstand brachte den Vortragenden auf die Vermuthung, daß hier nicht an die Nike der Parthenos, die einen Kranz trug, sondern an die des Zeus von Olympia zu denken sei, wo sie nach Pausanias eine Tänie hielt. Dagegen wandte Prof. Schöne ein, daß bei solchen kleinen Reliefs die Arbeiter nie sklavisch ihre Vorbilder benutzten, sondern sich in der freiesten Weise Abweichungen erlaubten, sodaß auch eine Nike mit der Tänie auf einem in Athen gefundenen Relief sehr wohl auf die Parthenos Bezug haben könnte. Weiter

sprach Dr. Heydemann über den sogenannten Silberschild des Scipio, in Betreff dessen er die von Lange, Rektor in Pforta, gegebene Deutung auf Abforderung der Briseis, und zwar durch Agamemnon selbst, unter Assistenz des Odysseus, für vollkommen richtig erklärte. Daß die Drohung, welche bei Homer Agamemnon ausspricht, er werde selbst gehen und die Briseis aus dem Zelte holen, von Künstlern als zur Ausführung gekommen dargestellt wurde, beweist ein Basenbild, auf dem Agamemnon, durch Namen bezeichnet, unter Begleitung mehrerer Helden die Briseis aus dem Zelte des trauernd zurückbleibenden Achillens wegführt. Unter den vorgelegten Schriften verdient ein Buch von Lanciani in Rom, Führer in den Ausgrabungen auf dem Palatin, mit sorgfältig ausgeführtem Plane, sowie eine Abhandlung von Kiepert über Alexandrien, gleichfalls mit Plan nach den Untersuchungen von Mehmet-Bey, besondere Erwähnung.

B. **Professor Heinrich Mücke** in Düsseldorf hat jüngst ein größeres Gemälde vollendet, welches die sterbende Cleopatra darstellt. Mit liebevollster Sorgfalt durchgeführt, reiht sich dasselbe den besten Werken dieses Meisters an, der bekanntlich zu den ältesten Schülern W. von Schadow's zählt, mit dem er bereits 1827 von Berlin nach Düsseldorf kam, wo er seitdem in den verschiedensten Richtungen der Kunst unermüdlich thätig ist. Gegenwärtig arbeitet er an einem großen Friese, der, mit der Feder in einfachen Konturen gezeichnet, den Rhein von der Quelle bis zur Mündung in seinen mancherlei Sagen und für die Kulturgeschichte bedeutungsvollsten Momenten darstellen soll. Die ersten Blätter sind bereits fertig. Wir sehen im Anfang den Gott der Alpen, dessen mit der Krystallkrone geschmücktes Haupt in die Wolken ragt. Auf seinem Schooße sitzt der Rhein, als Knabe dargestellt, der aus dem vereisten Barte des Alten die drei Quellen erwärmt, aus denen der mächtige Strom sich bildet. Links liegt, vom Beschauer abgewandt, die Gestalt der Italia, auf die Fluren der Lombardei blickend, während rechts auf einem Felsen die Germania thront, die nach allen Seiten Segen spendet. Ihr huldigen die Poesie, die Sage, die Geschichte und die Legende und diese charakteristisch aufgefaßten Figuren dürfen gewissermaßen als der Prolog des Frieses bezeichnet werden, dessen Basis die Wellen des Rheines bilden. Zunächst tritt uns nun das Leben und Treiben der Gnomen entgegen, welche die Schätze der Erde zu Geschmeide und Waffen verarbeiten, Perlen aus dem Rheine fischen und die Riesen zu ihrem Dienste haben, die ihnen das nöthige Holz herantragen. Die kostbaren Geschmeide werden in einer Höhle untergebracht und von Drachen bewacht. Dabei lagert eine Riesenfrau mit ihren Söhnen, und schließlich sehen wir als Ende dieser mythischen Zeit eine lebensvolle Gruppe von kämpfenden Riesen und Drachen, die sich gegenseitig vernichten. Es reiht sich nun die Darstellung eines altgermanischen Opfers an, dem ein vornehmer Römer verfallen soll, während Priester und Landleute ihre Gaben dazu spenden. Ferner sehen wir den Ueberfall einer römischen Villa, deren Bewohner beim üppigen Mahle schwelgend von den Feinden überrascht werden, welche die Männer tödten, die Frauen rauben, und die Statue des Zeus in den Rhein schleudern, womit gleichsam das Ende der römischen Herrschaft in diesen Gegenden angedeutet ist. Eine Gruppe heimkehrender Sieger vermittelt die Verbindung dieser schauerlichen Scenen, zu welchen das folgende Bild einen glücklichen Gegensatz bietet. Hier tritt uns nämlich bei der Mündung des Rheines in den Bodensee die Einführung des Christenthums entgegen, dargestellt durch den heiligen Gallus, der, beim Fischzug von Meerweibern mit Steinen beworfen, die See- und Bergeinsel mit dem Crucifixe beschwört. Als kräftige Jünglingsgestalt sehen wir dann den Rhein mit den Attributen der Schiffahrt und der Fruchtbarkeit an den Ufern des Bodensees, im Hintergrunde den hohen Sentis. Das Städtchen Aarbonn giebt darauf Gelegenheit zu einer schönen historischen Komposition, den Abschied des letzten Hohenstaufen von seiner Mutter Mathilde darstellend, der bekanntlich hier erfolgte. Die übrigen Theile des Frieses, die noch im Entstehen begriffen sind, werden in gleicher Weise die historischen und poetischen Begebenheiten, die sich an den Ufern unseres königlichen Rheinstromes zugetragen, zur Anschauung bringen. Als Ruhepunkte zwischen den reichen dramatischen Darstellungen sollen die Nebenflüsse des Rheins in symbolischen Figuren erscheinen und den Schluß des Ganzen soll der altersmüde Rhein bilden, der vom Ocean mit Freuden aufgenommen wird. Man sieht schon aus diesen flüchtigen Andeutungen, welch reicher Schatz von Motiven und dankbaren Momenten in diesen Zeichnungen enthalten ist, durch deren Vollendung Mücke jedenfalls ein ebenso poetisches wie künstlerisch bedeutsames Werk liefert, dem allseitige Anerkennung nicht ausbleiben kann.

B. **Heinrich Hafmeister** in Düsseldorf, ein Schüler des Professors Wittig, hat jüngst, nachdem er sich schon durch verschiedene Porträtbüsten vortheilhaft bekannt gemacht, ein sehr wirkungsvolles Modell zu einem Kriegerdenkmal vollendet. Es zeigt einen preußischen Infanteristen, der eben von der feindlichen Kugel getroffen sterbend zusammenbricht, mit der linken Hand die Wunde krampfhaft bedeckend, während die Rechte den Körper zu stützen sucht. Sein Kamerad steht hinter ihm und hebt das Gewehr zum Schuß, den Gefallenen zu rächen. Die Gruppe ist schön in den Linien und die beiden Figuren zeigen in Kopf und Bewegung den charakteristischsten Ausdruck, so daß sich eine Ausführung dieser Skizze in großen Verhältnissen sehr empfehlen dürfte.

△ **Münchener Erzgießerei.** Wie vor Jahren den Verkauf der königl. Porzellanmanufaktur Nymphenburg, so beschloß die Kammer in ihrer letzten Session die Veräußerung der königl. Erzgießerei in München. Im Vollzuge dieses Beschlusses ward die genannte Anstalt zum Verkaufe ausgeschrieben, und es meldeten sich drei Kauflustige, unter welchen sich auch der gegenwärtige Inspektor Ferdinand von Miller befand, unter dessen ebenso kräftiger als umsichtiger Leitung die Erzgießerei einen weit über die Grenzen Europas hinausgehenden Ruf sich errang. Dieser war es wohl auch, der den König bestimmte, dahin zu entscheiden, daß Herrn von Miller die Anstalt um den von ihm dafür gebotenen, allerdings höchst billigen Preis von 50,000 Gulden als Eigenthum überlassen werden solle. Dadurch ist nun auch die sichere Aussicht gegeben, daß die treffliche Anstalt auf der betretenen Bahn auch fernerhin rüstig fortschreiten wird, denn Herr v. Miller wird in Verbindung mit seinen beiden kunstgewandten Söhnen dieselbe leiten.

S. **Schwerin.** Zu dem auf dem „Altengarten" zu errichtenden „Kriegerdenkmal" werden bereits die mächtigen Felsblöcke des Fundaments herangefahren. Es wird dem Denkmal Paul Friedrich's gegenüber, vom Residenzschlosse links, im Halbkreise schöner Linden seinen Platz erhalten. Das im Auftrage des Großherzogs vom Hofbaurath Willebrand entworfene Modell ist in den untern Räumen der Großh. Gemäldegalerie ausgestellt und veranschaulicht in seiner detaillirten Ausführung das Werk, wie es sich künftig der Mu- und Nachwelt präsentiren wird. — Zur Hauptfläche des Denkmals, welche von einem mit Guirlanden geschmackvoll umwundenen gußeisernen Gitter umgeben ist, führen drei Stufen von grauem Granit. Zu beiden Seiten des Eingangs sind auf einem Vorsprunge, von demselben Granit, je eine der eroberten Kanonen aufgestellt. Das länglich hohe Piedestal trägt die einfache Inschrift: „Den im Kriege 1870/71 Gebliebenen" und wird auf den vier verschiedenen Seiten die Namen derselben enthalten. Die schlanke, aus braunem Granit konstruirte korinthische Säule trägt auf ihrem vorzüglich gearbeiteten Kapitäl die Statue der Megalopolis in faltenreicher Gewandung mit der Krone auf dem Haupt und dem erhobenen Schwert in der Rechten. Der Totaleindruck des Denkmals wird auf dem sehr günstig gelegenen Platze voraussichtlich ein imponirender und gleichzeitig eine glorreiche Erinnerung sein an die ruhmvollen Kämpfe und Siege der Jahre 1870/71, an welchen auch die Mecklenburger ihren nennenswerthen Antheil hatten.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Kataloge.

J. A. Stargardt in Berlin. Auktion den 8. Mai Bibliotheca typographica. Manuscripte, Incunabeln, Bücher mit Holzschnitten und Kupfern etc. Aus dem Nachlasse des Geh. Justizrath Baruheim. 1134 Nummern.

Fratelli Alinari in Florenz. Catalogo generale delle riproduzioni fotographiche. I. Parte: Vedute, Statue, Bassirilievi etc. dei antichi e moderni maestri. II. Parte: Quadri, Affreschi, Disegni etc. dagli originali. III. Parte: Riproduzioni di incisioni moderne.

Inserate.

Grosse Gemälde-Auktion zu München.

Montag, den 21. April 1873 wird durch die Unterzeichnete eine bedeutende Sammlung **moderner Gemälde**, zumeist von **Münchener Künstlern** öffentlich versteigert.

Es kommen zum Aufwurf **Originalwerke** von **Andreas** und **Oswald** Achenbach, **E. D. Baianachi**, **Herm. Baisch**, **P. Böhm**, **H. Bürkel**, **A. Calame**, **Decamps**, **A. Feuerbach**, **A. Flamm**, **H. Gude**, **Th. Gudin**, **E. Grützner**, **Peter Hess**, **L. v. Hagn**, **C. Herpfer**, **Alb. Keller**, **Hugo Kauffmann**, **W. v. Kaulbach**, **Ludw. Knaus**, **P. Körle**, **Heinr. Lossow**, **A. Eier**, **M. Munkaczy**, **G. v. Mészály**, **Hans Makart**, **Chr. Mali**, **C. Millner**, **A. v. Ramberg**, **C. Rottmann**, **Anton** und **Otto Seitz**, **Ad. Stademann**, **Ed. Schleich**, **C. Spitzweg**, **M. v. Schwind**, **B. v. Tiesenhausen**, **Ph. Tanneur**, **Friedr. Voltz**, **W. Xylander**, **E. Young** etc. etc.

Mittwoch, den 23. April folgt dann die Auktion einer Sammlung **alter Gemälde**, vorzugsweise der **holländischen** und **italienischen** Schule angehörend.

Die Kataloge sind gratis und franco zu beziehen von der

[125] **Montmorillon'schen**
Buchhandlung und Auktions-Anstalt.

Wichtig für Architekten, Bauhandwerker, Bauunternehmer.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen des In- und Auslandes:

Illustrirtes Bau-Lexikon. Herausgegeben von Baurath Dr. **Oscar Mothes**. Dritte gänzlich umgearbeitete Auflage mit ca. 2400 erklärenden Illustrationen. Vollständig in 60 Heften von je 4 Bogen. Preis des Heftes 5 Sgr. = 18 Kr. rh. — Sechs Hefte bilden eine Lieferung zum Preise von 1 Thlr. = 1 Fl. 48. Kr. rh.

[126] *Verlag von OTTO SPAMER in Leipzig.*

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

ASCHENBRÖDEL.

Bilder-Cyclus von **Moritz von Schwind.**

Holzschnitt-Ausgabe.

[127] Mit erläuterndem Text

von

Dr. H. LUECKE.

Folio. Eleg. carton. 5 Thlr. 10 Ngr.

Die Compositionen zu Aschenbrödel in der ornamentalen Vereinigung mit Dornröschen und der Fabel von Amor und Psyche, 19 verschiedene Gruppen bildend, gehören zu den **werthvollsten** und **edelsten** Schöpfungen des verewigten Meisters

HOMER'S ODYSSEE

Vossische Uebersetzung.

Mit vierzig Original-Compositionen

von

Friedrich Preller.

In Holzschnitt ausgef. von *R. Brend'amour* und *K. Oertel.*

Zweite Auflage.

In farbigen Umschlag eleg. cart. 8 Thlr. 22½ Ngr. — Prachtband mit Goldschnitt: in Leinwand 11 Thlr., in Leder 17 Thlr. 15 Ngr.

Verlagsbuchhandlung von Alphons Dürr in Leipzig.

Durch alle Buchhandlungen und Postanstalten zu beziehen: [128]

Deutsche Jugend.

Illustrirte Monatshefte.

Unter Mitwirkung von

Fr. Bodenstedt, R. Brunn, Th. Colshorn, E. Enslin, E. Geibel, E. Gerst, Alois Grech, A. W. Grube, F. Gull, G. Jaeger, G. Jahn, H. Kletke, Fr. Körner, H. Kurz, Rud. Löwenstein, Joh. Meyer, Ed. Mörike, J. Oldenberg, W. Osterwald, A. Pichler, D. Roquette, G. Scherer, H. Schmid, Theod. Storm, J. Sturm, A. Trunger, H. Viehoff, Willmann, O. Wilbermuth, H. Zeise u. A.

Herausgegeben von

J. Lohmeyer.

Mit Holzschnitten nach Original-Zeichnungen von H. Bürkner, L. Burger, F. Flinzer, A. Gresse, J. Ritter v. Fabrich, Albert Henschel, Oscar Pletsch, F. Preller, L. Richter, G. Spangenberg, Paul Thumann, A. v. Werner u. A.

Unter künstlerischer Leitung von

Oscar Pletsch.

Preis des Heftes gr. 4. Velinpap.

1 Mark = 10 Sgr. = 36 Kr. rh.

6 Hefte bilden einen Band.

Verlag von Alphons Dürr in Leipzig.

Joh. Gottfried Schadow,

und seines Sohnes **Rudolfo Schadow Bildhauerarbeiten** und die Transparentgemälde des Prof. Kolbe nach Gedichten von **Goethe**, mit Erläuterungen. **Prachtwerk mit 33 Tafeln in Imp.-Fol.** Ladenpreis 8 Thlr. offerirt zu **1 Thlr. 20 Sgr.**

[129] **Isaac St. Goar,**
Rossmarkt 6 in Frankfurt a. M.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

DER CICERONE.

Eine Anleitung

zum

Genuss der Kunstwerke Italiens

von

Jakob Burckhardt.

Zweite Auflage,

unter Mitwirkung von mehreren Fachgenossen herausgegeben von

Dr. A. v. Zahn.

1869—70. 3 Bände br. 3 Thlr. 18 Sgr. geb. 4¼ Thlr.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VIII. Jahrgang.

Beiträge
sind an Dr. E. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

10. April

Nr. 26.

Inserate
à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Baugeschichte Berlins von Alfred Woltmann.

I.

Mitten in das frisch und fröhlich pulsirende Leben und Treiben der Gegenwart hineinzugreifen und das in demselben Bestehende, das Gewordene aus dem Prozeß des Werdens zu erklären, angesichts der stolzen Thatsachen auf die bescheidenen und doch eingehender Betrachtung werthen Anfänge hinzuweisen, das ist fürwahr ein glücklicher Gedanke, der eine Aufgabe in sich schließt und geradezu dem begünstigten Entdecker aufdrängt, wie sie kaum dankbarer gedacht werden kann.

Seitdem man sich in Folge der Neugestaltung der politischen Verhältnisse Deutschlands daran gewöhnt hat, in Berlin als der Kaiserstadt jüngsten Datums den Mittelpunkt des neuen Reiches zu sehen, natürlich nicht im Pariser Sinne als alleiniges Centrum aller geistigen Interessen, hat Berlin, früher draußen im Reich für gar Manchen eine terra incognita, die Aufmerksamkeit auch der Fernstehenden auf sich gezogen. Man hat sich die Mühe genommen, das auf Sand gebaute Häuserchaos näher anzusehen, und man hat den Anblick trotz mancher Schattenpartien nicht so ganz übel gefunden. Die alte geschäftig verbreitete Sage, daß dort die Künste beständig frieren, hat allmählig eine nebelhaftere Gestaltung angenommen, und Professor A. Woltmann hat in seinem uns schon in einem zweiten Abdrucke vorliegenden Buche*) den neuerlichen Nachweis geliefert, daß Berlin und seine Bauwerke den Vergleich mit den anderen Hauptstädten des Vaterlandes wahrlich nicht zu scheuen brauchen, daß man „vertrauend auf das Werdende, mit Hoffnung auf das Zukünftige blicken kann."

Die architektonische Entwicklung einer Stadt, soweit sie sich in den vorhandenen Monumenten verfolgen läßt, wird zumeist bestimmt durch die Wirksamkeit charakteristischer Persönlichkeiten, die sich vermöge der Macht ihres Geistes oder zuweilen auch durch äußere Umstände eine dominirende Stellung zu verschaffen wußten und ihrer Zeit den Stempel ihres Genius aufdrückten. In richtiger Würdigung dieser Thatsachen hat Woltmann seinem Buche, je mehr es sich vom Mittelalter und den Kurfürsten entfernt, und je mehr die neuere Zeit das Hervortreten der künstlerischen Individualität begünstigt, eine vorzugsweise biographische Gestaltung gegeben. Als besonders anziehend erscheint uns die Berücksichtigung der kulturgeschichtlichen Verhältnisse, unter deren Einfluß die Bauthätigkeit in den einzelnen Epochen sich entfaltet.

Die ältesten vorhandenen Baudenkmäler Berlins gehören der gothischen Periode an: die Nikolai- und die Marienkirche, aus dem Anfang und der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, Hallenkirchen, (mit Seiten- und Mittelschiffen von gleicher Höhe) in denen sich „der schlichte, verständige Geist des Bürgerthums" ausspricht. Für die ältesten Theile der ersteren lieferten noch die erratischen Blöcke das Baumaterial. Von ungleich höherer künstlerischer Bedeutung ist die Klosterkirche (begonnen 1271 von den Franziskanern), keine Hallenkirche, sondern mit einem hoch über die Seitenschiffe erhobenen Mittelschiff, ohne Zweifel zu den „besten Leistungen der norddeutschen

*) Die Baugeschichte Berlins bis auf die Gegenwart. Mit zahlreichen Holzschnitten. Berlin 1872, Gebr. Paetel. — Das Buch verdankt seinen Ursprung öffentlichen, im Sommer 1868 an der Berliner Universität gehaltenen Vorlesungen.

Backsteingothik" gehörig. Von Profanbauten des Mittelalters ist nur noch die alte Gerichtslaube übrig, die kürzlich einem übel angebrachten Terrorismus weichen mußte; sie hat mit Beseitigung der späteren Zuthaten und mit den nothwendigen Restaurationen eine Stelle hinter Schloß Babelsberg bei Potsdam gefunden. — Unter den Hohenzollernschen Kurfürsten nimmt besonders der Bau des Schlosses an der Spree unser Interesse in Anspruch. An die Schöpfung der verschiedenen Theile desselben, die jedoch durch Schlüter eine gänzliche Umgestaltung erfuhren, knüpfen sich die Namen einzelner Baumeister, so des Caspar Theiß unter Joachim II., mit dem die Einführung der Renaissance in Berlin beginnt, des Hans Räspell, der eine untergeordnetere Stellung eingenommen zu haben scheint, vor allen der des ritterlichen Grafen Rochus zu Lynar unter Johann Georg (1578), welcher als Diplomat, Ingenieur, Feldmarschall und Architekt mit gleichem Glücke thätig war. Da man einst seine Baumeisterschaft als mit der Standesehre nicht verträglich angriff, erwiderte er stolz, daß er sich „solches zu großen Ehren und Ruhm achte." — Bei seinen Bauten, die sich durch große Solidität auszeichnen, wendete er namentlich Pirnaischen Sandstein an.

Die durch den dreißigjährigen Krieg unterbrochene Bauthätigkeit wurde von dem großen Kurfürsten wieder aufgenommen. Er war es, der den Grund zu den Sammlungen des jetzigen Museums legte, er rief Künstler aller Art nach Berlin, holländische Maler (Honthorst, Zeemann), Baumeister (Memhard, den Erbauer des Schlosses Oranienburg), und Bildhauer (Frans Dusart). Das Schloß zu Potsdam erbaute der Piemontese Philipp de Chieze, den Marstall der Holländer M. Smids. Aus Holland stammte wahrscheinlich auch Johann Arnold Nering, der bedeutendste Architekt unter dieser Regierung. Seine Thätigkeit war äußerst glänzend und ausgedehnt: er baute den Mühlendamm, die lange Brücke, das Fürstenhaus in der Kurstraße, Theile des Schlosses und eine Anzahl andrer Gebäude, welche jetzt verschwunden sind. Von ihm rührt auch der erste Entwurf des Zeughauses her, welches seine gegenwärtige Gestalt durch Johann de Bodt, seinen plastischen Schmuck durch den großen Schlüter erhielt. Von hier datirt sich eine neue künstlerische Epoche für Berlin. Jener große, aus seiner öden und leeren Zeit gigantisch hervorragende Genius verstand es, der architektonischen Physiognomie Berlins seine ureigenen Züge aufzuprägen. Vielfach mißverstanden und angefeindet von einer Zeit, in der das Interesse für die Werke der Kunst noch nicht in der gesunden Masse des Bürgerthums wurzelte, sondern mehr oder weniger eine Treibhauspflanze der Hofluft, ein Modeartikel wie chinesisches Purzellan war, mußte er endlich einem schlechteren Mann (Cosander von Göthe) weichen. Doch flocht ihm die Nachwelt reichlich seine Kränze. Der großartige Bau des Berliner Königsschlosses, mit Ausschluß des Portals nach der Schloßfreiheit, der Palast des Grafen Wartenberg (alte Post) und eine Anzahl anderer Privathäuser, die imponirend aus der Masse der langweiligen Miethskasernen und der überladenen Renaissancebauten der Gegenwart hervortreten, zeugen für die Größe des Mannes mehr als Worte es vermögen. Besonders lehrreich ist auch hier der Kontrast mit bedeutenderen modernen Baulichkeiten, z. B. des Stadtschlosses mit dem gegenüberliegenden sog. rothen Schloß (von Ende und Boekmann), welches an einer anderen Stelle seine volle Wirkung sicherlich nicht verfehlen würde. So aber erscheinen seine zierlichen, schönen Proportionen, seine stattliche Facade den gewaltigen und effektvollen Verhältnissen des Schlüterschen Meisterwerkes gegenüber kleinlich und unbedeutend. Für uns sind die Werke jenes genialen Künstlers, seine plastischen wie seine architektonischen, ein unwiderleglicher Beweis mehr für die oft genug verkannte Wahrheit, daß nicht die große Zeit ihre Männer schafft, sondern daß sich der wahre Genius entfaltet, auch ohne seinen Impuls von den Regungen einer großen Zeit zu erhalten.

Unter Friedrich Wilhelm I. herrschte der absolute Nutzbau vor: Kirchen, Kasernen, Verwaltungsgebäude und brauchbare Häuser für Spießbürger, nur sehr vereinzelt Paläste für adlige Bewohner, in denen sich noch die Traditionen der Schlüterschen Schule äußerten, — darauf beschränkten sich die Produktionen dieser nüchternen strengen Zeit, in welcher der Zopf sein Regiment führte, während bereits in Dresden das Rococo in dem Zwinger, dieser „Champagnerlaune der Baukunst", seine phantastischen Blüthen trieb.

Mit Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff, feierte das Rococo seinen Einzug in Berlin. Er beschränkte es jedoch mehr auf die Innendekoration: hier ließ er es in überwuchernder Fülle schrankenlos und doch stets geschmackvoll walten. In ihrer äußeren Gestaltung zeigen die Bauwerke Knobelsdorff's eine edle Schlichtheit. Seiner Neigung für die klassische Kunst vermochte er gegenüber dem herrschenden Zeitgeschmack am reinsten im Opernhause (1743 vollendet) Ausdruck zu geben. Der Neubau desselben nach dem Brande von 1843 (ausgeführt von Langhans) hat den ursprünglichen Plan Knobelsdorff's im Wesentlichen nicht alterirt. Nur die inneren Räume wurden gänzlich umgestaltet, leider ging damit auch der glänzende Rococoschmuck Knobelsdorff's verloren. Wie die äußere Ausstattung beweist, wagte es Knobelsdorff zuerst wieder in seiner Zeit zu den einfachen Formen des Alterthums zurückzukehren. Vielleicht wäre er auf dieser Bahn siegreich fortgeschritten, wenn ihm nicht sein königlicher Bauherr, welcher selbst „Facaden im Zeitgeschmacke leidlich zu entwerfen verstand," hindernd in den Weg getreten wäre. Diese Widersprüche zeigten sich bei dem Bau des Potsdamer Schlosses, dessen Innendekoration dem franzö-

fischen Rococo vollkommen ebenbürtig zur Seite steht, sie steigerten sich bei dem Bau von Sanssouci und später bis zu völligem Zerwürfniß, das erst nach Knobelsdorff's Tode einer völligen Versöhnung im Herzen Friedrich's Platz machte. — Knobelsdorff's Erfindung ist auch die von dem nüchternen Boumann ausgeführte jetzige Universität. Letzterer baute nach des Königs Zeichnungen die noch bestehende, mit dem stolzen Namen „Dom" behaftete Kirche und die katholische Hedwigskirche nach dem Muster des Pantheon. Aus der späteren Zeit Friedrich's ist besonders erwähnenswerth Carl von Gontard, der neben Büring und Manger bei dem großartigen Bau des neuen Palais bei Potsdam beschäftigt war und später allein die beiden Thürme auf dem Gensdarmenmarkt erbaute. Eine Schöpfung seines Schülers, Christian Unger's, ist die königl. Bibliothek, freilich auch nach den Ideen des Königs, der nicht blos die berühmte Inschrift „nutrimentum spiritus" verfaßte. Die Nachtheile, die sich aus diesem Eingreifen des Königs trotz seines Mäcenatenthums ergaben, liegen auf der Hand, und nicht blos für die Künstler selbst, welche er gelegentlich „impertinent und gottlos" nannte, „Erzcanaillen, die man zum Teufel jagen müsse", sondern auch für die gesammte Entwicklung der Kunst, welche durch die fürstlichen Launen eher gehemmt als gefördert wurde. Selbst bei Errichtung von Privathäusern war es mehr auf äußere Pracht als auf innere Brauchbarkeit abgesehen. Zuweilen litt auch die Solidität der Gebäude unter der übertriebenen Sparsamkeit des großen Königs. — Unter seinem Nachfolger herrschte wieder Trockenheit und Nüchternheit, die besonders in Langhans, dem Erbauer des Brandenburgers Thors (1783) ihren Vertreter fand. Doch bezeichnet dieses bereits den Markstein einer neuen Epoche. In dem lebenden Geschlecht war durch Lessing und Winckelmann, durch Stuart und Revett's „Alterthümer von Athen" der Sinn für die Antike wiedererweckt worden. Friedrich Gilly, der alte Schadow, Heinrich Gentz, Hans Christian Genelli lehnten sich zuerst wieder an die Vorbilder des Alterthums an. Zu gleicher Zeit wirkte in Berlin der große Carstens, welcher „die edle Einfalt und die stille Größe" der Griechen von neuem entdeckte. Jene Männer (Gilly, Gentz, Genelli) verdienen unser Lob vornehmlich durch ihr Streben; Werke von Bedeutung zu schaffen, war ihnen versagt. Aber aus ihrem Kreise ging ein Größerer hervor, der alle vor und nach ihm überragte, der ebenso wie Schlüter seiner Zeit seinen Charakter gab — Schinkel.

Adolf Rosenberg.

Kunstliteratur.

A. Franks, Catalogue of the collection of glass, formed by Felix Slade. (London 1871.)

Im März des Jahres 1868 starb zu London, 78 Jahre alt, ein reicher englischer Privatmann, Felix Slade, welcher während seines langen Lebens auf Reisen und zu Hause, unter Beihülfe von Freunden und Agenten, Kunstgegenstände verschiedener Art, zuerst Kupferstiche und Bücher über Kunst, dann erste Ausgaben älterer Werke und kunstvolle Bucheinbände, zuletzt Gläser, Gemälde und Handzeichnungen mit Eifer gesammelt hatte.

Die Venetianischen Gläser, mit welchen er seine Glas-Sammlung begann, zogen ihn, wie er selbst erzählt, zuerst wegen der Schönheit ihres Materials und der Eleganz ihrer Formen an. Dann interessirte ihn, sie nach den verschiedenen Arten der Fabrikation und der Ornamentation zu erweitern, und endlich war er mit Erfolg bestrebt sie auch nach Alter und Herkunft zu vervollständigen. Auf diese Weise entstand im Verlaufe der Jahre eine vielleicht einzig in ihrer Art dastehende Sammlung von 955 Nummern, welche die Dokumente für eine vollständige Geschichte der Glasfabrikation von der ältesten Zeit bis in's siebenzehnte Jahrhundert und bei allen Kulturvölkern, bei den Aegyptern, Phöniziern, Römern, Byzantinern, Arabern, Persern, Chinesen, Japanesen, in Venedig, Frankreich, Spanien, Deutschland, England ꝛc. enthält und wegen ihrer seltenen Vollständigkeit von dem höchsten Werthe für die Zwecke der Wissenschaft, der Kunst und der Industrie ist.

Um eine spätere Zersplitterung seiner mit großer Mühe und vielen Opfern zusammengebrachten Sammlung zu verhindern, hat Slade sie, nebst seiner werthvollen Sammlung anderer Gegenstände, dem British Museum zu London vermacht, in welchem sie nun eine gesonderte Abtheilung bildet, und hat auch ein Kapital zu entsprechender Vermehrung derselben gestiftet.

Der Besitzer hatte, im Verein mit einigen Freunden, einen Katalog seiner Sammlung angelegt, welcher im Jahre 1871, also erst nach seinem Tode, durch Augustus Franks, Konservator am British Museum, vollendet, im Druck erschien, jedoch leider in nur wenigen Exemplaren gedruckt wurde und sich nicht im Handel befindet.

Wir haben uns unter diesem Buche, welches den oben angegebenen Titel trägt, nicht einen gewöhnlichen Katalog nach deutscher Art zu denken, d. h. ein wenige Bogen starkes Oktavheftchen, sondern er ist ein stattlicher Folioband von 243 Seiten mit 22 Tafeln in Farbendruck und 259 Holzschnitten, welcher mit der bekannten englischen Solidität und Eleganz ausgestattet ist und zu den vorzüglichsten Prachtwerken gehört, welche wir besitzen. Abbildungen, Papier, Druck und Einband gehören zum Besten, das man sehen kann. Die Abbildungen, sämmtlich in unübertrefflicher Vollendung ausgeführt, geben, so weit solches überhaupt möglich, ein vollkommen getreues Bild der dargestellten Gegenstände, und überraschen nicht selten durch ihre hohe künstlerische und technische Vollendung.

Der eigentliche Katalog der Glas-Sammlung, welcher den Haupttheil des Buches, Seite 1—164 bildet, enthält eine genaue Beschreibung und Erklärung und, wo es besonders erwünscht schien, Abbildung der einzelnen Stücke. Und zwar sind diese Abbildungen so zahlreich, daß sie schon bei flüchtigem Durchblättern des Buches eine klare Vorstellung von dem Inhalte desselben, eine sehr lehrreiche Uebersicht über die Geschichte und die Leistungen der Glasfabrikation der verschiedenen Völker geben.

Wesentlich erhöht wird der Werth dieser Publikation noch durch eine Einleitung von Alexander Nesbitt, welche unter dem bescheidenen Titel: „Notes on the

history of glassmaking", auf 50 Folioseiten, eine auf den Arbeiten seiner Vorgänger und eigenen Studien beruhende, vollständige Geschichte dieser überaus wichtigen Industrie innerhalb der bezeichneten Grenzen bietet.

Ein Anhang enthält ein Verzeichniß von Kunstwerken verschiedener Art, antiker, mittelalterlicher und neuerer Zeit, Manuscripten mit und ohne Miniaturen, alten Drucken und Büchern mit kunstvollen Einbänden, zusammen 105 Nummern, und einer Sammlung von älteren Gemälden, Handzeichnungen und Kupferstichen, zusammen 7806 Nummern, welche nun ebenfalls dem British Museum gehören. R. Bergnu.

Die Proportionen des Kopfes und der Gesichtstheile des Menschen. Nach dem Lehrbuche für plastische Anatomie des Dr. E. Harleß bearbeitet für Real-, Bürger- und Gewerbeschulen von C. M. Blaas. Wien, Sallmayer & Comp. 1872.

Lange bevor die Anatomie als Wissenschaft mit der bildenden Kunst in Verbindung trat, haben sich Künstler und Gelehrte mit den Proportionen der menschlichen Körpermaße beschäftigt. Ohne wissenschaftliche Begründung mangelte aber den auf erfahrungsmäßigem Wege gefundenen Resultaten die sichere Basis. Daß dabei mitunter abenteuerliche Dinge herauskamen, die der Kunst so wenig dienten wie der Wissenschaft, kann nicht Wunder nehmen, da meist von erfundenen Schemen, selten aber vom Kern der Natur, dem Wachsthume der Knochen ausgegangen wurde. Noch vor Kurzem erschien in Wien eine Proportionslehre, in welcher die Idealmaße der menschlichen Gestalt merkwürdigerweise dadurch gefunden werden sollten, daß der Autor sämmtliche Antiken in einen Topf warf und daraus das arithmetische Mittel zog! Kann so etwas jetzt noch passiren, so müssen wir wohl all die Fehlgriffe den Alten verzeihen, zu deren Zeiten die Anatomie noch in der Wiege lag, und die Geometrie allein das Richtige suchen konnte, wenn sie auch, wie Guiseppe Bossi meint, wegen der immensa et mysteriam naturæ zu keinem positiven Resultate gelangen konnte. Schadow war unter den Neueren der Erste (wenn wir Samuel van Hoogstraeten als zu unbedeutend ausnehmen), welcher in seinem „Polyklet" darlegte, daß in dem Wachsthume der menschlichen Gestalt allein der Schlüssel zu ihren Proportionen liege und der zum ersten Male die Natur in ihrer Entwicklung systematisch darstellte. Seine Auffassung war aber eine vorwiegend künstlerische; seine Maße galten mehr dem Aeußerlichen, als dem festen Gerüste der Natur. Dr. Liharczik in Wien, der sich eingehend mit dem Wachsthume des Menschen beschäftigte, ging in seiner Tabelle der Knochenmaße wohl einen Schritt weiter. Sein Hauptgewicht legte er aber auf die Körpermaße; vom Kopf nahm er blos die Hauptdimensionen; und seine Ideen mit den magischen Quadraten führten ihn leider auch wieder in das Reich der Symbolik hinein. Wenige Anatomen vom Fach kultivirten diesen freilich wenig ergiebigen Theil der Wissenschaft. Unter diesen Wenigen aber hat E. Engel in Wien sich die meisten Verdienste erworben, indem er die wahren Meßpunkte im Gerüste des menschlichen Antlitzes bestimmte. Prof. Dr. C. Langer zeigte darauf in seinem „Wachsthum des Menschen in Bezug auf den Riesen" zum ersten Male die richtigen Wachsthumskurven vom Neugebornen bis zur übermäßigen Entwicklung des Riesen. Auf dieser Basis allein, auf dem Baue des Knochengerüstes kann die Proportionslehre fußen, und es wäre nur zu wünschen, daß derartige Tafeln, die für den Künstler als Anatomen von großem Werthe sind, auch in den Zeichensälen der Schulen Eingang fänden.

Der Autor des obenbezeichneten Werkchens hat sich leider noch an das oberflächliche System Schadow's (die Sechstheilung des Gesichtes) gehalten, welches Harleß gewiß nur deßhalb in seine Anatomie aufnahm, weil er mehr den Künstler als den Anatomen hervorkehren wollte, — vielleicht der einzige Fehler des von Hyrtl mit vollem Rechte als „genial" bezeichneten Werkes. Blaas hat mithin in seinem Auszuge auch die alten Schadow'schen Mängel wiederholt und beispielsweise den Kopf des Kindes, um ihn in sechs Theile zu zerlegen, mit geöffnetem Munde und dem Fett des Halses gezeichnet, während beim Jünglinge und dem alten Manne die Knochen den Meßpunkten näher rücken. Der Verfasser hatte allerdings nicht die Absicht, den Schülern etwas tief Wissenschaftliches in die Hände zu geben, sondern blos ihr Auge auf gewisse allgemeine äußere Verhältnisse aufmerksam zu machen, und sie so beim Kopfzeichnen vor grellen Verzeichnungen zu schützen. Unseres Erachtens aber sollte gerade in der Schule und insbesondere im figürlichen Zeichnen von vorne herein der Nagel auf den Kopf getroffen und direkt vom Baue des Schädels ausgegangen werden. Mit den Gesetzen der Wachsthumsphasen sowohl als mit den freien Varianten der Natur muß der Zeichner vertraut werden, um nicht durch einen oberflächlichen akademischen Kanon seinen Blick dem Wahren zu entfremden. Birgt die Natur doch noch so viele Geheimnisse gerade in dieser Hinsicht, die den Lernenden zum Nachdenken reizen können!

Die Ausstattung des Werkchens ist eine sehr lobenswerthe; besonders die beigegebenen Tafeln sind mit großer Sorgfalt ausgeführt. J. L.

Nekrologe.

Wilhelm Marstrand, seit längeren Jahren Direktor der Akademie zu Kopenhagen, als Maler von Bildern humoristischen Genres bekannt, starb dortselbst am 25. März 63 Jahre alt.

Kunstvereine.

♯ **Der Kunstverein zu Riga** (seit 1870 bestehend) hat einen „Entwurf zur Gründung einer Zeichenschule" ausgearbeitet und in Riga bei J. Deubner im Druck erscheinen lassen. Ein Blick auf die Organisation des zu erreichenden Institutes zeigt, daß nicht etwa der Spielerei des Dilettantismus eine Stätte gebaut werden soll, oder nur die Pflege gewerblicher Interessen in's Auge gefaßt wird. Es soll vielmehr im weitesten Sinne des Worten ein neuer Centralpunkt der künstlerischen Erziehung des Volkes geschaffen werden. Dem Vorschlage nach soll die Anstalt, den Verhältnissen entsprechend, aus drei Klassen oder Cursen bestehen, und es soll auf diese Weise Jedermann Gelegenheit gegeben werden, je nach seinen Bedürfnissen oder Vorkommnissen den Unterricht zu benutzen. Aufgabe der ersten Abtheilung ist es, Kinder vom neunten Lebensjahre ab in den ersten Anfängen des Zeichnens zu unterrichten, und sie dadurch im Geist und Sinn der Anstalt für die höheren Klassen vorzubereiten. In der zweiten Abtheilung wird den im Zeichnen weiter Vorgeschrittenen Gelegenheit gegeben, sich vorzugsweise im ornamentalen Modellzeichnen zu üben. Die letzte Abtheilung hat dann diejenigen Eleven aufzunehmen, welche die genügenden Vorkenntnisse nachweisen können, um unter spezieller Leitung des Vorstehers der Anstalt sich im Zeichnen und Malen, theils nach gediegenen Originalen, theils nach Naturmodellen, weiter fort zu bilden. Auch wissenschaftliche Hilfsfächer sind in den Unter-

richtspian aufgenommen. Als Leiter des Institutes wird von dem Vereins-Direktorium ein Vorsteher ernannt, welcher die festgestellten Principien in künstlerischer und pädagogischer Beziehung mit dem ihm zur Seite stehenden Lehrkörper durchzuführen hat. Dem Entwurfe ist zur weiteren Erläuterung eine Denkschrift über den Zeichenunterricht von M. Holst beigegeben, in welchem zuerst in kräftigen Zügen die geschichtliche Entwickelung der Zeichenkunst dargelegt, dann aber besonders der Unterricht als unabweisliche Nothwendigkeit für die Ausbildung des Formgefühls und die Läuterung des Geschmackes hervorgehoben wird. In beredter Form sind hier alle Momente berührt, die mit dieser wichtigen Frage im Zusammenhange stehen; wir wünschen nur, daß die aus vollster Ueberzeugung fließenden Worte eines Fachmannes bei der Bevölkerung Riga's ein Echo finden mögen, damit die löbliche Idee sich bald verwirkliche!

Dem Jahresberichte des Barmer Kunstvereins entnehmen wir, daß die Zahl der Mitglieder im Jahre 1872 von 1080 auf 1164 stieg und daß die vierwöchentliche Ausstellung, welche der Verein vom 31. März bis 28. April v. J. veranstaltete, außer den Mitgliedern von 6368 Eintritt zahlenden Personen besucht wurde. Angekauft wurden auf dieser Ausstellung 50 Bilder, davon 31 von Privaten, 19 vom Vereine für die Vereinsloosung. Der Ankauf für die Vereinsgalerie unterblieb dies Mal, doch wurde beschlossen, daß aus den bereit liegenden und noch zu erwartenden Vereinsmitteln bei einem geschickten Meister ein größeres Bild im Werthe von etwa 3000 Thalern bestellt werden solle. Die Sammlung des Vereins umfaßte am 1. Januar 1872 sieben Oelgemälde (von Hognet, Kappis, Häberlin, Sell, Moeselagen, Jacobsen, R. S. Zimmermann) zwei Aquarelle von J. Büttler, das Rheinalbum von C. Scheuren und eine Anzahl von Photographien (darunter zu unserer Verwunderung auch die vielbesprochene Publikation der falschen Berliner Dürer-Zeichnungen).

Sammlungen und Ausstellungen.

△ **Münchener Kunstverein.** Von allen Schülern Piloty's zeigt keiner eine so entschieden ausgesprochene innere Verwandtschaft mit seinem Lehrer als Gabriel Max. Wie kennen kein Bild dieses reichbegabten Künstlers, das nicht einen irgendwie trübseligen oder doch elegischen Stoff behandelte. In wiefern dies auf der gleichen Lebensanschauung beruht oder etwa in bloßer Nachahmung des Lehrers besteht, das zu beurtheilen bin ich außer Stande. In dem einen wie im anderen Falle ergeht es mir aber wie vielen Anderen: ich kann mich mit einer Richtung nicht befreunden, welche durch einen Zug des Krankhaften, des ewigen Leidens gekennzeichnet wird. Der geblendeten, mit Roth den Zähnen und Krallen der Bestien im Circus entronnenen jungen Christin, welche am Eingange der römischen Katakomben Lampen feilbietet, folgte nun das arme Gretchen mit dem bekannten rothen Schnürchen um den Hals auf dem Blocksberg. Aber dem Maler schien der Dichter damit zu wenig gethan zu haben, darum gab er uns zur Erhöhung des Effektes, auf den ja doch alles berechnet ist, statt des einzigen rothen Schnürchens, „nicht breiter als ein Messerrücken" die blutträufelnde Schnittwunde, die des Nachrichters Schwert durch den schlanken Hals gezogen. Es ist ein Antlitz voll unsäglichen Jammers, das mit rothgeweinten Augen in's Nichts hinausstarrt, mitten im wilden Treiben der Walpurgisnacht, einsam verlorenen Glückes gedenkend, aber es ist darum noch lange kein Gretchen, nicht einmal ein deutsches Mädchen, sondern eine kleine pikante Pariserin, die ein tolles Leben hinter und das Nichts vor sich hat. Das hübsche Kind steht kerzengerade und die Hacken aneinander wie ein Soldat in Reih' und Glied, nur die stachen, absolut jeder Modellirung entbehrenden Arme kreuzen sich über der nicht minder flachen Brust oder vielmehr über dem Sterbehemd, denn ob hinter diesem auch noch ein Leib mit Knochen, Fleisch und Blut steckt, erscheint im höchsten Grade zweifelhaft. In dieser eigenthümlichen Toilette steht das Mädchen an einer Felsenwand, an der der Schatten einer nach ihr hin sich ausstreckenden Hand sichtbar wird. Es ist natürlich die Hand Faust's. Zu ihren Füßen aber hüpfen einige Raben von bedenklicher Größe herum und amüsiren sich mit einem goldenen Ring, den einer von ihnen irgendwo gestohlen haben mag. Sagen wir noch, daß die Technik des Kopfes eine ganz vorzügliche ist, so wüßten wir zum Lobe des Bildes leider nichts mehr anzuführen, das nach der vorherrschenden Ansicht weit hinter desselben Künstlers „Märtyrerin in den Katakomben" zurückbleibt. A. Gierymski beweist uns in seiner „Gerichts-Scene aus dem Kaufmann von Venedig", wie gefährlich gewisse Experimente werden können. Er führte bisher einen breiten, flotten Pinsel und gefiel sich in jenem eigenthümlichen Grau, in welches eine gewisse Kunstrichtung Himmel und Erde, Menschen und Thiere zu kleiden liebt. Dem gegenüber versuchte es der Künstler nun zur Abwechslung einmal mit Grau und Roth, indem er die erstere Farbe seinem Lokale, die zweite seinen Figuren gab. Bisher waren seine Figuren alle voll von Leben und Bewegung; im Gegensatz dazu erinnern seine jüngsten an die Leistungen der Künstler vor dem Erscheinen der van Eyck, die in unseren Tagen Leys nachzuahmen liebte. Der Gesammteindruck ist der einer trostlosen Fläche: die Figuren scheinen aus Papier geschnitten und neben einander geklebt; nichts geht vor und nichts zurück, und selbst die Marmorsäulen, welche den Saal in drei Schiffe theilen, werden zu Halbsäulen, die an der Wand lehnen. Einzelne Köpfe aber sind von bewundernswerther Wahrheit, die nur durch ein Kolorit getrübt wird, das auf große Abneigung der betreffenden Personen gegen Wasser und Seife schließen läßt. — Den heitersten Gegensatz zu dem Bilde von Gierymski mit seiner an eine Sonnenfinsterniß erinnernden Lichthaltung bildet Watter's: „Auf dem Lande", wo alles in grüngoldenem Lichte schwimmt. Ohne die Innerlichkeit A. Böttcher's zu besitzen, dessen Scenen aus dem geselligen Leben am Rhein bis jetzt unübertroffen geblieben, weiß Watter doch durch anmuthige Gruppirung zierlicher Frauengestalten, auf welche er den Hauptaccent zu legen pflegt, und durch ein Kolorit zu fesseln, das frischer und kräftiger ist als das Böttcher's. Daß seine Figuren im fraglichen Bilde sammt und sonders etwas Konventionelles, hier und da vielleicht an das Modenjournal Erinnerndes haben, fällt entschieden weniger dem trefflichen Künstler, der bei anderen Gelegenheiten oft genug bewies, daß er scharf zu charakterisiren und zu individualisiren versteht, als dem Stoffe zur Last: die höhere und gleichmäßige Gesittung hat etwas Nivellirendes, was der bildenden Kunst hindernd in den Weg tritt. Da hatte es Math. Schmidt in seiner „Beichtzettelablieferung" bequemer. Man möchte das Bild einen gemalten Leitartikel eines antiklerikalen Tagblattes nennen. Allerdings fehlt es nicht an charakteristischen Figuren und an lebensfrischer Darstellung, aber man fühlt auch zugleich durch, daß es dem Künstler weniger um ein Kunstwerk als um eine Polemik zu thun war. Und das verstimmt. Eine ähnliche Seite schlug E. Löffitz in seinem „Spaziergang" an, aber er entlockte ihr einen weniger grellen Ton. Seine beiden Jesuiten, ein alter und ein junger, der den bedenklichen Lehren des ersteren nicht mit ganz ungetheilter Aufmerksamkeit zu lauschen scheint, figuriren nur als Staffage in einer mit gesund realistischer Technik durchgebildeten Landschaft, aber sie sprechen den Gedanken gleichwohl verständlich genug aus, ohne die Grenzen, welche das Anständige von dem Unanständigen trennt, zu überschreiten. D. Meyer hat sich in seinen „Touristen in der Schweiz" in der Wahl der Maßverhältnisse vergriffen: der unbedeutende Stoff, etwa für ein illustrirtes Journal passend, verträgt eine so große Leinwand nicht und erscheint mit solchen Ansprüchen auftretend nur noch unbedeutender. Ueber das Kapitel von der Wahl der Maße ließe sich überhaupt gar vieles sagen. Adamo gehört zu jenen Talenten, die viel versprechen und wenig halten. Ich erinnere mich noch lebhaft daran, welch tiefen Eindruck vor zehn und mehr Jahren seine geistreichen Skizzen auf mich und Andere machten — und nun müssen wir uns sagen, daß sein „König Karl I. von England und Cromwell" eine Leistung ist, die weit, unendlich weit hinter den Erwartungen zurückblieb, die wir uns damals von dem Künstler machen zu dürfen glaubten. Besonders schwach ist namentlich sein Protektor, der in gar keinem Zuge seiner Totalerscheinung auch nur die leiseste Vorstellung von dem gewaltigen Mann giebt, der mit eisernem Willen und eiserner Faust seinem Vaterlande die Freiheit erkämpfte. — Am zahlreichsten war in dieser Wochenausstellung die Landschaft vertreten. Vor Allem möchte ich Kirchner's „Montano in Südtyrol" nennen, ein Bild von mäßigerem Umfange als die meisten, welche aus der modernen Schule hervorgehen, aber dafür voll Feinheit und Anmuth. Kirchner gilt nicht blos in der Architektur, sondern auch in der von ihm mit gleicher Meisterschaft behandelten Landschaft mit Recht als einer der ersten Zeichner und hat sich diesen Ruhm auch in diesem Bilde

bewahrt. Ein so delikater Vortrag, eine solche Solidität der Durchbildung im Ganzen und Einzelnen ist in unseren Tagen nachgerade zu einer Seltenheit ersten Ranges geworden und bildet einen wohlthuenden Gegensatz zu der beliebten Spatelmalerei der Gegenwart. Von den übrigen Landschaften wären noch Chetmonski's: „Aus der Ukraine", J. F. Henning's trefflichen „Winterbild", v. Meszöly's „Plattensee in Ungarn", Schoenleber's plastisch wirkende „Partie aus Genua" und Tylander's „Mondnacht an der Küste von Southampton" zu erwähnen. — Die Plastik war durch F. v. Billebois' Kolossalgruppe: „Der Rhein mit seinen Nebenflüssen, Mosel, Main und Neckar", letztere drei als Knaben dargestellt, eine ernste, würdige Arbeit, und zwei Gruppen von A. v. Wahl: „Mutter und Kind" und „Kindergruppe" vertreten; „Mutter und Kind" erwecken manche Reminiscenzen in uns, die uns auf gewisse moderne Werke zurückführen und in der Kindergruppe wird uns der Genuß an der feischen Unmittelbarkeit der Erscheinung durch die Häßlichkeit der Kinderköpfe vergällt.

Permanente Ausstellung im Wiener Künstlerhause. Die Kunsthandlung Miethke & Wawra, welche bekanntlich für dieses Jahr die Ausstellungsräume des Wiener Künstlerhauses gemiethet hat, macht mit ihrer permanenten Ausstellung, wie es scheint, sehr gute Geschäfte. Nach einem uns vorliegenden Ausweise wurden daselbst verkauft: im Monate Jänner 20 Oelgemälde, 7 Aquarelle und 1 plastisches Werk im Werthe von 36,405 fl. ö. W., und im Monate Februar 28 Oelgemälde und zahlreiche Aquarelle im Werthe von 67,870 fl. ö. W.

Vermischte Nachrichten.

B. **Professor Adolf Tidemand** in Düsseldorf hat in der Schulte'schen Ausstellung daselbst ein neues großes Gemälde ausgestellt. Dasselbe bringt einen norwegischen Hochzeitszug aus Bergen-Stift zur Anschauung, der auf dem Rückweg aus der Kirche genöthigt ist, einen Waldbach zu durchschreiten. Der Bräutigam leitet, selbst zu Pferde sitzend, vorsichtig den Schimmel der Braut durch das Wasser, während Männer und Kinder am Ufer sich der Schuhe entledigen, um bequemer durchzuwaten. Verschiedene andere Motive in den vielen charakteristischen Figuren erhöhen noch das Interesse an dem ausgezeichneten Bilde, in dem auch die trefflich behandelte Landschaft eine Hauptrolle spielt.

B. **Professor Benjamin Vautier** in Düsseldorf hat jüngst ein Bild vollendet, das trotz seines einfachen Gegenstandes und der schlichten, jeden Effekt verschmähenden Färbung durch die prächtige, feine Individualisirung doch den tiefsten Eindruck hervorbringt. Es zeigt einen jungen Landmann am Krankenbette seiner Gattin, deren Hand er besorgt in der seinen hält, während auf seinem Schoß sein blühendes Töchterchen schlummernd ruht. Ein ergreifender Gegensatz spricht aus dem sorgenvollen Antlitz des Mannes, den leidenden Zügen der Frau und dem heitern unschuldsvollen Gesichtchen des ahnungslosen Kindes; nur ein Meister wie Vautier konnte denselben mit solcher Vollendung zur Anschauung bringen.

Bei den Ausgrabungen in Pompeji ist am 12. März ein interessanter Fund gemacht worden: eine Venus, Marmorstatue, einschließlich der Basis etwas über einen Meter hoch; vollständig erhalten bis auf zwei Finger der rechten Hand. Der Fund ist besonders wichtig für die Frage der Polychromie der Statuen. Die Haare sind gelb, die Ränder der Augenlider und die Brauen schwarz. Die Chlamys, welche von der linken Schulter herabfallend den unteren Theil des Körpers bedeckt, ist ebenfalls von außen gelb, während die eingebogenen Theile der Gewandfalten Spuren von blauer und rother Farbe zeigen. Der linke Arm, dessen Hand den Parisapfel hält, stützt sich auf eine ebenfalls in den Gewandtheilen polychromirte kleinere Figur, an der Gelb, Grün und Schwarz bemerkbar sind. Leider ist zu befürchten, daß auch diese interessanten Farbenreste, wie die so vieler anderer antiker Statuen, bald verbleichen und verschwinden werden, da man bis jetzt noch kein Mittel kennt, dieselben zu erhalten. Die Statue, vorläufig noch in Pompeji, soll nach Neapel in's National-Museum gebracht werden. (Köln. Ztg.)

Zeitschriften.

Mittheilungen der k. k. Central-Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale. Jannar u. Februar.

Ein Haus-Altärchen von altspanischer Lederarbeit. Von A. Ilg (Mit einer Tafel.) — Passau. Von Dr. K. Lind. — Kirchliche Baudenkmale in Ober-Oesterreich. Von Dr. Karl Fronner. (Mit 5 Holzschnitten.) — Der angebliche Votiv-Altar des Tribunen Sendilo. Von Dr. N. Kahn. — Ein vergessenes Grab zu Strassburg im Elsass. Von Dr. A. Luschin. — Die Kunst des Mittelalters in Böhmen. Von Bernhard Grueber. (Fortsetzung.) (Mit 37 Holzschnitten.) — Zur Oswaldlegende. Von A. R. v. Perger. — Funde aus prähistorischer Zeit. Von Dr. St. v. Krzyanowski. (Mit 13 Holzschnitten.) — Neueste Funde zu Carnuntum. Von Ed. Fr. v. Sacken. (Mit 1 Holzschnitt. — Römisches aus Kärnten. Von Ed. Fr. v. Sacken. — Archäologisches aus Vorarlberg. Von Ed. Fr. v. Sacken. (Mit 3 Holzschnitten.) — Der Kreis ober dem Manhartsberge in Nieder-Oesterreich. Von Karl Boener. (Mit einer Tafel und 9 Holzschnitten.) — Das Landschafts-Zeughaus in Grätz. Von Dr. Fritz Pichler. — Sphragistische Beiträge zur Geschichte von Tyrolor Geschlechtern. Von Dr. Arnold Luschin. (Mit 10 Holzschnitten.) — Beiträge zur mittelalterlichen Sphragistik. Von Dr. K. Lind. (Mit 4 Holzschnitten.) — Ein byzantinisches Madonnenbild. Von Albert Ilg. — Aeltere Grabmahle in Nieder-Oesterreich. Von Dr. Karl Lind. (Mit 3 Holzschnitten.) — Notizen und Korrespondenzen: Das Tragaltärchen der Pfarrkirche Maria Pfarr im Langau. Von J. Gradt. — Restaurirung des Karners zu Tulln. — Die Restauration der Ruine des Karthäuserklosters Seis. Von J. Graus. — Der heutige Zustand der Ruine Thalberg in Steiermark. Von J. Graus. — Bücherschau: Bulletin monumental. Von Dr. Mesamer. — Der Tempel des heil. Grab. Von Dr. Mesamer. — Die heraldisch-genealogische Zeitschrift des Vereines „Adler". II. Jahrgang. Von Dr. K. Lind. — Lübke's Geschichte der deutschen Renaissance.

Berichte vom Kunstmarkt.

Wiener Gemälde-Auktion. Bei der am 12. März veranstalteten Auktion moderner Bilder aus dem Besitz eines Wiener Kunstfreundes wurden nachfolgende Preise erzielt:

Nr.	Gegenstand.	Preis. fl. ö. W.
1	Achenbach, O., Strand bei Neapel	1510
2	Brillouin, E., Das Conzert	4000
3	Canon, Landstrechte	1583
4	Diaz, Waldlandschaft	1805
5	— —	1900
6	De Brienbt, Margarethe von Oesterreich mit dem Peiazen von Castilien	1650
7	De Prater, Viehmarkt in Paris	965
8	Géröme, Kameele bei einer Cisterne	10,050
9	Gierymski, Märchenerzählerin	805
10	Hoguet, Strandpartie	320
11	Hasenclever, Die Zeitungsleser (Coll. Fellner)	800
12	Jaques, Schafe	495
13	Induno, Siesta	320
14	Jenel, Holländische Canal-Landschaft	1720
15	— Landschaft	1000
16	— —	905
17	Lagye, Faust und Gretchen (Gartenscene)	1320
18	Lagye, Gretchen vor der Madonna	1600
19	Lebel, Savoyarde	700
20	Lichtenfels, Landschaft	355
21	Lies, Spazierfahrt	2005
22	Madon, Die Dorfschenke	2025
23	Pettenkofen, Ungarische Dorfschenke mit einer Schweineheerde (Coll. Gsell)	5910
24	Rauffi, Zechgelage	1325
25	Rousseau, Philipp, „Spinnefeind"	3000
26	Schmitson, Teutwart, Dürstende Kühe (Coll. Gsell)	10,300
27	— Ungarischer Pferdetrieb	2410
28	— Der Pflüger (Coll. Gsell)	3055
29	— Der Egger (Pendant zum Vorigen. — Coll. Gsell)	2505
30	Berschnur, Hunde bei einem todten Hirsch	800
31	Decamps, Bettlerfamilie (Crayon-Zeichnung. — Coll. Gsell)	2205
32	Alt, Rudolph, Aquarell	305
33	— Sebaldiskirche, Interieur (Aquarell)	355
	Totalsumme exclusive Aufgeld . . . . fl.	70,003

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VIII. Jahrgang. Nr. 27.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königstr. 3) zu richten.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

18. April 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 2 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Baugeschichte Berlins von Alfred Woltmann.

II.

Die Bedeutung Schinkel's, wenn man sie mit wenigen Worten charakterisiren soll, liegt nicht in seinem Anschluß an das Griechenthum und in der bloßen Verwendung antiker Formen — denn das haben schon andere vor ihm gethan, — sondern darin, daß er die geistigen Principien der hellenischen Baukunst den modernen Anschauungen gemäß erweiterte und sie den praktischen Anforderungen seiner Zeit nutzbar machte. Diese Neuschöpfung der Antike, diese Regeneration des Alterthums aus einer dürren und beinahe stagnirenden Zeitperiode heraus ist das ewige Verdienst Schinkel's, das ihn mit Carstens, Thorwaldsen und Cornelius, als den Begründern der modernen Kunst, als ebenbürtiges Glied in eine Reihe stellt. Seine Werke, wenn auch von engen, lokalen Grenzen umschlossen, gehören nicht der einzelnen Stadt, die ihre zufällige Besitzerin ist, sondern der modernen Kunstgeschichte an, deren Beginn sie markiren; aber nicht als bescheidene Aeußerungen eines jungen sich bahnbrechenden Genies, sondern gleich als der vollendetste Ausdruck derjenigen Ideen, welche den Entwicklungsgang der modernen Kunst ausfüllten und beherrschten. — Die Charakteristik Schinkel's, dessen Thätigkeit „die gesammte schöne Kunst umfaßte", gehört zu den anziehendsten Theilen des Woltmann'schen Buches. Wir erhalten ein ganzes, volles Bild von dem rastlosen Schaffen des Mannes, der nicht blos Tempel für Menschen und Götter bildete, nicht blos als Maler *) Bedeutendes leistete, sondern der es auch nicht verschmähte, Zeichnungen für Sessel und sogar für Sesselüberzüge anzufertigen. Das Schauspielhaus, seine vollendetste Meisterleistung, das Museum, welches den Abschluß eines der herrlichsten Plätze der Welt bildet, die neue Wache, die Bauakademie — doch wozu die Liste, da hier wirklich — das viel gemißbrauchte Wort kommt hier zu Ehren — „die Steine reden". Ob auch die dem Woltmann'schen Buche beigegebenen Holzschnitte ein „sprechendes" Zeugniß für die Größe Schinkel's ablegen, möchten wir billig bezweifeln. Unserer Ansicht nach geben sie den Charakter der einzelnen Bauwerke nur sehr beschränkt, ihre Wirkung fast gar nicht wieder. Wir hätten überhaupt statt der Reproduktion allbekannter Baudenkmäler, die Jeder, der überhaupt nach dem Buche greift, entweder täglich vor Augen hat oder wenigstens in photographischen Nachbildungen besitzt, wenn er einmal Berlin besucht hat, lieber seltnere Zeichnungen gewünscht, wie der Verfasser wirklich einige gegeben hat; so gleich das Titelblatt: „Der Schloßplatz nach Schlüter's Entwurf." Der große Baumeister hatte die Absicht, den ganzen Platz nach einer Gesammtidee architektonisch zu gestalten. Der Marstall sollte umgebaut und den Verhältnissen des gegenüberstehenden Schlosses angepaßt werden, die vierte Seite, welche jetzt zum Theil vom „rothen Schlosse" eingenommen wird, sollte ihren großartigen Abschluß durch einen Dom mit stolzer Kuppel erhalten, dessen Anlage, wie aus der Zeichnung hervorgeht, Aehnlichkeit mit dem Entwurfe Michelangelo's zur Peterskirche hat. Auch die auf die Klosterkirche bezüglichen Abbildungen (Grundriß, Inneres, Details), der Restaurationsentwurf zur Gerichtslaube von Blankenstein und das Opernhaus nach Knobelsdorff's Originalentwurf sind dankenswerthe Beigaben. Dagegen sind die Holzschnitte

*) Vgl. Woltmann, Schinkel als Maler, im Jahrg. 1868 d. Zeitschrift.

nach Bauwerken der neueren und neusten Zeit (Nr. 21—29) fast gänzlich mißlungen und überdies, wie oben gesagt, überflüssig. —

Aus der Schule Schinkel's gingen eine Reihe bedeutender Architekten hervor, die unter dem kunstliebenden Könige Friedrich Wilhelm IV. ein weites Feld der Thätigkeit fanden. Albert Schadow, Strack, Persius, Langhans (der Erbauer des Palais des jetzigen Kaisers), Hitzig und vor Allen August Stüler sind hier zu nennen. Das Hauptwerk des letzteren ist das „Neue Museum", gegen welches der Verfasser eine scharfe, aber sehr gegründete Kritik wendet. Doch darf man die Schuld an allen gerügten Fehlern und Mißgriffen nicht Stüler aufbürden; er führte zum größten Theile nur die Ideen des Königs aus, dessen Einfluß sich fast überall offenbart. Stüler war kein andrer Knobelsdorff, der trotz der souveränen Eingriffe des königlichen Dilettanten seine volle künstlerische Individualität zu wahren wußte. Das Neue Museum ist nicht der Kunstwerke wegen, zu deren Aufnahme es bestimmt ist, sondern um seiner selbst willen da — und das ist wohl der schärfste Tadel, den man gegen einen derartigen Bau aussprechen kann. Bei der Anlage der einzelnen Säle ist auf den jedesmaligen Zweck derselben nur in sehr beschränkter Weise Rücksicht genommen. Denn damit ist nichts gethan, daß man die Dekoration hie und da den in den Sälen aufbewahrten Kunstwerken angepaßt hat. Die Eintheilung und die Organisation der Räumlichkeiten, auf die es in erster Linie ankam, ist durchweg verfehlt. Am meisten gelungen ist noch die Anlage des ägyptischen Museums, und auch hier stören die modernen Wandgemälde neben den Kopien altägyptischer Fresken. Vollends gar in den Sälen der Gypsabgüsse! Die Beobachtung Woltmann's, daß dort der Sinn des Beschauers durch die prunkvollen Wandgemälde von den bescheidenen Resten griechischer Skulptur, die sich überdies nur in todtem Gypse darbieten, abgezogen wird, ist, was das große Publikum betrifft, gewiß richtig. Die Darstellungen aus der griechischen Mythe in den ersten Sälen thun in ihrer Armseligkeit den Antiken keinen Abbruch. Gerade diese Säle enthalten die allbekannten und berühmten Statuen, die für Jeden durch sich selbst genug Anziehungskraft besitzen. Anders aber im griechischen Saal, in welchem die trümmerhaften Ueberreste phidiasischer Kunst aufgestellt sind. Hier machen die ausnahmsweise wirklich schönen Landschaften, von Schirmer, Graeb, Pape u. a. den Giebelgruppen des Parthenon eben wegen des trostlosen Zustandes der letzteren eine gefährliche Konkurrenz. Man vergleiche mit diesen überreichen, dem Zwecke vollständig entgegentretenden Dekorationen, die doch nur dazu dienen sollen, die Kunstwerke zu heben, nicht zu erdrücken, den einfach schönen Wandschmuck der Antikensäle im Japanischen Palais zu Dresden. Es läßt sich kaum eine vortrefflichere Folie für die Statuen denken als diese im edelsten pompejanischen Stile gehaltenen Wandmalereien. — Die verfehlte Anlage der Säle hat der seit einigen Jahren ununterbrochenen Umstellung der Gypsabgüsse eine gewisse Berechtigung gegeben. Die definitive Ordnung derselben wird nach den bisher gemachten Erfahrungen voraussichtlich noch eine geraume Zeit in Anspruch nehmen. Es ist hinlänglich bekannt, daß der gegenwärtige Direktor eine Gruppirung der Gypse nach „Species" für gut befunden hat, eine Anordnung, welche, wie Woltmann treffend sagt, „die (frühere) Principlosigkeit durch die Principienreiterei übertrumpft hat". — Der größte Mißgriff aber, der bei dem Bau des Neuen Museums begangen wurde, ist seine Verbindung mit dem Schinkel'schen Museum durch eine Uebergangshalle. Dadurch ist letzteres zu einem bloßen Vorsaal für den Stüler'schen Bau herabgewürdigt worden; der Hauptsaal der Antikengalerie hat seine Einheit und einen Theil seiner Beleuchtung verloren. In jener Uebergangshalle stand früher das bedeutendste Kunstwerk des Berliner Museums, der betende Knabe, auf beiden Seiten vom schönsten Licht umflossen, gleichsam als Schlußstein für den gesammten antiken Besitz des Museums, der letzte Scheideblick auf die Sonne des Griechenthums, bevor man hinabstieg zu den Nachbildungen aus todtem Gyps, die jetzt, seitdem sie mit Oelfarbe angestrichen sind, doppelt traurig dreinschauen. Vor kurzem hat man nun den erzenen Knaben herausgenommen und mitten unter die Marmorfiguren an einen wenig günstigen Ort gestellt. Die großen Fenster der Uebergangshalle sind mit grau lackirtem Blech bekleidet, und in diesen nunmehr fast lichtlosen Raum hat man zu beiden Seiten wiederum angestrichene Gypsabgüsse gesetzt — eine Wandlung, wie sie kaum größer gedacht werden kann!

Soweit haben wir versucht, einen kurzen Ueberblick über den reichen Inhalt des Woltmann'schen Buches zu geben. Ihm bis in die neuere und neueste Zeit in derselben Weise zu folgen, ist nicht möglich. Theils wächst das Material von allen Ecken und Enden zu fast unübersehbarer Fülle an, so daß auch Woltmann gezwungen war, in diesem letzten Theile, noch mehr als es früher geschehen, flüchtig zu skizziren und nur auf das Bedeutendste hinzuweisen; theils aber — und dieser Umstand ist entscheidend — würde es schwer werden, hier „den ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht", aus dem Entstandenen und Entstehenden mit sicherer Hand das Wesentliche herauszufinden. Zwei Strömungen sind es besonders, welche gegenwärtig das Schaffen auf architektonischem Gebiete in Berlin beheerschen: die Renaissance in fast allen ihren Aeußerungen, und die strengere klassische Richtung, die auf Schinkel zurückgeht. Die erstere dominirt bei weitem über die andere, und ihr ist auch der Geschmack der Menge am meisten günstig. Doch zeigt sich schon hie und da eine bedenkliche Neigung zum Verfall. Die allzu

kleinliche Ausbildung des Details, die überwuchernde Ornamentik, das absichtliche Hinarbeiten auf das Gefällige und Zierliche thun der Gesammtwirkung Eintrag. Dies zeigt sich besonders bei der kürzlich eröffneten großen Passage von den Linden zur Behrenstraße (von Kyllmann und Heyden). Hier kommen die konstruktiven Glieder unter der sie bedeckenden Ueberfülle der dekorativen Elemente nicht zur vollen Wirkung; durch Ueberladung entsteht ja immer Kleinlichkeit; Größe erzielt man durch Einfalt. Höher stehen unter diesem Gesichtspunkte zwei andere bedeutende Bauten jüngster Zeit: die Häuser der Centralstraße und das Haus der Bodenkreditgesellschaft, äußerst glückliche Schöpfungen von Ende und Boekmann. —

Das Hauptverdienst, das sich Woltmann mit seinem Buche erworben hat, besteht darin, daß er das Interesse der Gegenwart wieder auf die Bauten der Vergangenheit hingelenkt hat. Die Masse der modernen Menschen geht an den alten Denkmälern der Vorzeit vorbei unaufhaltsam zur Tagesordnung über, unbekümmert darum, wer oder welche Zeit jene Steinhaufen aufgethürmt und organisirt hat, stets bereit aber ihr pereat! zu rufen, wo ein ehrwürdiges Denkmal die Wogen des Verkehrs hemmt. Und doch wollen wir dieser Menge, deren Verständniß erst geweckt werden soll, nicht Unrecht thun. Den Bauten der Gegenwart trägt sie stets ihr lebendigstes Interesse zu. Die Baukunst ist ja bevorzugt vor allen übrigen Künsten, die Kunst des öffentlichen Lebens zu sein.

Adolf Rosenberg.

Kunstliteratur.

Dr. G. Schäfer, Die Denkmäler der Elfenbeinplastik des Großherz. Museums zu Darmstadt in kunstgeschichtlicher Darstellung. Von dem histor. Verein f. d. Großherzogthum Hessen herausgegebene Festschrift zur Feier der vom 16. bis 20. September 1872 in Darmstadt tagenden Generalversammlung der deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine. Darmstadt. 1872.

Wie der Titel der vorliegenden Schrift lehrt, giebt uns der Verfasser am Faden kunstgeschichtlicher Entwicklung eine Beschreibung der im Darmstädter Museum befindlichen Elfenbeinwerke. Da er jedoch auch die bedeutendsten Denkmäler anderer Sammlungen, welche diesem Kunstzweige angehören, in den Kreis seiner Betrachtung zieht, haben wir es nicht mit einem Kataloge im engeren Sinne zu thun, sondern mit einer zusammenhängenden Darstellung der Geschichte der Elfenbeinplastik überhaupt. Dieser erste Versuch auf einem Felde, auf welchem bisher nur wenige zerstreute Vorarbeiten vorlagen, tritt „mit aller Anspruchslosigkeit" auf, und hat nach des Verfassers Absicht nur den Zweck, „zu weiteren Forschungen anzuregen".

Das gesammte Stoffgebiet zerfällt naturgemäß in zwei Abschnitte, eine Theilung, die weniger ihren Grund in dem plötzlichen Erlöschen und Wiederaufleben dieses Kunstbetriebes hat, also vorwiegend stilistisch begründet wäre, sondern ihre Ursache in politischen Veränderungen findet, in dem gänzlichen Verfall des byzantinischen Kaiserreichs.

Nach einer kurzen Uebersicht über den Gebrauch und die künstlerische Verwendung des Elfenbeins bei den klassischen Völkern, namentlich in seiner Verbindung mit dem Golde, wendet sich der Verfasser zu einer ausführlicheren Betrachtung der Diptycha. Der Gebrauch des Elfenbeins zu künstlerischem Schmucke scheint den Griechen jedoch schon vor Homer bekannt gewesen zu sein, also früher, als der Verfasser annimmt. Er kennt nur eine Stelle der Ilias (5,582), wo von der Verwendung des Elephantenzahnes zum Schmucke eines Zaums die Rede ist. Doch wird noch an einer zweiten Stelle bei Gelegenheit eines Gleichnisses (Ilias 4,141) ein Zaum erwähnt, dessen Elfenbeinzier eine Sklavin mit Purpur färbt. Gerade diese Art der Technik spricht für ein höheres Alter und weist direkt auf den Handelsverkehr mit Asien hin. — Von Consulardiptychen besitzt das Darmstädter Museum ein ausgezeichnetes Exemplar, das des Consuls Flavius Astyrius aus dem J. 449 (oder 448), in der Reihe der durch Inschriften chronologisch gesicherten allerdings, wie der Verf. meint, das vierte, in der Reihe der erhaltenen überhaupt aber das sechste, da die von Pulszky (Catalogue of the Fejervary ivories. Liverpool, 1856) dem M. Julius Philippus und M. Aurelius Romulus zugeschriebenen Diptycha aller Wahrscheinlichkeit nach älter sind. Die auf der einen nur noch erhaltenen Tafel befindliche Inschrift hat der Verf. nicht richtig gelesen; auch auf der ersten aus Gori citirten Hälfte derselben fehlt ein „*ET.*"*) An die Stelle der Consulardiptycha treten in der kunstgeschichtlichen Entwicklung später die Diptycha zu kirchlichen Zwecken, meist zur Zierde von Evangelien- und Meßbüchern. (Weshalb der Verf. die mythologischen Diptycha gar nicht erwähnt, ist nicht recht ersichtlich.) — Natürlich waren jene liturgischen Büchertafeln mit Darstellungen aus der heiligen Geschichte in antiker Formengebung geschmückt. — Aus der byzantinischen Periode, welcher der Verf. größere Gerechtigkeit widerfahren läßt als bisher geschehen ist, besitzt das großherzogl. Museum eine Tafel mit dem verkündigenden Engel, (die Maria fehlt) und einen ziemlich umfangreichen Schrein mit genrehaften Reliefscenen aus dem Leben des ersten Menschenpaares. Das Diptychon eines Evangeliariums mit sechs Apostelbüsten und der Gurt eines liturgischen Gefäßes mit der Heilung eines Kranken und der Auferweckung des Lazarus gehören dem 9.—12. Jahrhundert an. — Der Einfluß, den die byzantinischen Künstler auf die deutschen, besonders der Karolingerzeit ausübten, zeigt sich in einer ansehnlich vertretenen charakteristischen Gruppe von Kunstwerken, die der Verfasser mit Recht byzantinisch-romanisch nennt, da man sich bei der Thätigkeit byzantinischer Künstler auch in deutschen Landen nicht immer bestimmt für den orientalischen oder occidentalischen Ursprung der einzelnen Denkmäler entscheiden kann. Im 12. Jahrhundert regte sich namentlich in den rheinischen Städten ein neuer Geist, der zuerst in der Individualisirung der Köpfe zum Durchbruch kam. Dieser rheinisch-romanischen Epoche gehören zwei berühmte Reliquienschreine des Museums an; nächst diesen wurden besonders tragbare Altäre mit Elfenbeinschmuck versehen.

*) Die Inschrift lautet vollständig: Fl(avius) Astyrius v(ir) c(larissimus) et inl(ustrissimus) com(es) ex mag(istro) utriusq(ue) mil(itiae) cons(ul) ORD(inarius), nicht OED.

Aus der gothischen Epoche besitzt das Museum ein Schmuckkästchen und einen ausgezeichneten Handspiegel mit der Eroberung der Minneburg (abgebildet bei Becker und von Hefner-Alteneck, Kunstwerke 2c. II, 41). An ihre Stelle tritt im Beginne des 16. Jahrhunderts überall siegreich die Renaissance. Die Elfenbeinplastik bemächtigte sich jetzt selbst des bescheidensten Geräthes, um es künstlerisch zu verzieren und dem Auge angenehm zu machen. Aus dieser Zeit sind uns Kunstwerke erhalten, welche die Namen der berühmtesten Meister tragen, wie den eines M. Angelo, eines Dürer. Letzterer erzählt im Tagebuch seiner niederländischen Reise (Thaesing, S. 100, 17), daß er ein elfenbeinernes Todtenköpflein für einen Gulden gekauft. In dieser Schädelplastik, die schon mehr der Künsteleei angehört, glänzte im Anfang des 17. Jahrhunderts Christoph Harrich von Nürnberg, von dem das großherz. Museum zwei solcher Schädel besitzt. An den Höfen hielt sich die Vorliebe für Elfenbeinwerke noch bis in's 18. Jahrhundert hinein. Sogar fürstliche Personen, wie August der Fromme von Sachsen und Kurfürst Maximilian von Bayern, schnitzten in Elfenbein; auch die Kaiser Rudolf II. und Ferdinand III. übten diese Kunst.

Gegenwärtig erfreuen sich die in Dieppe gefertigten Elfenbeinwerke eines bedeutenden Rufes, wie ehedem die Nürnberger und Augsburgs. Der Betrieb dieser Industrie in Nürnberg, Geislingen, Offenbach, Erbach u. a. m. entbehrt des künstlerischen Charakters im höheren Sinne. —

Für den Besucher des Darmstädter Museums wird die kleine Schrift eine willkommene Gabe sein, für den auswärtigen Kunstforscher und Kunstfreund hätten die Beschreibungen der dortigen Kunstwerke ausführlicher und genauer sein müssen, um wissenschaftlich verwerthet werden zu können. **Adolf Rosenberg.**

Nekrologe.

S. **Theodor Fischer**, Porträt- und Geschichtsmaler, starb in Schwerin im 57. Lebensjahre am 30 März plötzlich an einem Nervenschlage, ohne jemals krank gewesen zu sein. Werke seiner Kunst sind, außer denjenigen, welche sich im Besitze von Privaten befinden, im großherzoglichen Residenzschlosse, in der Schweriner Gemäldegalerie, im neuen Universitätsgebäude zu Rostock, so wie in vielen Kirchen und Kapellen Mecklenburgs vorhanden und geben vollgiltiges Zeugniß von seiner Begabung. Von seinen Lehrern, den Professoren Bendemann und Richter, sprach der Verstorbene stets mit großer Verehrung, und rührend war die Pietät, welche er gegen seinen ersten Lehrer und nachherigen Freund, den großherzoglichen Hofmaler Schumacher täglich bis an dessen Lebensende übte. Im persönlichen Verkehre heiter, gesellig und liebenswürdig, war der Kreis seiner Freunde und Gönner ein bedeutender. Das zahlreiche Gefolge, welches ihn bis zur letzten Ruhestätte begleitete, zeugte von der Liebe und Anhänglichkeit, die sich der Heimgegangene im Leben in allen Kreisen zu erwerben gewußt hatte.

Sammlungen und Ausstellungen.

A. J. M. **Humburg.** In der Ausstellung des Kunstvereins fahren die Landschaften fort, das Hauptinteresse in Anspruch zu nehmen. „Ein Frühling in der Mark" von B. n. Lösen glänzt durch alle Vorzüge dieses liebenswürdigen Meisters, welcher, wie wenig andere, die poetisch verklärende Schilderung der Naturschönheit des Nordens in seiner Gewalt hat. Wenn auch die Verarbeitung zu einer einheitlichen Stimmung nicht durchweg gelungen ist, so kommt er doch einer solchen mit seinen frischen, saftigen Tönen und der durchsichtigen Behandlung der klaren Lenzesluft sehr nahe. Die etwas bleiernen Farben einer „Frühlingslandschaft" des jüngeren Morgenstern und ein „Frühling am Garda-See" von A. Rieger können daneben nicht recht zur Geltung kommen. Neben diesen Idyllen hat eine „Partie aus den Sabiner Bergen" von Val. Ruths etwas Episches; indem der Künstler auf einen Hauptreiz südlicher Landschaft, die Darstellung edel geschwungener Gebirgslinien, verzichtet und es unternimmt, hauptsächlich durch die Kraft dunklerer und markigerer Farben die italienische Natur zu charakterisiren, erschwert er sich seine Aufgabe, gewinnt aber um so mehr unsere Bewunderung, wenn er seinem Thema auch ohne den erwähnten impasanten Hintergrund lediglich durch die Wirkung seines Kolorits so gerecht wird wie hier. Eine unangenehme Eigenthümlichkeit haben die Bilder von A. Schobelt in Rom; sein „Trunkener Bacchus" und sein „Neapolitanischer Heirathsantrag", deren Männergestalten gut ausgefallen sind, zeigen an den weiblichen Figuren ein leichenhaftes Fleisch, dessen stellenweise in's Grünliche spielendes Kolorit eine Eigenschaft weder der Nymphen noch der Neapolitanerinnen sein dürfte. — Für die Freunde und Verehrer des Dichters Jordan wird die Notiz von Interesse sein, daß eine vorzügliche Büste desselben aus dem Atelier des Bildhauers Neuber hervorgegangen ist. Kopf und Hals des Barden sind für die Plastik dankbare Aufgaben, und der Künstler hat es verstanden, diese günstigen äußeren Umstände geschickt zu verwerthen. Eine markige, ausdrucksvolle Physiognomie, unseren Vorstellungen von dem Verfasser der Nibelungen durchaus entsprechend, tritt uns in dieser, ebenso treffend aufgefaßten wie gediegen und fein ausgeführten Arbeit entgegen. Für die sprechende Aehnlichkeit bürgt der Umstand, daß Herr Jordan selber nach dem Gypsmodell die Ausführung in Marmor bestellte. — Einen bemerkenswerthen Beitrag zur Charakterisirung des Konkurrenz-Unwesens liefert eine öffentliche Erklärung in den Hamburger Nachrichten vom 29. März. Es handelt sich dabei um ein Denkmal für den holsteinischen Patrioten Lornsen, welches das Landes-Komité zur würdigen Feier des fünfundzwanzigsten Jahrestages der schleswig-holsteinschen Erhebung zu errichten beschlossen hatte. Unter den eingereichten Entwürfen hatte das Preisgericht, bestehend aus den Hamburger Künstlern M. Gensler (Maler), E. Pfeiffer (Bildhauer) und C. Remé (Architekt), Möller's Büste dem im übrigen, wie es scheint, vorzüglicheren Entwurf Andresen's, welcher eine Statue projektirte, deßwegen vorgezogen, weil jene den Verdiensten Lornsen's besser entspräche als diese. Das Landes-Komité schloß sich nach langer Erörterung und zweimaliger Abstimmung mit geringer Mehrheit dieser Entscheidung an. Eine Folge dessen war nun jene Einsendung, worin die Uetersener Mitglieder des besagten Komités gegen die barocke Motivirung des Preisgerichtes Protest einlegen und das unter dem Drucke derselben erfolgte Ergebniß der zweiten Abstimmung (die erste war zu Gunsten von Andresen's Entwurf ausgefallen) für ungiltig erklären. Es dürfte eine offene Frage sein, ob es der Minderheit zusteht, einen Beschluß, welchen Gründen immer derselbe auch sein Zustandekommen verdanken mag, für ungiltig zu erklären; wunderbar und bedauerlich aber ist es, daß drei Künstler als leitenden Grundsatz für ihre Entscheidung ein Motiv hervorheben, welches vielleicht an sich ganz richtig ist, indem es einer Ueberschätzung Lornsen's entgegentritt, welches aber als weder künstlerisch noch ästhetisch außerhalb ihrer Kompetenz liegt. Sache des Auftraggebers, des Landes-Komités, wäre es gewesen, für die einzureichenden Entwürfe eine bestimmte Form, z. B. eine Büste, vorzuschreiben; da das Programm oder die Aufforderung zur Konkurrenz eine solche Beschränkung nicht enthielt, so hatten die Preisrichter auch nicht den Schatten eines Rechtes, eine solche aus ihren individuellen Ansichten von den Verdiensten des zu Ehrenden abzuleiten und in das Programm nachträglich und willkürlich hineinzudeuten. Wenn Künstler als Preisrichter in so bedenklicher Weise ihre Aufgabe, lediglich künstlerische Momente zur Richtschnur für ihre Entscheidung zu nehmen, verkennen, so darf man mit Laien, wenn sie irgend einen Nebengrund (zum Beispiel die Aehnlichkeit wie jüngst in Wien) ungebührlich urgiren, nicht zu scharf in's Gericht gehen. Die Büste Möller's soll eine verdienstliche Arbeit sein; das ändert aber an der Sachlage nichts, so lange die wohlbegründete Behauptung der Gegenpartei, daß die Statue Andresen's vom künstlerischen Standpunkt aus den Vorzug verdient habe, unwiderlegt bleibt.

In **Karlsruhe** waren neulängst diejenigen Gemälde und plastischen Werke ausgestellt, welche von dort zur Weltausstellung nach Wien wandern. A. Woltmann berichtet darüber

in der Berliner Nat. Ztg. Folgendes: „Zu den bedeutendsten Leistungen gehört wohl das Begräbniß in Appenzell von W. Riesstahl, das seinem Platze vor dem Pantheon — einem Gemälde, das im Herbst 1872 auf der Berliner Kunstausstellung allgemeine Bewunderung erregte — kaum nachsteht. Das versammelte Landvolk an der hochgelegenen Kapelle, welches den Trauerzug erwartet, ist bei einer Schärfe der Charakteristik, bei einer Durchführung, welche über siebzig Figuren zu völlig individueller Wirkung kommen läßt, in voller Harmonie dem Ganzen eingefügt. Das Hochthal mit dem Blick auf schneebedeckte Gipfel, bei klarer Luft, in kühler Stimmung ist eine unübertroffene Schilderung der Alpennatur. Ein ähnliches Motiv hatte Riesstahl schon vor Jahren behandelt, aber das jetzige Bild ist dem früheren, das sich im Privatbesitz zu Berlin befindet, weit überlegen; mit der charaktervollen Wahrheit verbindet sich eine großartige Empfindung, mit dem markigen Vortrag vollendeter malerische Haltung. Hans Gude steht in zwei nordischen Küstenbildern auf der vollen Höhe dessen, was er in der Schilderung des feuchten Elementes vermag. Das eine, der Hafen von Christiania, entzückt durch die feine, poetische Stimmung, durch den Reflex des abendlichen Lichtes auf der mäßig bewegten, glitzernden Fläche. Das zweite Gemälde ist noch mächtiger in der Wirkung und etwas größer im Umfang. Es stellt einen Nothhafen an der norwegischen Küste dar, in welchem einige Schiffe bei stürmisch bewegter See und regnerischem Wetter Schutz gesucht haben. Die dunkeln Felsmassen heben sich von dem helleren Gewölk ab, die Staffage am Strand, vorzüglich behandelt, ist in lebhafter Bewegung, das wild Erregte der Stimmung kommt zu vollendetem Ausdruck. Bei aller Unmittelbarkeit der Wirkung ist die Komposition mit feinster Empfindung abgewogen, die schlagendsten Effekte ergeben sich, ohne daß je nach ihnen gehascht wird, und die Malerei des Wassers und der Luft ist von außerordentlicher Wahrheit des Tons. Von C. F. Lessing sehen wir zwei Gemälde, welche vorzügliche Proben seiner gemüthvollen Auffassung der deutschen Landschaft sind. Das eine, bereits im Sommer 1871 vollendet und seitdem Eigenthum der hiesigen Galerie, nimmt sich auf der Ausstellung, bei trefflichem Nordlicht, ungleich besser aus als bei dem kellerartigen Oberlicht der Kunsthalle. Es ist ein enges Felsenthal im Harz mit dem Blick auf den Regenstein und einer Kriegerstaffage im Kostüm des 17. Jahrhunderts. Nicht minder schön ist das zweite, erst kürzlich vollendete Bild, ebenfalls eine Schlucht im Harz, aus der man zwischen hohen Bäumen in duftige Ferne blickt. Unter den von Lindemann-Frommel ausgestellten Landschaften ist zwar die größere, „Blick auf den Aetna und das Theater von Taormina", sehr dekoratio, ein kleines Bild dagegen, das Thal des Ponstin in der römischen Campagna, fein und von glücklicher Auffassung. Wir erwähnen noch einige Landschaften von Smith-Holb, W. Schröter in Dessau, Riedmüller in Stuttgart, J. Vollweider, Osterroth, August Hörter, namentlich den — allerdings in der Farbe einförmigen — Eichenwald des Letzteren, der auch zwei tüchtig gemalte Porträts ausgestellt hat; das kleinere unter den Bildern spanischen Volkslebens von Kinbler in Düsseldorf, ein besonders in der Behandlung der todten Vögel vortreffliches Stillleben von Auguste Schepp. Eine koloristisch glänzende Leistung ist der Nero, welcher inmitten seines Hofstaates das brennende Rom betrachtet, von Ferdinand Keller. Die Komposition, obgleich wohlstudirt, macht doch eher den Eindruck eines lebenden Bildes als eines in seinem Wesen aufgefaßten historischen Moments, aber der Künstler beherrscht die Farbe in hohem Maße, geht auf Wirkungen von seltener Kühnheit aus, erreicht blendende Effekte und hindert höchstens durch eine Ueberfülle des Reichthums die volle Wirkung dessen, was er beabsichtigt. Unter den plastischen Werken verdient ein lebhaftes Interesse die Gestalt eines sitzenden Mädchens am Schilf, von Steinhäuser, wie die Unterschrift sagt, doch nicht von ihm allein, sondern gemeinschaftlich mit Otto Lessing (jetzt in Berlin) modellirt und mit Hülfe geschickter italienischer Arbeiter in Marmor ausgeführt. Der edle Rhythmus der Linien, die Anmuth der Bewegung in der leicht sich niederbeugenden Gestalt, das feine Naturgefühl sind aller Anerkennung werth, und wir bedauern nur, daß Steinhäuser auf den unglücklichen Gedanken gekommen ist, die Figur Ophelia zu taufen und das Publikum durch eine Benennung zu beirren, die zu dem einfachen idyllischen Motiv nicht paßt".

Vermischte Nachrichten.

C. R. **Otto Mündler's Grabdenkmal.** Die Verdienste Otto Mündler's sind in diesen Blättern von zweien seiner wärmsten Freunde und Verehrer in anerkennendster Weise gewürdigt worden. Beide äußerten ihre Befriedigung darüber, daß der Verstorbene doch nun in deutscher Erde ruhe, nachdem ihm das Vaterland keinen Wirkungskreis für eine segensreiche Thätigkeit geboten hatte. — Die dritte Wiederkehr seines Todestages, des 14. April, rief den erlittenen Verlust wieder lebhaft in's Gedächtniß und gab zur Veröffentlichung der nachfolgenden Zeilen Anlaß. — Bei der vollkommen harmonischen Entwickelung seiner Natur, welche dem Echtmenschlichen im vollsten Umfange zugänglich war, fand Mündler, der Ehelose, für sein Herz und Gemüth die nöthige Nahrung und Stärkung äußerlich im Kreise seiner Geschwister, die ihm mit wahrer Verehrung anhingen; und wo er unter seinen zahlreichen Bekannten — selbst bei einem ersten Besuch — ein gemüthvolles und anspruchsloses Familienleben und eine glückliche Häuslichkeit fand, da heimelte es ihn an, und der liebenswürdige Mensch in ihm entfaltete sich sofort ohne Rückhalt und gewann die Herzen. Solcher Bande geschwisterlicher Liebe bedurfte es aber auch, als zwei seiner Brüder auf die Schreckensnachricht nach Paris geeilt waren, und da sie ihn nicht mehr am Leben fanden, ohne weiteres Bedenken den Entschluß faßten, die geliebte Leiche mit sich in die Heimath zu nehmen, und diesen Entschluß, trotz aller Schwierigkeiten und der Ueberlast der Geschäfte, mit höchster Anstrengung und Opferwilligkeit zur Ausführung brachten. Nur so konnte es geschehen, daß der ächt deutsche Mann nun in deutscher Erde ruhet. — Fast gleichzeitig mit der Beerdigung entstand der gemeinsame Wunsch, dem geliebten Bruder auf seinem Grabe ein würdiges Denkmal zu setzen; und nur die bald darauf beginnenden Kriegsstürme, welche die Rheinpfalz durchtobten und alle Kräfte, leibliche wie geistige, in Anspruch nahmen, konnten diesen Wunsch kurze Zeit in den Hintergrund drängen; aber schon bei der Wiederkehr des ersten Jahrestages des Todes hatte er soweit Gestalt gewonnen, daß für einen griechischen Denkpfeiler von einheimischem Sandstein mit eingelassenem Marmor-Relief mit Profil-Bildniß entschieden werden konnte. Um die Zeichnung des Porträts in Lebensgröße wurde Winterhalter in Paris, der langjährige Freund des Verstorbenen, gebeten, und er erfüllte sofort die an ihn ergangene Bitte. Durch briefliche Mittheilung des ganzen Planes an einen Verehrer des Verstorbenen, dem die Freundschaft seiner Geschwister als Erbtheil zugefallen ist, wurde eine Umänderung der leicht zerstörbaren Stoffe Sandstein und Marmor in Granit und Bronze angeregt und genehmigt, während die ursprüngliche Idee von Form und Wesen beibehalten blieb. Und so ist sie denn auch zur Ausführung gekommen. Ende Juni vorigen Jahres versammelten sich die sämmtlichen Geschwister O. Mündler's mit ihren Angehörigen in aller Stille auf dem Begräbnißplatze von Ludwigshafen und wohnten der Enthüllung des Denkmales mit bewegtem Herzen bei. Der Sockel des Steines mißt 1 Meter in der Breite; die Höhe beträgt 2.10 Meter bis zur Blume. Den Entwurf des Denkmals machte, nach vorangegangener Einigung mit den Angehörigen über die Form im Allgemeinen, der Ingenieur Hamm; ebenso die Detaillirung für den Steinmetzen und den Modellenr. Der Stein ist schwarzgrüner, schön polirter Syenit, bearbeitet in der Anstalt des Herrn Ackermann in Weißenstadt im Fichtelgebirge, wo dieser Stein nebst einem dunkelgrauen Granit in großer Mächtigkeit gebrochen wird. Medaillon-Porträt, Erdoektafel und dekorirende Palmette sind Bronze aus der Gießerei von Miller in München, und die Modellirung dieser Theile übernahm der Bildhauer Renn in Speyer, dem aus der nicht ganz erreichten Aehnlichkeit des Porträts kein Vorwurf gemacht werden kann, weil er den Verstorbenen nicht von Person kannte, ihn aber hochschätzte und der Familie befreundet war. Die Verarbeitung des einfachen Umrisses von Winterhalter's Meisterhand zu einem Relief, wofür kein anderer Anhalt vorhanden war, als die kleine Photographie von Bingham, hatte offenbar große Schwierigkeiten, selbst wenn die Zeichnung ganz treu nach dem Leben und nicht aus der Erinnerung gemacht gewesen wäre. Der Eindruck des ganzen Werkes kann dennoch ein wohlthuender genannt werden. Den Pflegern und Freunden der Kunst und ihrer Erforschung wird das Denkmal ein Anziehungs- und Ruhe-Punkt werden, wenn sie auf ihren Wanderungen die Rheinpfalz berühren.

Ueber das künftige Parlamentsgebäude des Deutschen Reichs schreibt man der Voss. Ztg.: Die Kommission für den Bau hielt kürzlich eine Sitzung, und man glaubte die Aussicht eröffnen zu können, daß für das Raczynski-Palais die Expropriation sich verwirklichen lasse. Indeß stellt sich der Kaufpreis einschließlich der sonst zu machenden Zugeständnisse für den Baugrund auf 3,321,000 Thlr., und nach Erwägung auch der baulichen Bedenken bezüglich der Lage der Hauptfaçade entschied sich die Kommission für das Krollsche Etablissement, dessen Kaufpreis 600,000 Thlr. billiger sich stellt. Ein anderes Projekt, Durchbruch von den Linden nach der Dorotheenstraße, bezifferte sich für den Baugrund auf 6 Millionen. Da das Gebäude aus dem Milliardenfonds hergestellt wird, so scheint dieser Gesichtspunkt auch auf eine Entscheidung hinzudrängen.

8. **Schwerin.** Die Erbauung eines Museums hierselbst ist jetzt beschlossene Sache. Es wird damit ein längst gehegter Plan des Großherzogs zur Ausführung gelangen. Die zu diesem Zwecke ernannte Kommission besteht aus den Herren Staatsrath Dr. Buchka, Geh. Kabinetsrath Dr. E. Prosch, Geh. Archivrath Dr. Lisch, Hofbaurath Willebrand und Archivar Dr Wigger. — So wird denn endlich der Zeitpunkt kommen, alle vorhandenen vaterländischen Kunstsachen in einem Lokale vereinigt zu sehen. Der Kunstwerth unserer Sammlungen ist längst anerkannt; nur beeinträchtigte die Zersplitterung derselben noch immer zu sehr die Ausbreitung des Kunstsinnes und die Veredelung des Volksgeschmacks. — Hoffen wir daher, daß durch möglichst raiche Erledigung der Vorfragen der Entschluß unseres kunstsinnigen Fürsten, der seit Jahren für die Bereicherung der Sammlungen viel gethan, zur baldigen Ausführung kommen, und dies Werk des Friedens der gegenwärtigen und künftigen Generation zum Segen gereichen möge!

8. **Schwerin.** Das Porträt des am 11. August v. J. verstorbenen Professors Eggers, kopirt von R. Schwann nach dem Originalgemälde von Professor Julius Schrader, ist im Auftrage des Großherzogs für die hiesige Gemäldegalerie erworben und soll der Abtheilung für berühmte Mecklenburger einverleibt werden. Mit breitem saftigen Pinsel gemalt, trägt das Bild hinsichtlich der ganzen Ausführung das Gepräge einer glücklich gelösten Aufgabe. — Von Jentzen ist wiederum ein interessantes Architekturbild, das „Innere des Treppenhauses der ehemaligen bischöflichen Residenz zu Würzburg" zur Ausstellung gelangt. Es ist dies bekanntlich eines der schönsten Schlösser in Deutschland, für die Geschichte, wie für die Kunst von gleich hohem Werthe. Das Gebäude ist in allen seinen Theilen wohl erhalten, obwohl zur Zeit unbewohnt, was Jentzen durch die im Treppenhause spielende Maus recht sinnig andeutet. Sein Bild zeichnet sich durch wohlthuende Klarheit und Schärfe der Formen vortheilhaft aus und gilt für eine der besten Leistungen dieses Künstlers.

Das neue Werk von L. Knaus: „Eine Bauernberathung", welches auf die Wiener Weltausstellung kommt, ist der Rhein. Ztg. zufolge von einem Berliner Kunsthändler für die enorme Summe von 25 000 Thalern angekauft worden.

B. **Der Bildhauer Julius Bayerle** in Düsseldorf hat eine kolossale Marmorfaune für den Begräbnißplatz der Familie Haniel in Ruhrort vollendet, wo sie in einem gothischen thurmartigen Tempelbau, von 54 Fuß Höhe, auf dem Friedhof ihre Aufstellung erhält. In edler Auffassung zeigt das Werk einen Grabes-Engel, der mit der linken Hand einen Immortellenkranz hält, während er die rechte segnend ausstreckt. Ernste Einfachheit zeichnen die Gestalt aus.

*r **Der Bürgerausschuß zu Insbruck** hat dem greisen fünfundachtzigjährigen Maler J. Arnold, der sich in dürftigen Verhältnissen befand, einen Jahresgehalt von 300 fl. ausgeworfen. Es blieb somit den Liberalen vorbehalten, dem Manne, welcher so viele Kirchen Tirols schmückte, eine Dankesschuld abzutragen, deren Lösung in erster Linie dem ultramontanen Klerus und seinem Peterspfennige spendenden Anhang angestanden hätte.

Zeitschriften.

Im neuen Reich. No. 14.
Berliner Kunstberichte: Die heimathliche Kunstforschung, von R. Dohme.

Christliches Kunstblatt. No. 3.
Die Darstellung des Abendmahls durch die byzantinische Kunst. — Die St. Paulskirche in Schwerin, von Krüger. (Schluß.)

Deutsche Monatshefte. Nr. 2
Das Kaiserhaus zu Goslar. (Mit Illustr.) — Das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg. — Die Großherzoglichen Kunstsammlungen in Karlsruhe.

Berichte vom Kunstmarkt.

Wiener Kunstauktion. Die Sammlung des bekannten Prager (kürzlich nach Wien übergesiedelten) Kunstfreundes H. F. Heivl kam am 21. März im Wiener Künstlerhause durch die Herren Mietdke & Wawra zur Versteigerung. Es wurden die nachstehenden, im Ganzen sehr namhaften Preise erzielt:

Nr.	Gegenstand.	Preis. fl. ö. W.
	a. Oelgemälde.	
1	Achenbach, A., Marine	3510
2	— A., Winterlandschaft	3100
3	— O., Italienische Landschaft	750
4	— O., Rocco di Papa mit Aussicht in die römische Campagna	6500
5	Adamo, Sturz Robespierre's	7000
6	Baisch, Landschaft mit Schafen	290
7	Becker, Maskenfest im Dogenpalast	13,700
8	Brendel, Schafe	300
9	Calame, Landschaft: Die Jungfrau	17,000
10	Castan, Erwartung am Strande	1300
11	Daubigny, Landschaft	6000
12	— Landschaft an der Loire	1505
13	Diaz, Landschaft	620
14	Dupré, Flußlandschaft	6535
15	Edel, Landschaft	750
16	Ebert, Badende Knaben	365
17	— Schafe in einem Buchenwalde	1030
18 — 22	Enhuber, Bilder zu Melchior Meyr, Erzählungen aus dem Ries	1255
23	Flamm, Abendlandschaft	400
24	Flüggen, Familienglück	3000
25	Gedler, Schafheerde	1500
26	Gude, Hallstadt	415
27	— Norwegische Küste	970
28	— Dachstein mit dem Gosauteo	2510
29	von Hagn, Jesuitenbibliothek in Rom	5800
30	Hagen, Rheinisches Dorf im Frühling bei herannahendem Gewitter	1500
31	Hoff, Elmire und Tartüffe	5800
32	Huber, Kühe in einer Landschaft	805
33	Jacque, Weidende Schafe	1800
34	Kallenberg, Wasserfall in einem Föhrenwalde	1115
35	Kindler, Auf einem Tanzboden in Südtirol	2270
36	Koller, Auf der Alpe bei heranziehendem Gewitter	2100
37	Laps, Rosen	1550
38	Leu und Friedr. Voltz, Am Chiemsee. Staffage von Voltz	2100
39	v. Lichtenfels, Abend im venetianischen Hochgebirge	3110
40	Lier, Am Chiemsee. Mondbeleuchtung	1270
41	Lindenschmit, Klosterfreuden	2105
42	— Scene aus Shakespeare's lustigen Weibern von Windsor	2000
43	Müller, Leopold C., Der Gang in den Weinkeller	1021
44	— Am Brunnen	3110
45	Müller, Virtor, Faust und Wagner	900
46	Munthe, Herbstlandschaft	430

Nr.	Gegenstand.	Preis. Fl. ö. W.
47	de Noter und Goupil, Genrebild	1050
48	Poble, Am Mühlteich	2450
49	— Thoreinfahrt eines alten Schlosses	1071
50	v. Ramberg, Am Stickrahmen	8100
51	Rasmussen, Norwegischer Fjord	700
52	v. Rottmann, Cap Cephalu	3050
53	Ruhe, Strand an der Ostsee mit lagernden Zigeunern	200
54	Schäffer, A., Herbstlandschaft	1500
55	— Im Moore	1810
56	Schindler, Landschaft	1090
57	— Partie an der Donau bei Wien	1200
58	— Prater-Partie	1300
59	Schleich, Auf den Wällen von Rendsburg	1610
60	— Gebirgslandschaft	380
61	— Landschaft	265
62	— Landschaft mit Schloß	1200
63	Simmler, Schauspieler Friedrich Haase als Hamlet	300
64	Spitzweg, Abend in einem Städtchen	560
65	— Stilles Plätzchen	495
66	Springer, Architektur	760
67	Troyon, Große Landschaft bei heranziehendem Gewitter	21,000
68	Vollon, Blumenbouquet	570
69	Voltz, Kühe am See	605
70	— Mittagsruhe einer Heerde	2000
71	Ziem, Venedig	4500
	b. Aquarelle, Feder- und Kreide-Zeichnungen, Plastik.	
72	Alt, R., Aus der Nonnberg Kirche bei Salzburg. Aquarell	125
73	— Luzern. Aquarell	230
74	— Partie aus Schönbrunn. Aquarell	300
75	— Salzburg. Aquarell	175
76	— Strudel in der Donau. Aquarell	90
77	— Thalhof in Reichenau. Aquarell	105
78	Cadianca, In Gevaaken. Aquarell	200
79	Fortuny, Una grandezza. Federzeichnung	725
80	Gauermann, Jagdbeute. Federzeichnung	52
81	ten Kate, Werbescene. Aquarell	1000
82	Frühling,	
83	Sommer,	
84	Herbst, } Zeichnungen	1091
85	Winter,	
86	Max, Christus am Kreuze. Aquarell (Aus der Collection der „Todbilder")	400
87	— Winterlandschaft. Aquarell (Aus derselben Collection)	100
88	Meissonier, Im Gespräch. Aquarell	200
89	Menzel, Ad., Aus der Gesellschaft. Aquarell	1000
90	Neher, Allegorische Darstellung. Kreidezeichnung	50
91	de Nittis, In der Bildergalerie. Aquarell	299
92	Pilotty, Seni bei der Leiche Wallensteins. Zeichnung	305
93	Schütz, Landschaft. Aquarell	50
94	Werner, C., Schloß Turnau in Baiern. Aquarell	130
95	Ziem, Venedig. Aquarell	225
96	Kundmann, Büste Schubert's in Marmor	470

Die Auktion der Sammlung des Herrn Wilson älterer und moderner Meister hat vor Kurzem unter großem Zudrang im Hotel Drouot stattgefunden und eine Gesammtsumme von 294,655 Frcs. erzielt. Das hervorragendste Bild „Der Tod des Sardanapal" von Eug. Delacroix wurde von Herrn Durand Ruel für 96,000 Frcs. erstanden; 1845 war dasselbe Bild für nur 6000 Frcs. angekauft worden. Für eine Landschaft „Aus der Umgegend von Southampton" von J. Dupré bezahlte Herr Durand Ruel 42,000 Frcs.; vor dreißig Jahren hatte der Vater des Herrn Wilson 1000 Frcs. dafür gegeben. Ein Teich mit Ochsen von Troyon kam auf 33,000 Frcs. und „Die Holzhauer" von demselben auf 22,000 Frcs. Weitere bemerkenswerthe Preise erzielten: Karl van Mander, (der Jüngere) „Porträt Christian's IV." 3900 Frcs.; Greuze, „Mädchenkopf" 2540 Frcs.; Protais, „Die Schildwache" 4500 Frcs.; Bonington, „Dorf in der Normandie" 2000 Frcs.; Ruysdael, „Landschaft" 4600 Frcs.; Murillo, „Der hl. Joseph und das Christuskind" 8000 Frcs.; A. Cuyp, „Falkenjagd" 3800 Frcs.; Ribeira, Pietà 16,000 Frcs. Flämische Tapeten aus dem 15. Jahrhundert wurden mit 23,500 Frcs. bezahlt.

(Chron. d. arts.)

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Bücher.

H., Heaton, A concise history of painting. London, Bell & Daldy.

Riegel, H., Denkschrift über die Errichtung eines neuen Gebäudes für das herzogl. Museum in Braunschweig. gr. 8. Braunschweig, Wagner.

Garett, J., Supplement to a classical dictionary of India illustrative of the mythology, philosophy, literature, antiquities, arts, manners, customs etc. of the Hindus. 8°. London, Trübner & Co.

Auktions-Kataloge.

Montmorillon'sche Kunsthandlung in München. Auktion am 21. April in den Sälen des königl. Odeon: Moderne Oelgemälde zumeist Münchener Künstler. 333 Nummern.

Montmorillon'sche Kunsthandlung. Auktion am 23. April in der Montmorillon'schen Kunsthandlung: Originalgemälde alter Meister. 113 Nummern.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VIII. Jahrgang. Nr. 28.

Beiträge sind an Dr. E. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

25. April 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Der illustrirte Weltausstellungsbericht,

welchen wir unsern Lesern angekündigt haben, beginnt unmittelbar nach Eröffnung der Wiener Ausstellung im nächsten Hefte der Zeitschrift. Derselbe soll in vorurtheilsfreier und sachkundiger Darstellung von dem gegenwärtigen Stande der Kunst und des Kunstgewerbes in allen Theilen der civilisirten Welt, wie die Ausstellung ihn wiederspiegeln wird, ein klares und übersichtliches Bild geben und außerdem diejenigen hervorragenden Gegenstände alter Kunst und Kunstindustrie, welche die historischen Abtheilungen der Ausstellung darbieten werden, durch Bild und Wort erläutern.

Zur Theilnahme an diesem kritischen Referate haben sich bis jetzt folgende unserer geschätzten Mitarbeiter und Freunde bereit erklärt:

Bruno Bucher (Eröffnung der Ausstellung und Beschreibung des Ausstellungsplatzes, seine Lage und Eintheilung),
Jakob Falke (die Kunstindustrie der Gegenwart in vergleichender Schilderung der Nationalitäten),
Bruno Meyer (Plastik und Malerei der Gegenwart),
Moritz Thausing (Vervielfältigende Künste),
Joseph Langl (Kunstunterricht),
A. v. Enderes (Hausindustrie und Frauenarbeiten),
Friedr. Lippmann (Exposition des amateurs).

Den architektonischen Theil der Ausstellung wird der Herausgeber behandeln und für Specialitäten, die sich im Laufe der Ausstellung als besonders berücksichtigungswerth herausstellen sollten, eigene Berichterstatter engagiren.

Auch für den künstlerischen Theil unseres Referates ist bereits durch Beschaffung von Illustrationen aus dem Gebiete der deutschen und ausländischen Kunst gesorgt. Wir werden jedoch diese Seite unserer Ausgabe selbstverständlich erst nach Eröffnung der Ausstellung im vollen Umfange überblicken können und wenden uns an unsere Freunde und Mitarbeiter, sowie auch an die ausstellenden Künstler und Kunstindustriellen mit der Bitte, uns dabei durch Beschaffung und Einsendung von Vorlagen, (Photographien oder Zeichnungen) behülflich zu sein. Stilgerechte Ausführung der Illustrationen durch die besten, in Deutschland und Oesterreich zur Verfügung stehenden Kräfte glauben wir zusichern zu können.

Die Redaktion.

Venetianisches Kunstleben.

Venedig, im April 1873.

Unlängst that eine hiesige Kunstnotabilität einen gar merkwürdigen Ausspruch: „Die Malerei ist wie die Medicin — Recept, nur Recept!" Das Wort war durchaus nicht ironisch oder sarkastisch gemeint. In seiner ganzen Ungeheuerlichkeit ist es ein treffendes Charakteristikum der gegenwärtigen Malerei Venedigs. Ein Jeder von der Zunft hier meint ein unfehlbar richtiges Recept in der Tasche zu haben, um wie Tizian zu malen;

jeder thut so geheimnißvoll damit, wie ein ächter Quacksalber, und bei alledem leistet keiner etwas; alle reden sehr gescheidt, keiner malt aber. Theils sind sie talentlos, theils Talente, die ob dem Bemühen zu Grunde gegangen sind, es nur allem Tizian abzugucken „wie er räuspert und wie er spuckt.“ Dieses Experimentiren legt alle schöpferische Kraft brach, ja das Verständniß der alten Meister wird dadurch nicht erreicht, da man von diesen modernen Malern sagen kann: sie sehen sich die Bilder nicht von vorne, sondern nur von hinten an.

Venedig kennt demnach kein frisches, thätiges Kunstleben mehr, nicht einmal in einer an Mailand und Neapel erinnernden Weise. Und es ist unter solchen Umständen natürlich keine sehr dankbare Aufgabe, aus Venedig Kunstberichte zu schreiben. Was ich Ihnen mittheilen kann, sind die wenigen, auch nicht sehr rühmlichen Ausnahmen, die eben nur die Regel zu bestätigen haben.

Im Palazzo Mocenigo fristet eine „Permanente Ausstellung“ ihr klägliches Dasein. Die ganze Impotenz der hiesigen Künstlerschaft kann man hier zur Genüge kennen lernen; wäre es nicht die einzige Ausstellung, sie wäre nicht der Erwähnung werth.

Wollte ich mir alle die schlechten Bilder gönnen, so müßte ich, wenn ich gut bei Galle wäre, einen Riesenbericht erstatten; so beschränke ich mich darauf, zunächst einige der Herren, die sehr viel und ungemein klug reden und dabei merkwürdigerweise einigen Namen haben, summarisch abzuthun, indem ich nur bemerke, daß von Squareina, Bergonzoli, Roi u. s. w. grundschlechte Bilder, und zwar mit der Prätention, als Bilder ersten Ranges und Repräsentanten einer unsehbar richtigen und einzig wahren Richtung zu gelten, ausgestellt sind.

Beachtenswerth ist ein Bild von Zezzo, „Eine Wittwe“ benannt, in München und unter sichtbarem Einfluß von G. Max gemalt. Es ist, abgesehen von dem Hauptfehler, daß es nicht genug Bild, eigentlich nur Studie ist, wacker gemalt, die Hand und das stoffliche vortrefflich. Die besten Leistungen hiesiger Maler werden durch diese weit überragt. In ebenso bemerkenswerther Weise stechen zwei neapolitanische Bilder hervor: Castiglione's „Brand des Hôtel de Ville“ und Camerano's „Buon umore“, beide nach Art der Franzosen gemalt, letzteres in eben dieser Weise gesucht.

Unter den Venetianern sind vor allen Favretto und Ciardi zu nennen. Ersterer sucht die Eindrücke, die er von Piloty bei dessen Hiersein empfangen, in einem Bildchen festzuhalten. Die Nebensachen sind mit Talent und Witz gemacht, doch ist der Kopf des jungen Mönches, die Hauptsache auf dem Bilde, als mißtungen zu bezeichnen. In München werden derlei Bilder jahraus jahrein unzählige gemacht und heißen daselbst „Kitsch“! Ciardi hat zwei sehr gute, den Franzosen nachempfundene stimmungsvolle Landschaften und ein Interieur ausgestellt.

Als recht verdienstlich sind die von Querena gemalten Illustrationen vom Jahre 1848 zu bezeichnen, ein Thema, das in ganz Italien neben der Behandlung des Krieges von 1859 sehr beliebt ist, aber durchweg nicht den Werth von Holzschnitten guter illustrirter Blätter überragt.

Von Architekturbildern sind recht gute Arbeiten von Zandomeneghi, leidliche von Balta Libera und Zanin ausgestellt.

Von Genrebildern ist nichts Erwähnenswerthes da. Ein gewisser Giacomelli führt uns eine gemalte süßliche „Moralpredigt“ im Stil des älteren Rotta vor, ohne Letzteren in der Ausführung zu erreichen, die doch einigermaßen mit den sentimentalen Bettlerhunden, nichtsnutzigen Arbeitern und ähnlichen Langweiligkeiten aussöhnen kann.

Der Vollständigkeit halber ist noch zu erwähnen, daß Frescomalereien ausgestellt sind, deren Autor ungenannt bleiben mag, obschon er hier als der beste gilt. Diese Frescoversuche führen eben nur den Beweis, daß auch da keine Auferstehung alter venetianischer Tüchtigkeit zu erwarten ist.

So viel von der Ausstellung.

Andere Stätten des Wetteifers hat Venedig nicht, wenn man nicht etwa das Café Florian dazu zählen will. Die Besitzer dieses Caféhauses, das eines der elegantesten der Welt ist, haben nämlich so viel Geschmack und Speculationsgeist, daß sie die Cafésalons künstlerisch ausstatten lassen. Rutta der Jüngere schmückte einen der Salons mit vier Figuren, die Jahreszeiten darstellend. Die Aufgabe ist glücklich und mit Geschick in modern barocker Weise gelöst und mit vielem dekorativem Talent ausgeführt.

Für einen anderen Salon waren bei einem gewissen M. — er sei weniger glücklich als Herostratus und bleibe ungenannt — vierzig Porträts venetianischer Celebritäten bestellt. Diese fielen so erbärmlich aus, daß sie nicht angenommen und Carlini mit der Aufgabe betraut wurde. Er löste sie mit vielem Geschick und nicht ohne Talent, so daß die Porträts trotz vielem an Fabrikarbeit mahnenden, konventionellen Zeug, nicht unangenehm berühren. Carlini's Arbeiten erregten Aufsehen und werden als seine besten bezeichnet; alle Welt spricht davon. Seine Lorbeeren ließen aber den verunglückten M. nicht ruhen, er stellte dicht neben dem Café Florian in der Auslage eines Geschäftes seine „historischen Porträts“ aus. Eine großgeschriebene Aufschrift besagt, daß sie für das genannte Caféhaus bestimmt, nun aber von einem hiesigen Kunsthändler erworben wurden. Ueber diese Mißgestalten kann man nicht schreiben, sie sind unter aller Kritik, und doch findet sich eine Partei, die sie als „kriegführende Macht“ anerkennt, um gegen Carlini loszuziehen; auch wird sich wohl noch ein Exemplar des traditionellen

„reisenden Engländers" finden, der sie ankauft und so auch in dieser Richtung dem Wettstreite einen Abschluß giebt.

Um Ihnen ein vollkommenes Bild hiesigen Kunstlebens zu geben, erübrigt mir noch eine Atelierschau zu halten. Daß es Einem nach allem Gesagten nicht gelüstet, in die Werkstätten hinabzusteigen, in denen alle diese Herrlichkeiten geschaffen werden, ist leicht erklärlich. Entschließt man sich dennoch, ein Atelier zu besuchen, und findet einen tüchtigen Künstler, so ist man um so angenehmer überrascht. Dieses Gefühl hat der Wanderer, der Nerly's Atelier besucht, eines Landsmannes, der in der Fremde nicht nur ein guter Deutscher, sondern auch ein braver Maler geblieben ist. Nach fünfunddreißig Jahren Aufenthaltes im jetzigen Venedig seine künstlerische Individualität intakt erhalten zu haben, ist heut zu Tage eine Seltenheit. Nerly ist bekanntlich ein sehr tüchtiger Architekturmaler älterer Schule, dessen gewissenhaft gezeichnete, geschmacknoll komponirte Bilder sehr erfreulich sind.

In sämmtlichen Ateliers der Akademie wird gar nichts geleistet, was der Rede werth wäre. Abgesehen von den Lasurmaiereien der verschiedenen angehenden Tiziane genießt die Schule Molmenti's einen gewissen Ruf, und der obgenannte Favretto gilt als das beste Talent der Schule. Er vollendete soeben ein Altarblatt für eine Missionskirche in Australien. Das Bild ist sehr gequält und unmalerisch behandelt, doch hat es das eine Verdienst, keine landläufige Nachahmung alter Meister zu sein. Favretto hat Talent, sieht die Natur durch keinerlei Brillen und arbeitet selbständig. Unter günstigeren Umständen, wenn es dem jungen Manne nicht so ganz an Anregung in dieser Richtung mangelte, könnte er sich zu einer Bedeutung emporschwingen, die er so schwerlich erreichen wird.

Favretto's und seiner Mitschüler Lehrer Molmenti arbeitet seit ich weiß nicht wieviel Jahrzehnten an einem Bilde: „Othello sich die Gurgel abschneidend." Er sucht auch in diesem Bilde Piloty'schen Einfluß zu verdanen, dessen Wirken in Venedig seine eigene Geschichte hat. Vor einigen Jahren war Prof. Piloty mit mehreren Schülern einige Monate lang und später zu wiederholtenmalen hier in Venedig. Die Akademie räumte ihm Arbeitslokale ein, und Piloty war hier sehr fleißig, obwohl er stets nur „zur Erholung" gekommen war. Die Wirthschaft an der hiesigen Akademie mußte ihm natürlich ein Greuel sein. So griff er denn durch Rath und werkthätiges Beispiel ein in den verrotteten Mechanismus und brachte frischeres Leben und rascheren Pulsschlag in Alles. Doch konnten sich die Spuren von Piloty's Anregung und Thätigkeit auf so sterilem Boden, wie der des heutigen Venedig, nicht lange erhalten. Die Schule träumt nur noch davon, und Molmenti hat zu wenig Talent, um die Eindrücke lebendig zu erhalten.

Erwähnenswerth ist von den jüngeren Malern, die unabhängig von der Akademie wirken, Kirchmayer, der seine Ausbildung theilweise in München fand. Er arbeitet an einem guten Bilde mit zwei lebensgroßen Halbfiguren: „Chiosoten in einer Weinschenke".

Rotta's Arbeiten kennen Sie. Sein Einfluß auf die hiesigen Kunstbestrebungen ist gleich Null, außer wenn sich irgend ein Jüngling hie und da seine sentimentalen Moralpredigten auf Leinwand zu Herzen nimmt, was ein recht klägliches Resultat giebt, wenn die minutiöse Ausführung Rotta's nicht dabei ist.

Viel gesprochen wird hier von Zanetti; er malt „schöne" Pagen und weibliche „Ideale", und zwar sehr süß. Und so geht es fort. Die Atelierschau tröstet wenig über die Unbill der Ausstellung.

Wenn man tüchtige Arbeiten sehen will, um einigen Trost zu haben, so kann man sich an den Kopien erfreuen, die für die französische Kopiengalerie hergestellt werden. Carpaccio, Paris Bordone, Pordenone und Veronese in der Akademie und dem Dogenpalast werden ganz trefflich reproducirt, ebenso das große Bild Bellini's in S. Zacearia. Natürlich sind unter den Kopisten keine Venetianer. Venedig ist trotz seines Reichthums an Werken seiner alten Meister als Kunststadt ebenso gründlich zu Grunde gegangen, wie als Republik, und wenn Napoleon I. dem Löwen von S. Marco die diamantenen Augen herausnehmen ließ, „damit er den Verfall der Republik nicht sehe", so kann sich der arme Löwe jetzt nur gratuliren, daß er die Werke seiner Schutzbefohlenen, der Epigonen Giov. Bellini's und Tizian's auch nicht mehr sehen kann!

Schließlich noch einiges Kunstgeschichtliche und Architektonische: Geheimrath Dr. Prosch aus Schwerin, der eine Monographie über Tizian vorbereitet, weilt auf seiner Rückreise aus Italien in Venedig, um Studien für diese Arbeit zu machen. — Die Buden, welche die Basis des Markusthurmes verunzierten, werden in Kurzem weggeräumt. Die Basis soll mit einer entsprechenden architektonischen Verzierung versehen und zwei Gedenktafeln daselbst angebracht werden, die eine zur Erinnerung an das Plebiscit und die andere zu Ehren der für's Vaterland Gefallenen. — Das Innere der Kirche St. Giorgio Maggiore wird restaurirt, ebenso das der Frari, da sich stellenweise große Sprünge in beiden Bauten vorgefunden haben.

Dr. Isidor.

Zu A. Rosenberg's Aufsatz über das Paris-Urtheil.

(Kunstchronik, Nr. 23.)

Eine interessante Darstellung des Paris-Urtheils im mittelalterlichen Stil enthält ein Manuscript mit Miniaturen in der königlichen Bibliothek im Haag: Epistre d'Otheu déesse de Prudence à Hector dédiée

à Louis duc d' Orléans, fils de Charles V. (circa A. 1400) par Christine de Pisan". Es ist ein kleines Bändchen mit Pergamentblättern, 98 Miniaturen enthaltend, deren Charakter dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts und der französischen Schule entspricht. Auf die Einleitung folgt das erste Bild, darstellend, wie die Göttin einem Boten ihren Brief übergiebt. Der Inhalt desselben zerfällt dann stets in „Texte", eine Sentenz; „Glosse", eine Erläuterung desselben durch ein Beispiel aus Geschichte oder Mythe des Alterthums, und „Allégorie" die schließliche Nutzanwendung. Zu jeder Glosse ist eine bildliche Darstellung des betreffenden Beispiels, stets im Zeitkostüm gegeben. Das Urtheil des Paris ist auf Nr. 108 (CVIII.) dargestellt. An einem Baume stehen die drei nackten Göttinnen mit Kronen, vorn Paris in voller Rüstung mit einer Fahne, in steifer Haltung; Merkur, in langem rothem Gewande, wie ein Fürst oder Rathsherr gekleidet, tritt auf ihn zu. Der „Texte" dazu lautet:

Ne fondes sur ndnision
Ne desens folle Illusion
Grant emprise soit droit ou tort
Et de paaris nyes Record.

Zu der erwähnten Darstellung des Gegenstandes von Holbein ist noch eine zweite zu fügen, auf jener Dolchscheide mit mythologischen Scenen, von der sich Entwürfe in Basel und Bernburg befinden, und die in meinem Buche „Holbein und seine Zeit" in Holzschnitt mitgetheilt ist. **Alfred Woltmann.**

Nekrologe.

Gustav Planer †. Die Ungunst der Zeit lastet schwer auf der Kupferstecherkunst. Ein Opfer dieser Verhältnisse ist der Kupferstecher Gustav Planer geworden, der, in Dresden einer der bedeutendsten Künstler seines Faches, am 2. April freiwillig aus dem Leben schied. Planer war am 22. November 1818 zu Leipzig geboren, besuchte vom Jahre 1832 an die Kunstakademie und bildete sich später unter Kretzschmar zum Lithographen aus. Eine Reise nach Oberitalien im Jahre 1840 brachte in ihm den Entschluß zur Reife, sich der Kupferstecherei zu widmen. Er ging zu diesem Zwecke nach Dresden und trat in das Atelier Steinle's ein, zu dessen tüchtigsten Schülern er, neben A. Semmler, bald gehörte. Unter der Leitung des genannten Meisters stach er zwei Gemälde der Dresdener Galerie, den „Christus" von Cima da Conegliano (der Stich ist, einer früheren Angabe des Galerie-Katalogs folgend, irrthümlich mit Giovanni Bellini bezeichnet) und die „Büßende Magdalena" von Correggio; Leistungen, die ihm von Seiten der Dresdener Kunstakademie ein Reisestipendium eintrugen, mit welchem er einige Jahre in Rom, Bologna und Mailand seinen Studien lebte. Nach Dresden zurückgekehrt, lieferte er im Laufe der Jahre noch folgende größere Stiche nach Bildern der dortigen Galerie: „Die Söhne des Rubens" von Rubens, „Maria von Egypten" von Ribera, „Die Kreuzabnahme" von Rotermund, „Rembrandt und seine Frau" von Rembrandt und „Den lesenden Eremiten" von Koninck. Außerdem stach er das Bildniß des Grafen Heym nach Hyacinth Rigaud, über welches Blatt seiner Zeit Henriquel Dupont sich sehr günstig aussprach. Mit gewandtem Grabstichel sind in allen diesen Arbeiten die Originale wahr und lebendig und nicht ohne malerischen Reiz wiedergegeben. In anerkennender Weise ernannte die Dresdener Akademie den Künstler im Jahre 1865 zu ihrem Ehrenmitgliede. Nach ging Planer damit um, das „Abendmahl" Lionardo da Vinci's zu stechen. Er reiste in dieser Angelegenheit mit einer Unterstützung der sächsischen Regierung nach Mailand und fertigte mit großer Sorgfalt eine Zeichnung von dem berühmten Werke, die, nachdem er das schwierige Vorhaben der ungünstigen Zeitverhältnisse wegen hatte aufgeben müssen, in den Besitz des photographischen Instituts von Brockmann übergegangen ist. Ohne Aufträge, ohne den Muth und die Mittel, auf eigene Rechnung einen Stich zu unternehmen, sah er der Zukunft mit banger Sorge entgegen. Er dachte daran, sich der Bildhauerkunst zuzuwenden, und begann zu modelliren, aber die Energie seiner Jugend fehlte zur Durchführung eines solchen Entschlusses. Ein starker Ehrgeiz ließ ihn die Täuschungen, welche das Leben brachte, nur um so schmerzlicher empfinden; da er in Folge der Verbitterung seines Gemüthes etwas vereinsamt und ohne einen ermuthigenden Zuspruch war, erklärt es sich einigermaßen, wie er in einer schwarzen Stunde sich eine Kugel durch den Kopf jagen konnte. Freunde und Kunstgenossen folgten theilnehmend seinem Sarge, das traurige Ende des Künstlers beklagend.

C. Clss.

Sammlungen und Ausstellungen.

△ **Münchener Kunstverein.** Wiederholt haben wir Böcklin's ungewöhnliche Begabung anerkannt, zugleich aber seinen Gang zum Bizarren bedauert. Eine Verirrung ist leider auch wieder seine „Pietas", in der sich eine Anzahl wagerechter Farbenschichten übereinanderlegen, eine grüne (der Grasboden,) eine weiße (der Sarkophag,) eine bläulich hellgrüne (der Leichnam Christi,) die von einer dunkelgrünblauen (der Mutter des Herrn,) unterbrochen wird; eine rosamendiene (Wolkenschichte,) aus der ein Engel in purpurnem Rocke herabhängt, sodann eine rothbraune und ultramarinblaue, (wiederum Wolkenschichten.) Der Leichnam, die heilige Maria oder vielmehr ihr Mantel, denn sonst sieht man nichts davon, und der Engel sind eigentlich, trotz ihrer natürlichen Größe, bloße Nebensachen, die Wolken mit ihrem wahrhaft unverschämten Kolorit aber die Hauptsache. Jede Linie der Komposition, jeder Pinselstrich zeigt, daß der Maler kein höheres Streben kennt, als es um jeden Preis anders zu machen als Andere es vor ihm gethan und hoffentlich nach ihm thun werden. — A. Gabel brachte eine „Rekrutenaushebung in Tirol", in welcher einzelne Figuren z. B. der dieselbe leitende Offizier unnöthig kontrirt sind. Auch die Durchbildung könnte solider sein. Gabel könnte sich an Defregger ein Muster nehmen, der, so flott seine Technik ist, sich nirgends dem Vorwurf der Nachlässigkeit aussetzt. Dagegen erinnert K. Kronberger's „Gerichtsverhandlung" in gewisser Hinsicht an die alte Schule: neben lebhafter Betonung der Komposition zeigt sich eine in unseren Tagen nur zu selten gewordene Vorliebe für gewissenhafte Ausführung des Figürlichen, namentlich der Fleischtheile, eine treffliche Charakteristik der Personen und eine sorgfältige Zeichnung. Nur in Bezug auf das Kolorit wäre dem Bilde etwas mehr Weichheit und Harmonie zu wünschen, doch findet sich auch hier nichts eigentlich Störendes. — Vor P. v. Szinyey's „Landpartie" steht die Kritik, die keine Satire schreiben will, vollkommen rathlos. Bildete das Bild nicht ein Glied in der Kette des modernen Naturalismus, so wäre es einfach mit Stillschweigen zu übergehen. Aber wo es sich um ein Princip handelt, muß sie ihr Urtheil sprechen und käme dasselbe auch einer Verurtheilung gleich. Es ist nicht möglich, das Bild des ungarischen Künstlers so zu beschreiben,

daß der Leser einen klaren Begriff davon erhält; denn es gibt keine Worte, welche den die Augen verwundenden grellen Farbentönen entsprächen. Nehmen Sie das giftigste Geldgrün für diese Wiese, das impertinenteste Blau für den Aether, das schneidigste Braungelb für Männertoilette, daneben einen uniformlichen Klecks von weißer und einen andern detto von rosenrother Farbe, so haben sie eine annähernde Vorstellung von dieser Landpartie. Daß dem Maler das, was wir Pedanten Komposition nennen, keine Beschwerden machte, versteht sich von selbst. Wie Männlein und Weiblein im Grase lagen, so wurden sie frischweg gemalt. Was braucht es noch mehr? — Von den zahlreich eingesendeten Landschaften ist zunächst A. Lier's großes Bild zu nennen. Lier liebte es früher, durch reiches Material, durch großen Horizont zu wirken. Später lernte er sich selbst beschränken und zog sich engere Grenzen. Der Künstler, der aus so scheinbar Unbedeutendem so Bedeutsames zu machen weiß, muß eben eine so reich angelegte Natur sein wie Lier und vor Allem ein so eminentes Farbentalent besitzen wie er, der mit seinem feinen subjektiven Gefühl es nicht überfah, wie die Natur mit den einfachsten Mitteln das Bedeutendste hervorbringt, und der sich bewußt ist, daß zur reinen Darstellung eines Dinges, sei es auch von der unbedeutendsten Art, unbedingt erforderlich ist, daß das Wesentliche seiner Erscheinung erfaßt, das Zufällige und Nebensächliche als etwas Störendes zurückgesetzt, zum Mindesten nicht gleichberechtigt neben der Hauptsache hingestellt werde. Bei seiner genialen Auffassung der Natur geschieht dieß eigentlich ganz von selbst; denn er sieht eben nur das Bedeutsame und Charakteristische, das Unbedeutsame und Unwesentliche aber nicht. Aus diesem Grunde ist bei Lier keine Spur von jener gedankenlosen Behäbigkeit, die es sich nicht nehmen läßt, bei einem landschaftlichen Vorwurfe alle Brenn-Nesseln, Disteln und sonstigen Unkräuter, die zufällig im Wege der Betrachtung stehen, mit in den Kauf zu geben; aber auch nichts von jener Bequemlichkeit, die genug gethan zu haben glaubt, wenn sie Farben neben einander setzt und es dem Beschauer überläßt zu errathen, ob er einen Baum oder einen Berg vor sich habe. Horst Hacker's „Odersee" steht den jüngst ausgestellten Leistungen dieses Künstlers würdig zur Seite, der Anmuth und Würde trefflich mit einander zu paaren weiß. — A. Schmidt brachte außer einigen recht braven Aquarellen architektonischen Inhalts Entwürfe zu einer protestantischen Kirche und zu einer Synagoge in München, letztere mit ausgesprochen orientalischen Formen und Anklängen an die Verwerthung derselben in Rußland. Namentlich der letztere Entwurf enthält manches schätzbare Motiv. — In der Plastik war unter anderen Wagmüller mit einer geistvoll aufgefaßten Büste J. v. Liebig's und Weizenbeck durch eine lebensgroße Figur „Hamlet" vertreten. Letztere besitzt für mich einen eigenthümlichen Reiz. Obwohl ich der realistischen Richtung nicht sonderlich zugethan bin, kann ich der Arbeit Weizenbeck's doch den Eindruck großer Naturwahrheit nicht absprechen, noch weniger das Eingehen des Künstlers auf die Intentionen Shakspeare's. Sein Hamlet ist keine idealschöne Erscheinung, aber wir können nicht umhin, zuzugeben, daß, wäre Hamlet eine historische Figur, er mit seinen Anlagen, Neigungen und Schwächen, uns in solcher Gestalt gegenüber treten könnte.

B. **Düsseldorf.** In der Permanenten Kunstausstellung von E. A. Schulte fesselte neben den bereits erwähnten Meisterwerken von Tidemand und Bautier ganz besonders ein großes Bild von L. Knaus die allgemeine Aufmerksamkeit. Es stellt sechs schwarzwälder Bauern dar, die sich über irgend eine wichtige Frage berathen. Der Aelteste von ihnen hat sich erhoben und setzt die Sachlage, wie sie ihm nach den vor ihm liegenden Urkunden und Schriften erscheint, mit eindringlicher Beredtsamkeit auseinander, während die Uebrigen gespannt zuhören. Jede einzelne Figur ist mit einer psychologischen Feinheit charakterisirt, daß man meint, sie schon im Leben gesehen zu haben, und die künstlerische Durchbildung des Einzelnen wie des Ganzen wahrhaft bewunderungswerth. Mit einer so vollendeten Naturtreue wiedergegeben und dabei von so geistvoller Auffassung ist uns noch selten ein Genrebild erschienen, und das Werk wird daher gewiß auch auf der Wiener Weltausstellung den Ruhm seines Meisters mit neuem Glanze schmücken. „Eine heilige Familie" von Professor Carl Müller übertraf in minutiöser Ausführung und sorgfältigster Behandlung wol Alles, was seit langer Zeit hier ausgestellt wurde, und daß dabei auch die feine Empfindung im Ausdruck der Köpfe, die strenge Zeichnung und alle übrigen Vorzüge, durch welche sich die Schöpfungen Carl Müller's auszeichnen, wieder rühmlich hervortreten, bedarf bei einem so gewissenhaft schaffenden Künstler kaum der Erwähnung. A. Siegert hatte sein großes Bild „Beim Goldschmied" nochmals ausgestellt, nachdem er es einer durchgreifenden Ueberarbeitung unterworfen, wodurch das schöne Werk noch ganz außerordentlich gewonnen. Rudolf Jordan erfreute durch ein kleines Gemälde „Betende Frau" von bekannter Gediegenheit, und L. Schäfer bewährte in zwei männlichen Porträts seinen Ruf als guten Bildnißmaler, wogegen das Porträt einer jungen Dame von J. Röting minder gelungen war, als die sonstigen Werke des Meisters. Rudolf Bendemann, der Sohn und Schüler des berühmten Historienmalers, debütirte recht erfolgreich mit einem Damenbildniß, und A. Kindler hatte ein Kinderporträt in ganzer Figur ausgestellt. Moritz Blanckarts brachte den Ausmarsch der Franzosen aus Metz nach der Kapitulation 1870 zur Anschauung, und von den sonstigen Figurenbildern ist noch „Der Marktplatz zu Düsseldorf" von A. Jernberg anzuführen, der das buntbewegte Treiben, wie es sich täglich vor unsern Augen während des Gemüsemarktes zeigt, charakteristisch darstellt. Die Gegensätze in den Lokalfarben sind in diesem großem Gemälde sehr zu loben, doch wird die Gesammtwirkung leider durch die Architektur stark beeinträchtigt, welche minder glücklich behandelt erscheint. Unter den Landschaften zeichnete sich ein Waldbild von F. Ebel höchst vortheilhaft aus, dem sich ein mit poetischer Stimmung aufgefaßtes Motiv aus der Eifel von W. Klein ebenbürtig anreihte. C. Hilgers glänzte wieder in einem holländischen Winterbilde mit vielen Figuren, und A. Kallenberg schilderte in naturalistischer Weise eine öde nordische Strandpartie, wogegen Oswald Achenbach in der „Straße von Castellamare nach Sorrent" die ganze Poesie südlicher Farbengluth bezaubernd wiederzugeben verstand.

Vermischte Nachrichten.

* **Den photographischen Aufnahmen der Wiener Weltausstellung** wird eine ganz besondere Fürsorge gewidmet, und es steht deßhalb zu erwarten, daß wir sowohl von dem Aeußeren des Palastes mit seinen zahlreichen Annexen und Pavillons als auch von sämmtlichen hervorragenden Ausstellungsgegenständen treffliche photographische Bilder erhalten werden. Das Privilegium zur Anfertigung derselben besitzt ein Consortium von vier Wiener Photographen (Cramer, Frankenstein, Klöß und Löwy), welche sich außerdem für gewisse Specialitäten mit den besten Kräften des In- und Auslandes in Verbindung gesetzt haben. Für die Stereoskopie z. B. sorgen die Firmen Levy & Co. und E. Lamy in Paris, die Thieraufnahmen macht die Firma Schnäbeli in Berlin, für Objekte von besonders großer Verbreitung ist Obernetter in München engagirt, der zur Ausführung der Aufnahmen dieser Art in Lichtdruck allein zehn Pressen bereit hält. Auf dem Ausstellungsplatz ist für die Photographie ein besonderes Gebäude (eisernes Haus mit zwanzig Compartimenten) errichtet und außerdem sind daselbst acht Wagen mit Dunkelkammern schon seit einer Reihe von Monaten in Thätigkeit. Das dabei beschäftigte Personal, als dessen technischer Vorstand der kgl. bayer. Hauptmann Bühler fungirt, beläuft sich auf etwa 50 Personen. Das Präliminare der Aufnahmen beträgt 10,000 Pfunden. Wir können den Wunsch nicht unterdrücken, daß Künstler wie Industrielle, welche ihre Objekte photographirt wünschen, sich rechtzeitig bei dem Consortium zur Aufnahme melden möchten, damit nicht wieder, wie 1867 in Paris, erst gegen den Schluß Alles herandrängt und das großartige Unternehmen durch Ueberhastung Schaden leidet.

Restauration des Limburger Domes. In der letzten Versammlung des Vereins für Nassauische Alterthumskunde und Geschichtsforschung am 29. März in Wiesbaden machte Herr Regierungsrath Cremer in einem längeren Vortrage Mittheilungen über die Wiederherstellungsarbeiten der Stiftskirche St. Georg, des jetzigen Domes zu Limburg, jenes, abgesehen von seiner herrlichen Lage im lieblichen Lahnthale, schon durch seine Architektur ausgezeichneten Gebäudes mittelalterlicher Kirchenbaukunst. Nachdem der Redner in einleitenden Worten eine Uebersicht über die Geschichte der christlichen Kirchenbaukunst im Allgemeinen, deren Ursprung auf die Basilika der Alten zurückzuführen ist, gegeben hatte, besprach derselbe die Veränderungen, welche jene Kunst bis zur

Erbauungszeit unserer Kirche, die in die Periode des sog. Uebergangsstils, d. h. Anfang des 13. Jahrhunderts fällt, erfahren hatte; erwähnte, daß an derselben Stelle bereits zwei ältere Gotteshäuser gestanden hätten, und gab sodann eine Schilderung der hervorragendsten Partien der ehrwürdigen Kirche; erwähnte alsdann der neueren hierüber veröffentlichten Forschungen, denen Redner theils beistimmte, theils entgegentrat; so konnte derselbe beispielsweise — und wohl mit Recht — mit der Annahme, daß die bekannte dem Baumeister der Kirche gegenüber angebrachte Figur das Bild des Stifters, des Grafen Heinrich von Isenburg, vorstellen solle, aus angeführten Gründen sich nicht einverstanden erklären. Schließlich ging der Redner auf die begonnene, von ihm entworfene Wiederherstellung über, die, von zahlreichen vorgezeigten Plänen und Detailzeichnungen erläutert, sich etwa auf folgende Sachen zu erstrecken haben wird. An dem Aeußern des Domes wird zunächst der Verputz, sowie der Laufgang und die Dächer des Chores, welche letztere tiefer gelegt werden, hergestellt werden, die Galerie zwischen den beiden Thürmen, wie auch die Thürmerwohnung werden beseitigt, die ornamentalen Sachen des Aeußern werden renovirt und die alte Sakristei, deren gänzliche Entfernung, wie es zu wünschen wäre, aus Zweckmäßigkeitsgründen aber leider nicht bewerkstelligt werden kann, wird verändert. Im Innern der Kirche wird sodann Alles, was an den sog. Zopfstil erinnert, entfernt werden, erhalten dagegen dasjenige, was, wenn auch mit dem Stile der Kirche nicht übereinstimmend, überhaupt künstlerischen Werth hat: neu hergestellt werden, nach vorgelegten Zeichnungen, die Orgel und die Beichtstühle, die unpassenden Balustraden dagegen werden entfernt und der Verputz hergestellt werden. Die Bemalung der Kirche wird polychromatisch in passenden Tönen ausgeführt.

(Rhein. Kur.)

Der Verein der Kunstfreunde im Preußischen Staat in Berlin bringt zur öffentlichen Kenntniß, daß er in seiner Generalversammlung vom 19. März auf den Vorschlag des Vorstands und Ausschusses beschlossen hat, folgenden Künstlern: dem Professor Gude in Karlsruhe, in Anerkennung seiner Leistungen in der Landschaftsmalerei und namentlich seines auf der vorjährigen Berliner Ausstellung befindlich gewesenen Bildes „Norwegischer Fjord", dem Bildhauer Henze in Dresden in Anerkennung seiner auf der Ausstellung von 1870 befindlich gewesenen schönen Figur „Kurfürstin Anna", dem Kupferstecher Sachse in Berlin wegen seines trefflichen Stiches in Linienmanier nach dem Bilde von G. Spangenberg „In der Dämmerung" die Preise aus dem Legat bee von Seydlitz'schen Stiftung zu ertheilen. (Ill. Ztg.)

Photographien nach Menzel. Der Kunstreferent der Voss. Ztg. schreibt: „Wiederholt haben wir Gelegenheit gehabt, hier der durch Adolf Menzel's Genie und Kunst durch die originellsten und reichsten symbolischen und arabeskenhaften Randmalereien geschmückten Ehrenbürgerbriefe der Stadt Berlin für den Fürsten Bismarck und den Grafen Moltke zu gedenken. Seit sie auf der großen akademischen und später auf der Ausstellung des Kunstvereins erschienen, sind sie auch dem größeren Publikum bekannt. Dem photographischen Institut von Gustav Schauer ist es neuerdings gelungen, das Recht ihrer Vervielfältigung zu erhalten und diese in ihrer Art einzigen Kunstschöpfungen auf photographischem Wege zu reproduziren. Die Schwierigkeiten, welche die gleichzeitige häufige Anwendung von Gold und Silber in der Malerei der Buchstaben und Randbilder und die energischen satten Farben der letztern der Photographie entgegensetzen, sind auf's Glücklichste überwunden. Im Ton spiegeln die Kopien die Originale mit fast gleicher Treue, wie in Bezug auf die charakteristische Zeichnung mit ihrer Fülle bedeutsamer und reizender Details. Die Photographirung hat sich nicht auf Menzel's malerische Arbeit allein beschränkt. Die großen Blätter sind die genauen Abbilder der ganzen Bürgerbriefe selbst mit ihrer Schrift, ihrem Stadtsiegel und ihrer Einrahmung. So wird uns in diesen trefflichen Leistungen des altbewährten Instituts zugleich mit den Kopien dieser malerisch-poetischen, geistreichen und phantasievollen Schöpfungen des Berliner Meisters auch das Facsimile zweier prächtigen historischen Documente aus der größten Epoche der Geschichte unserer Stadt und unseres Staates übergeben und Vielen in der Bürgerschaft desselben damit ein vom Anblick der Originale erweckter Wunsch in gelungenste Weise erfüllt".

Schutz der ägyptischen Denkmäler. Wie den „Times" aus Cairo geschrieben wird, wurde dem Khedive unlängst eine in französischer Sprache abgefaßte und von Touristen aller Länder unterzeichnete Adresse überreicht, worin Se. Hoheit ersucht wird, Maßregeln zu ergreifen, um die verschiedenen altägyptischen Tempel und Paläste, Denkmäler vor Verfall zu schützen. Die Adresse empfiehlt es auch als höchst wünschenswerth, daß jedes kostbare Monument, wie z. B. die Höhlengräber Beni Hassan's verantwortliche amtliche Hüter erhalten sollten, um sie gegen Verunstaltung seitens der Besucher und der umliegenden Dorfbewohner zu schützen. Zur Deckung der Unkosten für die Erhaltung dieser Monumente würden, so heißt es, die Touristen gern bereit sein, eine kleine Eintrittsgebühr zu zahlen.

Zeitschriften.

Gewerbehalle. Heft 2—4.

Faiencen des sechszehnten Jahrhunderts, von J. Falke. (Fortsetzung.) — Arabisches Ornament aus der Moschee des Sultan Hassan in Kairo; Seitentheil eines Portals der Alwigkirche in Norwegen aus dem 13. Jahrhundert; Seitentheil eines Portals aus der Stavkirche im Sangdalstift zu Bergen in Norwegen; Romanische Kapitäle aus der Kathedrale zu Tarragona; Ornament in griechischem Stil, von Coffetelli; Base in griechischem Stil, von Génard in Paris; bronzener Thürklopfer aus Brescia; moderne Entwürfe zu einer Tischdecke, Sopha, runden Tisch, Schrank, Gasarm für Bronzeguß, Altarleuchter, schmiedeeisernem Grabgeländer, Goldwaaren. — Faiencen des sechszehnten Jahrhunderts, von J. Falke. (Schluß.) — Sockelfüllung eines Pfeilers der porte rouge der Notredame Kirche in Paris; Romanische Kapitäle der St. Georgskirche in Tinteisbühl; Kamin im Stil Ludwig XIV., entworfen v. Reynier; gußeisernes Kaminaufsatz aus dem museo nazionale in Florenz; moderne Entwürfe zu einem Teppichmuster, zu Möbelbekrönungen, zu einem in Glas geätzten Ornament, zu einem Stuhl und Fauteuil, Gewehrschrank, Credenztisch, Hausthüreinsatz in Schmiedeeisen, Plafond für ein Boudoir in Stuck und Malerei; Namenschiffren. — Ein Wort für die profane Glasmalerei, von A. Jlg. — Romanisches Kapitäl aus der Stiftskirche zu Aschrubrg; Flachornament nach dem gemusterten Goldgrund eines Altarschreins im Kloster Heilsbronn aus dem 15. Jahrhundert. Flachornamente neu einem Grabstein an der Peterskirche zu München aus dem 16. Jahrhundert. Detail des Gitters im Dom zu Prato; Renaissance Thürfüllung aus dem Brodhaus zu Tinteisbühl; Thürklopfer in italienischem Renaissancestil; gußeisernes Kleiderhaken im Stil Franz I.; Bronzegitter im Dome zu Prato; moderne Entwürfe zu einem Plafond, Pfeilerspiegel, Tabourret und Fußbank, Stuhl und Lehnstuhl, Bijouterien; Base, modellirt v. A. Jungermann.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie. No. 91.

Die Anfänge der Industrie. — Die Frauenarbeit Oesterreichs auf der Weltausstellung. — Das herzogliche Museum in Braunschweig. — Bayerisches Gewerbemuseum zu Nürnberg.

Art-Journal. Nr. 4.

The ancient stone crosses of England, von A. Rimer. (Mit Illustrat.) — Famous jewels, von J. Piggot. — Society of lady-artists: exhibition. — The works of Ford Madox Brown, von J. Dafforne. (Mit Illustrat.) — Records of the rooks. (Mit Illustrat.) — Obituary: Robert Graves, A. R. A.; Charles Knight. — Beigegeben 3 Stahlstiche: von H. Merz nach Sebastian del Piombo, von Roffe nach einem Relief von Williamson, von Greatbach nach Hart.

L'arte in Italia. Nr. 2.

Delle imitazione del vero nell' arte, von D. Salazaro. — Antiche lapidi Romane nell' Alta Italia, von M. Caffi. — Spettacolo artistico — fantastico — medioevale del carnevale di Torino, von L. Rocca e. D. Chiaves. Beigegeben: „Capitolo primo". Lithographie nach G. Induno; „Morte di papa Bonifacio VIII.", nach N. Barbarina radirt von C. Turletti; „In montagna" Radirung von E. Perrotti.

Berichte vom Kunstmarkt.

Londoner Kunstauktion. Ein Theil der von dem berühmten Landschaftsmaler Turner hinterlassenen reichen und höchst werthvollen Sammlung von Kupferstichen seiner Werke, die so lange den Gegenstand eines Prozesses bildete, kam kürzlich in London zur Versteigerung. Es wurde ein Erlös von über 20,000 Pfd. Sterl. erzielt.

Die Auktion der Sammlung Laurent Richard, welche am 7. April im Hôtel Drouot stattfand, brachte die Gesammtsumme von 1,398,550 Frcs. auf. Die höchsten Preise wurden für Troyon und Delacroix bezahlt.

Der Kunstnachlaß des kürzlich in Leipzig verstorbenen Robert Kretschmer, bestehend in einem Schatz von vielen

Tausenden lebensvoller Charakterbilder, Skizzen und eingehender Studien aus dem Thier- und Pflanzenreich, menschlicher Racentypen und einer großen Anzahl sorgfältig durchgeführter und überaus werthvoller Aquarelle, soll im Ganzen veräußert werden. (Ill. Ztg.)

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Bücher.

Amiet, J., Urs Graf. Ein Künstlerleben aus alter Zeit. gr. 8. Basel, Georg.

Du Barry de Merval, Etudes sur l'architecture égyptienne. 8°. Paris, Hachette.

Beulé, Fouilles et découverts résumées et discutées en vue de l'histoire de l'art. T. I. Grèce et Italie. T. II. Afrique et Asie. 8°. Paris, Didier.

Bonneville, P., & Jannez L., Les Arts et les produits céramiques. La fabrication des briques et des tuiles; suivi d'un chapitre sur la fabrication des pierres artificielles et d'une étude très-complète des produits céramiques, poteries communes, porcelaines, faïences, & c. Ouvrage accompagné de notes, de tableaux, avec nombreuses figures dans le texte et plusieurs planches. 8°. Paris, Lacroix.

Champlou, R., Two centuries of ceramic art in Bristol: Being a History of the Manufacture of the True Porcelain. With a biography compiled from private correspondence, journals, and family papers, containing unpublished letters of Edmund Burke, Richard and William Burke, the Duke of Portland, the Marquis of Rockingham, and others; with an account of the Delft earthen-ware and enamel glass works, from original sources. By Hugh Owen. Illustrated with 160 engravings. gr. 8°. London, Bell & Daldy.

Dion, A. de, Recherches sur le plan des églises romanes. Excursion à Souvigny et à Saint-Menoux. 8°. Moulins, imp. Desrosiers.

Gamarrini, G. F., Relazione storica del R. Museo Egizio ed Etrusco in Firenze. 8°. Florenz, Cellini.

Gotti, A., Le gallerie di Firenze. Relazione al Ministro della Publica Istruzione in Italia 8°. Firenze, Cellini.

Marlonneau, Ch., Brascassat, sa vie et son œuvre. Avec un portrait gravé par Bertinot et des fac-simile d'un dessin et d'un autographe. 8°. Paris, Renouard.

Martini, P., La publica pinacoteca di Parma; memoria. 8°. Paris, Ferrari.

Michiels, A., L'Architecture et la peinture en Europe depuis le IVe siècle jusqu'à la fin du XVIe. 3e édit., revue et presque doublée. 8°. Paris, Renouard.

L'ornement national Russe. I. livr. Broderies, tissus, dentelles. Edition de la société d'encouragement des artistes. Avec texte explicatif de W. Stassoff. Fol. Petersburg (Wien, Faesy & Frick).

Paquier et Bouillard, La Bourgogne monumentale et pittoresque. Album contenant les vues photographiées de principaux monuments de la Bourgogne. Avec des notices historiques. Livraisons 1 à 4. 4° Clany, Demoule.

Das Werk erscheint in Lieferungen, deren monatlich zwei publicirt werden.

De Rossi, G. B., Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delli Chiese di Roma anteriori al secolo XV, tavole cromolitografiche con cenni storici e critici, con traduzione francese. Fasc. I-II. In-fol. pl. I-IV. Rom, Spithöver.

Viollet-le-Duc, E., Monographie de l'ancienne église abbatiale de Vézelay. Folio. Paris, Gide.

Auktions-Kataloge.

L. Rosenthal in München. Auktion am 12 Mai. Kupferstich-Sammlungen des Herrn Franz X. Zettler, der Familie Hormann von Guttenberg u. a. I. Abtheilung, enthaltend die Werke der grossen Meister des XV. bis Mitte des XVI. Jahrhunderts, der „Kleinmeister" sowie der Goldschmiede und Ornamentstecher älterer Zeit. 1997 Nummern.

Sugert & Co. in Berlin. Auktion durch Herrn Rudolph Lepke im Kunstauktions-Locale zu Berlin, Kronenstrasse 19a, den 28. April. Sammlung des Herrn C. B. Brüsaber in Hamburg, enthaltend Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte, Lithographien und Handzeichnungen. I. Abtheilung: Die deutschen und niederländischen Künstler I. Hälfte. 1595 Nummern.

Inserate.

Soeben ist erschienen die erste Abtheilung der

Frans Hals-Gallerie.

Zehn Radirungen

von

Prof. William Unger.

Mit Text

von

Dr. C. Vosmaer.

Inhalt:

Titelblatt mit dem Selbst-Portrait des Malers.

I. Das Festmahl der Offiziere des Schützencorps zum H. Georg; 1616 (Museum zu Haarlem).

II. Es lebe die Treue! 1623 (Sammlung Copes v. Hasselt zu Haarlem).

III. Das Festmahl der Offiziere des Cluveniers-Schützencorps; 1627 (Museum zu Haarlem).

IV. Das Festmahl der Offiziere des Schützencorps zum H. Georg; 1627 (Museum zu Haarlem).

V. Das Bildniss einer Tochter des Herrn van Beresteyn (Hofje van Beresteyn zu Haarlem).

VI. Die Offiziere des Cluveniers-Schützencorps; 1633 (Museum zu Haarlem, wie die Folgenden).

VII. Die Offiziere und Unteroffiziere des Schützencorps zum H. Georg; 1639.

VIII. Die Vorsteher des St. Elisabeth-Hospitals; 1641.

IX. Die Vorsteher des Oude-Mannenhuis; 1664.

X. Die Vorsteherinnen des Oude-Vrouwenhuis; 1664.

Die **Frans Hals-Gallerie** erscheint in zwei Abtheilungen zu 10 Blatt mit deutschem, englischem, französischem und holländischem Text in **drei** verschiedenen Ausgaben:

Ausgabe I. Épreuves d'Artiste, vor aller Schrift, auf altholländ. oder chinesischem Papier, auf Carton gezogen . . . . . pr. Abth. 23 Thlr. — Sgr.

„ II. Ausgewählte Abdrücke auf chines. Papier, auf Carton gezogen . . . . . „ 15 „ 10 „

„ III. Mit der Schrift, chinesisches Papier . . . . „ 8 „ 20 „

Die Abnehmer der ersten Abtheilung sind auch zur Abnahme der zweiten verpflichtet.

Vom Unterzeichneten ist das Werk zu den angegebenen Ladenpreisen durch den Buch- und Kunsthandel zu beziehen.

Leipzig, im Februar 1873. E. A. Seemann.

Im Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Goethe's
GÖTZ VON BERLICHINGEN.

Für den deutschen Unterricht auf Gymnasien

herausgegeben von

Dr. Gustav Wustmann,

Oberlehrer am Nicolaigymnasium zu Leipzig.

gr 8. broch. 18 Sgr.

Durch alle Buchhandlungen und Postanstalten zu beziehen:

Deutsche Jugend.

Illustrirte Monatshefte.

Unter Mitwirkung von

Fr. Bodenstedt, F. Dana, Th. Colshorn, C. Enslin, E. Geibel, E. Gerst, Klaus Groth, A. W. Grube, F. Gull, G. Jaeger, G. Jahn, O. Kleine, Fr. Kerner, H. Kurz, Rud. Löwenstein, Joh. Meyer, Ed. Mörike, F. Oldenberg, W. Osterwald, A. Pichler, D. Roquette, G. Scherer, H. Schmid, Theod. Storm, J. Storm, A. Traeger, H. Viehoff, Villamaria, D. Wildermuth, H. Zeise u. A.

Herausgegeben von

J. Lohmeyer.

Mit Holzschnitten nach Original-Zeichnungen von H. Bürkner, L. Burger, F. Flinzer, Th. Grosse, J. Ritter v. Führich, Albert Henschel, Oscar Pletsch, J. Preller, L. Richter, G. Spangenberg, Paul Thumann, A. v. Werner u. A.

Unter künstlerischer Leitung von

Oscar Pletsch.

Preis des Heftes gr. 4. Velinpap.

1 Mark = 10 Sgr. = 36 Kr. rh.

6 Hefte bilden einen Band.

Verlag von Alphons Dürr in Leipzig.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Aus Tischbein's

Leben und Briefwechsel

mit Amalia Herzogin zu Sachsen-Weimar, Friedrich II., Herzog zu Sachsen-Gotha, Peter Herzog von Oldenburg, Goethe, Wieland, Blumenbach u. A. m. Herausgegeben von **Friedrich v. Alten.** broch. $1\frac{1}{2}$ Thlr.

Charakterbilder

aus der

Kunstgeschichte

zur Einführung in das Studium derselben. Von **A. W. Becker.** Dritte von **C. Clauss** besorgte, stark vermehrte Auflage. Drei Abtheilungen (Alterthum, Mittelalter, Neuzeit.) Mit vielen Holzschnitten. 1869. broch. 2 Thlr. 12 Sgr.; eleg. geb. $2\frac{3}{4}$ Thlr.

Geschichte

der

PLASTIK.

Von Prof. Dr. **W. Lübke.** Zweite stark verm. und verb. Auflage. Mit 360 Holzschn. gr. Imper.-Lex.-8. 2 Bde. broch. $6\frac{1}{3}$ Thlr.; eleg. geb. $7\frac{1}{2}$ Thlr.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Hierzu eine Beilage betr. Lemcke, Populäre Aesthetik, von E. A. Seemann.

VIII. Jahrgang.

Nr. 29.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate
à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

2. Mai

1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Von den Berliner Ausstellungen.

Bei den Künstlern in der Commandantenstraße jagen sich jetzt die interessanten Neuigkeiten, so daß es mir schwer wird, mich selbst dort immer auf dem Laufenden zu erhalten, ohne zu meinem größten Bedauern auch nur daran denken zu können, alles Bemerkenswerthe sofort in der „Kunstchronik" zu signalisiren. Erst jetzt gelingt es mir, einmal wieder von einigen neuen Erscheinungen Notiz zu nehmen.

Das Wichtigste und Anziehendste ist dort gegenwärtig unstreitig ein Gemälde von August von Heyden: „Prinzessin Clémence". Die Geschichte dieser nichts weniger als allgemein bekannten Prinzessin ist einer französischen Dichtung (Calendau XI. von F. Mistral) entnommen. Sie war die Tochter des Grafen Karl II. von der Provence mit dem Beinamen „Der Hinkende", und wurde von einem Könige von Frankreich zur Gemahlin begehrt. (Die Geschichte spielt im fünfzehnten Jahrhundert; es giebt aber — beiläufig bemerkt — keinen französischen König dieser Zeit, der mit einer provençalischen Prinzessin verheirathet gewesen wäre.) Die Abgesandten fanden sie bereit, dem Könige ihre Hand zu reichen; doch bevor sie ihm zugeführt werden konnte, war noch eine sonderbare Bedingung zu erfüllen: sie mußte sich den Brautwerbern völlig entkleidet zeigen und von ihnen als von tadelloser Schönheit erfunden werden. Nach der sehr praktischen Logik nun, nach der später König Heinrich IV. sich den geforderten Uebertritt zum Katholicismus plausibel machte: Paris vaut bien une messe, fand es auch Prinzessin Clémence der Mühe werth, sich der Prüfung zu unterwerfen: La couronne de la France vaut bien une chemise — und sie war sich bewußt, daß sie es wagen durfte.

Der Künstler stellt uns nun die entscheidende Scene vor: eine heikle Aufgabe, wenn sie nicht mit reinster Unbefangenheit und mit vollendeter Kunst gelöst wird! Beides aber ist geschehen. Wir sehen ein reiches gothisches Gemach mit einem Kamin in der Mitte des Hintergrundes, in dem die letzten Scheite verglühen. Links erhebt sich durch eine Stufe erhöht das Bett, von doppelten Vorhängen, weißen und purpurnen, die von hoch oben herniederwallen, umhüllt. Ganz im Vordergrunde zur Seite steht das kostbare Betpult, an dem die Prinzessin ihre Andacht zu verrichten pflegt; anderes Geräth an anderen Stellen, an der Wand des Hintergrundes auch ein kleines Altärchen mit der Mutter Gottes. Zur Rechten befindet sich das Fenster, dessen unterer Theil mit einem Schirm auf schönem schmiedeeisernem Gestelle zugesetzt ist, und das durch seine frei gebliebenen kleinen runden Scheiben ein spärliches, aber scharf koncentrirtes Licht in den Raum fallen läßt und eine magische, wohlige Beleuchtung desselben vermittelt. Gemusterte Fliesen bilden den Estrich, der mit Blumen bestreut ist.

In die wunderbar anheimelnde Stimmung des Gemaches ist die Gesandtschaft eingetreten und hat zur Rechten, dem Bette gegenüber, an der dunkelsten Stelle des Raumes Aufstellung genommen; nur auf die Köpfe fällt von hinten ein Streiflicht von dem Fenster her. Der Wortführer hat sich auf ein Knie niedergelassen; sein Schild und sein Helm ruht auf der Erde neben ihm. Weiter vor ist die Krone und ein voller bräutlicher Rosenkranz auf dem persischen Teppiche niedergelegt, der von der Mitte des Zimmers zum Eingange des Bettes führt.

Lautlose Stille herrscht. Da theilt sich der weiße Vorhang in der Mitte der Bettdraperie, auf den das gesammelte Licht des Fensters strömt, und aus dem Vorraume des Bettes in die nichts hehlende Helle heraus tritt, so, wie sie das Lager zur nächtlichen Ruhe zu besteigen gewohnt ist, — man schlief damals bekanntlich noch gänzlich unbekleidet — Prinzessin Clémence, eine hellblonde Erscheinung in reizvollster jugendlicher Schöne, mit einem gewissen Gefühle der Sicherheit und mit einer Hoheit, die sich nie ihre Stellung vergiebt, doch auch nicht ohne Befangenheit und jungfräuliche Schamhaftigkeit: eine feine Röthe überfliegt ihre Wangen, und der Blick des stolz aufrecht getragenen Hauptes ist leicht zur Erde niedergeschlagen. Noch halten die Hände den Vorhang gefaßt, den sie eben getheilt haben, und der sich knapp hinter der Prinzessin schließt, um sie nach wenigen Secunden wiederum den Blicken zu entziehen. Es ist, wie wenn die Sonne plötzlich aus Wolken bricht. — Stummes, aber in den unwillkürlichen Geberden beredtes Staunen erfaßt die kundigen Richter, die bejahrten Brautwerber: Clémence hat ihre Probe bestanden, und die Krone zu ihren Füßen wird bald ihr Haupt zieren.

In der ganzen Anordnung herrscht eine Noblesse, eine Zartheit und Natürlichkeit der Empfindung, die bezaubert. Jeder leiseste Anflug von Lüsternheit und Gemeinheit ist vollständig fern gehalten. Auf der einen Seite handelt es sich um ein hohes Gut, das nur um einen seltenen Preis erworben werden kann, auf der anderen um ein Staatsgeschäft, das mit Vasallentreue und mit ehrfürchtiger Ergebenheit vollbracht wird. Ein größerer Abstand, als räumlich die Boten des Königes von seiner Erwählten scheidet, liegt in ihren Gedanken zwischen Beiden. Sie ist ihnen unnahbar, und wie die überwältigende Erscheinung einer Gottheit bewundern sie ihre Schönheit. Der Vorgang hat etwas Officielles und Ceremonielles, das jede Vertraulichkeit und Verfänglichkeit ausschließt.

Es ist dem Künstler vollkommen gelungen, diese wahrhaft keusche Empfindungsweise in seinem Gemälde zur Anschauung zu bringen. Sollte es dennoch wirklich wegen seines Gegenstandes Vorwurf und Widerspruch erfahren? Sollte ein gebildetes Publikum, das Hunderte von alten und neuen Parisurtheilen geduldig und mit Genuß über sich ergehen läßt, gedankenlos genug sein, hier Anstoß zu nehmen? Sollten wirklich die extremsten Opfer an den Götzen der weiblichen Eitelkeit noch immer so viel moderner sein als Opfer an die Liebe oder richtiger an die Vernunft, selbst an die Herrschsucht, daß der Preisrichter auf dem Ida allenfalls noch heute auf sein Publikum rechnen könnte, eine Brautschau à la Clémence aber unbedingt mit Protest zurückgewiesen werden würde? Ich bin natürlich geneigt zu glauben, daß Beides unseren heutigen Anschauungen wenig entsprechen dürfte, kann aber nicht umhin zu meinen, daß die Affaire Clémence bei weitem die weniger unsittliche ist.

Doch dem sei, wie ihm wolle; warum sollen wir nicht dem Mittelalter seine Eigenthümlichkeiten zugestehen so gut wie dem Alterthum, und warum soll es dem modernen Künstler minder gestattet sein, piquante Züge mittelalterlichen Branches zu schildern als solche antiker Art? Mag er doch! Wenn sie nur charakteristisch, poetisch und malerisch sind, und er sie in all diesen Beziehungen zur Geltung zu bringen versteht!

Darin aber hat sich Heyden als Meister bewährt. Sein Quattrocento ist fabelhaft ächt, und es ist ein wahres Glück, daß man doch allmählich anfängt, auch die Schönheiten älterer Kostüme als des Renaissancegeschmackes zu erkennen und wieder aufzufrischen. Freilich muß man die Sachen so kennen, wie Heyden. Das Detail ist von staunenswerthem Reichthum und von unverbrüchlicher Stiltreue, dabei ist sichtlich alles Material mit spielender Leichtigkeit beherrscht und ohne eine Spur von Absichtlichkeit oder Prätension, von Ueberladung oder gar Ungeschicklichkeit angewendet und dem Ganzen dienend untergeordnet.

Die poetische Wirksamkeit des Motives, d. h. seinen Reichthum an psychischen und die Phantasie fruchtbar anregenden Momenten, sowie die meisterhafte Benutzung derselben Seitens des Künstlers habe ich schon hervorgehoben. Ganz besonders aber ist er in Bezug auf das Malerische glücklich gewesen. Die ungemein fein berechnete und äußerst wirkungsvolle, dabei gegen die herrschende Gewohnheit der Maler im Bilde selbst deutlich und ausreichend motivirte Lichtführung ist bereits geschildert. Eben so wohlthuend und wirksam ist nun auch die Farbe. Der hellbeleuchtete nackte Körper, gegen den weißen und rothen Vorhang gestellt, ist doppelt schön. Die Rüstungen der Männer im tiefen Schatten leuchten mit gedämpften Glanze hervor. Die vielfarbige Umgebung ist auf das schönste und freundlichste zusammengestimmt. Dabei ist das Ganze, wie in Stimmung und Ausdruck, so auch in der Farbe durchweg gesund, maßvoll und edel. Das Bild ist ein Meisterwerk, in dem mir nur ein kleines Bedenken aufgestoßen, das ich nicht verschweigen will, weil es gerade einen Theil der Hauptperson betrifft: das vordere Profil des Unterschenkels am Standbein scheint zu stark auswärts gekrümmt.

Eine Frage kann ich schließlich aber doch nicht unterdrücken: Was würde die Pariser Künstlerschaft, die Pariser Presse und das Pariser Publikum thun, wenn ein Gérôme mit einem solchen Bilde hervorträte, oder gar ein Künstler, dem man bisher — verdienter- oder unverdientermaßen — wenig Beachtung geschenkt, mit einer solchen Leistung überraschte? Ein Henri Regnault bekommt dort für sein piquant verrücktes, aber doch durchaus verrücktes Bild der Salome ein Denkmal;

hier wird dem Künstler, der uns einmal auf eine erfreuliche und erfrischende Weise aus dem ewigen Einerlei der Gegenstände herausreißt, der mit sichtlicher Lust ein ungewöhnliches Können und Wissen an ein durchweg originelles und schönes Werk gewendet hat, kaum der Eine oder der Andere mit noch verklausulirtem Beifalle gerecht. Uebrigens bezeuge ich gern, daß die bedeutenderen Künstler mit einer Art von Begeisterung von dem Werke reden. —

Nächst diesem Bilde interessirt vielleicht am meisten ein großes Tableau von Clara Heinke, enthaltend neun lebensgroße Brustbilder von Akteurs aus den Passionsspielen von Oberammergau; in der Mitte Christus zwischen Judas Ischarioth und Johannes, darüber Petrus, Kaiphas und Matthäus, in der unteren Reihe Archelaus Rabbi, Priester Zadok und Philippus. Schade, daß dieser Köpfe nicht mehr sind, und daß namentlich nicht mehr von den Hauptpersonen des Spieles zur Darstellung gekommen sind. Wer die Spiele gesehen hat, wird sich mit inniger Freude an die schnell liebgewonnenen Gestalten erinnert finden; wer sie nicht gesehen hat, und wer zumal den schriftlichen Berichten nicht zu trauen wagt, der wird am Christus, Petrus und Judas hier besser als durch Photographien Proben jener frappanten typischen Erscheinungen kennen lernen, welche den eigenthümlichsten und unglaublichsten Reiz des Passionsspieles ausmachen, und durch den Kaiphas und Zadok etwas von dem Glanze der Ausstattung erfahren, der gleichfalls oft aus der Ferne angezweifelt, mit Geschick und Geschmack über das Ganze verbreitet ist. Die herrlichen Charakterköpfe sind — bis auf den etwas unfertigen Johannes — mit Kraft und Sicherheit gemalt und verstehen auch den farbigen Eindruck der Vorbilder glücklich wiederzugeben; am bedeutendsten aber ist der charakteristische Eindruck.

Auch mehrere Landschaften verdienen unsere Aufmerksamkeit, so eine ziemlich umfangreiche „Am Wehr" von Max Schmidt, mehr noch die beiden nach einander vorgeführten von dem Berliner Adolph Dreßler. Er liefert den Beweis, daß das Gute und Schöne nicht unbedingt „weit her" zu sein braucht, sondern daß meist nur der Sinn „zu" ist, um es zu erkennen. Nichts Poetischeres und Stimmungsvolleres als seine „Havelansicht bei Pichelsdorf", ein wahres Prachtstück, und sein „Haveluser bei Valentinswerder", das jenem kaum nachsteht.

Einer verwandten und doch sehr verschiedenen Richtung gehört die Strandpartie von A. Kallenberg an. Das ist der ächte „paysage intime" im Sinne der Dupré und Rousseau, mit großem Feingefühl für die Stimmungstöne und mit sorgfältigerer Detaillirung und Naturtreue durchgeführt, als sie seinen hochberühmten Vorbildern eigen zu sein pflegt.

Nicht weit entfernt von dem „paysage intime" ist eine gewisse Richtung, die unter Münchener und unter Weimaraner Künstlern ihre Vertreter findet. Diese excelliren alle in einer feinen grauen Tönung, die ziemlich einförmig, aber ansprechend ist. So stellt W. Malecki ein polnisches Dorf dar, C. Ludwig einen „Sonnenblick" auf einen Theil eines Feldes, das eben bearbeitet wird. K. Rettich malt in ähnlicher Weise „Schafe am Ostseestrande" und P. Flickel (die beiden letzteren in Weimar) eine Landstraße. Der Gegenstand und das große Format bedingt bei dem letzteren Bilde eine ziemlich erhebliche Staffage; den Schwierigkeiten derselben zeigt sich der Künstler aber nicht gewachsen. Besonders komisch wirkt die vorderste Figur im Bilde, ein spazieren stehender Landpostbote: die Absicht, Bewegung zu schildern, und der Erfolg, absolut nicht über die Bewegungslosigkeit (in der Pose eines ungeschickten Modelles) hinaus zu kommen, kann kaum in einen ergötzlicheren Konflikt gerathen.

Rettich hat noch ein Bild „Zu spät" ausgestellt, welches mit der Veranschaulichung von Freiligrath's „O lieb' so lang du lieben kannst" ein zierliches Dämchen beauftragt. Wankenden Schrittes, in Trauerkleidern, einen Kranz in der Hand, bewegt sie sich auf ein mehr nach hinten sichtbares Grab zu. Das Bild, dem Stimmung nicht abzusprechen ist, gehört als eines der besseren einem, wie es scheint, in Weimar nicht eben selten kultivirten Genre von rührenden Stimmungsbildern an, die durch die Farbe ihre beabsichtigte Wirkung nicht ungeschickt erreichen, aber meist nicht so bildmäßig abgeschlossen sind, wie dieses. Im Ganzen doch eine ungesunde Gefühlsrichtung, die man ungern zu einer Art von Mode werden sieht.

Bennewitz von Loesen, der einen ganz verunglückten Versuch gemacht hat, Venedigs Schönheiten als neue Provinz seinem Kunstgebiete einzuverleiben, ist dagegen zu Hause wie immer trefflich zu Hause und erfaßt in seinem „Blick auf die Ostsee" einen reizvollen Moment mit treffender Betonung des Wesentlichen.

Auch Bernhard Krause bleibt im Lande und nährt sich redlich. „An der Freundschaftsinsel in Potsdam" findet er ein Motiv zu einem höchst wirkungsvollen und malerischen Landschaftsbilde, welchem freilich ein nicht sonderlich charakteristischer, sonnig goldiger Ton eignet, der aber im Gemälde höchst anziehend ist.

Auch zwei schöne Landschaften von Eduard Pape sind vorhanden, eine größere „Am Chiemsee", mit duftiger Ferne, und eine kleinere „Im Walde", eine Variante seines Bildes auf der letzten Ausstellung mit gleichgiltigerer Staffage.

Otto von Kamecke scheint mir in seinem „Glacier des Bois" (Chamonnix) einen großen Fortschritt in Kraft und Haltung der Farbe gemacht zu haben, ohne darüber die großartige Auffassung der Alpennatur zu verlieren oder auch nur zu schädigen.

Am besten nenne ich hier wohl Albert Brendel, den Schafmaler par excellence, auf dessen koloristisch sehr wirksamer „Weide in Holland" ein sehr schönes Rind die

Hauptrolle spielt, während die Schafe, wie es scheint, sich durch ihre Vorfahren hinreichend empfohlen gehalten haben.

Nun noch eine Umschau unter dem Uebrigen! Mit Trauer thue ich Louis Gallait die verdiente Ehre an, ihn hier voranzustellen: ich möchte lieber nicht von ihm zu reden haben. Wozu macht einem ein bedeutender Mann den Schmerz, ihm in höherem Alter als einem Stümper begegnen zu müssen! Es sind zwei Gruppen von je einer Mutter und zwei Kindern, die eine auch noch durch einen menschlichen — vermuthlich todten — Arm (der Eigenthümer desselben liegt wahrscheinlich unterhalb des Bildes) und ein dito todtes Hundevordertheil erweitert; die Bilder sollen den Frieden und den Krieg vorstellen. Wie ist es nur möglich, daß ein Gallait, der Meister des modernen realistischen Historienbildes, so verschwommen und ungesund empfinden, so abgeschmackt und ungeschickt komponiren, so schwächlich und unbestimmt zeichnen und so absolut schlecht malen kann! Der Uebel größtes ist die Alterschwäche, die sich nicht bescheiden kann.

Mit einem interessanten Bilde, einem „Bacchanale" zu Venedig lernen wir hier Antonio Rotta kennen, den man den italienischen Knaus nennt. Nun, mit seiner Farbe kann er sich dem großen deutschen Meister nicht vergleichen, aber allerdings ist es ein Künstler von hervorragender Bedeutung, und ihrer hat das moderne Italien, wie es scheint, nur eine äußerst mäßige Zahl aufzuweisen. Sein „Bacchanal" wird von einer lustigen Gesellschaft aus den untersten Ständen gefeiert, natürlich — es ist ja zu Venedig! — in einer Gondel; ein kleines Boot mit einem Musikchore begleitet den großen Wandelstern als Trabant. „Tout comme chez nous" ist der erste Gedanke! Statt der Säulen des Markusplatzes Borsig'sche Schornsteine im Hintergrunde, und die „Jondelfahrt" von den „Zelten" nach Moabit ist fertig. Aber allen Respekt vor der Beobachtungsgabe und vor der Zeichnung des Künstlers, kaum minder vor seinem freilich etwas Hasenclever'schen Humor. Einzelne Physiognomien sowohl unter der Gesellschaft wie unter den Musikanten sind höchst ergötzlich, und alle sind wahr und charakteristisch.

Köstlich wie immer ist ein Genrebild in Aquarell von Ludwig Passini, das einen lehrreichen Gegensatz zu dem Rotta'schen bildet: auch hier herrscht der reinste Realismus, aber es ist mehr Specifisches in den Erscheinungen trotz der sehr viel größeren Einfachheit des Gegenstandes, und im malerischen Eindrucke ist es jenem unvergleichbar weit überlegen. Das Lokal scheint auch Venedig zu sein; an einem kleinen Kanale ohne Geländer ist einem kleinen Mädchen die Puppe in's Wasser gefallen, worüber sie natürlich untröstlich ist. Ein Junge holt nun mit einem feuerzangenähnlichen Instrumente das verlorene Kleinod wieder herauf, und man sieht ordentlich, wie sich mit einem Schlage der laute Kummer der Kleinen beschwichtigt; die Beistehenden gehen sehr hübsch in die Stimmung ein. Die Färbung des Bildes zeigt ein etwas neutraleres Grau, als man es an Passini gewohnt ist, hat aber eine feine Harmonie und nicht gewöhnliche Kraft.

In koloristischer Hinsicht ist die kleine Aquarelle von Ernst Hildebrand „Inständige Bitte", eine junge Dame, die einem ältlichen Kavaliere, wohl ihrem Vater, sehr dringend anliegt, recht schön, auch ist Haltung und Stimmung sehr bezeichnend; wenn das Bildchen ein klein wenig mehr ausgeführt und namentlich auf die Environs der Figuren etwas mehr Sorgfalt verwendet wäre, so würde es eine ganz vortreffliche Arbeit sein.

Auch eine „Westphälische Kirche" von C. Breitbach (in Aquarell) ist mit Anerkennung zu erwähnen. Sie zeigt wenigstens nicht — wie auch das gleichzeitig ausgestellte Oelbild „Rendezvous auf der Jagd" — die dem Künstler leider meistens eigene Unfertigkeit und Flüchtigkeit, durch die alle seine Bilder etwas wie aus dem Groben gehauen aussehen, und daher der guten Wirkung durch ihre oft nicht üblen Sujets verlustig gehen.

Von H. Leineweber in Düsseldorf*) ist „Der erste Walzer" ausgestellt: der Großvater fiedelt, die Aeltern und ein paar Anverwandte sehen zu, und ein ganz kleines Pärchen schwingt zum Ergötzen Aller sein erstes Tanzbein. Die Bewegung ist noch ein wenig unfrei; sonst ist es ein liebenswürdiges, freundliches Bildchen.

Einen anderen „Ersten Versuch", nämlich den (vermuthlich unberufenen) eines kleinen hellblonden Mädchens im Malen hat Emma von Schoultz dargestellt. Ich habe bereits darauf hinweisen müssen, daß der talent-

*) Mit diesem Künstler ist mir bei meinem Kunstausstellungsberichte ein eigenthümliches Unglück passirt: ich habe denselben — nicht ohne Bedauern — den Todten beigezählt, wogegen er aber zu meiner Freude in der Lage war, lebhaft zu reklamiren. Ich bitte daher mit Vergnügen, ihn wieder unter die Lebendigen und munter Schaffenden zu zählen. Wie ich zu meinem Irrthume gekommen bin, habe ich genau nicht mehr feststellen können. Wahrscheinlich ist er so entstanden: In dem Berliner Ausstellungskataloge werden „seit Jahrtausenden" die verkäuflichen Kunstwerke mit einem Kreuze bezeichnet, wie es gewöhnlich als Abkürzung für „Verstorben" gebraucht wird, und wunderlich genug: auch noch in dem letzten Berliner Kataloge hatte z. B. der Graf Krockow, wie wenn er als Sklave ausgeboten werden sollte, sein Kreuz. Nun bekommen sämmtliche Bilder einen weißen Zettel, der manchmal der farbigen Wirkung derselben sehr wehe thut, und der die Katalognummer und den Namen des Autors enthält. Weiter hat sich dann die Unart eingeschlichen, da doch nicht jedes Bild im Kataloge aufgeschlagen wird, den Besuchern der Ausstellung die Verkäuflichkeit der Kunstwerke durch Bleistift-Kreuze auf diesen Zetteln auf bequemere und sicherere Weise zu insinuiren, und das ist wahrscheinlich auch auf einem Leineweber'schen Bilde geschehen, aber so ungücklich oder ungeschickt, daß das Kreuz in eine das Verständniß verwirrende Verbindung mit dem Namen kam und so nach Analogie mit anderen Fällen den Künstler als gestorben zu bezeichnen schien.

voll und glücklich auftretenden Dame der Spiritus ausgegangen zu sein scheint, das zeigt sich auch hier wieder. Die Geschichte sieht so langweilig ernsthaft aus, daß man gar nicht ahnt, worauf es der Künstlerin eigentlich angekommen ist.

August Heyn in München malt kartenspielende Kinder, die sich bei dem Vergnügen ernsthaft raufen. Den Gegenstand angenehm zu machen, müßte er mit frischem Humor aufgefaßt sein; nichts fehlt aber dem Bilde mehr als gerade der Humor, und so kann man nicht recht warm dabei werden. B. M.

(Schluß folgt.)

Kunstliteratur.

B. **Blätter für Kunstgewerbe.** Von der schönen Zeitschrift des Professors Valentin Teirich in Wien, „Blätter für Kunstgewerbe", welche unter den Auspizien des k. k. Wiener Museums erscheint, liegt der erste Band vollendet vor. In demselben ist nicht nur alles das, was Redakteur und Verleger im Prospekt versprochen haben, gehalten, sondern noch mehr geleistet worden. In Folge dessen hat dieses Journal unerwartet schnell in den weitesten Kreisen Freunde sich erworben und wird auch von Industriellen vielfach benutzt. Und es verdient es diese Gunst in hohem Grade, denn es entspricht wohl allen billigen Anforderungen, welche man an ein derartiges Unternehmen zu stellen berechtigt ist. Das Buch selbst ist seiner ganzen Ausstattung nach, in Druck, Initialen, Vignetten, Abbildungen ꝛc. ein mustergiltiges Erzeugniß der Kunst-Industrie, und sein Inhalt läßt die Hände von Künstlern auf jeder Seite erkennen. Dieser erste Band enthält mehrere sehr werthvolle Abhandlungen über Geschichte und Theorie der Kunstgewerbe und eine große Anzahl Abbildungen von alten und neuen mustergiltigen kunstgewerblichen Gegenständen. In Betreff der Stilrichtung sind, ohne andere ganz auszuschließen, besonders die italienische Renaissance und die moderne auf dem Studium der hellenischen Kunstformen beruhende Renaissance, und wohl mit Recht, vornehmlich begünstigt. Der zweite Jahrgang dieses verdienstvollen Unternehmens verspricht wegen der zu erwartenden eingehenden Berichte über die Wiener Weltausstellung besonders wichtig und interessant zu werden.

Bulletin monumental. Die unter diesem Titel von de Caumont begründete Zeitschrift ist, wie fast alle archäologischen Blätter, die in Frankreich erschienen, in den letzten Jahren dem Schicksal erlegen, indem der seitherige Herausgeber die Redaktion niedergelegt. Das Unternehmen ist jedoch neuerdings von G. de Cougny mit Unterstützung der Société française d'archéologie wieder aufgenommen und erscheint seit Februar dieses Jahres alle sechs Wochen besser und reicher mit Illustrationen bedacht in Heften von sechs bis sieben Bogen gr. 8. bei Baar & Detaille in Paris. Der Subscriptionspreis für einen Jahrgang beträgt außerhalb Frankreichs 18 Franken.

Nekrologe.

B. **Haßler †.** Am 14. April starb zu Ulm in hohem Alter der Oberstudienrath Professor Dr. Haßler, Konservator der Kunstdenkmale im Königreich Württemberg. Haßler war der bedeutendste Alterthumsforscher Württembergs, hat sich um die Erforschung der Kunst- und Kulturgeschichte von Württemberg und speziell um die Stadt Ulm die größten Verdienste erworben. Daß die Restauration des Münsters zu Stande gekommen, ist wesentlich sein Werk. — Seine nicht unbedeutende Sammlung ältester Erzeugnisse der Druckerkunst ist unlängst in den Besitz des Germanischen Museums in Nürnberg übergegangen.

△ **Carlo Arienti,** einer der ersten Maler der modernen italienischen Schule, starb in Bologna nach langer Krankheit am 3. April. Er war in Mailand gebürtig, verlebte aber seine schönsten Jahre in Turin, das er als seine zweite Heimath zu betrachten gewohnt war. Arienti war als Professor an der Kunstakademie zu Mailand thätig, als ihn König Carl Albert, der die Nothwendigkeit fühlte, irgend einen Akt der Feindseligkeit gegen Oesterreich zu unternehmen und so den Bruch mit den mächtigen Nachbarstaate herbeizuführen, auf den er mit fieberhafter Aufregung harrte, nach Turin berief und ihm die Aufgabe stellte, in einem umfangreichen Bilde eine Episode aus der italienischen Geschichte, und zwar eine siegreiche Schlacht gegen Oesterreich zu behandeln. Das Gemälde fand seinen Platz im Treppenhause des kgl. Palastes in Turin, Arienti aber konnte nicht mehr nach Mailand zurückkehren, so lange es in der Hand Oesterreichs war. Carl Albert, der den Künstler hoch schätzte, entschädigte ihn dafür durch seine Ernennung zum Präsidenten der Accademia Albertina in Turin, in welcher Stellung er mehrere Jahre blieb und zahlreiche Schüler heranbildete. Erst in den letzten Jahren siedelte er nach Bologna über, um dort als Direktor der Akademie zu wirken.

Personalnachrichten.

Professor Dr. Alfred Woltmann in Karlsruhe hat einen an ihn ergangenen Ruf als Professor der Kunstgeschichte an der Universität Prag angenommen.

Hofrath Dr. W. Roßmann, Sekretär der Großherzoglichen Kunstschule in Weimar, ist zum Lehrer der Kunstgeschichte an der Königlichen Kunstakademie nach Düsseldorf berufen und ihm gleichzeitig der Professortitel verliehen worden.

Sammlungen und Ausstellungen.

△ **Münchener Kunstverein.** Unlängst waren wieder zwei neue Bilder von Defregger und Kurzbauer ausgestellt, von denen jedoch keines gegenüber den letztvorausgegangenen als ein Fortschritt zu betrachten ist. Defregger entnahm seinen Stoff dem bayerischen Oberlande. Ein Landwirth kehrt mit seinem „Preispferde" vom landwirthschaftlichen Vereinsfeste zurück, und die Nachbarn beschauen dasselbe gleich einem Wunderthiere, obschon sie es schon hundertmal gesehen haben. Durch die Prämiirung hat es für die guten Leute einen ganz neuen Werth erhalten, und sie sind zum Theil wohl auch ein wenig stolz darauf, daß es gerade ihr Dorf ist aus dem es hervorgegangen. Der Künstler verstand es trefflich, zu zeigen, wie das allgemeine Interesse der Dorfbewohner auf diesen einen Gegenstand sich konzentrirt, und es ward ihm bei seiner außerordentlichen Begabung für die Auffassung individueller Eigenthümlichkeiten nicht schwer, dieses Interesse in den einzelnen Persönlichkeiten zum lebhaftesten Ausdruck zu bringen. Aber es läßt sich nicht leugnen, daß eben darin auch die Schwäche der Komposition, eine gewisse Monotonie, liegt; denn wie wichtig das Preispferd und sein glücklicher Besitzer für die guten Leute auch sein mögen, der Beschauer, der nicht demselben Kreise angehört, wird immer etwas kühl bleiben und selbst durch die Theilnahme der einzelnen Persönlichkeiten auf dem Bilde nicht entschädigt werden, um so weniger als dieselbe der Natur der Sache nach denn doch einen ziemlich gleichmäßigen Ausdruck findet. Wenn das Bild entschieden weniger packt als desselben Künstlers so berühmt gewordener „Ball auf der Alm", so muß man den nächsten und eigentlichen Hauptgrund in der weniger glücklichen Wahl des Stoffes suchen. Auch in Bezug auf Zeichnung und Farbe ist nicht Alles, wie es sein sollte: das „Preispferd" ist in bedenklicher Weise verzeichnet, und Licht und Farbe weist, obwohl die Scene unter freiem Himmel spielt, auf die im geschlossenen Raume gestellten Modelle hin. — Kurzbauer brachte ein „Ländliches Fest in Württemberg", ein sehr figurenreiches Bild von trefflicher Gesammtwirkung, das nur den einen Fehler hat, daß es eigentlich aus drei selbständigen Bildern besteht, welche durch kein geistiges Band unter sich in Verbindung gebracht sind. Fassen wir dasselbe von der linken Seite her in's Auge, so rundet sich hier die Bauernfamilie aus den Alten und einem hübschen Töchterchen bestehend, auf welche der stattliche Gutsbesitzer aus der Umgebung, der ihm eben die Hand reicht, ernstliche Absichten zu haben scheint, zum ersten Bilde ab. Das zweite besteht aus dem behäbigen katholischen Pfarrer, der einem lieblichen Kinde das Glas Wein reicht, aus der nicht minder hübschen Begleiterin der Dame und aus den jungen Burschen, welche in bescheidener Ferne die Rückkehr ihrer Mädchen abwarten. Und rechts im Bilde finden wir das dritte: eine Städter-Familie hat sich an einem gesonderten Tische niedergelassen, an dem noch Platz für Mehrere wäre. Die gute Frau

nimmt es aber höchst übel, daß ein Paar Studenten Lust zeigen, ebenda Platz zu nehmen, und der junge Mensch, der sich eben mit der durch die gute Lebensart in einem solchen Falle vorgeschriebenen Frage an sie wendet, darf sich nur auf einen abschlägigen Bescheid gefaßt machen. Auch hier ist es die Erinnerung an eine frühere überaus treffliche Leistung „Die eingeholten Flüchtlinge", welche dem neuesten Werke schadet, wenn man auch gerne anerkennt, daß die Individualisirung der Einzelgestalten ebenso wenig zu wünschen übrig läßt wie die Zeichnung und die Farbe, welche geradezu meisterhaft genannt werden müssen. — Zu den ersten Bühnenmalern unserer Zeit gehört W. Flüßi. Wer das noch nicht gewußt hätte, dem mußte es durch die eben im Kunstverein ausgestellte aus fünf Nummern bestehende Sammlung von Porträts dieses Meisters klar werden, welche alle Vorzüge desselben besitzen. — Seit uns die restaurirten italienischen Fresken durch eiserne Schubläden verdeckt sind, freuen wir uns doppelt, einem anversehrten Werke des unsterblichen Carl Rottmann zu begegnen, und nun haben wir deren gleich zwei, den „Lago d'Averno" und eine „Gegend am Inn" vor uns. Gehören sie auch nicht gerade der besten Zeit des Künstlers an, so ist doch die Spur des Löwen nirgend zu verkennen; es ist vor Allem die Großheit der Auffassung, welche sie zu bedeutenden Leistungen macht. Auch Fohr's „Isarthal" ist als eine höchst verdienstliche Arbeit zu verzeichnen. Dasselbe gilt von Ph. Foltz's „Gebirgs-Jäger". D. Quaglio's „Waldkapelle", Pet. v. Heß' „Osteria" und W. v. Kobell's drei Landschaften. Wie gewissenhaft hat man doch damals seine Aufgabe gefaßt! Allerdings ist das Kolorit etwas trocken, die Malerei hin und wieder etwas unbeholfen, der Pinsel etwas zu spitz und die Farbe zu dünn, aber dafür die Zeichnung sauber und ohne Mängel, nirgends eine Spur von Koketterie mit der Erscheinung, Alles solid und ernst genommen. — Von Fried. Mitier kam ein „Junger Indianer" in Erz und ein prächtiges „Schmuckkästchen" aus schwarzem Holze mit reichem Silber- und Emailschmuck zur Ausstellung, das sich zu einem Geschenke für eine fürstliche Braut trefflich eignen würde. Was den Indianer betrifft, so ist er von großer Naturwahrheit.

B. **Düsseldorf.** Unter den neuen Bildern der Permanenten Kunstausstellung von Bismeyer und Kraus nahm eine große Landschaft von Eugen Dücker wohl den ersten Rang ein. Sie brachte ein Motiv vom Strand der Ostsee in unnachahmlicher Naturwahrheit bei künstlerischer Auffassung zur Anschauung und übertraf noch die früheren trefflichen Werke dieses Meisters, dessen hohe Begabung schon vielfache Anerkennung gefunden. Ein wolkenloser blauer Himmel wölbt sich über das hohe spiegelhelle Meer, dessen Gestade weithin übersehbar, in klarer Sonnenbeleuchtung daliegen. Die Lichtwirkung erscheint wahrhaft bewunderungswürdig, ebenso die Luftperspektive, und so dürfte das Bild zu den besten Landschaften der Düsseldorfer Schule auf der Wiener Weltausstellung, wohin es gesandt worden ist, zählen. Auch ein interessantes Gemälde von W. Simmler ging dorthin; es stellt ein ergreifendes Motiv aus der Alpenwelt dar. Zwei Kinder sehen in verzweiflungsvollem Schmerz auf die Leiche ihres Vaters, der von steiler Höhe herabgestürzt ist. Im Hintergrunde kommen Träger, um den Verunglückten in's Thal zu bringen. Komposition und Ausführung verdienen gleiches Lob. Auch ein heiteres Genrebild von L. Tannert „Der Besuch der Pathin" muß rühmend hervorgehoben werden. Höchst originell und von vielem Talent zeugend war der „Schusterlehrling" von Bokelmann, einem Schüler Wilhelm Sohn's, der bei fernern Studien gewiß noch schöne Erfolge erringen wird. Der Schuster, der einem Maler sein Urtheil über gemalte Stiefeln abgiebt, von Carl Wagner, erschien doch zu uninteressant im Gegenstand für ein so großes Bild, zeigte hiervon abgesehen aber manche Vorzüge. Eine große Landschaft von Carl Ludwig hielt sich nicht ganz auf der Höhe der anderen Bilder dieses begabten Künstlers; und von den vielen sonstigen Landschaften machten mehrere doch mehr den Eindruck flüchtiger Skizzen als fertiger Bilder, wie denn überhaupt in letzter Zeit eine dekorative Behandlung in gefahrdrohender Weise überhand nimmt. A. Seel und C. Jutz, A. Wyiie und A. Schlater hatten vortreffliche Aquarelle ausgestellt, denen sich noch einige höchst charakteristische Porträtzeichnungen von J. Nießen in Köln und sechs Federzeichnungen von Ernst Röber würdig anreihten. Auch befanden sich mehrere hervorragende Werke von Gérôme, de Jonghe, Breton, Troyon und andern französischen Meistern auf dieser Ausstellung.

Vermischte Nachrichten.

△ **Professor Echter in München,** der Urheber der schönen Wandgemälde im dortigen Staatsbahnhofe, legt eben die letzte Hand an ein Deckengemälde, das für das Wohnhaus des Herrn Schwab an der Ringstraße in Wien bestimmt ist. Das Gemach, welches damit geschmückt werden wird, ist das Boudoir der Dame des Hauses, und hierdurch war schon die ideale Tendenz der ganzen Komposition bedingt. Die Decke zeigt ein großes Mittelbild „Phantasie und Poesie", und um dasselbe die Medaillons von Raffael, Beethoven, Thorwaldsen und Schiller, sowie diesen entsprechend vier Genien, welche die Malerei, Musik, Plastik und Poesie repräsentiren. Was nun das Mittelbild anlangt, so sehen wir zwei edle weibliche Gestalten durch den Aether emporschweben, ihnen zur Seite einen jungen Liebesgott. Von Adlerschwingen zum Himmel getragen greift die Phantasie begeisterten Blickes in die Saiten der von Amor gehaltenen Leier und zieht die Poesie mit sich empor, deren Blick sich nach innen zu kehren scheint. Die Komposition ist reizvoll und großartig zugleich. Die Linien zeigen allerorten einen reinen Fluß und eine wohlthuende Abrundung und über dem Ganzen schwebt eine überaus anmuthende Harmonie der Farbe.

Aus den Berliner Bildhauerateliers. Ueber einen Besuch des Kaisers Wilhelm in der Gießerei von Glindenbeck und in den Ateliers von Walger und Schleinitz berichtet die Voss. Ztg. Folgendes. Es galt zu besichtigen: das Berliner Stein-Denkmal und die Kolossalstatue der germanischen Siegesgöttin, welche, von Drake modellirt, die Säule des Siegesdenkmals auf dem Königsplatz zu krönen bestimmt ist. Ersteres ist, wie im Guß, so auch in der Ciselirung bereits vollendet. Nur ist das figurenreiche Postament mit der Statue selbst noch nicht zusammengestellt worden. Jenes steht frei im Hofe des Gebäudes, diese liegt in der Ciselirwerkstatt. Das Monument ist in der Hauptsache eine Schöpfung Schievelbein's, des 1867 verstorbenen Meisters. Nur der schmale Fries um den unteren Sockel, welcher die Hauptmomente des Lebens Stein's in realistischer Darstellung veranschaulicht, hat den ebenfalls verstorbenen Hagen zum Urheber. Dies Postament ist durchaus aus Bronze. In seiner allgemeinen Form schließt es sich dem Beuth- und Thaermonument vor der Bauakademie an. Den obern Theil schmücken symbolische Reliefs idealen Stils von hoher Schönheit, während vier dem entsprechende symbolische weibliche Vollfiguren an den vier Ecken hervortreten. Darunter um die vier Seiten und Eck-Auslaufungen des breiten Fußgestells zieht sich jener Hagen'sche Relieffries. Des Freiherrn Gestalt selbst, in dem Zeitkostüm wie Pfuhl's Marmorstatue in Nassau dargestellt, entblößten Hauptes, im langen Rock, Strümpfen und Schnallenschuhen. Er stützt die Linke auf den Stock, die rechte Hand ist „mit Rednergeberde und Sprechergewicht" vorgestreckt. Ein prachtvoller Mantel ist, man versteht eigentlich nicht, mit welchem Recht, über einen Säulenstumpf hinter ihm geworfen und giebt mit seinen breiten schweren Faltenmassen der Erscheinung nach unten hin Wucht und Fülle. Ueber den Platz der Aufstellung scheint definitiv noch nicht entschieden zu sein. Der Dönhofsplatz aber dürfte die meisten Chancen haben, dazu gewählt zu werden. Das ungeheure Erzbild der Victoria-Bornssia (es hat eine Höhe von 35 F.) steht, abgesehen von den noch nicht angesetzten Fillgeln fertig gegossen, aufgerichtet in dem Gießhause, nur noch einer leichten Ciselirung zur Beseitigung der Sandformnäthe bedürftig. Eine der riesigsten Aufgaben der Kunstgießerei ist hier tadellos gelöst worden. Von einer sehr eingehenden Ciselirung wird man absehen können, da die Statue so gut wie leider auch die Reliefs des Unterbaues mit Oelfarbe überstrichen und vergoldet werden sollen, was wenig geeignet sein dürfte, diesem bereits in seiner ganzen künstlerischen Grundidee und Grundform völlig verungtückten Siegesmonument, der Säule, vermehrte Reize zu verleihen. Der Kaiser zollte der hier vollbrachten riesigen technisch-künstlerischen Leistung den wohlverdienten Beifall, und die großartige Schönheit der Drakeschen Gestalt, dieser Verein von ruhiger Hoheit, edler Anmuth, schwungvoller Bewegtheit, diese leichte freie Grazie bei so ungeheurer Massenhaftigkeit erwarb sich von neuem wieder die höchste Bewunderung. — Im Atelier des Bildhauers

Wnlger, welcher eben die Marmorausführung zweier von den Fischer'schen Kolossalgruppen der im Kampf von Waterloo verbündeten Nationen für den Bellealliance-Platz vollendet hat, nahm der Kaiser das Gypsmodell eines Monuments in Augenschein, das von der Stadt Cerfeld den Gefallenen des französischen Krieges errichtet werden soll. Von einem vierseitigen Postament, an welchem an der Vorder- und Rückseite je ein Adler mit ausgebreiteten Flügeln hervortritt, an der rechten und linken Seite sich Gruppen preußischer und süddeutscher Waffenstücke erheben, wird die mächtige Gestalt einer Germania in voller Waffenrüstung getragen, welche in der erhobenen Rechten die deutsche Kaiserkrone, den herrlichen Preis der Erhebung und des Sieges reicht. Das Modell dieser Statue von 8—10 Fuß Höhe steht nahezu vollendet in der Werkstatt. Seine ernste Schönheit und seine bedeutende plastische Wirkung fanden voll Anerkennung.

Braunschweiger Museum. Vor der Vertagung hat die Landtagskommission es abgelehnt, über die Forderung von 400,000 Thlrn. zur Erbauung eines neuen Museums in Berathung zu treten, ehe von Seiten der Regierung festgestellt sei, was aus den Kunstschätzen des Museums beim Ableben des Herzogs werden würde. Der Inhalt des Museums ist nicht Landeseigenthum, und Herzog Wilhelm kann zum Erben einsetzen, wen er will. Stirbt er ohne Testament, so kann sogar der ältere Bruder, der 1831 verjagte Herzog Carl das Eigenthum in Anspruch nehmen.

Raffael-Jubiläum. Aus Rom schreibt man der Köln. Ztg. „Die kleine, sonst so stille Stadt Urbino war am 6. April von Menschen überfüllt, welche von Nah und Fern gekommen waren, das Jubiläum des Geburts- und Todestages Raffael Santi's zu feiern. Um Mittag fand in den Räumen des herzoglichen Schlosses eine feierliche Handlung Statt. Auf Einladung des Präsidenten der Raffael-Akademie ergriff Herr Morris Moore das Wort und hielt eine Rede über Raffael und seine Wirksamkeit. Hierauf wurde das Verzeichniß der Unterschriften verlesen, welche zum Ankaufe des Geburtshauses Raffael's gesammelt worden waren, und da es sich herausstellte, daß zu den nöthigen 30,000 Fr. noch 5000 fehlten, so erbot sich Herr Morris Moore, außer seinem bereits gezeichneten Beitrage auch noch diese Summe beizusteuern. Nun wurde unter Kanonendonner der Kaufact gezeichnet. Nachmittags fand im Ariosto-Saale des herzoglichen Schlosses ein Bankett Statt, und bei dieser Gelegenheit überreichte der Bürgermeister dem Herrn Morris Moore das Diplom als Ehrenbürger der Stadt Urbino mit dem Rechte, im Raffael-Hause stets ein Zimmer zu seiner Verfügung zu haben".

Ein fürstlicher Bildhauer. Es dürfte wenig bekannt sein, daß der in London lebende Graf Gleichen (Prinz Hohenlohe-Langenburg), ein naher Verwandter der Königin von England, ein Bildhauer von Profession ist. Sein neuestes vollendetes Werk ist ein monumentales Bildniß seines verstorbenen Schwiegervaters, des Admirals Sir George Seymour. Es stellt diesen verdienstvollen Offizier in Lebensgröße und liegend dar und soll in der kleinen Kirche in Ragley einen Platz finden. Graf Gleichen hat auch soeben das Modell eines großen Monumentes vollendet, das über dem Grabe seiner Mutter, der im vorigen Jahre verstorbenen Fürstin von Hohenlohe-Langenburg, Stiefschwester der Königin Victoria, errichtet werden soll. Die vorjährige Ausstellung der königlichen Kunst-Akademie in London umfaßte mehrere Skulpturwerke von Graf Gleichen's Hand.

Berichte vom Kunstmarkt.

Auktion Laurent Richard.

Nr.	Gegenstand	Preis. Francs.
1	Boylly, Der Schreckn	3150
2	Chardin, Silberner Pokal	3800
3	— Kupfernes Geschirr	4550
4	Claye, Kalte Küche	10,000
5	Corot, Nymphen und Satyren	23,000
6	— Tanzende Nymphen	14,000
7	— Erinnerung an Marissel	15,100
8	— Die Meierei	8200
9	Decamps, Ein Jägerhaus	9700
10	— Ein Bettler	5200
11	— Der gefangene Fuchs	9100
12	Delacroix, Medea	59,000
13	— Christus im Grabe	29,000
14	— Der h. Sebastian	31,500
15	— Christus am Kreuz	29,000
16	— Löwe und Kaninchen	31,050
17	— Stehender Löwe	8300
18	Diaz, Zigeunerzug	15,000
19	— Eine Lichtung im Walde von Fontainebleau	25,700
20	Dupré, Teich mit Eichen	38,000
21	— Die Brücke	28,500
22	— Die Steppe	30,000
23	— Der Bach	36,000
24	— Die Barke	19,500
25	— Der Sumpf	18,000
26	— Marine	19,000
27	— Ufer mit hohem Baumschlag	17,050
28	— Der Pachthof	11,500
29	— Die kleine Brücke	12,000
30	— Ulme herabhängend in die Oise	12,000
31	— Dorfstraße bei Sonnenuntergang	6850
32	Fromentin, La Fantasia	40,500
33	Géricault, Rothes Lancier der kaiserl. Garde	11,700
34	— Amazone	11,800
35	Jongkind, Holländischer Kanal (Mondschein)	4000
36	Marilhat, Der verlorene Sohn	30,500
37	Meissonier, Guitarrespieler	37,000
38	— Soldat unter Ludwig XIII.	31,200
39	Millet, Junges Mädchen bei der Lampe	38,500
40	— Die Wäscherin	15,350
41	Ommeganck, Hammel und Widder	3350
42	Pater, Rast auf der Jagd	12,300
43	Prud'hon, Andromache	9300
44	Rousseau, Le Givre	60,100
45	— Aus dem Walde von Fontainebleau	36,000
46	— Die Holzhauerinnen	36,000
47	— Waldesraum bei Clairdois	33,500
48	— Meierei an den Ufern der Oise	38,200
49	— Wasserpartie bei Romorantin	40,000
50	— Herbst im Walde von Fontainebleau	37,000
51	— Niederung mit Sumpf	30,000
52	— Waldige Steppe	17,200
53	— Saum eines Wäldchens	12,100
54	— Erinnerung an das Wäldchen von Ouey	13,100
55	Troyon, Die Furt	62,000
56	— Schafheerde	41,700
57	— Kühe bei Sonnenuntergang	27,050
58	— Heimkehr der Heerde	25,500
59	— Thiere im Schatten am Weiher	19,200
60	— Wächter und Hunde	15,950
61	Ziem, Ansicht von Constantinopel	12,000
62	— Ansicht von Venedig	12,000
	Gesammt-Ertrag:	1,393,950

Auktion Durazzo, zweite Hälfte. Die Kunsthandlung von H. G. Gutekunst in Stuttgart veröffentlicht den Katalog der zweiten Abtheilung der Durazzo'schen Sammlung, welche in 2228 Nummern am 20. Mai zum öffentlichen Ausstrich kommt. Auch in dieser Abtheilung bildet die altdeutsche und altitalienische Schule den Schwerpunkt der Sammlung und die betreffenden Meister sind in einer solchen Reichhaltigkeit und in Abdrücken von solcher Frische und Schönheit vertreten, daß wir kühnlich behaupten können, daß höchstens die berühmtesten öffentlichen Sammlungen Europas, wie die Kadinete von Paris, London und Wien, ähnliche Reichthümer aufzuweisen haben. Um mit der altdeutschen Schule zu beginnen,

so führen wir vor Allem den sogenannten Meister E. S. vom Jahre 1466 an, der mit 21 Nummern auftritt, darunter die kleine Madonna von Einsiedeln, sowie neun der überaus interessanten und seltenen Initialen mit Figuren; ferner sind unter den Monogrammisten verschiedene sehr interessante Meister aus derselben Zeit, wie der Meister B. M., B. R. mit dem Anker, L. Cz., der Meister mit der Sibylle ꝛc., sodann der Hauptmeister jener Periode, der durch technische Fertigkeit, wie durch seelenvolle Tiefe und innigen Gefühlsausdruck gleich ausgezeichnete Martin Schongauer, von dem wir ein beinahe komplettes Werk (über 90 Nummern) in meistens prachtvollen Abdrücken zu verzeichnen haben; dann Israel van Meckenen, welcher sich durch ähnliche Reichhaltigkeit auszeichnet und dessen schönste und seltenste Kostüm-Blätter und Ornamente vorliegen: endlich erwähnen wir noch folgende Namen: Mair von Landshut, Barthel Schoen, L. Schongauer, Walch, Zwott, Veit Stoß, Zasinger ꝛc. Von den Kleinmeistern ist außer G. Pencz besonders Virgilius Solis in Ornamenten und Vorlagen zu Goldschmiede-Arbeiten stark vertreten. Die altitalienische Schule glänzt besonders durch folgende Meister: Andrea Mantegna, dessen Werk in seltener Schönheit und Vollständigkeit vorhanden ist, dabei auch die zwei überaus seltenen Männerlöpfe B. 21 und 23; Benedetto Montagna, der Meister J. B. mit dem Vogel, Girolamo Mocetto, der Monogrammist P. P. (Perugino) Nicoletto da Modena, dessen reiches Werk (34 Nummern) prachtvolle Blätter enthält; Antonio Pollajuolo, Rodetta, Zoan Andrea Vavassore (vorzüglich komplet in Ornamenten), Leonardo da Vinci, mit dem dessen der gleichzeitigen Stiche seines berühmten heiligen Abendmahles; schließlich dürfen wir nicht vergessen, vier Nummern altitalienischer Tarokkarten zu erwähnen (No. 1648—1651) die zu der ältesten und allerseltesten bekannten Folge gehören und von Passavant eingehend beschrieben sind. Der Hauptmeister der italienischen Schule, Marc-Anton, mit seinen beiden Schülern, Agostino Veneziano und Marco da Ravenna, ist sehr reichlich vertreten mit vielen Blätteen von großer Schönheit, sowie anderen von eminenter Seltenheit; besonders erwähnen können wir die Blätter aus der Abtheilung der kleinen Heiligen. Seine Zeitgenossen Caca Vico, G. Reverdino, Martin Rota weisen auch vieles Bemerkenswerthe auf, und beziehen wir uns hier vorzüglich auf den Katalog selbst. Von der niederländischen Schule haben wir nur Einen älteren Meister, nämlich Dirk van Staren, mit seinem Hauptblatt B. 2 von außerordentlicher Schönheit; Rembrandt zeigt einige sehr schöne Blätter, besonders den Tod der h. Jungfrau im ersten Zustande, einige schöne Landschaften ꝛc. ꝛc.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Bücher.

Benndorf, O., Die Metopen von Selinunt, mit Untersuchungen über die Geschichte, die Topographie und die Tempel von Selinunt. gr. 4. Berlin, Guttentag.

Cherbuliez, V., Études de littérature et d'art. Études sur le salon de 1872. 8°. Paris, Hachette.

Rasaubarg, Adulf, Herr Professor Bötticher als Archäolog. Ein Beitrag zur Berliner Archäologie. 8°. Berlin, Bornträger.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VIII. Jahrgang. Nr. 30.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

9. Mai 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Handzeichnungen von Friedr. Overbeck.

Ein Mahnwort an deren Hüter.

Zwei Stunden von Nannhofen, einer Station der München-Augsburger Eisenbahn, liegt das schöne freiherrlich v. Lotzbeck'sche Gut Weyern, welches durch seine mit Geschmack und großen pekuniären Opfern gesammelten Kunstwerke der Malerei und Plastik jedem Besucher in angenehmer Erinnerung bleiben wird. Wir nennen nur die Sakontala von Aug. Riedel, die Landsknechte von E. Meissonier, Gretchen und Faust von Ary Scheffer, um die Qualität der Sammlung zu bezeichnen.

Aus allen Kunstgegenständen ragen aber die Zeichnungen zu den Evangelien von Friedr. Overbeck hervor, welche in der jüngsten Zeit den Kunstfreund, statt mit Freude, mit Schmerz erfüllen, indem sich rasch wachsende Stockflecken im Papier zeigen, die durch Feuchtigkeit des Lokals oder einen sonstigen Fehler hervorgerufen werden.

Obgleich wir gegenüber einer Privat-Sammlung, die allen Kunstfreunden mit großer Gefälligkeit zugänglich gemacht ist, nicht im mindesten indiskret erscheinen wollen, fühlen wir uns doch verpflichtet, an die maßgebende Verwaltung der Galerie in Weyern die dringende Bitte zu stellen, alle Versuche vornehmen lassen zu wollen, um ein so hohes Kunstwerk zu retten, welches unbestritten auch das geistige Eigenthum der ganzen Kunstwelt ist, und um welches sich gegenwärtig Niemand sonst zu kümmern scheint, als der gute, in diesem Falle jedoch rathlose Kastellan des Schlosses. H—r.

Eine im Wesentlichen übereinstimmende Klage wurde kürzlich noch von einem anderen geehrten Herrn Korrespondenten an uns gerichtet, und wir können es nicht unterlassen, auch unsererseits die grenzenlose Gleichgiltigkeit einer Verwaltung zu rügen, welche über so kostbare, unersetzliche Kunstschöpfungen, über eines der edelsten Werke Fr. Overbeck's, das Verderben hereinbrechen läßt. Der Stifter und Eigenthümer der Galerie in Weyern befindet sich, soviel wir wissen, in einer Heilanstalt für Geisteskranke. Und seine Kunstschätze läßt man inzwischen der Art verkommen! Bei dem großen Vermögen der Familie v. Lotzbeck wäre es doch wahrlich ein Leichtes, irgend eine pietätvolle kundige Persönlichkeit oder sei es auch nur eine zeitweilig in Wirksamkeit tretende Kommission (z. B. von Kunstverständigen aus dem nahen Augsburg oder München) zu bestellen, welche die nöthigen Maßregeln zum Schutze der Galerie anordnen und über ihrer Ausführung zu wachen hätte. Möchten diese Zeilen dazu den Anstoß geben, bevor es zu spät ist! D. Red.

Von den Berliner Ausstellungen.

(Schluß.)

Von den Porträts führe ich an: eine brünette Dame (Brustbild) und das Kniestück eines sitzenden Herren, beide von E. Hübner, jene etwas unausgeführt in der Modellirung, dieser recht kräftig gemalt; ferner einen Studienkopf eines Mädchens von sinnig träumerischem Ausdruck von Ferdinand Schauß, eine reizvolle Arbeit, wie ich lange keine von dem Künstler gesehen habe; sodann das Kniestück einer zierlichen und anmuthigen jungen Dame, im schwarzen Sammetkleide, von Emil Teschen-

dorff. Es ist ein Jammer, daß es dem Künstler durchaus nicht gegeben ist, seine Bilder fertig zu machen. Auch dieses ist wieder mitten in der Arbeit stehen geblieben, und so muß man sich auch hier wieder mit der glücklichen und geschickten Conception begnügen. Wer aber kann den Wunsch unterdrücken, so etwas Gutes auch ausgeführt zu sehen!

Gustav Gräf hat ein weibliches Brustbild und ein Knabenporträt in ganzer Figur ausgestellt. Jenes ist ansprechend, doch nicht auf seiner vollen Höhe; dieses ist mit Lust und Liebe gemalt und sehr glücklich in jener liebenswürdigen Noncholance der angehenden „Flegeljahre". (Von einem jüngstvollendeten und staunenswerth vollendeten Damenbildnisse des Künstlers in ganzer Figur beholte ich mir vor zu sprechen, wenn es demnächst zur Ausstellung gelangt.)

G. Biermann, dessen „Valesca" in der Photographie noch mehr Bewunderer findet als im Originale, hat wieder ein interessantes weibliches Kniestück ausgestellt, welches Braun zu seiner Farbendominonte gemacht hat. Das Ganze steht fast so farblos aus wie die Bilder Achten's. Die Harmonie aber ist in dieser Tonart nicht so geglückt wie bei der Valesco; namentlich in dem Kopfe stören kalte graue Töne, durch die auch die Züge selber unlebendig erscheinen.

Als technische Neuigkeit habe ich das Porträt des Geheimen Rathes Hitzig (des Baumeisters), vom Bildhauer Julius Franz, zu verzeichnen. Ich glaube, ich habe an dieser Stelle nicht von Franz' ersten Versuchen Notiz genommen, ich will das Versäumte also nachholen. Wir haben vor uns eine viereckige, dunkelgraue, hochpolirte Marmorplatte, auf welcher in runder Einfassung und in seiner Abstufung der Töne das lebensgroße Brustbild erscheint. Die Hauptlinien der Zeichnung sind leicht in den Marmor eingeritzt; die Modellirung aber ist auf eine sehr ingeniöse Weise bewirkt. Bekanntlich muß der Marmor beim Behauen von dem Meißel stets unter einem ziemlich spitzen Winkel getroffen werden; wird er einmal etwas zu steil gehalten, so entsteht ein auffällig glanzloser, bei dunklen Marmorarten sich hell gegen die Umgebung absetzender Fleck, der je nach der Stärke des Schlages mehr oder weniger tief in den Stein hineingeht, jeden Falls in keiner anderen Weise als durch Abarbeiten der „geprellten" Stelle — das ist der Kunstausdruck des Marmorarbeiters — beseitigt werden kann. Es scheint, daß eine partielle Zertrümmerung des krystallinischen Gefüges, durch welche der Zusammenhang der Theile in dem Steine im Ganzen nicht gelöst wird, die Ursache dieser Veränderung im Aussehen des Marmors ist.

Professor Franz hat nun diese Erfahrung in der Weise benutzt, daß er den Marmor absichtlich durch Klopfen mit einem feinen Hammer „geprellt" hat. So arbeitet er jede beliebige Darstellung aus dem Dunklen in's Helle und gelangt durch fortgesetztes und stärkeres Hämmern dazu, eine unübertrefflich feine Stufenfolge von Tönen darzustellen, die in den hellsten Lichtern fast bis zum reinen Weiß geht. Die zartesten Nuancen sind dann dem Steine, dessen ebene Oberfläche unverändert (nur an den geprellten Stellen ihres Politurglanzes beraubt) erscheint, unzerstörbar eingeprägt: an den hellsten Stellen ist der Stein bis zu drei Millimeter Tiefe in seiner Struktur und Farbe verändert.

Es ist einleuchtend, wie praktisch dies Verfahren sich verwerthen läßt: eine vergrößerte Photographie auf den Stein kalquirt und eingeprellt (was bei einiger Uebung ziemlich schnell geht) kann in Grabdenkmälern u. s. w. ein Reliefmedaillon ersetzen, und ist viel schneller und billiger herzustellen. Die Wirkung ist frappant und derjenigen einer estompirten Kreidezeichnung sehr ähnlich. —

Endlich ist noch Adalbert Begas mit zwei Porträts, dem einer Dame und dem eines Knaben, zu erwähnen. Mir scheint, alle seine jetzigen Hervorbringungen haben, namentlich auch in der Farbe, nicht mehr die Poesie, die ihm vor wenigen Jahren eigen war. Das Knabenporträt ist indessen durch den geschickten koloristischen Versuch mit dem vielen Grün interessant. — Ungern spreche ich von seinen beiden weiteren Sujets: fast kommt man in Versuchung zu glauben, Begas spekulire auf Sensationserfolge bei dem halbwüchsigen Damenpublikum; und dabei scheint ihm die Kenntniß von dem, was in der Photographie „gut kommt", das Interesse und das Verständniß für Wahrheit und Schönheit der Modellirung, Färbung u. s. w. geraubt zu haben. Wie kann ein Künstler, der so viel kann wie Begas, solch einen unproportionirten Nippeskopf malen, wie er seinem „Savoyarden-Knaben" gegeben hat! Und wie linkisch hält die Hand die Frucht, wie langweilig und theilnahmlos, ganz aus der Rolle fallend posirt das (beiläufig sichtlich weibliche) Modell! — Und nun seine Julia! Man könnte fast auf die Vermuthung kommen, er habe die Gräfin Julia Imperiali im Fiesco gemeint — Dame von 25 Jahren; groß und voll; stolze Kokette; Schönheit, verdorben durch Bizarrerie; blendend und nicht gefallend; im Gesichte ein böser moquanter Charakter — schildert sie Schiller selber im Personenverzeichnisse —, so eine üppige, reife Person führt er uns vor; aber unzweifelhaft soll es Shakespeare's Julia sein, denn jene „zieht" ja doch nicht. Nun braucht man aber nur ein paar Blätter in die göttliche Liebestragödie des großen Britten hineinzulesen, um zu erfahren, daß die dort gemeinte Julia eine sich eben erst schüchtern zur Blüthe erschließende Mädchenknospe, eine zarte Schönheit von „nicht vierzehn" Jahren ist. Ganz ohne Rücksicht also darauf, ob Jemand sonstige Züge der Shakespeare'schen Gestalt hier wiederfindet, was ich für meine Person bezweifle — denn mehr oder weniger gedankenvoll liebebedürftig haben schon mehr hübsche Mädchen auf Balconen gestanden —, ist der für die

ganze Anlage des Charakters hauptsächlich grundlegende Zug, ohne den eine Shakespeare's Ideen entsprechende Julia gar nicht möglich ist, — verfehlt. Die Färbung ist von einer trostlosen Buntheit, und mit Wehmuth fast erfüllen den Beschauer einige in die Accessoires verflochtene Einzelheiten, die an die poetische Auffassung und die koloristische Pracht früherer Bilder des Künstlers erinnern.

Nach allen Arten solcher alleinstehenden Frauenzimmer in jeder beliebigen Ausdehnung, bis zu ganzer Figur, muß starker Begehr sein, denn es existirt in Poesie, Mythologie und Geschichte kaum ein Name einer Schönen, die sich durch irgend welches piquante Verhältniß unsterblich gemacht hat, — man begegnet ihm als Taufnamen irgend eines gemalten Wesens von sehr zweifelhaftem Charakter, das mindestens eben so gut zwanzig andere Namen führen könnte.

O. Melchert malt eine Corinna. Ich wage nicht zu vermuthen, wo die Pathin dieses Fettflecks in der Natur aufgetrieben ist. Man ist natürlich bei dem Namen am ersten geneigt, an die Geliebte des Ovid zu denken; aber sowohl im Allgemeinen die Hochachtung vor dem Geschmacke dieser erfahrenen Autorität in Sachen der Liebe wie im Besonderen die in „wollüstiger Trunkenheit" von ihr in jener unsterblichen fünften Elegie des zweiten Buches seiner „Amores" entworfene Schilderung ihrer Schönheit läßt den frevelhaften Gedanken nicht aufkommen, die Vorstellung von ihr mit diesen Formen versöhnen zu wollen.

Noch unbekannter ist mir eine vollständig ausgewachsene „Giulietta" von Anton Weber. O daß sie nie geboren wäre, weder im Bilde noch in der Wirklichkeit!..

Hermann Eichler's Faun und Nymphe gehört nicht in ein Lokal, in dem anständige Menschen verkehren. Ich bin kein Hasser der Nacktheit und kein Verächter einer gesunden Sinnlichkeit; aber die ganz gemeine Gemeinheit ohne jede künstlerische Qualität in Auffassung und Behandlung hat kein Bürgerrecht in der Kunst und in der guten Gesellschaft. Drei andere Bilder desselben Künstlers koquettiren mit minutiösem Format in unverhältnißmäßig breitem Rahmen. Es ist zu empfehlen, daß man sich zu so anspruchsvollem Auftreten erst legitimire. Bei bescheideneren Ansprüchen würde das „Im Schatten des Bormio" benannte Bild einigen Beifall finden. Ein größeres Bild stellt den „Großpoenitentiar" vor; die langweilige Sündenvergebungsmaschine wird durch die forcirte und doch ganz kraftlose Erregung der Büßenden und die todte Farbe nicht in Vergessenheit gebracht; das Ganze bleibt öde langweilig.

Die Besucher der letzten Kunstausstellung und die Leser meines Berichtes erinnern sich der „Gänserupferinnen" von Max Liebermann. Dieser Apostel der Häßlichkeit hat jetzt die „Vaterfreude" darzustellen versucht. Aber ein scheußlicher Kerl in verschlissenem Anzuge unter schäbigen Sachen wird kein würdiges Bild der Vaterfreude, wenn der Künstler uns zeigt, daß er die kleinen Kinder „nicht in den Café stippt", sondern gelegentlich sogar einmal eins mit krummen Knien stehend in den Arm nimmt. Auch des guten Tones und der bravourmäßigen Technik der „Gänserupferinnen" ist dieses Bild bar; es hat also nichts.

Ein sehr tüchtiges Bild hat Karl Jutz ausgestellt. Er nennt es „Viel Lärmen um nichts", und es stellt einen Hühnerhof dar, der durch einen kleinen harmlosen Windhund in höchste Aufregung versetzt ist. In der Mitte des Bildes flieht ein Pfau unter gewaltigem Schreien, so schnell er kann, eine Henne sammelt ihre Küchlein unter den Flügeln, ein Hahn thut, als machte er sich zur Abwehr bereit, u. s. w. Die Thiere sind lebensgroß und von erstaunlicher Wahrheit. Die Farbe aber könnte tonvoller sein, und die Behandlung hätte unbeschadet der Wirkung eine größere Sorgfalt vertragen.

Zum Schluß erwähne ich noch ein Gemälde von Emil Hünten: „Prinz Heinrich von Hessen in der Schlacht von St. Quentin." Der Prinz sprengt mit blankem Säbel an einem kleinen Erdwall entlang bei einem Trupp Mobiots vorbei; ein Adjutant und ein anderer Offizier folgen ihm; etwa hundert Schritte zur Linken machen Ulanen eine Attaque und werden dabei mit lebhaftem Gewehrfeuer empfangen. — Ich kann zu meinem lebhaften Bedauern nicht umhin, in diesem neuesten Bilde Hünten's wiederum (vgl. Zeitschrift S. 30*) taktische Bedenken und zwar noch viel handgreiflichere Unmöglichkeiten als neulich zu finden. Man hat Fälle, daß Pferde aus eigener Phantasie Heldenthaten mit ihren Reitern begehen; und wenn etwa eine solche Tapferkeit wider Willen dargestellt sein soll, so hat das Bild seine Richtigkeit. Was aber sonst der Prinz hier zu suchen hat, ist unerfindlich. Die Mobilen in seiner unmittelbaren Nähe entsetzen sich vor dem wilden Pferde; aber selbst keiner der in Sicherheit Stehenden denkt daran, eine Kugel an den feindlichen Offizier zu wagen. Die Gruppe sieht ordnungslos und deprimirt aus wie ein Haufen Gefangener; aber sie haben noch Waffen, und sie sind ohne preußische Bedeckungsmannschaften. Nirgends sieht man preußische Soldaten, außer den Ulanen, und diese sind in so verhängnißvoller Nähe des Prinzen noch in vollem Kampfe, daß die Situation zur platten Unmöglichkeit wird. Anzuerkennen ist, daß die drei Reiter als solche und mit Einschluß ihrer Pferde in der Bewegung vorzüglich gezeichnet sind. Das genügt aber nicht, und ich muß zum Schluß noch dem Wunsche Ausdruck geben, daß Hünten zu der früheren Ernsthaftigkeit seiner Kom-

*) Die angezogene Stelle enthält auch einen „heiteren" Druckfehler; es steht da „in einem heitern Exemplare des Bildes" statt „in einem früheren Exemplare".

positionen zurückkehre und sich nicht die Sache mit Willkürlichkeiten und Schnurren allzu leicht mache. Wer den „Recognoscirungsritt des Majors von Unger" und das „Gefecht preußischer Dragoner mit dänischen Reitern" gemalt hat, ist dazu verbunden, nur ernsthaft Tüchtiges und keine gedankenlos leichte Modewaare zu schaffen.

B. M.

Korrespondenz.

Bremen, im April 1873.

?? Seit dem ersten Ostertage bietet uns der hiesige Künstlerverein in seinem imposanten oberen Saale eine Ausstellung von Kunstwerken, um die uns viele andere Städte mit Recht beneiden dürfen. Dieselbe besteht nämlich aus nichts Geringerem als aus den sämmtlichen Original-Kartons des Meisters Cornelius, sowohl zu den Fresken der Münchener Glyptothek, welche die erste Abtheilung der Ausstellung bilden, als auch aus denen zum projektirten Berliner Camposanto, die jenen folgen werden. Nächst der anerkennenswerthen Liberalität des jetzigen preußischen Kultusministeriums verdanken wir diesen hohen Genuß vor Allen den eifrigen begeisterten Bestrebungen unseres Historienmalers Arthur Fitger, der zugleich diese Ausstellung durch einige Vorträge über Cornelius einleitete, die zu dem Tiefsten und Schönsten gehörten, was in so gedrängter Weise über den großen Meister und seine Kunst gesagt worden ist.

Das Unternehmen des Künstlervereins ist um so dankbarer anzuerkennen, als durch den „Kunstverein" hiesiger Stadt die höhere monumentale und historische Kunst nur äußerst wenig gefördert und gepflegt wird. Sowohl seine sonntäglichen kleineren als auch seine alle zwei Jahre wiederkehrenden größeren Kunstausstellungen bieten nur Landschaften und Genrebilder, ja die letzteren sind zum Theil durch das Vorherrschen des Mittelgutes und oft geradezu des Erbärmlichen wahrhaft unerquicklich geworden, denn kein Bild, es sei noch so elend, wird zurückgewiesen. So manche Stimmen sich auch schon ernst und mahnend deßhalb erhoben, Jahr für Jahr muß man sich erst durch einen wahrrn Wust von Unbedeutendem hindurcharbeiten, ehe man zum Genusse des Echten und Wahren gelangt. Geht das noch ferner so fort, so nenne man diese Ausstellungen doch einfach bei ihrem rechten Namen „Bildermarkt", denn den verdienen sie bereits, da sie allerdings für unsere reichen Kaufleute eine bequeme Gelegenheit bieten, die Einrichtung ihrer eleganten Zimmer und Salons durch die dazu gehörenden Dekorationsstücke in Goldrahmen zu vervollständigen. Von einer Erziehung des Publikums, von einer Hebung seines Kunstverständnisses und Gefühls wird von unserm Kunstverein gänzlich abgesehen und, wäre derselbe nicht noch zum Glück Mitglied der Verbindung für historische Kunst, wodurch doch wenigstens dann und wann, wenn auch in großen Zwischenpausen, ein größeres Historienbild unsere Stadt besuchte, durch die Ausstellungen des Kunstvereins würden wir schwerlich mit irgend einem Meisterwerke deutscher Kunst bekannt werden. Es ist hohe Zeit, daß jenes Institut eine gründliche Umwandlung erfahre. Möchte doch dazu der Künstlerverein mit dieser Corneliusausstellung den Anstoß geben! Dem Eindrucke jener Ausstellungen in der Kunsthalle gegenüber ist der im Saale des Künstlervereins ein wahrhaft religiöser, das stille Weilen und Schauen darin ein wahrer Gottesdienst der Kunst zu nennen.

Kunstliteratur.

Ad. M. Hildebrandt, Heraldisches Musterbuch. Berlin. Mitscher & Röstell. 1872.

Die Literatur ist sehr reich an Werken, welche die Theorie und Geschichte der Wappenkunde behandeln. Es giebt jedoch nur wenige Bücher, welche auch auf die Kunst in der Heraldik Rücksicht nehmen, welche Anleitung geben, die Wappen heraldisch-stilgemäß und künstlerisch schön darzustellen. Und doch kommen Künstler und Kunst-Handwerker unserer Tage sehr oft in die Lage, Wappen allein oder als Theile eines größeres Ganzen ausführen zu müssen. Hierzu Anleitung zu geben, ist der Zweck des vorliegenden, würdig ausgestatteten Werkes, eines Bandes von vierzig Tafeln mit Text in groß Quart, welches zuerst auf sieben Tafeln in sehr übersichtlicher und klarer Weise eine kurze Geschichte des Stils der Wappen giebt, indem auf jeder derselben fünf vollständige Wappen und zwar stets dieselben, in der Art des XIII., XIV., vom Ende des XIV. und Anfang des XV., in der zweiten Hälfte des XV., am Anfang des XVI., im XVII., XVIII. und am Anfang des XIX. Jahrhunderts dargestellt sind. Die achte und neunte Tafel veranschaulichen die Behandlung des Reliefs auf Siegeln und Münzen in verschiedenen Kunst-Perioden. Die zehnte Tafel enthält die verschiedenen Arten der Musterung (Damascirung) der leeren Theile von Wappenschildern; die Tafeln elf bis neununddreißig enthalten, nach den Bildern, wie menschliche Figuren und deren Theile, Löwen, Raubthiere, jagdbare Thiere, Pferd, Esel, Stier, Schaf, Hund, Ungeheuer, Vögel, Fische, Pflanzen, Waffen ꝛc., hundert stilgerechte Abbildungen der in Wappen vorkommenden Figuren; und die letzte Tafel endlich bringt die Kronen und Schildhalter zur Anschauung.

Die meisten Abbildungen sind nach guten alten Originalen auf Gemälden, Siegeln, Grabsteinen u. s. w., welche der Verfasser genau angiebt, mit Verständniß und Geschick gezeichnet.

Der Text giebt kurze Erläuterungen zum bessern Verständniß der Tafeln in sachlicher sowohl als historischer Beziehung.

Das Ganze ist demnach sehr praktisch angelegt und in trefflichster Weise geeignet, schnell und sicher über die Hauptregeln der künstlerischen Darstellung von Wappen zu orientiren.

B.

B. **Baugeschichte des Domes von Trier.** Es ist in den Kreisen der Archäologen wohl bekannt, daß der Domkapitular von Wilmowsky in Trier seit mehr als zwei Jahrzehnten mit dem größten Eifer mit der Erforschung der Geschichte des altehrwürdigen Doms daselbst beschäftigt ist und daß er,

besonders aus Anlaß der Restauration desselben, welche die wichtigsten Funde ermöglichte, mit unsagbarem Fleiße selbst die kleinsten Einzelnheiten, welche zur Aufklärung der Geschichte dieses Gebäudes einen Beitrag liefern können, notirt und meist mit größter Sorgfalt gezeichnet hat. Die Veröffentlichung der Ergebnisse dieser umfassenden und tief eindringenden archäologischen Untersuchungen war seit Jahren ein sehnlicher Wunsch des Forschers sowohl als der Archäologen. Doch standen die hohen Kosten derselben bisher hindernd im Wege. Jetzt endlich sind so bedeutende Subventionen geleistet worden, daß die Ausführung des großen Werkes gesichert ist. Es wird, nach einem von der Lintz'schen Buchhandlung in Trier ausgegebenen Prospekt, aus 26 Tafeln in Folio, zum Theil in Farbendruck, und einem umfangreichen Text in Quart bestehen und dürfte wohl die genaueste Publikation werden, welche einem deutschen Baudenkmal bisher zu Theil geworden. Wir werden seiner Zeit genauer darauf eingehen.

B. Die **Ornamentik für Schlosser und Architekten** von Keug und Pertzel (Verlag von H. Kanitz in Gera) liegt jetzt in vier Heften abgeschlossen vor. Es ist dies eine sehr verdienstvolle Sammlung theils älterer, zum größeren Theile aber neuer Schmiedearbeiten verschiedenster Art, Thorgitter, Blumentische, Ueberdachungen, Thürbeschläge, Kandelaber, Laternen, Ampeln, Thürbeschläge ꝛc., welche mit besonderer Rücksicht auf praktische Verwendung ausgewählt wurden. Die Zeichnungen sind mit vollem Verständniß in so großem Maßstabe ausgeführt, daß der Schlosser unmittelbar darnach arbeiten kann. In diesem Werke finden wir zum ersten Mal eine größere Anzahl ganz modeener Werke — wir heben nur die vortrefflichen Arbeiten von Ed. Puls in Berlin nach den genialen Entwürfen des Architekten H. Ende hervor — zusammengestellt und ersehen daraus mit großer Freude, welche bedeutende Fortschritte die moderne Kunstschlosserei in den letzten Jahren bereits gemacht hat. Trotzdem darf das Studium der besten ältern Werke der Art keineswegs vernachlässigt werden. Obgleich einige der schönsten älteren Arbeiten aus Danzig, Freiberg ꝛc. mitgetheilt sind, wäre es sehr erwünscht, wenn die Verlagshandlung sich zur Fortsetzung des Werkes und besonders zur Publikation der mustergiltigen Oberlichter, Thür- und Fenstergitter, Thürbeschläge, Träger, Leuchter, Schlösser, Klingelzüge ꝛc., welche sich in Städten wie Nürnberg, Ulm Frankfurt ꝛc. noch zahlreich genug finden, entschließen wollte. Besondere Aufmerksamkeit verdienen auch die großen Thore an der Residenz in Würzburg und die Gitter im Dom daselbst, welche, obgleich schon dem Verfalle der Kunst angehörend, in technischer Beziehung das Höchste bieten, was auf diesem Gebiete wohl überhaupt geleistet worden ist.

Nekrologe.

Antonio Perfetti, Kupferstecher und Professor dieser Kunst an der Akademie zu Florenz starb daselbst am 30. März v. J. Geboren 1792 hatte er Raffael Morghen zum Lehrer. Seine beliebtesten Blätter sind die Sibylle des Domenichino in der Galerie Borghese, Fra Bartolommeo's Präsentation im Tempel im Palazzo Pitti und Mariä Geburt nach Andrea del Sarto's schönem Fresko im Vorhofe der S. Annunziata. (Christl. Kunstbl.)

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Deutsches Gewerbe-Museum in Berlin. In der 6. ordentlichen Generalversammlung der Mitglieder unter Vorsitz des Herzogs von Ratibor fiel die statutenmäßige Ergänzungswahl des Vorstandes auf die ausscheidenden Mitglieder, Professor Gropius, Direktor March, Oberbürgermeister Hobrecht und Commerrienrath Bolfgold zurück; an Stelle des wegen überhäufter Amtsgeschäfte die Wiederwahl ablehnenten Ministers Delbrück ernannte die Versammlung einstimmig den Ministerial-Direktor Moser. — Darnach trug Direktor Granow den Jahresbericht für 1872 vor. Die Thätigkeit des Museums im verflossenen Jahre war eine zufriedenstellende, was neben dem ungeschwächt fortdauernden Interesse des kronprinzlichen Paares für das Institut dem staatlichen Zuschusse von 800 Thlr. und der Subvention der Stadt Berlin von 5000 Thlr. aus der Friedrich-Wilhelm-Stiftung zu danken ist. Die Zahl der ständigen Mitglieder ist auf 116 gewachsen; ihr Jahresbeitrag betrug 1784 Thlr., an Antheilscheinen sind 2000 Thlr. gezeichnet. Der Zweigverein Magdeburg führte der Kasse 160 Thlr. zu, an Miethe für Vorlesungen gingen 300 Thlr. ein, die Einnahme aus dem Unterricht bezifferte sich auf 2100 Thlr., wofür 2100 Karten ausgegeben wurden. Davon kamen 229 an Schülerinnen, für welche neben den schon bestehenden beiden Frauenklassen, für Ornamentik und Komposition, noch eine für Blumenzeichnen und eine für Malerei eingerichtet werden mußten. 12 Handwerksmeister waren als Schüler eingeschrieben, ca. 6 Procent Freikarten vom Museum selber und etwa 9 Procent Freikarten vom Lettevereln ausgegeben. Einschließlich der ungünstigen Sommermonate beluchten durchschnittlich 15 Schüler jeden Abend den Unterricht; die vom Februar bis Juli veranstaltete Schülerausstellung legte vollgiltiges Zeugniß für ihre Fortschritte ab. Die Sammlungen, für deren Direktion Herr Dr. Julius Lessing gewonnen ist, vermehrten sich durch Ankauf von 354 Nummern im Werthe von 1291 Thlr. und durch Geschenk von 444 Nummern im Werthe von 5700 Thlr.; unter den Geschenkgebern ist besonders die Kaiserin und der preußische Ministerresident Brandt in Yokohama zu nennen. Der Besuch der Sammlungen ist verhältnißmäßig noch gering; er belief sich auf 2000 Personen mit einem Eintrittsgeld von 200 Thalern. Das Museum veranstaltete drei Wander-Ausstellungen, in Magdeburg, Hanau und Kassel, und die große Industrieausstellung im Berliner Zeughause, die von 61,000 Personen besucht wurde; letztere ergab, einschließlich der Staatssubvention von 20,000 Thlr. und des Zuschusses der Stadt Berlin von 5000 Thlr. eine Einnahme von 35,000 Thlr., so daß nach Abzug der Kosten von ca. 28,000 Thlr. ein Ueberschuß von 7000 Thlr. verblieb, über dessen Verwendung die Verhandlungen mit dem Handelsminister noch schweben. Bis zum Neubau des Gewerbemuseums, den der Staat auf eigne Kosten errichten läßt, sind dem Museum zwei ehemalige Betriebsgebäude zur Disposition gestellt, welche gegenwärtig zweckentsprechend restaurirt werden. — Der Rechnungsabschluß, der von der Versammlung dechargirt wurde, weist eine Ausgabe von 18,693 Thlr., eine Einnahme von 21,937 Thlr und einen Bestand von 3344 Thlr. nach. — Den Schluß der Sitzung bildeten einige Statutenänderungen und die Vorlegung der Pläne und Ansichten des neuen Gewerbemuseumsgebäudes durch Prof. Gropius. (Voss. Ztg.)

Personalnachrichten.

Professor Baurath Richard Lucae wurde zum Direktor der Bau-Akademie in Berlin ernannt.

Dr. Julius Meyer, der bekanntlich für Berlin an Waagen's Stelle als Direktor der Gemäldegalerie gewonnen ist und in diesem Winter in Italien zum Ankauf von Gemälden reiste, wurde bei seiner Rückkunft in München von einem langwierigen gastrischem Fieber befallen, ist aber jetzt so weit wieder hergestellt, daß er bald seine Funktionen in Berlin übernehmen wird.

Dr. Eduard Dobbert, Privatdocent an der Münchener Universität, ist zur provisorischen Uebernahme der Stellung, welche der verstorbene Professor Eggers an der Kunstakademie, Bauakademie und Gewerbeakademie einnahm, nach Berlin berufen.

Sammlungen und Ausstellungen.

Die Wiener Weltausstellung wurde dem Programm gemäß am 1. Mai durch den Kaiser feierlich eröffnet. Näheres darüber bringt unser diesmonatliches Heft der Zeitschrift. Die Ausstellung ist in der industriellen Abtheilung wenigstens theilweise fertig. Die Eröffnung der Kunsthalle steht am 15. d. M. bevor.

△ **Münchener Kunstverein.** Die Perle der letzten Wochenausstellung ist H. Kaufmann's „Wirthshausfreue"; Charakteristik, Zeichnung und Farbe verdienen in gleichem Maße das Prädikat trefflich. Mit köstlichem Humor hat der Künstler zum Ausdruck gebracht, wie nur der Wirth allein die Erzählung des einen Gastes in gutem Glauben hinnimmt, während die Andern sich als Schüler des heiligen Thomas erweisen. A. Eberle brachte in seiner „Klosterschenke" so manches bekannte Gesicht. Namentlich sind es Spuren der Erinnerung

an Defregger's berühmten „Ball auf der Alm", denen wir dort und da begegnen. Ueberhaupt scheint es, daß man Eberle weniger zu den selbstschaffenden Geisteen zählen darf als zu denen, die ein gewisses Geschick zur Nachahmung haben. Allen seinen Arbeiten fehlt das Eigenartige und damit nothwendig der höhere Reiz. C. Naupp sprach in einem größeren Bilde, zu dem er nur vielleicht zu große Maßverhältnisse wählte, einen poetischen Gedanken aus, wofür wir in unserer poesie- und gedankenlosen Zeit aufrichtigen Dank sagen. Wenn im Herbste die Blätter gelb werden und abfallen, geschieht es nur, weil bereits die jungen Blätter vorbereitet sind und die Stelle der alten einnehmen wollen. Das ist so der Lauf der Welt, und das wird einst auch das blühende junge Mädchen an sich erleben, das jetzt sorglich, aber darum nicht weniger heiter neben der alten Dame durch den herbstlich fahlen Laubwald schreitet. Nebenbei läßt das Bild auch erkennen, daß die Mode des heutigen Tages ebenso gut künstlerisch verwerthbar ist wie die früherer Jahrhunderte. A. Echtler beschickte die Ausstellung des Kunstvereins mit drei kleinen, im Ganzen recht braven Bildern, welche aber gleichwohl nicht über die Stufe des Mittel-Gutes hinaufsteigen. W. Diez' „Haidekrug" hält sich scharf an der Grenze, welche das Bild von der Skizze trennt. Das ist heute Mode geworden, und Dank derselben wird Manches unter der Etiquette „Bild" hinausgegeben, was beim Lichte besehen nur eine mehr oder minder flüchtige Skizze ist. Und dabei kann immer nebenher noch geltend gemacht werden, daß die sorgfältigere Ausführung der Stimmung Nachtheil bringt. Uebrigens verräth das Bildchen ein tiefes Studium der Alten und angeborenen feinsten Farbensinn. Ich würde es, wenn ich es mit den übrigen Ausstellungsobjekten rangiren müßte, unbedingt neben Kaufmann's „Wirthshausscene" stellen, das aber technisch durchgebildeter ist. C. Gugel brachte „Eine Vorlesung" im Kostüme der Zeit Karl's V. Gugel kennt die alten Venetianer und verehrt sie so hoch, daß er sich nicht entschließen kann, statt ihrer die modernen Franzosen als Vorbilder zu wählen. Darum muß er Alles über sich ergehen lassen, was auf die „alte Schule" gemünzt wird. Doch er wird sich darüber zu trösten wissen. Im Uebrigen muthet sein neuestes Bild den Beschauer, der von der Malerei etwas Anderes verlangt als bloß flotte Technik, freundlich genug an, um nicht so bald wieder vergessen zu werden, wie denn überhaupt dem Wort „geschwinde gemacht, geschwinde vergessen" seine Berechtigung nicht wohl abgesprochen werden kann. — Ueber F. Eibner's „Dom in Freiburg", das einzige ausgestellte Architekturbild, wäre nur zu bemerken, daß es bei größerer Ruhe im Vordergrund günstiger wirken würde. — Unter den Landschaften nehmen Eduard Schlerch's „Mondnacht-Motiv bei Antwerpen", Ferd. Knab's „Italienischer Garten", Jul. Lange's „Partie am Vierwaldstädter-See bei Brunnen", „Partie bei Brunnen" und „Die Sonnen-Spitze bei Lermoos" hervorragende Plätze ein, während v. Tiesenhausen mit seinem Motive „An der Nordseeküste" und Xylander mit seiner „Mondnacht, Motiv aus Holland" die Marine rühmlich vertreten. — Von den Werken reproduzirender Künste darf J. Lindner's schöner Stich: „Bildniß Beethoven's" nicht unerwähnt bleiben. — Auch der Saal für Plastik war wieder geöffnet. A. Löber hatte eine lebensgroße „Andromeda" in Gyps ausgestellt, die rein und tadellos in den Contouren in ihrer Gesammterscheinung einigermaßen an die Schule Canova's erinnert und bei manchen nicht zu verkennenden Vorzügen auch deren bekannte Mängel zeigt. Wir denken uns eine Andromeda weniger zierlich und elegant, dagegen würdiger und erhabener. — Der Ablieferungstermin für die zur Weltausstellung bestimmten Kunstwerke ist abgelaufen, und der Fluth der letzten Wochen wird nun im Kunst-Verein tiefe Ebbe folgen.

Vom Kunstmarkt.

Galerie Strousberg. Die gegen 200 Nummern zählende Gemälde-Galerie des Dr. Strousberg ist für den Preis von 600.000 Thlr. von dem Kunsthändler Lepke angekauft worden. Dr. Strousberg war selbst wegen Verkaufs der Bildergalerie auf einige Tage in Berlin, hat sich aber bereits wieder nach London begeben. Wie wir hören, hat Herr Lepke sofort für einen großen Theil der Strousberg'schen Bilder zu enormen Preisen Käufer gefunden.

Vermischte Nachrichten.

E. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** In der Sitzung vom 1. April legte Professor Curtius zunächst die eingegangenen Schriften vor, unter denen die russische Publikation der cyprischen Alterthümer der Sammlung Cesnola besonders die Aufmerksamkeit der Anwesenden fesselte. Die Sammlung Cesnola, die durch die großen Funde von Golgoi an Bedeutsamkeit viel gewonnen hatte, ist jetzt in weite Fernen gerückt: sie ist nach Amerika verkauft. Weiter legte Dr. Trendelenburg die den Fries eines neu ausgegrabenen pompejanischen Zimmers bildenden Wandgemälde vor, mit Darstellungen von Eroten und Psychen, die mit Einernten des Weins, mit Keltern, Guirlanden-Flechten u. s. w. beschäftigt sind, Motive, die theilweise schon bekannt, hier jedoch in größerer Vollständigkeit dargestellt sind, theilweise zum ersten Male vorkommen. Leider sind verschiedene Scenen durch Zerstörung des Intonaco ziemlich unkenntlich, andere ganz zerstört worden (vgl. Zeitschr. f. d. K. VII. Band, S. 368 f.). Anknüpfend an diese Bilder, die unter einander in strengem Zusammenhange stehen, äußerte sich der Vortragende über die Wahl der zur Ausschmückung eines Raumes verwandten Darstellungen; er glaubt für die Mehrzahl der Fälle gegenseitige Beziehungen zwischen den Gemälden annehmen zu müssen, so daß Willkür oder Zufall ausgeschlossen wären. Dr. Engelmann legte die Abbildungen zweier vor ungefähr zwei Jahren bei Rom (in Centocelle) gefundener, kürzlich in Wien zum Verkauf ausgestellter Mosaike vor, die beide vermöge der Feinheit der Darstellung und der Wahl der Farben zu den besten ihrer Art gehören; das eine, etwas zerstörte, stellt eine Maske, das andere eine häusliche Scene dar; außerdem zeigte er die Photographie des Kopfes der Hygieia vom Belvedere, der zur Statue nicht gehörig, vor nicht langer Zeit von Flasch in Rom nicht ohne Grund auf die Schule des Phidias, und zwar auf die Athena Lemnia dieses Künstlers bezogen worden ist; zum Schluß legte er die Durchzeichnung eines pompejanischen Gemäldes vor, welches fälschlich auf Achilles, der sich in Gegenwart von Thetis waffnet, gedeutet war, und welches vielmehr den Theseus darstellt, wie er sich zum Kampfe mit dem Minotaur rüstet, während ihm gegenüber Ariadne mit dem Knäuel steht (vgl. Zeitschr. f. d. K. VII. Band, S. 367). Prof. Jordan legte die italienische Publikation des im verflossenen Jahre auf dem Forum gefundenen, für römische Topographie so wichtigen Basreliefs vor; er erkannte an, daß darin mit Recht vorausgesetzt wird, der Künstler habe nicht streng die Aufeinanderfolge der einzelnen Baulichkeiten beobachtet, sondern die einzelnen Gebäude nach Willkür gruppirt. Weiter sprach er über ein im 1. Heft des neuen römischen Bullettino (vom Municipio herausgegeben) publicirtes Mosaik, welches den Plan eines Gebäudes, wohl von Thermen, mit in die einzelnen Räume eingeschriebenen Zahlen darstellt; letztere beziehen sich nicht, wie der Herausgeber, Lanciani, meint, auf die vierzehn Cohortes urbanae, denen die einzelnen Säle zugewiesen seien, sondern geben die Masse der Zimmer an nach Breite und Länge. Zum Schluß legte Prof. Adler den Plan des von Wood ausgegrabenen Tempels der Artemis in Ephesus vor; aus den noch vorhandenen Säulen, sowie den einzelnen Architekturstücken ergiebt sich, daß auf den Schmalseiten die Intercolumnien verschieden waren; je weiter nach der Mitte, um so weiter standen die Säulen auseinander.

:|: **Bamberger Museum.** Wer je einmal in Bamberg war, erinnert sich sicher der imposanten Gebäude des ehemaligen Benediktinerklosters Michaelsberg, welche auf einem vorspringenden Hügel Stadt und Umgegend beherrschen. In ihnen befindet sich das Bürger-Hospital, und in einigen nicht sonderlich geeigneten Zimmern desselben war bis vor Kurzem die städtische Bildersammlung aufgestellt. Als nun vor einiger Zeit ein getrennter Flügel, der s. g. Kanzleibau frei geworden, wurde er sofort zur Aufnahme der städtischen Kunstsammlungen bestimmt. Der derzeitige Bürgermeister Dr. Schneider, welcher ein großes Interesse für die schöne Entfaltung derselben zeigte, fand in dem Hofmaler Hauser den richtigen Mann zum Konservator, und so ist jetzt ein städtisches Museum geschaffen worden, auf das die Bamberger mit voller Befriedigung blicken können. Die städtischen Kunstsammlungen entstanden zunächst durch die Schenkung der Galerie des Domvikars Hämmerlein, welcher die für Sammler so günstige Zeit kurz nach der Säkularisation zum billigen Erwerbe manches werthvollen Bildes zu benutzen verstanden

hatte; mit ihr wurden dann die früher schon testirten Bilder der Geistlichen Betz und Schellenberger vereinigt. Vor einigen Jahren erwarb die Stadt auch die Sammlung des Inspektors Heunisch, und in der letzten Zeit erhielt sie noch vom Staate eine Reihe werthvoller Bilder aus der Schleißheimer Galerie zur Aufstellung überlassen. Demnächst wird auch die bekannte große Kupferstich- und Holzschnittsammlung des verstorbenen Kunstschriftstellers Joseph Heller, welche ebenfalls Eigenthum der Stadt ist und zur Zeit noch in der öffentlichen Bibliothek sich befindet, hier zur Aufstellung kommen. Die Gemälde selbst sind jetzt, streng historisch geordnet, in 12 Zimmern und einem Saale aufgehängt; in einem zweiten Saale werden Gegenstände des Kunstgewerbes aufbewahrt; die Lokalitäten entsprechen vollständig ihrem Zwecke und bieten der Kunst eine, wenn auch einfache doch immerhin würdige Stätte; die ganze Anordnung gereicht dem Konservator Hauser, von welchem auch baldigst ein eingehender Katalog erscheinen wird, zur großen Ehre. Unter den 500 Gemälden befinden sich allerdings keine Bilder ersten Ranges, auch die ersten Meister sind nur sehr spärlich vertreten, aber trotzdem ist es eine Kollektion vortrefflicher Bilder, deren Besuch kein Fremder unterlassen sollte. Die Angabe einiger Reisehandbücher, daß die Gemälde von zweifelhaftem Werthe seien, müssen wir entschieden als unrichtig bezeichnen. Jedenfalls hat die seltene Resignation des Konservators, womit er bei der gewissenhaften Prüfung und Taufe der Bilder manchen stolzen Namen fallen ließ, nur zur Erhöhung des Werthes beigetragen. Am zahlreichsten vertreten sind die deutschen und die niederländischen Schulen, weniger die italienischen, französischen und spanischen. Eine Kollektion von Werken älterer Bamberger Künstler bietet nur in den Bildern der bekannten Bamberger Malerfamilie Tren wirklich Gutes; die übrigen sind einfach vom lokal historischen Standpunkte aus zu betrachten. Sehr zu wünschen wäre, daß mehrere Bilder und eine Reihe von Holz-Sculpturen, welche man — wie es scheint — lediglich aus persönlichen Rücksichten respektirt, möglichst bald entfernt werden. Unter den Werken der Kleinkunst ist besonders ein herrlicher Teppich mit neun Passions-Bildern aus dem Jahre 1480 und eine Sammlung kunstvoller alter Schlösser beachtenswerth.

Über das neueste Bild von L. Knaus schreibt L. Pietsch in der Voss. Ztg. „Der Gegenstand des Bildes ist eine Berathung zwischen den Gemeindevorständen eines Schwarzwälder Dorfes. Es scheint sich um die Entscheidung über das Anrecht der Gemeinde an gewissen Grundstücken oder Nutznießungen, vielleicht auch um Kauf oder Verkauf von Gemeindebesitz zu handeln — was im Grunde für die Schätzung des Kunstwerkes als solchen ziemlich gleichgiltig ist. Sechs Bauern, meist in das bekannte charakteristische, noch in einigen badischen Gegenden gebräuchliche Kostüm gekleidet (rothes ärmelloses Wamms und große Halskrause), sind in eines Dorfhauses Stube zur Berathung um den Tisch versammelt, auf welchem die Alten, die alten Dokumente mit den daran befestigten Siegeln, ausgebreitet liegen. Vor diesen Papieren, sich mit der linken auf die Tischplatte stützend, steht, dem Beschauer den Rücken und des Gesichtes Profil zukehrend, der Berichterstatter über die verwickelte Angelegenheit, ein altes hageres Männchen, eifrig perorirend und seine Meinung von der Sache auseinandersetzend, während die knochigen Finger seiner Rechten, mit bezeichnender Gebärde auf die Alten weisend, seine Rede begleiten. Er sieht wie ein echter Dorf-Rabulist aus: eine kleine geduckte Gestalt in dunkelm schäbigem kurzem Rock, hagere steife Beinchen in weiß wollenen Strümpfen, ein spitzes, knochiges, scharfes Greisengesicht mit spärlichem, weißem Haar. Ihm gegenüber hinter dem Tisch sitzt in behäbiger Würde, fest und recht, der Gemeindevorsteher, der Hofbauer, ein breiter, stattlicher, weißlockiger Mann, aufmerksam zuhörend, ruhig erwägend, die kurze Pfeife schmauchend, deren Kopf seine derben Finger halten. Vor dem Tisch aber, auf dem schräg gestellten Holzschemel, um dessen Lehne er den rechten Arm gelegt hat, sitzt, ebenfalls scharf, ernst und nachdenklich aufmerkend, ein anderes Rathsmitglied, den linken Ellbogen auf die Tischplatte gestemmt, den großen braunen Pfeifenkopf wie jener zwischen den Fingern und mit kräftigster Lippenarbeit „am geliebten Rohr“ saugend. Diese große, schlanke, starknochige Figur trägt jene rothe Wammsweste ohne Rock darüber, Hemdärmel, weite Kniehosen und bis über die Wade reichende derbe Stiefel; das linke Bein ist über das rechte geschlagen, die linke Seite der Brust gegen den Tisch gelehnt. Alles in Haltung und Gesichtsausdruck zeigt das gänzliche Hingegebensein an das, was er hört, und die Sache, die es zu prüfen gilt. Desto gleichgiltiger sitzt zur Rechten des Referenten dort auf der Bank am Ofen der Vierte. Der brennende Schwamm, den er eben auf den Tabak in seinem Pfeifenkopf gelegt hat, und die Arbeit, das Feuer erst recht in Zug und Brand zu bringen, beschäftigt ihn ersichtlich mehr als die Verhandlung. Noch zwei sitzen an dem ihm gegenüber befindlichen anderen Ende des Tisches: der Eine ein ruhig zuhörender, eifrig rauchender Bauer mit stillem freundlichem Ausdruck, dunkelm, glattem, tief über die Stirn tretendem Haar; der Andere aber — eine wundervolle Charge, doch von der treffendsten Wahrheit — ist anscheinend ein vom Trinken gänzlich in Albernheit und Schwachsinn versunkener alter, weißhaariger Bauer. Die Kiefer seines runzlichen, gelben und dabei rothnäsigen Gesichtchens, in das ihm die Haare und die weißen langen Augenbrauenborsten wirr hineinhängen, kann er gar nicht mehr zum Schließen bringen. Sie lallen augenscheinlich lauter ganz dummes, nichtiges Zeug mit hinein in den Vortrag des Referenten; eine ebenso blödsinnige Handbewegung begleitet sein Gerede. Kein Mensch aber achtet weder auf dies, noch auf ihn. Man ist schon daran gewöhnt und hindert nicht sein Geschwätz. Aber es ist nicht allein menschliches Leben in dem Raume. Aus dem Holzverschlag unter der Ofenbank ist eine graue Henne, umringt und gefolgt von einer ganzen Schaar vor Kurzem ausgekrochener Küchlein hervorgekommen und schreitet glucksend zwischen den unsäglich komischen, piepsenden Kleinen über die Dielen dahin. Dieselbe eindringende Feinheit, denselben Humor in der Erfassung des Thierlebens, welche Knaus in seinen jungen Hunden und Kätzchen so oft und glänzend bewiesen hat, zeigt er auch hier. Das niedere Fenster in der Wand zur Linken läßt nicht das Freie, aber den warmen Sonnenglanz sehen, der in die tiefe äußere Nische derselben fällt. Dieser gesättigte, warme, goldige Ton bedingt die gesammte Stimmung des Bildes und erfüllt dasselbe mit vollendeter Harmonie. Einen reizenden, die Wirkung steigernden Wechsel bringt der bläuliche Tabaksqualm da hinein, der, von vier „Pfeifengeschirren“ energisch und massenhaft erzeugt, wie Fetzen eines bläulichen, luftigen Schleiers vor der bräunlichen Holzwand des Hintergrundes in den Raum des Zimmers wallt und schwimmt. Der Schilderung ist eben nicht viel hinzuzufügen. Der Versuch einer sogenannten Kritik wäre einem solchen Grade der Vollendung gegenüber ziemlich überflüssig. Diese ist eine allseitige, man sehe auf die Charakteristik der Situation, der Menschen und Thiere, auf die Schönheit, den Reichthum, die Energie der Farben, die Körperlichkeit, zu der alle Gegenstände herangebildet sind, das wundervolle Leben in der Zeichnung, die unvergleichlich geistreiche Behandlung der Malerei. Aus jedem Pinselzuge, aus jedem dieser von individuellstem Leben beseelten Köpfe und Hände, wie aus jedem Stück der Wände mit ihrem Krucifix und den Heiligenbildern, des Ofens, der Dielen, jedem Stuhl und Stiefel noch leuchtet uns jene Vollendung und Meisterschaft entgegen, die Allem auf dieser köstlichen Tafel den Stempel ihrer Macht aufgeprägt hat“.

B. Denkmal für H. v. Aufseß. Im Vorhofe des Germanischen Museums zu Nürnberg soll binnen Kurzem nach dem Entwurfe des Direktors A. Essenwein ein Brunnen errichtet werden, auf welchem die Marmorbüste des Freiherrn Hans von und zu Aufseß, welche König Ludwig von Bayern schon vor längerer Zeit hat ausführen lassen und dem Museum zum Geschenk machte — sie stand bisher und steht auch jetzt noch im Sitzungssaale des Museums — unter einem gothischen Baldachin aufgestellt werden wird. Es ist das gewiß ein sehr sinniges Denkmal; das Wasser drückt sinnbildlich den Segen aus, welcher dem Volke aus der Schöpfung des Freiherrn von Aufseß zufließt. — Ein anderes Denkmal des hochverdienten Mannes wird, ebenfalls nach Essenwein's Entwurf, am Aeußeren der Dorfkirche zu Unter-Aufseß, in welcher die Reste des Verstorbenen ruhen, aufgestellt werden.

Eine Marmorstatue Rauchel's von Hähnel in Dresden wurde von Leipziger Kunstfreunden erworben und in der Loggia des Leipziger Museums aufgestellt. Ihr Gegenstück soll ein ebenfalls lebensgroßes Standbild des Phidias aus der Werkstätte Schilling's in Dresden werden, das ein ungenannter Kunstfreund bestellte.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. No. 4.

Raffael's Schule von Athen. — Die Darstellung des Abendmahls durch die byzantinische Kunst.

Deutsche Monatshefte. Nr. 3.

Die Zionskirche in Berlin, von A. Orth. — Die Bergschlösser des bayerischen Hochlandes.

Gazette des Beaux-Arts. April.

La galerie de M. Rothan, von P. Mantz; erster Artikel. (Mit Abbild.) — David et son école jugés par M. Thiers en 1821, von P. Lacroix. — Les lits antiques considérés particulièrement comme forme de la sépulture, von L. Heuzey; erster Artikel. (Mit Abbild.) — Musée de Lille: le musée de peinture, von L. Gonse; dritter Artikel. (Mit Abbild.) — Collection Laurent Richard, von R. Ménard; zweiter und letzter Artikel. (Mit Abbild.) — Les fresques de Raphael à la Magliana, von A. Gruyer. — Les grandes collections étrangères. I. Sir Rich. Wallace, Bart. II. simple inventaire, von L. Mancino; dritter Artikel. — De Hugo van der Goes à John Constable, von H. Perrier, zweiter und letzter Artikel. Beigegeben: Die Frau mit dem Handschuh, nach Frans Hals radirt von Bellvin. — Die Strohhütten, nach van Goyen radirt von Lalanne. — Blumenstück, nach Jan van Huysum radirt von Greux. — Ansicht von Venedig, nach Ziem radirt von L. Gaucherel. — Nymphen und Satyrn, nach Corot radirt von Brunet Debaines. — Die Furt, nach Troyon radirt von Lalanne. — Die Hütte, nach John Constable radirt von Brunet-Debaines. — Les invalides, nach Rochard radirt von Hédouin. — Die norwegische Kapelle, nach Rolandsel radirt von Martial. — Grab Wilhelms von Oranien zu Delft, nach de Witt radirt von Gaucherel. — Infantin Isabella, nach du Vus radirt von Jacquemart. — Porträt eines Edelmannes, nach Gonzales Coques radirt von Gilbert. — Die Meute, nach Fyt radirt von Jacquemart. — Der Dorfwundarzt, nach Teniers radirt von Martial. — Goya's Schwiegertochter, nach Goya radirt von Jacquemart. — Die Ehebrecherin, nach Cranach d. J. radirt von Courtry. — Waterloo, nach Delacroix radirt von Martial. — Waldpartie nach Dina radirt von Martial.

Im neuen Reich. No. 18.

Berliner Kunstberichte: Kaulbach Bauernberathung, von R. Dohme.

Kunst und Gewerbe. Nr. 16 u. 17.

Die Vorbildersammlung des bayerischen Gewerbemuseums zu Nürnberg, von C. Siegmann.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VIII. Jahrgang.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

16. Mai

Nr. 31.

Inserate
à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Henri Regnault's Salome.

In dem neu eröffneten Gemäldesalon von A. Karfunkel in Berlin ist seit einiger Zeit ein zweites Exemplar von Henri Regnault's „Salome", aus dessen Nachlasse stammend, zu sehen. Es ist bekannt, daß dieses Bild des jungen, damals nach als Pensionair zu Rom weilenden Künstlers auf dem Pariser Salon von 1870 Furore machte. Als sein Urheber in der letzten unnützen Schlächterei des deutsch-französischen Krieges, bei Bougival, fiel, wurde er und sein Werk mit dem Heiligenscheine des Märtyrerthums umgeben. Der Erfolg, welchen er mit dieser Schöpfung gehabt hat, scheint die Veranlassung gewesen zu sein, daß er die Wiederholung mit nur wenigen, ganz unwesentlichen Veränderungen gemalt hat, soweit sich wenigstens mit Hilfe der in der Gazette des Beaux-Arts publizirten Radirung ohne genauere Kenntniß namentlich von den Farben des Originales konstatiren läßt. Ich habe wenigstens nichts weiter bemerkt, als das Fehlen der Franzen an dem Gewandstücke, auf welchem sie sitzt, eine verbesserte Zeichnung des linken Fersengelenkes und eine kleine Veränderung an der Schlangenspange um den rechten Arm.

Nachdem über das Bild bereits so viel geschrieben ist, möchte ich nicht genauer auf dasselbe eingehen. Es ist unbedingt eine höchst interessante Erscheinung; es verräth sich in demselben ein koloristisches Geschick, welches geradezu mit den Schwierigkeiten und Wagnissen sein Spiel treibt. Ein solches Zusammenstellen der unversöhnlichsten hellen Töne in nächster Nähe nebeneinander auf einem kanariengelben Hintergrunde und trotzdem mit harmonischer Wirkung und einem beinahe warmen Totaleffekt ist ein Kunststück ersten Ranges. Außerdem sind namentlich einzelne Theile mit einer bewundernswerthen Bravour gemalt, so beispielsweise das durchsichtige goldglitzernde Gewand, welches den Unterkörper verhüllt und doch seine Formen durchscheinen läßt, und dessen Wirkung auf der angeführten Radirung auch nicht einmal andeutungsweise hat wiedergegeben werden können. Aber etwas Pathologisches, etwas Krankhaftes und Ueberreiztes hat das Bild unter allen Umständen. Dieses Raffiniren auf Zerlegung eines Tones und Zusammenfassung von einigen anderen, um so durch mehrere nebeneinander gestellte Farben eine Einheitlichkeit, die Wirkung einer einzigen Farbe gewissermaßen, in Satz, Gegensatz und Vermittelung aufgelöst, zu erreichen, wie das namentlich neben dem Fleischtone des Busens in dem links hellgelben und rechts hellrosa Gewande gemacht ist, hat als Kunststück einen gewissen Werth, aber die Wirkung ist doch zu wenig unmittelbar, kommt zu sehr nur durch eine klügelnde Reflexion — beim Maler und beim Beschauer — zu Stande, als daß dergleichen als eine glückliche Errungenschaft der Kunst angesehen werden könnte.

Von dem Gegenstande und seiner Behandlung selber läßt sich kaum sprechen. Die Tochter der Herodias zu einer wilden, vor Wollust blutdürstigen Bestie zu machen, die mit vom Tanze nach fliegendem Busen und schnaubenden Nüstern auf das in Empfang zu nehmende Haupt Johannis des Täufers „lauert", das ist eine so eigenthümliche Entdeckung des jungen französischen Meisters, daß man darüber gar nicht rechten kann, sondern sich's eben wohl oder übel gefallen lassen muß. Uebrigens ist der dämonische Ausdruck des Kopfes in den jugendlicheren Zügen des hier ausgestellten Exemplares nicht so kräftig, aber auch

nicht so widerwärtig, wie in der Radirung, und, nach dieser zu schließen, also wohl in dem ursprünglichen Bilde. B. M.

Der neue Katalog der Darmstädter Galerie.

Nachdem während mehrerer Jahre diese Sammlung einen gedruckten Führer hatte entbehren müssen, erschien voriges Jahr, vom Inspektor Professor R. Hofmann verfaßt, das neue dieser Besprechung unterzogene Verzeichniß. Den Freunden der Sammlung wird dies willkommene Veranlassung gewesen sein, sich entweder persönlich, oder wenigstens in der Erinnerung wieder einmal in derselben einzufinden, um ihre früheren Wahrnehmungen mit denen ihres Vorstandes zu vergleichen. Obwohl sich die Galerie schon seit dem ersten Viertel dieses Jahrhunderts durch einen reichen Bestand älterer deutscher und niederländischer Bilder auszeichnete, so ist es doch noch nicht sehr lange her, daß sich ihr ein lebhafteres Interesse der Kunstforscher zuwandte. Was immer an falscher Nichtbeachtung Schuld gewesen sein mag, jedenfalls verdankt man die günstige Wendung nicht zum Wenigsten Prof. Hofmann, der durch eigene rege Theilnahme wie durch seltenes Entgegenkommen die Anerkennung Auswärtiger zu wecken und zu erhöhen verstand. So konnte man denn auch als Frucht einer liebevollen und vorurtheilslosen Vertiefung in sein Material einen ehrlich gemeinten und für die Kunstforschung nutzbar zu machenden Katalog von ihm erwarten, und in dieser Erwartung sehen wir uns nicht getäuscht. Derselbe ragt um Kopfeslänge über die meisten deutschen Galeriekataloge empor, ein Lob freilich, das, lenkt man die Beschaffenheit derselben, dem Gesicht selbst des Bescheidensten keine Röthe anwehen dürfte. Gedrängte klare Fassung, Verwerthung der neuesten Forschungen, eine sehr übersichtliche, gewissenhaft gezeichnete Monogrammtafel und ein unparteiischer, meist glücklicher Blick in Bestimmung der Bilder zeichnen ihn aus. Wenn trotzdem wirkliche und vermeintliche Bilderkenner an letzterer werden auszusetzen haben, so ist das eben ein Beweis, daß es bei Werthschätzung von Kunstwerken weder Aktenschluß, noch eine letzte Instanz giebt. Da auch wir uns zu der einen oder andern Sorte jener haderfüchtigen Menschenkinder rechnen müssen, wird man sich nicht wundern, wenn wir gleich mit ein paar Ausstellungen zur Hand sind.

Nr. 311, Christus im Gespräch mit Nikodemus bei Kerzenlicht, G. Honthorst genannt, ist von einem rohen Nachahmer. Zu Nr. 326, Seestück von Jan Porcellis, ist zu bemerken, daß sich ein Bild derselben Hand, ebenfalls J. Por. bezeichnet, in der Galerie Schönborn zu Wien befindet. Die dem van Dyck zugetheilten Bildnisse, Nr. 327 — 329, hinterlassen, man muß es gestehen, alle drei einen leisen Zweifel an der Berechtigung dieser Bezeichnung. Ebenso scheint die Benennung des Bildes Nr. 339, Salomon Ruysdael, nicht unerschütterlich und durch die gefälschte Namensbezeichnung keineswegs gestützt. Auch sämmtliche unter A. Cuyp verzeichnete Gemälde sehen sehr verdächtig aus, nicht minder Nr. 348, die angebliche Frau Saskia, Rembrandt genannt. Für Nr. 351, das Bildniß eines Knaben mit einem Windspiel, möchten wir eine positive Aenderung vorschlagen und zwar statt G. Terburg den bescheideneren, aber in diesem Bildniß, selbst in der ihm sonst nicht geläufigen Lebensgröße, als trefflich sich bewährenden Caspar Netscher. Nr. 356, Brustbild eines Mannes von Thomas (nicht Theodor) de Keyzer trägt das Datum 1657, nicht 1647. Nr. 358, Bildniß eines Kriegsmannes, die linke Hand in die Seite, die rechte auf einen Stock gestützt, ein höchst bemerkenswerthes Bildchen, im Katalog als „Unbekannt, vielleicht von der Hand Th. de Keyzer's" aufgeführt, ist von einer Beschaffenheit, daß wir es keinem andern als Frans Hals selber zuerkennen möchten. Solcher Art waren gewiß die Resultate, wenn er in kleinen Dimensionen arbeitete. Unter den Werken der italienischen Schulen findet sich, streng genommen, nur ein einziges hervorragendes, Nr. 541, das Bildniß Domenichino's von Annibale Caracci, während der sogen. Tizian, Nr. 519, männliches Bildniß, in der That dem Tintoretto gelassen werden sollte und Nr. 523, Johannes der Täufer in der Wüste, schwerlich von Raffael's eigener Hand berühret worden ist. Nr. 527, angeblich Correggio, ist eine Kopie nach Baroccio, Nr. 583, Carlo Dolce genannt, ein Romanelli.

Die Zahl der im Katalog verzeichneten Gemälde wurde durch eine neueste Erwerbung überholt, die interessant genug ist, um hier ausführlicher erwähnt zu werden. Ein kleines Mädchen von drei bis vier Jahren mit dunklen intelligenten Augen, rothen Wangen und hellbraunen Locken, darauf ein Spitzenhütchen mit herabwallender Feder steht in weißen Atlasstiefelchen und langem grünrothem Seidenröckchen auf einem Parquetboden vor einer grongrünen Wand, in der einen Hand ein Stöckchen haltend, mit der andern nach rechts vom Beschauer deutend, lebensgroß auf Leinwand, links oben bezeichnet Santvoort Fe. 1644. Ohne diese Bezeichnung hätte man etwa auf den älteren Cuyp als Urheber des sehr anziehenden Bildes geschlossen. Dr. O. Eisenmann.

Kunstliteratur.

Publikation von Rottmann's Arkadenfresken. Wie der Leser sich erinnern wird, erschien vor Kurzem in dieser Zeitschrift ein an die deutschen Kunstverleger gerichteter Aufruf von Hermann Allmers, welcher dieselben in warmen Worten zur Herausgabe der Rottmann'schen Arkadenfresken aufforderte. Schon jetzt können wir die erfreuliche Mittheilung machen, daß derselbe in überraschend kurzer Zeit den schönsten Erfolg gehabt hat, wovon wir die ersten Resultate schon in den nächsten Tagen werden begrüßen können. Herr Friedrich Bruckmann, der rühmlichst bekannte Münchner Kunstverleger, hat, nachdem er zuvor von den Rottmann'schen Erben

das ausschließliche Vervielfältigungsrecht jener Werke erworben, sich nicht nur zur Herausgabe der italienischen, sondern sogar auch der großen griechischen Landschaften des verewigten Meisters entschlossen. Den Anfang macht die photographische Vervielfältigung der zu Darmstadt befindlichen Kartons zu den Arkadenfresken, die schon mit Nächstem zu erwarten steht. Dieser folgen die griechischen Landschaften in sorgfältigstem Farbendruck, von denen die ersten Blätter mit Anfang nächsten Jahres in den Handel kommen dürften, und den Beschluß endlich wird die genaue Farbendruck-Wiedergabe der italienischen Arkadenfresken bilden. Einem so schönen und großartigen Unternehmen können wir im Namen der gesammten deutschen Kunstfreunde nur von Herzen Glück wünschen.

Nekrologe.

Bg. **Arcis de Caumont**, einer der thätigsten, verdienstvollsten und zugleich berühmtesten französischen Alterthumsforscher, Gründer (1834) und Präsident der Société Française pour la conservation des monuments nationaux, (geboren am 28. August 1802 zu Bayeux) ist am 16. April, nach einer langen Krankheit, zu Caën in der Normandie gestorben. Er begann seine Thätigkeit auf dem Gebiete der Archäologie des Mittelalters im Jahre 1824 durch jene erfolgreichen Vorträge über die Alterthümer Frankreichs, welche er im Jahre 1830 unter dem Titel Cours d'Antiquités publicirte. Es ist dies die erste wissenschaftliche Bearbeitung der Denkmäler des Mittelalters. Seine Hauptwerke sind: Histoire de l'art dans l'Ouest de la France depuis les temps les plus reculés jusqu'au XVIIe siècle (1831—40 6 Vol 8me), Histoire sommaire de l'architecture religieuse, militaire et civile au moyen âge (Caën 1837) und Abécédaire ou Rudiment d'Archéologie (Caën 1850).

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Das Oesterreichische Museum in Wien hat soeben seinen Jahresbericht für 1872 ausgegeben. Wir entnehmen demselben folgende Daten: Die Statistik des Besuches, bei welcher Inhaber von Freikarten, Zeichner u. s. w. nicht in Betracht genommen werden konnten, ergibt für das genannte Jahr 129.441, für die ungefähr 8½ Jahre seit der Eröffnung der Anstalt 909.010 Personen und im Jahresdurchschnitt 105.000 Personen. Berücksichtigt man, daß die Sammlungen im Jahre 1872 drei Monate lang ganz geschlossen waren, so zeigt sich ein höchst erfreulicher Aufschwung des Interesses. Und daß dieser keineswegs allein auf Rechnung des neuen, schon an sich so sehenswerthen Gebäudes zu schreiben ist, sondern daß die durch die größern Räumlichkeiten und die systematische Aufstellung erleichterte Benützung der Sammlungen einen großen Antheil daran hat, geht aus der steten Ueberfüllung des großen Lesesaales der Bibliothek hervor. — Die Sammlungen des Museums sind um mehrere hundert Gegenstände vermehrt worden. — Die Bibliothek wurde im Jahre 1872 um 382 Werke, ungerechnet die Fortsetzungen von Zeitschriften, Lieferungswerken und dergleichen, vermehrt, zählte somit zu Ende des Jahres 3646 Nummern. Die Zahl der Publikationen des Museums war eine beträchtliche. — Die Vorträge konnten, da nunmehr ein eigener Saal für diese zur Verfügung steht, eine wesentliche Erweiterung erfahren. Neben den Donnerstags-Vorlesungen, welche für das gebildete Publikum im Allgemeinen berechnet sind, fanden an verschiedenen Abenden Vorträge über Specialfächer, an den Sonntag-Vormittagen solche für Arbeiter, Lehrlinge u. s. w., welche an den Abendvorlesungen nicht theilnehmen können, statt. — In der Gypsgießerei wurden seit Ausgabe des letzten Jahresberichtes 39 Gegenstände geformt, größtentheils Ornamente, dann Gefäße und einiges Figurale. Die Zahl der verkäuflichen Abgüsse beträgt jetzt 370. Auch eine neue Serie von Photographien wurde herausgegeben, und zwar: Nr. 251 bis 287 nach Zeichnungen von Dürer, 288 bis 299 nach alten Italienern, 301 bis 304 nach Miniaturen, 300 und 305 bis 310 nach kunstgewerblichen Arbeiten. — Die ersten Pläne zum Baue des neuen Museums waren noch vor der Gründung der Kunstgewerbeschule gearbeitet worden, und als dann auf die letztere Rücksicht genommen wurde, ließ sich noch keineswegs voraussehen, welche Ausdehnung diese Anstalt in kürzester Frist nehmen würde. Dem ist es zuzuschreiben, daß auch die Räume in dem neuen Gebäude bei weitem nicht dem Bedürfnisse genügen, obwohl bereits ein Corridor mit als Zeichensaal benützt wird. Insbesondere ist es ganz unmöglich, unter den gegenwärtigen Verhältnissen die Kunstgewerbeschule in der wünschenswerthen Weise auch zu einer Fortbildungsanstalt für Kandidaten des Zeichen-Lehramtes und zu einer höhern Zeichenschule für das weibliche Geschlecht zu machen. Der Bau des eigenen Schulhauses neben dem Museumsgebäude ist daher auch schon beschlossen, und die Verhandlungen darüber sind im Gange. — Die Zahl der Schüler betrug im Winter 1871/72 176, im Sommer-Halbjahr 144. Die geringere Frequenz während des Sommers ist eine sehr regelmäßig sich wiederholende Erscheinung. Davon kamen auf die Vorbereitungsschule 90 und 71, auf die Architekturschule 19 und 13, auf die Fachschule für figurales Zeichnen und Malen 25 und 16, auf die Fachschule für Blumenmalerei ꝛc. 20 und 18, auf die Bildhauerschule 22 und 26; weibliche Zöglinge waren 31 und 28 eingeschrieben. — Die Ueberfüllung der Vorbereitungsschule führte schon 1870 zu einer Trennung derselben in eine Abtheilung für figurales und eine für ornamentales Zeichnen, und am 15. Mai 1871 wurde der bisherige Docent Valentin Teirich zum Professor für die letztere Abtheilung bestellt. Die Vorträge über Perspektive und Projektionslehre hat ein ehemaliger Zögling der Kunstgewerbeschule, Herr Oskar Bayer, übernommen, die Vorträge über Anatomie Dr. A. Frisch, die Vorträge über allgemeine und Farben-Chemie werden — abwechselnd — von den Professoren Dr. L. Ditscheiner und Dr. E. Ludwig, die über Stillehre, wie bisher, vom Architekten Hauser gehalten. Außerdem sind mit dem Schuljahre 1872/73 die längst beabsichtigten Vorlesungen über Kunstgeschichte ins Werk gesetzt worden, und zwar wurde Dr. A. Ilg mit Abhaltung derselben betraut.

Kunstgeschichtliches.

R. B. **Aus der Marienkirche zu Danzig.** Die Marienkirche zu Danzig ist bekanntlich ungemein reich an mittelalterlichen Geräthen aller Art, zum Theil von hoher Kostbarkeit und großer Seltenheit; sie übertrifft aber alle andern Kirchen Deutschlands mit ihrem Reichthum an mittelalterlichen Paramenten. Alle Stücke sind interessant und kostbar, einige von sehr hohem Alter und großer Schönheit der Zeichnung. Daß diese Sammlung in einigen Kapellen der Kirche wohlgeordnet aufgestellt und allen Forschern und Kunstfreunden bequem zugänglich ist, ist wesentlich das Verdienst des Küsters dieser Kirche, Herrn A. Hinz, welcher nicht nur ein treuer, liebevoller Hüter dieser Schätze ist, sondern sie auch zur verdienten Anerkennung gebracht hat, indem er nach einigen frühern kleineren Publikationen vor vier Jahren ein größeres Werk mit 88 Abbildungen in Photographien unter dem Titel: „Die Schatzkammer der Marienkirche zu Danzig" (Verlag von A. W. Kafemann in Danzig) über dieselbe herausgegeben hat. Aber Herr Hinz ist auch wesentlich der Schöpfer dieser Sammlung, indem er die einzelnen Bestandtheile derselben aus verschiedenen Winkeln der Kirche zusammengebracht und nach und nach, besonders in den Jahren 1861, 1862, 1863, 1864 und 1867 mehr als die Hälfte des jetzt Vorhandenen aus bisher unbekannten Truhen und verborgenen Wandschränken aufgefunden hat. Und erst kürzlich hat er in einem vermauerten Wandschrank wieder einen sehr werthvollen Fund gemacht, indem er sechzehn Gewandstücke meist aus dem fünfzehnten Jahrhundert, deren Muster zum Theil von großer Schönheit sind, und ein kleines Altärchen, dessen Flügel mit vier, wie es scheint bis jetzt völlig unbekannten Holzschnitten aus dem fünfzehnten Jahrhundert beklebt sind, entdeckte und der Sammlung einverleibte. Herr Hinz hat auch die Gegenstände seines neuesten Fundes photographiren lassen und auf 7 Tafeln, als Ergänzung zu seinem großen Werke publicirt.

Ueber Correggio hat, zufolge Mittheilungen der „Chronique des arts", Quirino Bigi interessante Resultate seiner Forschungen in den Archiven der Städte Correggio und Parma kürzlich veröffentlicht. Auch über Correggio's Vorgänger und Nachfolger giebt er werthvolle Notizen, welche die Existenz einer blühenden Malerschule zu Correggio nachweisen und zugleich für die Würdigung der Bedeutung der Schule von Parma von Wichtigkeit sind.

Entdeckungen in Assyrien. Dem Daily Telegraph geht von seinem Special-Berichterstatter George Smith aus Mossul, 26. April, folgendes Kabel-Telegramm zu: Es freut mich, Ihnen mittheilen zu können, daß meine bisherigen Forschungen

in Mesopotamien von vielem Erfolge gekrönt waren, und daß ich Ergebnisse von wirklichem Werth und Interesse erzielt habe. Die Briefe, in welchen ich diese Ergebnisse des Näheren beschrieben, blieben wegen meiner langen Abwesenheit noch irgend einem postalischen Mittelpunkte wol ziemlich spät an Sie gelangen. Ich habe viele von den alten Ueberresten und Denkmälern und das allgemeine Aussehen des Landes von Koyundschik am Tigris bis hinab nach Babylon am Euphrat erforscht. Dann habe ich den Marschdistrikt von Hillah durchkreuzt und die Birs Nimrud untersucht. Auch durch die Wüste bis Tell Ibrahim bin ich vorgedrungen. Während dieser verschiedenen Ausflüge und in Folge meiner Ausgrabungen in der Nähe von Mossul habe ich über achtzig neue Inschriften aufgefunden. Eine darunter rührt von Merodach-Baladan, König von Babylon, Sohn des Milisu, Enkel Kedrigalzu's aus der Zeit um das Jahr 1300 vor Christi Geburt her. Eine andere bemerkenswerthe Inschrift ist jene Bilniraci's, Königs von Assyrien, die eine Reihe von Expeditionen und Siegen unter den Regierungen von Assurbalid, Belniraci, Sul und Bulnicari aufzählt. Dieser sehr interessante Bericht enthält ädere Einzelheiten über die Straße zum großen Tempel von Assur aus dem Jahre 1320 vor Christi Geburt. Auch einen Theil der Series von Keilschrift-Tafeln mit sehr seltenen und alten babylonischen Legenden und sehr nützlichen Syllabarien, einer zweisprachigen Sammlung von Sprichwörtern und einigen astrologischen und mythologischen Tabellen habe ich aufgefunden. Unter anderen Entdeckungen erwähne ich hier zeitgenössischer oder historischer Memoriale von Sargon, Esarhaddon, Assurbanipal, Nebukadnezar, Nabonidus, Cambyses und Darius. Ich habe ferner einige außerordentlich wichtige Schrifttafeln aus der parthischen Periode, mit nicht mißzuverstehenden Daten, und viele andere mehr oder minder wichtige Reliquien, deren Details Sie aus meinen an Sie abgesendeten Briefen erfahren werden, ans Tageslicht gefördert. In Nimrud grub ich siebzehn Tage hindurch und legte dort den nordwestlichen Palast von Esarhaddon, den Tempel von Nebo und auch einige noch ganz unberührte Theile des Südost-Palastes bloß. Dieser letztere ist von größerer Ausdehnung und gewaltigerem Charakter, als angenommen wurde. Ich fand geräumige Hallen und schöne Zimmer, deren Wände mit Streifen in einfachen Farben geschmückt waren. Unter dem Fußboden einer dieser Hallen stieß ich auf sechs Thonfiguren, welche einen menschlichen Körper mit dem Kopf eines Löwen vorstellten. Diese Figuren haben vier Flügel, und je eine von ihnen hält in der linken Hand den symbolischen Korb. Eine meiner allerjüngsten Entdeckungen ist die eines vollkommen neuen Textes der Annalen von Tiglath-Pileser. Ich grabe jetzt tüchtig, um wenn möglich die noch fehlenden Stücke dieser hochwichtigen Reliquie aufzufinden. Meine Arbeiten schreiten befriedigend fort.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. M. In Karfunkel's Gemäldesalon zu Berlin fanden sich unlängst eine Anzahl bemerkenswerther Bilder, namentlich solche von auswärtigen Künstlern, unter diesen auch einige ältere um. So z. B. ein großes Bild von Verboeckhoven: „Jäger, sich mit Hirten unterhaltend," in weiter Landschaft, vom Jahre 1851. Von ihm und von Kelhoff ist eine große Landschaft, mit einer riesigen Eiche in der Mitte und mit Vieh, und ein Pendant dieses Bildes ausgestellt. Auch von Jean Hubert Leonard de Haas ist eine „Kuh mit Kalb" vorhanden. Sodann eine „Schloßruine" von B. C. Koekkoek, von 1848. Ferner ein wundervolles Blumenstück von K. J. J. van Os, aus Päonien, Tulpen und Alpenrosen zusammengesetzt, von wunderbarer Wirkung, schon aus dem Jahre 1837 stammend. Dann ist von dem verstorbenen Georg Saal eine an unseren Donette erinnernde Mondscheinlandschaft vorhanden. N. de Swertschkow malt einen russischen Schlitten im Abendscheine, von Wölfen verfolgt, angemein lebendig und von großer malerischer Wirkung. Von Otto von Thorea sind eine „Ungarische Ochsenheerde" und „Ungarische Pferde" vorhanden. Ein paar eigenthümliche, in den Linien wild zerrissene Landschaften, denen gleichwohl eine großartige Wirkung namentlich durch ungefachte Lichtreflexe nicht abgesprochen werden kann, eine „Aus dem Hochgebirge" und eine mit schroffen Felsen am Meere hat Friedrich Unterberger geliefert. Von David de Noter sieht man ein Küchenstück mit zwei zierlichen weiblichen Figuren von anderer Hand, durch die man sich fast versucht fühlt, an Metsu zu denken. Von de Noter allein ist ein „Fruchtstück", welches Weintrauben und Pfirsiche enthält, auszuzeichnen. Der zierliche und glatte J. Carolus hat im Rococostile einen „Besuch in einem Künstleratelier" mit hübschen Figuren und sehr vorzüglichen Details dargestellt. J. Stevens hat mit seinem bekannten etwas trockenen Humor einen „Hund vor einem Spiegel" gemalt. Hermann ten Kate liefert sein gewöhnliches Genre von Raths- oder Wachtstuben aus dem 17. Jahrhunderte. Eugen Deblock hat im lebensgroßem Brustbilde, solide, aber langweilig gemalt, ein „Briefelesendes Mädchen" dargestellt. Besser ist die „Hochländerin" welche eine Guitarre stimmt, von Portilje, obwohl auch etwas nüchtern in der Behandlung. Delahouse hat eine reizende junge Dame im Andenkenkostüm, ausgehend, im Begriffe, die Handschuhe anzuziehen, in kleinem Format, aber mit großer Meisterschaft und großer Delikatesse dargestellt. Das bedeutendste aber, was das Ausland hier geliefert hat, kommt von Joseph Lies. Zwar seine „Reiherbeize" leidet an etwas matten, süßlichen Tönen, wiewohl Bewegungen, Kostüm und Ausdruck sehr interessant und geschmackvoll sind. Von wunderbarer Tiefe der Stimmung aber und eminenter Feinheit der Koloristik ist seine „Francesca da Rimini", mit ihrem Geliebten am Bachesrande rahend; weiter unten noch einige Personen, beschäftigt, ein Boot zur Abfahrt zu rüsten. In den satten, manchmal fast schweren Tönen ist eine Elegie der Stimmung und eine Tiefe, wie Leidenschaft beklemmende Ruhe gebreitet, von der man sich schwer eine Vorstellung machen kann, ohne das Bild gesehen zu haben. Es ist eine der vorzüglichsten Verbindungen der Stimmungslandschaft mit dem Genrebilde, die man sehen kann. Zwei kleine hübsche Stimmungslandschaften sind von J. G. Vogel ausgestellt. Hugo Kaufmann aber schildert einen alten Geiger in einer Dorfkneipe, wobei er hübsche Typen giebt und ein schönes Talent für Charakteristik bewährt. Von F. Schlesinger findet sich ein hübsches Genrebild: „In der Küche". Antonin Rotio hat eine alte Spinnerein, beim Essen mit ihren Küchlern sich unterhaltend, gemalt. Die beiden bedeutendsten Arbeiten deutscher Meister gehören dem landschaftlichen Fache an. Das eine ist eine vollendete Arbeit von Hans Gude in Karlsruhe. „Ein norwegischer Fjord", mit düsterem Gewölk und Wasser, durch einen Fischerkutter und durch ein Boot belebt, von jener grandiosen Auffassung der Natur, welche Gude wie kein Anderer für den Charakter seiner Heimat hat. Das zweite ist eine Wassermühle von Karl Grab, welche zwar nicht groß von Umfang, aber von ungemeiner Feinheit der Ausführung und echt malerischer Stimmung ist.

Eine Gemälde-Ausstellung in Constantinopel, die erste dort, wird, wie der „Levant Herald" schreibt, auf Veranlassung eines türkischen Malers, Ahmed Effendi, vorbereitet und zwar unter spezieller Protektion des Ministeriums der auswärtigen Angelegenheiten. Zur Beschickung sind sowohl die in der Türkei gebürtigen wie auch dort wohnhafte fremde Maler aufgefordert. Der Reinertrag ist zur Vermehrung des Unterrichts-Apparats am Lyceum der Schönen Künste in Galatta-Serai bestimmt.

Vermischte Nachrichten.

Der plastische Schmuck des Orangeriehauses bei Sanssouci ist, wie wir einem Berliner Blatte entnehmen, noch im letzten Herbst dadurch vervollständigt worden, daß die beiden Marmorgestalten der Wissenschaft und der Industrie, welche, von E. Meyer in Rom gebildet, auf der jüngsten Kunstausstellung erschienen, nunmehr die beiden letzten Nischen, die am Mittelbau noch leer standen, ausfüllen, und es sind an der ganzen Vorderfront auch zu den Seiten der in den Raffaelsaal führenden Thüre jetzt zusammen 22 andere Bildwerke zu finden. Dagegen hat nun schon in den letzten Tagen der vorigen Woche die Marmorcopie der kolossal gebildeten Thusnelda, deren Original die Loggia de' Lanzi in Florenz schmückt ihren neuen Aufstellungsort jenseits des Westflügels des Orangeriehauses als Schlußpunkt für den nach dem Belvedere des Drachenhauses gerichteten Durchblick eingenommen. An ihre Stelle tritt in den nächsten Tagen, jedoch auf Anordnung des Prof. G. Bläser vorgerückt bis an die Außenfront des Mittelbaues, das von ihm gearbeitete Standbild König Friedrich Wilhelms IV., welches den kunstliebenden Monarchen so zu vergegenwärtigen bestimmt ist, wie er oft an der Stelle seiner großartigen Lieblingsschöpfung wirkte.

Berliner Kunst-Lotterie. Die von dem Vereine „Berliner

Künstler" zum Zwecke der Errichtung eines Künstlerhauses beabsichtigte öffentliche Verloosung von Kunstwerken der Malerei und Plastik ist von Seiten des Ministeriums für den Umfang des Staates unter der Voraussetzung genehmigt worden, daß für die Innehaltung eines im Wesentlichen gleichmäßigen und entsprechenden Verhältnisses zwischen dem Werthe der auszuspielenden Gegenstände und dem aus dem Absatze der Loose zu erzielenden Erlöse Sorge getragen werden wird. (Köln. Ztg.)

Braunschweiger Museum. Die in der „Kunst-Chronik" Sp. 469 enthaltene, einem Tagesblatte entnommene Notiz über den Neubau des Braunschweiger Museums wird uns von der Direktion als unrichtig bezeichnet und eine ausführliche Darlegung des Sachverhalts nach Abschluß der gegenwärtig noch schwebenden Verhandlungen in Aussicht gestellt. Wir wollen uns also der Hoffnung hingeben, daß diese Verhandlungen einen günstigeren Verlauf nehmen, als nach jener Nachricht zu erwarten stand.

Anfrage und Bitte.

Aus Nagler's Künstler-Lexikon (Artikel Bianen) ist mir folgender Buchtitel bekannt:

„Modelles artificiels de divers vaisseaux d'argent et autres capricieuses, inventées et dessignées du renommé Adam de Vienne et gravées en cuivre par Théodore de Guessel (van Kessel) à Nytrecht. 3 Theile mit 52 Blatt."

Bisher ist es mir nicht gelungen, dieses Werk aufzufinden. Da dasselbe für eine wissenschaftliche Arbeit mir von großem Werthe ist, bitte ich mir freundlichst mittheilen zu wollen, wo Exemplare desselben sich finden, damit ich es gelegentlich einsehen, unter Umständen auch kaufen könnte. R. Bergau.

Erwiederung.

Die Wiener Weltausstellung wird dem geehrten Einsender (B. in Nr. 22 der Kunst-Chronik) reichliche Gelegenheit geben, die südslavischen Gewebe und Stickereien im Original mit der Publikation „Südslavische Ornamente" zu vergleichen, da Herr Lay aus Essegg eine aus circa 4000 Objekten bestehende großartige Sammlung der südslavischen Hausindustrie dort zur Ausstellung bringt. Ich darf behaupten, daß in dem Werke nicht nur bei der Auswahl die praktische Verwerthbarkeit der besten Muster, sondern auch eine dem Zweck der Publikation entsprechende Treue im Kolorit beobachtet worden ist. Ein absolutes Facsimile ist bei Geweben, wo die Textur, die Unregelmäßigkeiten der Handarbeit, Verkleinerung und Vergrößerung in Betracht kommen, oft gar nicht denkbar, oder nur mit zehnfachen Kosten möglich. Der Text muß da aushelfen und dort findet man jede Vergrößerung und Verkleinerung ꝛc. genau angegeben.

Meine früheste Publikation „Stylistische Flachornamente", auf die Herr B. hinweist, hatte vorwiegend den Zweck, Conturvorlagen zu bringen, so daß ich der billigen Herstellung wegen die Farben weniger berücksichtigen konnte. Dieses geschieht, um den gesteigerten Ansprüchen der Kunstwissenschaft möglichst Rechnung zu tragen, in der Fortsetzung dieses Werkes: „Die Ornamentation der Gewebe". Zu dem mir gütigst gespendeten Lobe, daß meine Publikationen in erster Reihe praktischen Werth für unsere Industriellen besitzen, will ich noch bemerken, daß dieses auch durchaus meine Absicht ist und daß ich rein archäologische Arbeiten nicht als meine Aufgabe erkenne, zumal dazu andere Kräfte vorhanden sind, die im Gegensatze die Bedürfnisse unserer Industriellen oft verkennen.

Hanau a. M., im April 1873. **Friedr. Fischbach.**

Zeitschriften.

Photograph. Mittheilungen. Nr. 109.
Ueber die sogenannten fortsetzenden Strahlen, von H. Vogel.

Westermanns Monatshefte. Mai.
Ein deutscher Bildhauer im Elsaß: Andreas Friedrich, von W. Riehl.

Im neuen Reich. No. 20.
Ueber das Gesetzmäßige in der Entwickelung der bildenden Künste, von A. Springer.

Gazette des Beaux-Arts. Mai.
L'art Phénicien, von E. Renan. (Mit Abbild.) — Les chefs d'oeuvre de l'école Hollandaise exposés à Amsterdam en 1872. V. Artikel: Les peintres de paysage, de marine, d'architecture et de nature morte, von H. Havard (Schluss.) — Galerie du Belvedere à Vienne, von Clément de Ris. (Mit Abbild.) — Le plafond de M. Cabanel, von Saint-Cyr de Salaone. — La galerie de M. Rothan, von P. Mantz; zweiter und letzter Artikel. (Mit Abbild.) — Arès prototype des statues impériales, von L. Ménard. (Mit Abbild.) — Collection Faure, von R. Ménard. (Mit Abbild.) Beigegeben: Die Amme, nach P. de Hooch rad. von Courtry. — Sir George Yonge, nach Joshua Reynolds rad. von Rajon. — Die alte Eiche, nach Dupré rad. von Greno. — Männliches Porträt, nach Sebastiano del Piombo rad. von Le Rat. — Die Dame mit dem Sonnenschirm, nach Lenoret rad. von Hollivin. — Das Getreidefeld, nach Ruysdael, rad. von Lotenne. — Intérieur, nach Dupré rad. von Goucherel. — Ophelia, nach Delacroix rad. von Hédouin. — Heimkehr der Heerde, nach Troyon rad. von Lagnillermie.

Kunst und Gewerbe. Nr. 18 u. 19.
Valentin Drausch, Edelsteinschneider im 16. Jahrhundert, von Stockbauer. — Der künstlerische Charakter der antiken Metallgeräthe.

Deutsche Monatshefte. Nr. 4.
Handzeichnungen König Friedrich Wilhelm des IV. (Mit Illustrationen.) — Die Gemäldesammlung in den Königlichen Schlössern, von R. Dohme.

Gewerbehalle. Nr. 5.
Filippo Brunellesco, von E. Paulus. — Kassetten, Rosetten und Thürverzierungen, Intarsia, Marmorbrunnen in der Capella dei Pazzi von Brunellesco; Erhöhung der Hauptpforte von E. Spirito (Entwurf) von Brunellesco. — Moderne Entwürfe zu Nebrstuhl, Kommode, Bücherschrank, Hängelampe, Blumentopfen, Altarlampe, Kreuz, Plafond in pompejanischem Stil, Vorhanggalerie, Nielloverzierungen. — Amor, Marmorstatue von Manzel.

Berichte vom Kunstmarkt.

♯ **Ansichten der Nürnberger Stadtmauer.** Der Photograph Joh. Hahn in Nürnberg hat eine Reihe von photographischen Ansichten der schönsten Partien der in der letzten Zeit viel besprochenen Nürnberger Stadtmauer gefertigt, und zwar in solcher Anzahl (30 Blatt), daß sie ein annähernd vollständiges Bild alles dessen geben, was für dieses großartige Denkmal mittelalterlicher Baukunst wesentlich ist und seinen Charakter bestimmt. Jede einzelne Ansicht ist zugleich ein in sich abgeschlossenes, melodisch arrangirtes Bild. Das Ganze ist in hohem Grade geeignet, auch Demjenigen, der Nürnberg nicht aus eigener Anschauung kennt, ein treues Bild von dem hohen Werthe dieses ehrwürdigen Mauerkranzes in geschichtlicher und malerischer Beziehung zu geben.

Giacomo Rossetti, Photograph in Brescia, hat seit einiger Zeit ein Unternehmen begonnen, welches die Aufmerksamkeit der Kunstsammlungen und besonders der Gewerbe-Museen in hohem Grade verdient: die photographische Aufnahme einiger der Architektur-Kleinodien seiner Heimathstadt, namentlich der Chiesa dei Miracoli und der Loggia (Palazzo municipale), dieser Prachtstücke der Hochrenaissance, welche bisher nur in ganz dürftigen Nachbildungen bekannt waren. Namentlich die Façade der Miracoli-Kirche bildet eine ganze Mustersammlung von Ornamentik der graziösesten Art; der Marmor ist hier fast wie Holz behandelt und hat der freiesten Phantasie der Bildner unmittelbaren Ausdruck gewährt. Herr Rossetti, dessen Intelligenz, Verständniß und Ausdauer hohes Lob verdienen, hat durch fortwährende entsprechende Verschiebung des Aufnahme-Standpunktes alle Einzelheiten der Bauwerke unter gleichem Winkel gefaßt, sodaß auch eine Zusammensetzung der Blätter möglich ist. Er giebt dieselben in Form von Albums ab, bei deren Abnahme der Preis ein sehr mäßiger ist. Jedes Blatt hat das Durchschnittsmaß von 35 zu 40 Centimeter, es sind von der „Loggia" je 24, von der „Chiesa dei Miracoli" je 29 (à 5 Frcs.) angefertigt: Die Güte der Aufnahme läßt nichts zu wünschen übrig.

Leipzig. Nach dreimonatlicher Pause, bedingt durch die schwierigen Druckverhältnisse der letzten Zeit, liegt uns heute wieder ein Katalog des hiesigen Auktions-Instituts von C. G. Boerner vor. In circa 3000 Nummern umfaßt derselbe mehrere kleinere Privatsammlungen schöner Kupferstiche, Radirungen, Handzeichnungen ꝛc., welche am 9. Juni zur Versteigerung gelangen. Besonders weisen wir auf das sehr reiche Werk der reizenden Radirungen von D. Chodowiecki und die zahlreichen Stiche von J. E. Ridinger hin. Außerdem verdienen die Handzeichnungen sowie unter den Büchern einige schöne Handzeichnungs-Werke besondere Beachtung. — Mit diesem Kataloge schließt das Auktions-Institut die Reihe

seiner Frühjahrs-Versteigerungen, nicht ohne allen Kunstsammlern die erfreulichsten Aussichten auf kommendes Winterhalbjahr zu eröffnen. Der Vorrede des Katalogs entnehmen wir, daß dem Institute unter Anderem die berühmte Sammlung des Baron C. E. von Lipdart in Floenz, enthaltend vorzügliche niederländische Radirungen, ferner die hinterlassene Sammlung des Herrn Dr. A. Andresen enthaltend deutsche Maler-Radirungen, die Dubletten des Städel'schen Kunst-Instituts in Frankfurt a. M., die überaus reiche und werthvolle Sammlung des Herrn Hofrath Professor Dr. Marx in Göttingen zum öffentlichen Verkaufe bereits übertragen sind und im Laufe des kommenden Wintersemesters allen Liebhabern Gelegenheit zu namhaften Bereicherungen ihrer eigenen Kunstschätze bieten werden.

Leipzig. Wie sehr der Kreis des kunstliebenden Publikums in den letzten Jahren gewachsen und wie rege die Betheiligung an Auktionen geworden ist, geht aus dem äußerst günstigen Resultate hervor, welches das Auktions-Institut von C. G. Boerner hier in seiner Versteigerung werthvoller Grabstichelblätter am 24. März d. J. erzielte; wir lassen die namhaftesten Preise hier folgen:

Nr.	Gegenstand.	Thlr.	Sgr.
	Sammlung des Herrn Medicinalrathes Dr. C. J. Weigel.		
7	P. Anderloni, Das Urtheil Salomonis (Raphael)	15	10
10	— Christus und die Ehebrecherin, mit nur einer Zeile Schrift (Tizian)	18	—
20	J. G. Bervic, Louis XVI., von der unzerschnittenen Platte (A. F. Callet)	11	15
26	J. Browne, Banditti prisoners, mit Nadelschrift (J. & A. Both)	15	5
34	L. A. Claesens, Die Kreuzabnahme, alter Druck (Rubens)	37	15
44	A. B. Desnoyers, Vierge au linge, mit des Stechers Stempel (Raphael)	24	10
46	— Vierge au poisson, desgl. (Raphael)	24	5
48	— Vierge, dite de Foligne, dgl. (Raphael)	22	—
52	R. Earlom, The misers, Nadelschrift (Qu. Messis)	10	—
55	— Das Blumen- und das Fruchtstück, (J. van Huysum	21	15
845	— Liber veritatis, I. Aufg. (Claude Gelée)	122	—
63	J. Felsing, Madonna del trono (A. del Sarto)	9	10
70	F. Forster, Vierge au basrelief, Subscriptionsabdruck (L. da Vinci)	15	5
84	G. Garavaglia, Jakob und Rahel, Nadelschrift (A. Appiani)	12	5
122	J. Keller, Die Disputa, vor der Retouche, chin. Papier (Raphael)	45	—
127	R. Lecomte, Sainte famille, dite la Perle, vor der Schrift (Raphael)	24	—
130	A. Lefevre, Immaculée conception, chin. (E. Murillo)	19	5
139	G. Longhi, Lo Sposalizio, vor der Inschrift (Raphael)	55	—
140	— Die heil. Familie in Neapel, Nadelschrift (Raphael)	19	5
141	— Madonna del velo, vor der Schrift (Raphael)	18	5
142	— Vision des Ezechiel, von Longhi allein gestochen (Raphael)	18	25
143	— Die büßende Magdalena, alter Druck (Correggio)	18	25
165	R. Morghen, Vierge au silence, alter Druck, chin. (Tizian)	15	10
166	— Madonna della Sedia, mit Pagni's Adr. allein (Raphael)	20	—
167	— Das heil. Abendmahl, vor der Retouche (L. da Vinci)	86	—
168	— Die Transfiguration, Subscript.-Abdr. (Raphael)	65	5
169	— Aurora, alter Druck (G. Reni)	61	—
171	Ch. Fr. Müller, Madonna Sixtina, vor der Retouche (Raphael)	140	—
172	— Der h. Johannes, von 1808 (Domenichino)	20	—

Nr.	Gegenstand.	Thlr.	Sgr.
183	J. Prévost, Die Schnitter, Nadelschrift (L. Robert)	24	—
184	— Das Madonnenfest zu Neapel, alter Druck (L. Robert)	22	—
185	— Der Improvisator, Nadelschr. (L. Robert)	24	—
186	— Die Fischer von Chioggia, vor d. Schr. (L. Robert)	50	—
188	C. H. Rahl, Darstellung Jesu, vor d. Schr. (Bartolomeo)	37	—
189	— Die h. Justina, n. d. Schr. chin. (Pordenone)	17	25
196	J. Th. Richomme, Galathea auf der Muschel, mit des Stechers Stempel (Raphael)	31	15
211	M. Steinla, Die Madonna des Bürgermeisters, alter Druck (H. Holbein)	19	—
221	P. Toschi, Lo spasimo di Sicilia, vor der Retouche (Raphael)	26	5
242	W. Woollett, Jacob und Laban, vor d. Schr. (Claude Gelée)	16	5
253	— Celadon und Amelia, mit nur einer Zeile Schrift (R. Wilson)	10	16
590 — 596	H. Goudt, Das complete Werk (Elzheimer)	38	15
612	W. Hogarth, Die Komödianten in der Scheuer, I. Druck (Elzheimer)	19	15
649	P. Potter, Der Kuhhirt, B. 14, vor de Widt's Adresse (Elzheimer)	52	—
671	P. Savart, Marie Antoinette, F. 26 (Elzheimer)	4	5
710	A. Waterloo, Die große Wassermühle, B. 119, vor aller Ret. (Elzheimer)	25	—
711	— Die Landschaft mit dem trinkenden Hund, B. 120, vor d. Ret. (Elzheimer)	12	—
719	— Die Landschaft mit Venus und Adonis, B. 129, vor d. Ret. (Elzheimer)	12	5
721	— Die Landschaftsfolge mit idyllischer Staffage, B. 131—136, auf Schellenkappenpapier (Elzheimer)	60	—
	Sammlung eines Württembergischen Kunstfreundes.		
886	S. Amsler u. C. Barth, Titelblatt zu den Nibelungen, vor. d. Schr. (Cornelius)	9	—
890	P. Aderlonai, Das Urtheil Salomonis, Nadelscheift (Raphael)	39	15
897	G. Andran, Die Alexanderschlachten (Ch. le Brun)	21	—
915	M. Bisi, Madonna del trono, vor aller Schr. (B. Luini)	12	—
918	A. Th. Blanchard, Jupiter und Antiope, vor der Schr., chin. (Correggio)	13	5
940	F. Caporali, Die Madonna auf dem Throne (Perugino)	9	5
949	L. A. Claeßens, Die Kreuzabnahme, vor aller Schrift (Rubens)	300	—
982	A. B. Desnoyers, La visitation, vor d. Schr. chin. (Raphael)	45	—
984	— Vierge, dite de Foligne, mit des Stechers Stempel (Raphael)	35	—
986	— La belle jardinière, alter Druck (Raphael)	17	—
989	— Vierge au poisson, mit des Stechers Stempel (Raphael)	20	15
990	— Dasselbe, vor der Schrift (Raphael)	90	15
992	— Glaube, Liebe, Hoffnung, mit des Stechers Stempel (Raphael)	18	15
998	R. Earlom, Die Schmiede, vor der Schr. (J. Wright)	13	—
1009	R. Estéve, Fruppement du rocher, vor d. Schr., chin. (E. Murillo)	230	—
1022	F. Forster, La Vierge à la légende, vor d. Schr. (Raphael)	29	—
1023	— Les trois grâces, alter Druck (Raphael)	9	—
1034	M. Gaudolfi, Der Tag des Correggio, épr. de rem. chin. (Correggio)	26	—
1042	A. G. Glaser, Die Kreuztragung, épr. d'art. chin. (P. Veronese)	18	5

Nr.	Gegenstand.	Thlr.	Sgr.
1056	L. Gruner, Madonna del Ansidei, chin. (Raphael)	10	20
1081	S. Jesi, Leo X., vor d. Schr. chin. (Raphael)	32	—
1137	G. Leybold, Die heil. Familie aus der Galerie Esterhazy (Raphael)	8	—
1143	G. Longhi, Die heil. Familie in Neapel, vor aller Schr. chin. (Raphael)	18	—
1144	— Madonna del velo, v. d. Schr. (Raphael)	22	—
1148	— Das jüngste Gericht, des Stechers letzte unvollendete Arbeit (M. A. Buonarotti)	15	5
1158	E. Mandel, Madonna della Sedia, épr. d'art. chin. (Raphael)	62	—
1163	— Der italienische Hirtenknabe, vor. d. Schr. chin. (L. Pollak)	15	—
1171	P. Mercury, Die Schnitter, épr. d'art. chin. (L. Robert)	66	—
1174	H. Merz, Das jüngste Gericht, Nadelschrift (Cornelius)	12	—
1176	— Die Zerstörung Troja's, vor. d. Schr. chin. (Cornelius)	10	5
1183	R. Morghen, Das heil. Abendmahl, vor d. Retouche (L. da Vinci)	51	—
1184	— Die Transfiguration, mit des Stechers Stempel (Raphael)	36	—
1187	— Aurora, alter Druck (G. Reni)	75	—
1188	— Dasselbe, vor In Aedibus Rospigliosis (G. Reni)	76	—
1197	Ch. Fr. Müller, Adam und Eva, Nadelschrift (Raphael)	16	—
1198	— Madonna Sixtina, alter Druck (Raphael)	50	—
1199	— Dasselbe, Nadelschrift (Raphael)	700	—
1804	J. G. von Müller, Madonna della Sedia, vor aller Schrift (Raphael)	16	5
1241	J. Prévost, Die Schnitter, vor aller Schr. chin. (L. Robert)	40	—
1242	— Das Madonnenfest zu Neapel, vor aller Schrift, chin. (L. Robert)	32	—
1258	J. Th. Richomme, Galathea auf der Muschel, Nadelschrift (Raphael)	160	—
1270	F. Rosaspina, Der Amorettentanz, Nadelschr. (F. Albani)	42	15
1285	E. E. Schaeffer, Orpheus, Nadelschr., chin. (Cornelius)	12	15
1289	E. Schäffer und H. Merz, Die Nacht, vor aller Schrift (Cornelius)	12	—
1290	N. Schiavoni, Himmelfahrt der Maria, Nadelschrift (Tizian)	130	—
1332	M. Steinla, Madonna Sixtina, vor d. Schr. chin. (Raphael)	75	—
1337	J. Steinmüller, Madonna im Grünen, épr. d'art. (Raphael)	14	—
1347	R. Strange, Karl I. und der Herzog von Hamilton (A. van Dyck)	16	15
1352	J. Thäter, Die apokalypt. Reiter, alter Druck (Cornelius)	8	—
1354	— Traum des Agamemnon, vor aller Schr. chin. (Cornelius)	20	—
1368	P. Toschi, Lo Spasimo, Nadelschr. (Raphael)	100	—
1369	— Kreuzabnahme, épr. de rem. chin. (D. da Volterra)	60	—
1370	— Der Apostel Thomas, vor aller Schrift chin. (Correggio)	30	—
1374	P. Toschi, L'incoronata, vor der Schrift, chin. (Correggio)	20	—
1377	J. C. Ulmer, Die Bürgermeister von Amsterdam, épr. d'art. (van der Helst)	50	—
1381	J. Bendramini, Erweckung des Lazarus, vor d. Schr., chin. (M. A. Buonarotti)	21	15
1386	G. Volpato, 18 Blatt aus den Loggien des Vatican (Raphael)	20	—

Neuigkeiten des Buchhandels.

Bücher.

Bülmuer, H., Dilettanten, Kunstliebhaber und Kenner im Alterthum. 8°. Berlin, Lüderitz.

Helbig, J., Histoire de la peinture dans l'ancien pays de Liège. gr. 8°. Lüttich. de Thier.

Handoy, J., Tapisseries représentant la conquête du royaume de Thunes par l'empereur Charles-Quint. Histoire et documents inédits. 8°. Lille, Danel.

Loebe, M., Die herzogliche Schlosskirche zu Altenburg. gr. 4. Altenburg, Bonde.

Virtue's Fine art almanack 1873. London, Virtue & Co.

Auktions-Kataloge.

J. M. Heberle (H. Lempertz Söhne) in Köln. Versteigerung der Kunstsammlung des Herrn D. Leonardt am 9. Juni: Gemälde, römische Antiquitäten, Arbeiten in Steingut etc. Mobiliar in Renaissance-Stil. 300 Nummern.

C. G. Boerner in Leipzig. Versteigarung: 9. Juni 1873. Mehrere Privatsammlungen von Kupferstichen Radirungen, Handzeichnungen, Aquarellen, Oelgemälden, Kupferwerken und Kunstbüchern. 2964 Nummern.

Neuigkeiten des Kunsthandels.

Kupferstiche.

Kindler, A., Die Verlassene auf dem Taunaboden, gest. von J. L. Raab. gr. qu. Fol. Hannover, Schrader.

Oelfarbendrucke.

Bonnette, Mondschein an der Küste; Seestück; gr. qu. Fol. (41 u. 56½ C.) Berlin, C. H. Meyer.

Murillo, Madonna; Brustbild; Roy. Form. (65 u. 52 C.) Berlin, C. H. Meyer.

Spitzweg, Sommertag. Sommer-Abend. gr. Fol. (je 40 u. 23 C.) Berlin, C. H. Meyer.

Photographien.

Album Münchener Künstler. Nach den Origin. Gemälden photogr. No. 1. Heimkehrende Heerde, von Fr. Voltz. No. 2. Erlegtes Wild, von L. Voltz. No. 3. Kalkofen an der Isar, von A. Steffan. No. 4. Am Hintersee, von J. G. Steffan. No. 5. 6. Aus dem Feldzuge im Kaukasus, von Th. Horschelt. No. 7. Katzenfrühstück, von R. Epp. No. 8. Spielende Kinder, von R. Epp. No. 9. Kälber auf der Weide, von A. Braith. No. 10. Im Arrest (Hunde), von B. Adam. Verschiedene Formate. München, F. Finsterlin.

Architektonische Kupferwerke.

Die königliche Residenz in München. Mit Unterstützung Seiner Majestät des Königs Ludwig II. hrsg. von G. F. Seidel. gr. Folio. Lfg. 1. (Drei Kupferstiche und ein Farbendruck.) Leipzig, Seemann.

Inserate.

Das 8. Heft der Zeitschrift für bildende Kunst wird eingetretener Hindernisse wegen erst am 30. Mai erscheinen.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VIII. Jahrgang.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

23. Mai

Nr. 32.

Inserate
à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Das 8. Heft der Zeitschrift für bildende Kunst wird am 30. Mai ausgegeben.

Die Kunstgeschichte auf den Gymnasien.

Die Ueberschrift der folgenden Zeilen wird den meisten Lesern seltsam dünken, denn sie kündigt einen Gegenstand an, der bekanntlich nicht existirt. So sachgemäß es scheint, daß auf Anstalten, welche die klassische Bildung verbreiten und erhalten sollen, wenigstens die Elemente der griechischen Architektur und die wichtigsten Typen der antiken Plastik gleichfalls erklärt würden, so ist doch meines Wissens nirgends dafür ausreichende Sorge noch getragen worden. Und dennoch besagt die Aufschrift Richtiges. Es soll von der Kunstgeschichte auf Gymnasien gesprochen, sogar gegen die Art, wie dieselbe hier getrieben wird, Verwahrung eingelegt werden. Als Anhängsel zur politischen Geschichte hat sie in unsern Schulen Eingang gefunden, und hat der Lehrer die staatliche Entwickelung während einer bestimmten Periode zu Ende geführt, so spricht er auch noch einige Minuten lang über die Kunst und Kultur des betreffenden Zeitraumes. Als Probe mag mitgetheilt werden, was in einem vielverbreiteten Schulbuche (Grundriß der allgemeinen Geschichte für die oberen Gymnasialklassen von Rudolf Dietsch. Zweiter Theil. Sechste von neuem durchgesehene Auflage. Leipzig, Teubner 1872) über die Kunst des Mittelalters gesagt wird.

Für die Periode von Karl d. Gr. bis zu den Kreuzzügen (768—1095) gilt in Bezug auf Kunstgeschichte als wissenswerth: S. 51. „Die Paläste zu Ingelheim, Aachen und Nymwegen und der Dom zu Aachen bezeugen Karl's Sorge für die Kunst". S. 79: „Die Baukunst fand wie alle anderen Künste durch die Kirche Ausbildung. Der byzantinische Styl war noch vorherrschend, doch begann bereits der deutsche oder gothische, während in Spanien der maurische Eingang fand. Die Baubrüderschaften Englands (seit dem zehnten Jahrhundert) wirkten für Ausbildung, aber auch Geheimhaltung der Kunst. Malerei und Bildhauerei erhielten durch die aus dem byzantinischen Reich wegen des Bilderstreites geflüchteten Künstler im Abendlande Verbreitung, dienten aber fast nur kirchlichen Zwecken."

Die Kunstentwickelung der folgenden Periode (das Zeitalter der Kreuzzüge 1095—1291) schildert der Verfasser des Schulbuches in folgender Weise: (Seite 109) „Die Baukunst erreicht durch die Vollendung des gothischen Styls und Anwendung der Geometrie die höchste Blüthe, vor allen Ländern in Deutschland. Sie ward auch bereits zu weltlichen (Paläste der Hohenstaufen) und nützlichen Zwecken (Donaubrücke bei Regensburg um 1140) benutzt. Der Festungsbau fand in Italien Ausbildung. Die von den Byzantinern (Farben auf Goldgrund) erlernte Malerei ward in den Städten Italiens (Cimabue in Florenz 1280) und in Deutschland besonders zu Köln und Mastricht geübt. Die Glasmalerei gab dem gothischen Baustyl den höchsten Schmuck. Die Bildhauerei ward durch Nicolo aus Pisa († 1270) wieder zur Kunst. Neben der Holzschnitzerei fand in Norddeutschland der Metallguß Ausbildung."

Der Zustand der bildenden Kunst endlich in der letzten Periode des Mittelalters (vom Ende der Kreuzzüge bis zur Reformation) wird wie wörtlich folgt (S. 141) beschrieben: „Die Künste fanden durch die Prachtliebe des Zeitalters Nahrung und Förderung. 1) Die Baukunst begann in Deutschland durch die Verhältnisse die Mittel zu verlieren, fand dagegen in Italien die reichste Bethätigung. Filippo Brunelleschi in Florenz († 1444) führte

zuerst die Nachahmung der Antike ein. 2) Die Malerei. a. In Italien gründete Giotti di Bondona (sic) die altflorentinische Schule, indem er treuen Ausdruck der Natur suchte. Die Schattirung vervollkommnete Masaccio, Angelo (sic) di Fiesole verstand den geistigen Ausdruck wiederzugeben. b. In Deutschland malte um 1380 Wilhelm von Köln Porträts. Eine gänzliche Umgestaltung bewirkten die Erfinder der Oelmalerei, die Gebrüder van Eyck (Hubert † 1427, Jan † 1445). Ausgezeichnet sind Martin Schön aus Colmar († 1499) und Mich. Wolgemut aus Nürnberg († 1519). Schon vor der Erfindung der Buchdruckerkunst hatte der Holzschnitt starke Verbreitung, ihm zur Seite trat zwischen 1430 und 1450 der Kupferstich, von den zuletzt genannten deutschen Meistern erfunden. 3) Auf die Plastik wirkte das Studium der Antike günstig. In Deutschland sind Adam Kraft und Peter Vischer zu Nürnberg die hervorragendsten Künstler."

Eine Kritik dieser Sätze ist wohl nicht nöthig. Man drückt sich höflich aus, wenn man sagt, daß es schwer sei, so viel kunsthistorischen Unsinn in so wenige Zeilen zusammenzupressen. Eine Wissenschaft muß es sich gefallen lassen, wenn sie da und dort ignorirt wird; sie hat aber das Recht zu verlangen, daß sie nicht mißbräuchlich angewendet und zur Verpflegung von Irrthümern benutzt werde. Wir werden dem Vorwurfe des Pharisäismus nicht entgehen, wenn wir fortfahren, selbstbewußt die Gründlichkeit unserer Bildung zu betonen und geringschätzig auf andere Völker in dieser Hinsicht herabzublicken, gleichzeitig aber in unseren nächsten Kreisen bei dem Irrthum und der gewöhnlichsten Oberflächlichkeit zu beharren. Es wäre im Interesse der Sache wünschenswerth, wenn mit der kunsthistorischen Blüthenlese aus unseren gangbarsten Schulbüchern fortgefahren würde. Vielleicht ließe sich doch schließlich eine Besserung erreichen. A. S.

Korrespondenz.

Hamburg, den 9. Mai 1873.

Ein in großen Dimensionen ausgeführtes Altargemälde von des Coudres in Karlsruhe, die Kreuzigung vorstellend und für die Nicolaikirche bestimmt, ist vor der definitiven Ueberführung an seinen Standort einige Zeit in der Kunsthalle ausgestellt: eine merkwürdige Arbeit, die man nur mit gemischten Gefühlen betrachten kann. Technisch und malerisch ist nichts daran auszusetzen; der Vortrag ist brillant, die Gruppirung geschickt und gut gedacht, die Auffassung nicht ohne Originalität. Die Hauptfigur; der bereits von der Farbe des Todes überzogene Leichnam des Gekreuzigten, ist so angeordnet, daß sie ein wenig rechts vom Mittelpunkt des Bildes fällt, so daß der eine Schächer links und etwas mehr nach hinten noch sichtbar ist, während der andere zu weit nach rechts und vorn fällt, um noch sichtbar zu werden. Zwischen dem Erlöser, auf dessen Körper aus dem sonst schweren und schwärzlich grauen Himmel eine helle Lichtglorie fällt, und dem Schächer links baut sich mit sicherer Berechnung und Steigerung die Gruppe der klagenden Frauen, theils knieend, theils zusammensinkend oder halb liegend bis zum aufrecht stehenden Johannes auf. Auf diesen Theil des Bildes fällt noch helles Licht, während rechts Dunkel und Schatten herrscht, so daß man nur die römischen Kriegsknechte im Mittelgrunde erkennt, deren Geberden verrathen, daß sie eben mit Ueberraschung Zeugen der wunderbaren Naturereignisse sind, welche in dem Moment des Todes Christi eintreten. Das Hauptinteresse konzentrirt sich also auf die linke Hälfte; ein unharmonisches Ueberwiegen dieses Verhältnisses vermeidet der Künstler durch eine rechts vom Kreuze knieende Frauengestalt. Ein sonderbarer Einfall ist es übrigens, daß alle Frauen mit rothen oder doch sehr blonden Haaren ausgestattet sind. Die Zusammenstellung der Farben an den Gewändern ist mit der größten Feinheit berechnet, wie denn die koloristische Bravour den unleugbaren Vorzug des auch in der Beleuchtung effektvoll behandelten Bildes ausmacht. Leider steht der geistige Inhalt nicht vollkommen auf derselben Höhe, und der Gegenstand läßt trotz oder vielleicht eben wegen der ersichtlichen Berechnung im Ganzen kalt. Es ist schwer, sich über die Gründe dieses Eindruckes genau Rechenschaft abzulegen, die Hauptschuld daran aber trägt unzweifelhaft die nicht erhaben genug aufgefaßte Erscheinung des Heilandes. Wir sehen eben nur einen gerichteten Menschen, und der Heiligenschein um das Haupt genügt durchaus nicht, um das fehlende geistige Moment zu ersetzen. Indem der Maler bemüht war, durch das Betonen der Nebenumstände, den Heiligenschein, das himmlische Licht, die Naturereignisse, auf den Gottmenschen der Evangelien und der Orthodoxie hinzuweisen, war er wohl von dem richtigen Gefühl geleitet, daß der orthodoxe Glaube für die Kunst der dankbarere sei. Es mißlang ihm aber, eine Persönlichkeit zu schaffen, die sich über den Jesus der Protestantenvereine *) erhoben hätte, und so setzte er sich mit der von ihm selber adoptirten, und mit Recht adoptirten idealeren Auffassung in einen unlösbaren Widerspruch. Bei aller Hochachtung vor dem Können des Meisters müssen wir doch bezweifeln, daß es seinen Gestalten gelingen wird, Andacht zu erregen, falls es anders wahr ist, was Herder sagt:

Denn was Andacht schuf,
Erwecket Andacht.

Im Uebrigen war die künstlerische Ausbeute der letzten Wochen eine ungemein magere. Einige hübsche, aber unbedeutende italienische Genrebilder von Jessen,

---

*) Ich verwahre mich hier ausdrücklich gegen jede Auslegung meiner Worte in einem für die Rationalisten und Protestantenvereine geringschätzigen Sinne.

ein in bekannter sauberer Kleinmalerei ausgeführtes Bildchen von Baumgartner, eine Schneelandschaft von Stademann, einige kleine Landschaften von Köhnholz verdienen kaum mehr als diese kurze Erwähnung. Ein sprechend ähnliches Porträt des verstorbenen Professor Petersen von Steinfurth verdient um so mehr Anerkennung, als es erst nach dem Tode aufgenommen wurde, und aus diesem Grunde der geistreichen und beweglichen Persönlichkeit des hochverdienten Gelehrten nicht ganz gerecht werden konnte. Ein Grieche stellte eine Marmorbüste aus, die er Sappho nannte, warum, war nicht recht ersichtlich; ein Franzose (Graf Gobineau) eine andere, Walküre betitelt. Beide erhoben sich nicht über das Niveau eines achtbaren Talents. Was freilich den Grafen bewogen haben mag, dem Kopfe des auf der Gränzlinie zwischen Jungfrau und Kind stehenden Mädchens den erwähnten mythologischen Charakter beizulegen, zu dem ihm nicht weniger fehlte als alles, das mögen die Götter wissen; sollte hier vielleicht eines der Mißverständnisse, worin ja die Franzosen Großes leisten, zu Grunde liegen?

A. J. M.

München, im Mai 1873.

△ Wie bekannt, nahm die Stadtgemeinde München schon vor einigen Jahren, als Professor Piloty einen Ruf nach Berlin erhalten, Anlaß, mit dem Künstler wegen Herstellung eines großen geschichtlichen Wandgemäldes für den Sitzungssaal des Kollegiums der Gemeinde-Bevollmächtigten Rücksprache zu nehmen. Seither wurde durch Magistratsbeschluß näher bestimmt, daß dieses Bild eine allegorische Darstellung der Geschichte Münchens zum Gegenstand zu nehmen habe und inzwischen ward die Uebertragung einer derartigen rein idealen Aufgabe an einen Künstler absolut realistischer Richtung in Künstlerkreisen wie in der Presse lebhaft genug diskutirt. Und wenn hierbei die Wahl des Künstlers, oder wenn Sie lieber wollen, des Stoffes für den Künstler, der einmal bestimmt war, als eine nichts weniger denn glückliche bezeichnet wurde, so scheint dieses Urtheil nach dem, was über Piloty's Auffassung des gegebenen Stoffes in's Publikum gedrungen ist, leider nur zu begründet, und man kann es nur bedauern, daß die Betheiligten in dieser Sache Goethe's Wort außer Acht ließen: „Eines schickt sich nicht für Alle". Vor wenigen Tagen hat Prof. Piloty mit dem Magistrat bezüglich der Ausführung des Bildes folgende Punkte vereinbart:

Für die Vollendung des Werkes wird eine Frist von fünf Jahren festgestellt. Innerhalb derselben theilt sich die Arbeit in nachstehender Weise ab:

a. Anfertigung einer ausgeführten Skizze in der Breite von 1,25 Meter;
b. Aufzeichnung im Großen auf Leinwand;
c. Untermalung und
d. Vollendung.

Der Preis wird auf 50000 Gulden festgesetzt, wovon 15000 Gulden nach Vollendung der Skizze und Herbeischaffung sämmtlichen Materials (?!), je 10,000 Gulden nach der Aufzeichnung und Untermalung und die letzten 15,000 Gulden nach Vollendung des Gemäldes zur Auszahlung gelangen.

Die Skizze ist nach Vollendung des Gemäldes dem Stadtmagistrate abzuliefern, dagegen bleibt das Vervielfältigungsrecht dem Künstler vorbehalten. —

Die Hanfstängl'sche Kunstanstalt hier hat vor Kurzem Kaulbach's „Schlacht von Salamis" um den Kaufpreis von 30,000 Gulden erworben und dieses figurenreiche Bild bereits durch die Photographie vervielfältigt, Professor Carrière aber einen Prospektus dazu geschrieben, worin er sagt:

„Die Schlacht von Salamis hat Kaulbach in dem Geiste aufgefaßt, wie Herodot sie in seiner Geschichte, Aeschylos in seinem Drama „Die Perser" dargestellt. Links erblicken wir den Großkönig Xerxes, wie er vom Lande aus auf hohem Throne den Sieg seiner Flotte schauen wollte und entsetzt aufspringt, als deren Niederlage sich entscheidet. Das Prachtschiff mit seinen Frauen droht in den Wellen zu versinken. Rechts am Rand steht Aristides auf der Insel Psyttaleia, er hat sie besetzt und verkündet den griechischen Flottenstreitern, daß hier Befreundete stehen. Ihm zunächst auf dem Schiff lenkt Themistokles mit der Ruhe und dem Adler-Blick des Feldherrn den Kampf, der den Mittelgrund füllt. Auf Seite der Perser streitet die Königin Artemisia, von der Xerxes sagte, sie hat wie ein Mann, viele Männer wie Weiber gefochten. Es ist bekannt, daß der Tragiker Aeschylos unter den Streitern war; der Maler hat ihn auf dem Schiffe des Themistokles durch die tragische Maske auf dem Schild kenntlich gemacht und läßt ihn den Speer auf Perser schwingen, die mit geraubten Tempelschätzen sich flüchten wollten. Es ist bekannt, daß der Tragiker Sophokles den Siegesreigen der Jünglinge führte, der Maler aber stellt ihn zu Aristides, und läßt ihn die Leier zum Danklied an die Heroen schlagen. Die Griechen hatten ausgesandt, die Bilder derselben, des Telamon, Ajax und Achilleus von der Insel Aegina wie hilfreiche Genien holen zu lassen: der Maler läßt sie vor dem begeisterten Auge des Sophokles und des auf dem Schiffe des Themistokles opfernden Priesters wie lichte Wolkengebilde erscheinen. So erblicken wir wie die Hellenen selber im Sieg über die Perser die geschichtliche Erfüllung dessen, was Homer im Sieg der Achäer über die Tröer geweissagt hat. Der Mythus ist das Vorbild der Geschichte; den Griechen selbst war es klar, daß ihr Nationalbewußtsein sich im Kampfe mit Asien entwickelte; die Schlachten bei Marathon und Salamis waren der zweite

große Akt dieses Dramas, dessen erster die Zerstörung Troja's, dessen dritter der Sturz des Perserreiches durch Alexander des Großen. Auch in der dunklen Wolke, die sich von Elenfts her erhob, sahen die Griechen ein Götterzeichen, und der Künstler hat sie zu einem Gewitter gemacht, das sich über den Häuptern der Feinde entladet.

Das ganze Gemälde gibt also ein Gesammtbild der Schlacht als eines welthistorischen Ereignisses und läßt neben der Realität die phantasienolle Auffassung derselben durch die Griechen selbst, neben der politischen That ihre Religion und Poesie anschaulich werden; wir sehen, daß hier um eine Kultur-Idee gekämpft wird, daß sie den Sieg verleiht."

Die photographischen Produktionen zeigen alle Vorzüge welche den Erzeugnissen Hanfstängl's eigen sind. —

Aus den letzten Wochenausstellungen des Kunstvereins ist vor Allem ein weiblicher Studienkopf von Anselm Feuerbach zu erwähnen, der mit edelster Formenschöne einfachste und klarste Technik und ein prächtiges Kolorit verbindet und mit zu dem Besten zu zählen ist, was der Künstler in dieser Weise geschaffen. A. Adamo brachte zwei kleinere Bilder von ungleichem Werthe. In seiner „Morgentoilette" ist das Kolorit trocken und nüchtern, und die Ausführung des Atlaskleides der Dame läßt viel zu wünschen übrig. Viel mehr spricht dagegen durch Konzeption und Durchbildung sein „Adept im Laboratorium" an. Einiges Aufsehen machte D. Neal's „James Watt". Der Künstler nahm sich die bekannte Anekdote zum Vorwurf, welche den jungen Watt an dem brodelnen und zischenden Theekessel seine Studien für die künftige Dampfmaschine machen läßt. Der Stoff ist unzweifelhaft brauchbar, schon deßhalb, weil er noch nicht so vergriffen ist, wie die meisten von unseren Genremalern gewählten. Besser aber hätte Neal gethan, wenn er nicht durch Doppelbeleuchtung, welche in keiner Weise nothwendig erscheint, die Aufmerksamkeit des Beschauers von seiner Hauptperson abgelenkt hätte. Während nämlich der junge Watt im vollen Tageslichte in der Küche neben dem Theekessel sitzt, hat seine Mutter eben die Thüre zur Wohnstube geöffnet, in welcher noch die Lampe brennt. Die Intensität des künstlichen Lichtes erklärt sich nur durch noch geschlossene Fensterläden und die Situation erhält dadurch etwas Gesuchtes. Die Technik weist darauf hin, daß Neal der Schule Piloty's angehört, hat aber vor dieser Manches voraus.

Wie Adamo in den obenerwähnten beiden Salonbildern, erwählte sich M. Schüler die alten niederländischen Meister zu Vorbildern. Sein Bildchen „Beim Juwelier" weist durch die ungewöhnliche Tiefe des Kolorits und die Sauberkeit der Durchbildung unverkennbar auf sie hin, und der noch sehr jugendliche Künstler verspricht schöne Erfolge. Von großer Frische ist A. Weber's „Bildniß des deutschen Kronprinzen", das die markigen Züge des Helden in überraschend ähnlicher Weise wiedergibt. Als ein paar sehr bedeutende Werke sind Adalb. Waagen's beide in kolossalen Maßverhältnissen ausgeführten Partien aus der Umgebung von Berchtesgaden: „Der Obersee" und „Der hohe Göll" zu verzeichnen. Der Großheit der Auffassung entspricht eine breite energische Behandlung, welche von der modernen Technik genau so viel herüber nahm als dazu dienen konnte, die Wirkung zu steigern, ohne der Mache den Vorrang vor dem künstlerischen Gedanken einzuräumen.

J. v. Schraudolph's „Verehrung Mariens mit dem Jesuskinde durch Engel und Heilige" erinnert an längst vergangene Zeiten. Trotz aller Sauberkeit der Zeichnung und trotz dem Ausdrucke der innigen Empfindung des Künstlers läßt uns das Bild „kühl bis an's Herz hinan". Es ist nicht des Künstlers Schuld, auch nicht unsere; es ist die nothwendige Folge anderer Lebensanschauungen, anderer Empfindungsweise, kurzum eines totalen Umschwungs eines Kulturlebens, mit dem sich der Künstler nun in seinen alten Tagen so wenig mehr befreunden mag, als wir uns mit der einer nun hinter uns liegenden Periode. In seiner „Polnischen leichten Kavallerie auf einem Streifzuge" (17. Jahrhundert) begegnen wir dem reichbegabten J. Brandt wieder in seinem rechten eigenen Elemente und verzeihen ihm darüber selbst den Mißgriff, den er mit seinem großen Bilde „Entsatz von Wien" begangen. Bruno Adam brachte einen lebensgroßen prächtigen „Edelhirsch", ein Kniestück, wenn der Ausdruck hier statthaft ist; ein gewaltiges, stolz blickendes Thier mit mächtigem Geweih, ein wahrer König des Waldes. L. Willroider erfreute wieder durch eine seiner schönen holländischen Landschaften, diesmal sein Motiv der Umgebung von Dortrecht entnehmend.

Die Plastik endlich war durch eine reichbewegte Gruppe von A. Löher: „Die Fahne des 2. Bataillons des 71. preuß. Regimentes vor Dijon am 23. Januar 1871", sauber in Erz ausgeführt, rühmlich vertreten. Die Gruppe ist Eigenthum des Offizierskorps des genannten Regimentes und verherrlicht die Tapferkeit der Braven, welche die Fahne unter ihren Leibern begruben, so daß sie erst am Morgen nach dem Gefecht von dem Feinde aufgefunden werden konnte, worauf sie Garibaldi's ältester Sohn, der diesen kommandirte, den Preußen mit ehrenden Worten zurücksendete. —

Der vielbesprochene Galawagen des Königs spielte bei dem festlichen Einzuge der Frau Erzherzogin Gisela in München eine ganz besonders hervorragende Rolle, und es mag wohl jetzt, nachdem er öffentlich sichtbar geworden, gestattet sein, ihn auch an dieser Stelle nad zwar ausschließlich vom künstlerischen Standpunkte zu besprechen. Leider muß ich sagen, daß er von diesem aus betrachtet, Anlaß zu manchen gerechten Bedenken gibt; denn hier kommen weder große Maßverhältnisse, noch

verblüffende Pracht, noch enormer Kostenaufwand (man spricht von 250000 Gulden) in Betracht.

Im ganzen Aufbau fehlt es zunächst an einem einheitlichen Gedanken, ohne den ein wirkliches Kunstwerk nicht gedacht werden kann. Ein Wagen hat an sich nichts mit einem Schiffe gemein, und das gilt auch von dem in Frage stehenden, dessen Kasten mit sechs Fenstern versehen, nach Außen mit verschiedenen allegorischen Bildern und Goldstukkaturen geschmückt ist, während das Innere mit seinem Azurblau und Gold das Firmament mit Sonnenstrahlen und Gestirnen vorstellt. Wenn nun der Künstler diesen Wagen beim Sitze des Kutschers in einen reichverzierten gewaltigen Schiffsschnabel auslaufen und von Neptun, der eine Meeresgöttin umschlingt, gezogen werden läßt, so fällt er damit ganz aus dem Gedanken. Und er macht den Fehler keineswegs wieder gut, wenn er eine Gruppe von Engeln und ein paar Löwen sich daran anschließen läßt; denn die Löwen haben nun einmal weder mit einem Schiffsschnabel noch mit Meeresgöttern etwas zu schaffen und bewegen sich auf einem anderen Elemente. Hoch über dem Wagenkasten erhebt sich eine figurenreiche Engelsgruppe, deren Bewegung beim Weggehen des Wagens auch über das beste Straßenpflaster etwas Unangenehmes hat. Nach hinten schließt der Wagen wieder durch zwei Löwen und eine Gruppe von Engeln nächst dem Wagenkasten. Aber das war dem Künstler nicht genug; er baute darum noch eine weitere Gruppe auf, deren Mittelpunkt die Friedensgöttin bildet, die in den weitausgestreckten Händen Lorbeerkranz und Oelzweig hält, während wiederum eine Menge Engelein herbeigeholt wird, die sich erstaunliche Mühe geben, diese Gaben der Göttin zu erhaschen. Eigenthümlicher Weise hat der Künstler diese große Gruppe vom Wagenkasten soweit abgerückt, daß das Auge sie nur mühsam mit dem Ganzen in Verbindung bringt. So kam es, daß Personen, die beim Einzuge des neuvermählten Paares ungünstige Standplätze hatten, den Eindruck empfingen, als befinde sich diese Hauptgruppe auf einem eigenen Wagen hinter dem königlichen.

Nach diesen Bemerkungen wäre noch zu konstatiren, daß Franz Seitz den Wagen entwarf, sein Sohn Rudolf die daran befindlichen Malereien, Lor. Gedon die figürlichen und Peter Karg die ornamentalen Bildschnitzereien, die Frl. Joerres aber die Stickereien lieferten. Daß der Wagen in dem Stile gehalten ist, den man am hiesigen Hofe den Stil Ludwig's XIV. nennt, der aber in der That dem verdorbenen Geschmacke zur Zeit Ludwig's XV. entspricht, brauche ich kaum beizufügen.

Neuigkeiten des Buchhandels.

Bücher.

Ranzoni, E., Wiener Bauten. 8°. Wien, Lehmann & Wentzel.

Ranzoni, E., Malerei in Wien; mit einem Anhang über Plastik. 8°. Wien, Lehmann & Wentzel.

Zeitschriften.

Mitthettungen des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie. No. 92.
Eröffnung der Weltausstellung. — Die Anfänge der Industrie. (Fortsetzg.)

L'arte ta Italta. März.
Leonardo scultore e pittore (Schluss), von C. Boito. — Restauri dell' antica Basilica di S. Francesco in Assisi von C. F. Biscarra. — La loggia del consiglio nella Piazza dei Signori in Padova, von M. Caffi. — Jenner e il primo esperimento dell' innesto del vaiuolo, gruppo in creta di Giulio Monteverde da Bestagno, von Aleardi. — Beigegeben: „Il ritratto a reminiscenza", nach L. Bianchi rad. von G. Carelli; Carlo Arienti, Porträt, Radirung von Alberto-Maso Gilli da Chieri. — „Sui colli", Radirung von A. Beccaria.

The Art-Journal. Mai.
The frescoes in the houses of parliament. — Mr. Mc Lean's gallery. — The Vienna exhibition. — Famous jewels. — Beigegeben: „il Penseroso", nach Johnston gest. von Demannee; „the letter-boy", nach Green gest. von S. S. Smith; Scarborough, nach Turner gest. von Chapman.

Inserate.

Kunst-Ausstellungen.

Die vereinigten Kunst-Vereine in **Augsburg, Stuttgart, Wiesbaden, Würzburg, Fürth, Nürnberg, Bamberg, Bayreuth** und **Regensburg** veranstalten, wie bisher, in den Monaten **Januar** bis **Dezember 1873 gemeinschaftliche, permanente Ausstellungen** unter den bekannten Bedingungen für die Einsendungen, von welchen nur diejenige hervorgehoben wird, daß alle Kunstwerke von Nord- und West-Deutschland nach **Wiesbaden**, von Oesterreich nach **Regensburg**, vom Süden und aus München nach **Augsburg** einzusenden sind und vorstehenden Turnus vor- oder rückwärts zu durchlaufen haben.

Die verehrlichen Herren Künstler werden daher zu zahlreicher Einsendung ihrer Kunstwerke mit dem Ersuchen eingeladen, vor Einsendung von größeren und werthvolleren Bildern, unter Anzeige ihres Umfangs und Gewichtes, gefällige Anfrage stellen zu wollen. Regensburg, im Dezember 1872.

[150] Im Namen der verbundenen Vereine: der **Kunstverein Regensburg.**

Leipziger Kunst-Auktion von C. G. Boerner.

Montag, den 9. Juni 1873,

Versteigerung mehrerer Privatsammlungen von **Kupferstichen, Radirungen, Handzeichnungen, Aquarellen, Oelgemälden, Kupferwerken** und **Kunstbüchern.**

In circa 3000 Nummern umfasst der Katalog die bedeutendsten Künstlernamen aller Schulen von der ältesten bis auf unsere Zeit. Besonders beachtenswerth sind die zahlreichen Radirungen von **Daniel Chodowiecki** und die Stiche von **J. E. Ridinger.**

Kataloge gratis durch alle Buch- und Kunsthandlungen oder direkt und franco von der

[151] Kunsthandlung von **C. G. Boerner** in Leipzig.

Vor Kurzem ist erschienen die erste Abtheilung der

Frans Hals-Gallerie.

Zehn Radirungen

von

Prof. William Unger.

Mit Text

von

Dr. C. Vosmaer.

Inhalt:

Titelblatt mit dem Selbst-Portrait des Malers.

I. Das Festmahl der Offiziere des Schützencorps zum H. Georg; 1616 (Museum zu Haarlem).

II. Es lebe die Treue! 1623 (Sammlung Copes v. Hasselt zu Haarlem).

III. Das Festmahl der Offiziere des Cluveniers-Schützencorps; 1627 (Museum zu Haarlem).

IV. Das Festmahl der Offiziere des Schützencorps zum H. Georg; 1527 (Museum zu Haarlem).

V. Das Bildniss einer Tochter des Herrn van Beresteyn (Hofje van Beresteyn zu Haarlem).

VI. Die Offiziere des Cluvaniers-Schützencorps; 1633 (Museum zu Haarlem, wie die Folgenden).

VII. Die Offiziere und Unteroffiziere des Schützencorps zum H. Georg; 1639.

VIII. Die Vorsteher des St. Elisabeth-Hospitals; 1641.

IX. Die Vorsteher des Oude-Mannenhuis; 1664.

X. Die Vorsteherinnen des Oude-Vrouwenhuis; 1664.

Die **Frans Hals-Gallerie** erscheint in zwei Abtheilungen zu 10 Blatt mit deutschem, englischem, französischem und holländischem Text in **drei** verschiedenen Ausgaben:

Ausgabe I. Epreuves d'Artiste, vor aller Schrift, auf altholländ. oder chinesischem Papier, auf Carton gezogen . . . . . pr. Abth. 23 Thlr. — Sgr.

„ II. Ausgewählte Abdrücke auf chines. Papier, auf Carton gezogen . . . . . „ 15 „ 10 „

„ III. Mit der Schrift, chinesisches Papier . . . . . „ 8 „ 20 „

Die Abnehmer der ersten Abtheilung sind auch zur Abnahme der zweiten verpflichtet.

Vom Unterzeichneten ist das Werk zu den angegebenen Ladenpreisen durch den Buch- und Kunsthandel zu beziehen.

Leipzig, im Februar 1873. **E. A. Seemann.**

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

DER CICERONE.

Eine Anleitung

zum

Genuss der Kunstwerke Italiens

von

Jakob Burckhardt.

Zweite Auflage,

unter Mitwirkung von mehreren Fachgenossen herausgegeben von

Dr. A. v. Zahn.

1869—70. 3 Bände br. 3 Thlr. 18 Sgr. geb. 4 1/4 Thlr.

Eine werthvolle Ergänzung zu vorstehendem Werke bilden:

O. Mündler's

Beiträge zu J. Burckhardt's

CICERONE.

1870. br. 24 Sgr.

So eben erschien in splendider Ausstattung, in einzelnen Abschnitten neu bearbeitet und vermehrt:

Populäre Aesthetik.

Von

Dr. C. Lemcke.

Vierte Auflage.

580 S. mit 55 Illustrationen. gr. 8. broch. 3 Thlr., geb. 3 1/6 Thlr.

Aus Tischbein's

Leben und Briefwechsel

mit Amalie Herzogin zu Sachsen-Weimar, Friedrich II., Herzog zu Sachsen-Gotha, Peter Herzog von Oldenburg, Goethe, Wieland, Blumenbach u. A. m. Herausgegeben von **Friedrich v. Alten.** broch. 1 1/6 Thlr.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VIII. Jahrgang. Nr. 33.

Beiträge sind an Dr. E. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königstr. 3) zu richten.

Inserate à 2½ Sgr. für die dre Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

30. Mai 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Eduard Magnus und die Magnus-Ausstellung in Berlin.

Von Bruno Meyer.

Am 8. August vorigen Jahres, nur wenige Tage vor dem Abscheiden von Friedrich Eggers, starb in Berlin Professor Eduard Magnus, der in dem Kunstleben daselbst in vielfacher Beziehung eine hervorragende, zum Theil maßgebende Rolle gespielt hat.

Eduard Magnus war zu Berlin am 7. Januar 1799 als Sproß einer reichen Familie geboren und der Bruder des vor kurzer Zeit verstorbenen Physikers Gustav Magnus und des noch lebenden Banquiers von Magnus. Nach Absolvirung seiner Schuljahre widmete er sich nach einander dem Studium der Medizin, der Architektur und der Philosophie, ohne eins von diesen bis zu Ende durchzumachen. Er besuchte darauf das Atelier Schlesinger's und trat seit der Ausstellung vom Jahre 1826 mit eigenen Gemälden hervor. Darauf machte er — 1826 bis 1829 — eine Reise durch Frankreich und Italien, hielt sich später noch längere Zeit in Paris auf, wurde im Jahre 1837 Mitglied der Berliner Kunstakademie, und im Jahre 1844 mit dem Professortitel geehrt. (Dem Senate der Akademie hat er nicht angehört.)

In seinen letzten Lebensjahren hatte er das Unglück, durch eine schnell zunehmende und einen hohen Grad erreichende Schwäche des Gesichtssinnes, durch eine ganz abnorme Steigerung der Weitsichtigkeit in seiner künstlerischen Thätigkeit empfindlich gehemmt zu werden. Er konnte schließlich nur noch mit zwei sehr scharfen Brillen übereinander und mit der größten Anstrengung arbeiten, und es ist zu bewundern, daß bei dieser äußeren Hemmung seine letzten Werke kaum eine Spur davon tragen, unter welchen Bedingungen sie zu Tage getreten sind: weder eine peinliche Detaillirung, noch eine flüchtige, dekorative Behandlung, zu welchen beiden Extremen jene Schwäche leicht hätte führen können, ist irgendwo zu bemerken, vielmehr hat er in den letzten Jahren meist besser als früher auf die Gesammthaltung seiner Bilder hinzuarbeiten vermocht. — Sein Gesundheitszustand erforderte mehrfach den Aufenthalt im Süden; so besuchte er auch zweimal Spanien.

Durch seine immerhin den meisten seiner Kollegen in der Kunst überlegene Bildung und die Schärfe seines Verstandes gelang es ihm, sich in den Künstlerkreisen überhaupt und namentlich in der akademischen Körperschaft eine gewisse Führerschaft zu erwerben und einen sehr merklichen Einfluß auf die Meinungen und Unternehmungen derselben auszuüben, sodaß namentlich in den letzten Jahren sein Name fast mit allen bedeutenden Streit- und Thatsachen auf künstlerischem Gebiete in Verbindung genannt werden mußte. Freilich nicht immer in einer Weise, welche sich der Billigung von Seiten einer strengen und sachgemäßen Kritik erfreuen konnte; denn wie schon aus seinem Studiengange hervorgeht, fehlte es ihm an einer gewissen Stetigkeit; er hatte etwas von Allem, so daß er leicht zu erregen war und vielseitig anregend wirken konnte; aber wenn er zur eigentlichen selbständigen Wirksamkeit kam, so fehlte es ihm überall an der letzten Vollendung, die das Gelingen verbürgt. Mit den fest gefügten Systemen mehrerer Wissenschaften in Berührung gekommen, hatte er den Vortheil einer systematischen Einsicht in die Dinge zu sehr schätzen gelernt, um sich für den Kreis seines eigenen Erkennens dieses Vortheiles zu begeben, und so hatte er sich ein ausgebautes System des Kunsterkennens und Kunsterfassens

zurechtgelegt, welches, wie natürlich, auf der Basis hier und da unzureichender Kenntnisse aufgeführt, den einzelnen zu bewältigenden und einzuordnenden Thatsachen gegenüber sich nur zu oft und zu bald als einseitig und beschränkt erwies. Vergeblich, aber auch nicht ernstlich rang er gegen die natürlichen Fehler des Dilettantismus, und er vermochte es weder in Kunst noch Wissenschaft einzusehen, daß zwischen der Mittelmäßigkeit und dem Genie ein anderer als ein bloßer Gradunterschied besteht. Seine Urtheile beispielsweise über Ingres und über Schinkel müssen in einer Art nekrologischer Betrachtung, die nicht gar zu sehr aus der Art schlagen will, mit Stillschweigen übergangen werden.

Unbedingt am glücklichsten war noch seine produktive Thätigkeit in der Kunst selbst; nicht als ob man sagen könnte, daß er einer der ersten Maler Deutschlands gewesen wäre, wie ihm das mehr höflich als treffend selbst im Auslande nach seinem Tode nachgerühmt worden ist; denn dazu fehlte ihm vor allen Dingen jener Funken des Genius und jene Macht der Erfindung, durch welche er selbst bestimmend in die Kunst hätte eingreifen können. Er war wesentlich ein Bestimmter*) und folgte durch die ganzen Jahrzehnte seiner Kunstthätigkeit — denn noch bis in die letzten Jahre hinein wurden Bilder von ihm ausgestellt — den jeweiligen in der Kunst herrschenden Strömungen, wobei es allerdings der höchsten Anerkennung werth ist, mit welcher Geschicklichkeit und mit welchem überraschenden Gelingen er sich namentlich der neuesten Phase unserer Kunstentwickelung, dem farbigen Realismus der Gegenwart, zuwandte und diesen in seinen letzten Bildnissen und Kopfstudien zur Geltung brachte.

Schon diese allgemeinen Thatsachen, mehr noch die Beobachtung dessen, was er in dem größten Theile seiner Hervorbringungen geleistet hat, zeigt, daß er mit dem reflektirenden Verstande des vielseitig erfahrenen Mannes und mit einer allerdings hervorragenden Begabung für verständige Auffassung der Persönlichkeit — in seinen Bildnissen zumal, denn seine Thätigkeit als Genremaler ist unbedeutend — so zu sagen experimentirte. Daher kommt es denn auch, daß der größte Theil seiner Schöpfungen so fremdartig und unebenbürtig neben dem Besten steht, das ihm gelungen ist, daß es unmöglich ist, die Kontinuität einer künstlerischen Persönlichkeit bei ihm zu entdecken.

Durch seine bevorzugte gesellschaftliche Stellung hatte er Gelegenheit, eine große Anzahl hervorragender Persönlichkeiten, namentlich der älteren Berliner Gesellschaft aus den dreißiger und vierziger Jahren, zu malen, und die Interessantesten unter den von ihm Porträtirten haben ihn auch Bildnisse schaffen lassen, die dauernde Geltung behalten werden. Auf der anderen Seite bot ihm seine eigene zahlreiche und an bedeutenden Mitgliedern nichts weniger als arme Familie einen großen Thätigkeitskreis für seine Kunst dar, und hier, wo das allgemeine Interesse an der Persönlichkeit noch mit dem subjektiven, welches in den verwandtschaftlichen Banden seine Motivirung findet, sich vereinigte, sind ihm nicht minder wirklich vorzügliche Porträts gelungen.

Seine Freunde haben sich das Verdienst erworben, vor drei Monaten in Berlin eine Sammlung aller irgend zugänglichen Bilder — etwas über hundert — von ihm auszustellen, und so wollen wir denn an dieser Stelle das Wesentlichste, was dabei wiederum hervortrat, zusammenfassen, das Untergeordnete und manchmal Unbegreifliche einfach übergehend.*)

Eduard Magnus beginnt unter den Auspizien der romantischen Schule, und manche seiner frühesten Bildnisse machen einen Eindruck, als ob sie von irgend einem der Nazarener wären, so z. B. das Porträt der jetzigen

*) Der in Allem fruchtbar naive Versuch eines Nekrologes im 6. Hefte von „Unserer Zeit" (laufenden Jahrganges) hat von seinem Standpunkte aus ganz Recht, das Gegentheil zu behaupten.

*) Charakteristisch für die Art, wie man in Berlin solche Sachen ansieht, ist der Umstand, daß die ausgestellten Bilder nur nach der Größe angeordnet und mit fortlaufender Nummerirung versehen waren, daß aber keinerlei Verzeichniß derselben gedruckt und den Besuchern der Ausstellung dargeboten wurde. Wenn man bedenkt, daß bei einem Porträtmaler — denn ausschließlich als solcher erschien Magnus auf dieser Ausstellung — ein wesentlicher Theil des Interesses für seine Hervorbringungen, zumal in seiner Vaterstadt, in der er mit seiner ganzen Geistesart tief wurzelte, auf der Kenntniß der dargestellten Persönlichkeiten beruht, und wenn man bedenkt, daß Magnus in Berlin als Künstler sehr hoch, vielleicht stellenweise selbst zu hoch gestellt worden ist, natürlich auch von denjenigen, die sich von ihm malen ließen, — so klingt es beinahe unqualifizirbar, daß die Namen der Dargestellten nicht hätten gedruckt werden dürfen, weil sonst die Bilder von der Ausstellung zurückgezogen worden wären. Da man so nun nicht einmal wußte, in wessen Besitze die einzelnen Bilder sind, oder aus welchem Jahre sie stammen — denn nur ein kleiner Theil ist datirt —, so ist der dauernde Nutzen, den eine solche Ausstellung schaffen soll, die künstlerische Thätigkeit eines solchen Mannes in einer Weise, die auch für die Nachwelt noch von Nutzen ist, zur Uebersicht vorzulegen und darüber gewissermaßen eine Urkunde in einem wissenschaftlichen Kataloge zu geben, vollständig verfehlt. Man erinnert sich wohl noch, daß es bei Eduard Hildebrandt, obgleich da doch keinerlei persönliche Rücksichten entgegenstanden, eben so gemacht worden ist. Bei uns hat man — das muß zu einer traurigen Entschuldigung ausreichen — eben durch die Heerschaft derjenigen Anschauungsweise, deren Vorkämpfer und Verfechter Eduard Magnus im Leben war, in den leitenden Kreisen gar keinen Begriff von der Bedeutung der kunstgeschichtlichen, überhaupt der wissenschaftlichen Betrachtung solcher Dinge. — Ich muß mich unwillkürlich der Ingres-Ausstellung in Paris erinnern, wo es sich gewiß sämmtliche von dem Meister porträtirten Persönlichkeiten zu einer hohen Ehre anrechneten, von ihm einst gemalt zu sein und ihren Namen in einer gewissen Verbindung mit dem seinigen der Nachwelt überliefert zu sehen.

Frau Direktor Bendemann als Kind. Er macht dann alle Phasen der späteren Romantik mit durch: wir finden die genrehaft mit schwermüthigem und sentimentalem Ausdrucke wiedergegebenen Porträts, dann jene typischen Haltungen, welche aus zahlreichen Bildnissen der Zeit bekannt genug sind, bis allmählich immermehr der strenge Realismus den Künstler in seine Bahn zieht, welcher namentlich etwa seit der Mitte der vierziger Jahre mit dieser Auffassungsweise Ernst macht und mit der Vergangenheit bricht. Da nimmt denn auch seine Technik, namentlich seine Farbentechnik einen bedeutenden Aufschwung, und die wichtigsten und dauernd werthvollen Arbeiten seines Pinsels gehören alle erst dieser Zeit an, wiewohl manche der älteren noch immer eine gewisse Anziehung ausüben. In jener Glanzzeit eignet seinen Bildnissen eine gewisse Idealität der Auffassung, die sie künstlerisch weit über Früheres und Späteres von ihm erhebt. Ohne die körperliche Hemmung und ohne die Zerstreuung durch die Beschäftigung mit Dingen, die von der künstlerischen Produktion abseits liegen und leicht weitab führen, hätte er von da an ein sehr vorzüglicher Bildnißmaler werden müssen. Die romantische Schwächlichkeit als Ausgangspunkt macht sich bei ihm bis in spätere Zeit in der unangenehm auffallenden Vorliebe für einen Maßstab unmittelbar unter der Lebensgröße bemerkbar. Namentlich in weiblichen Bildnissen begegnet derselbe oft; erst in der Produktion der letzten Jahre hat er sich davon ganz emancipirt.

Ich gebe ohne Rücksicht auf die Zeitfolge, deren genaue Innehaltung mir so wie so unmöglich wäre, kurze Notizen über den Inhalt der Ausstellung.

Eines der besten Bilder, die er je gemalt hat, ist unbedenklich sein Selbstporträt, welches ihn im Hauskleide, mit dem Sammetkäppchen auf dem Kopfe, bequem sitzend en face darstellt. Das Bild scheint im Firniß etwas nachgedunkelt zu haben, wodurch aber die einheitliche Wirkung seiner Farbe nur noch gewonnen hat. — Drei Porträts von Gustav Magnus waren ausgestellt, ein früheres etwas trocken, eines, wohl aus den letzten Jahren des Dargestellten, mit allzu rosigem und kühlem Fleisch; dagegen, unbedingt aus letzter Zeit, eine meisterhafte Arbeit ein kleines Brustbild desselben, nur gezeichnet, nicht gemalt. — Von dem Banquier von Magnus ist ein Bild aus früherer Zeit vorhanden, welches sich durch lebendige Erfassung der Persönlichkeit, durch einen frischen gesunden Wurf in der Darstellung auszeichnet. — Von der Tochter dieses Banquiers, der späteren Frau von Lestocq, sind drei Bilder vorhanden, eines aus ihrer Kindheit, ziemlich verschwommen romantisch; ein zweites, gleich wie ersteres ein Brustbild, scheint im Reithabit gemalt zu sein und hat einen aus der ganzen Sammlung Magnus'scher Porträts entschieden herausfallenden Charakter. Wenn ich das Bild in South Kensington angetroffen hätte, so würde ich es für ein charakteristisches und unzweifelhaftes Werk irgend eines guten englischen Porträtmalers gehalten haben, wozu freilich die Erscheinung der Dargestellten, das zarte, fein geschnittene Gesicht mit dem eigenthümlichen ὑγρόν der Augen wesentlich mitwirkt. — In einem späteren Bilde erscheint sie als Frau, und als Pendant dazu ihr Gatte, beide Bilder tüchtig, aber nicht gerade hervorragend.

Eines seiner besten Bilder, dem man so recht die Liebe ansieht, mit der es gemalt ist, hat der Künstler von seiner Mutter geliefert; auf dunklem Hintergrunde sitzt die ehrwürdige alte Dame in der abretten Haltung, die wir an den Vertreterinnen jener Generation kennen, in einem rothen Sammetsessel, auf dem Kopfe die große weiße Haube, deren sich unsere Generation kaum noch erinnert, die Hände im Schoße übereinander gelegt. Das Bild ist so aus einem Guß in Haltung, Zeichnung und Farbe, wie wenige, die Magnus gemacht hat; Kopf und Hände in Zeichnung und Malerei geradezu hervorragend: man hat den Eindruck, die Persönlichkeit als lebendig zu kennen, nachdem man sie nur im Bilde gesehen.

Gleichfalls der Familie des Künstlers gehört das beste Kinderporträt an, der Kopf eines Knaben (der Assessor Magnus als Kind) in Pastell, vom December 1840. Die frische Kindlichkeit und Anmuth dieses Köpfchens steht in bemerkenswerthem Gegensatze zu der wunderlichen Unfreiheit fast aller seiner übrigen Kinderbildnisse; namentlich einige der ältesten, so Nr. 10, zwei kleine Mädchen darstellend, erinnern geradezu an die befangensten Quattrocentisten. Auszunehmen hiervon sind außer dem genannten allenfalls noch zwei Kinderporträts, zunächst das etwa achtjährige Töchterchen des Grafen von Redern, ein Bild, das zwar in der Komposition wohl als verunglückt zu bezeichnen ist. Der Schauplatz desselben ist nämlich der Sitz eines Sophas, auf welchem das Mädchen in kauernder Stellung sitzt; der rechte Arm — dem Beschauer zugewendet — ist über ein großes Kissen gelehnt, wodurch die Haltung etwas Mühsames und Unsicheres erhält. Dazu hat der Kopf einen ältlichen Anflug, aber gemalt ist das Bild meist recht gut.

Viel uneingeschränkter kann man dem Knabenporträt des jetzigen Kaplanes Fürsten Radziwill in rothbraunem Kittel Beifall zollen; der Kopf von vornehmem Schnitte und Teint sieht so klar und plastisch aus dem Bilde heraus, daß es eine wahre Freude ist und von irgend einer Befangenheit des Künstlers auch nicht eine Spur bemerkt wird.

Ein anderes Knabenbildniß gehört jenem Genre an, welches vorhin angedeutet wurde. Es ist ein Sprößling der Familie Brüstlein, im groben Strohhute mit malerischer Drapirung, das Auge mit eigenthümlichem, sinnendem und schwermüthigem Ausdrucke aufgeschlagen, als Porträt uns heutzutage befremdlich, als Genrebild und Studie sehr ansprechend und vortrefflich gemalt, namentlich ungleich

harmonischer in der Färbung, als das Meiste, was Magnus in jener Zeit gemacht hat.

Von Berliner Berühmtheiten sei zunächst das Porträt des Malers Köster genannt, dessen häßlichem Kopfe Magnus durch Hervorhebung des bedeutenden geistigen Momentes eine eigenthümliche Anziehung zu geben verstanden hat, wiewohl die malerischen Mittel nicht auf einer bedeutenden Höhe stehen. Das Bild ist durch Feckert's Lithographie bekannt.

Dem aus dem Jahre 1862 stammenden Porträt des Kapellmeisters Taubert kann ich keinen rechten Geschmack abgewinnen; es scheint mir der Persönlichkeit nicht gerecht zu werden, streift im Kolorit zu sehr in's Rosenfarbene und hat in der Zeichnung namentlich der Wangen einige bedenkliche Schwächen. — Zu einer trefflich modellirten, nur wachsartig glatt ausgefallenen Kopfstudie hat die jetzige Frau Majorin Ritter, geb. Dalton, eine Enkelin Rauch's, Modell gesessen. — Ein markig modellirter Kopf ist der des Geheimen Rathes Wolf, des berühmten Berliner Arztes, aus dem Jahre 1857, auch von sehr gutem Kolorit. — Auch Christian Rauch ist von Magnus gemalt, aber mit Ausnahme der tadellosen Regelmäßigkeit dieses Kopfes, die ihn zu einer selten übertroffenen Schönheit machte, hat Magnus nichts festzuhalten gewußt. Ebensowenig ist es ihm gelungen, dem bereits in Rom gemalten Thorwaldsen beizukommen, dessen Gesicht, was sonst bei Magnus fast nie vorkommt, flach und ohne Relief ist.

Einen in jeder Beziehung hervorragenden Platz in dieser Reihe beansprucht sodann das Porträt des Generalfeldmarschalls Grafen Wrangel. Es ist das einzige ausgestellte männliche Porträt in ganzer Figur und sowohl durch die frappante Aehnlichkeit wie durch die künstlerische Erfassung der Persönlichkeit bedeutsam, wie es auf der anderen Seite eine bei Magnus kaum je in solchem Grade bewährte Meisterschaft in der Komposition zeigt und außerdem ganz vortrefflich gemalt ist. Der Feldmarschall steht an seinem Arbeitstische, hinter ihm auf einem Sessel ruht der Helm, und im Hintergrunde blickt man in eine weite Säulenvorhalle, in welcher Ordonnanzen ab- und zugehen. Das Ganze ist eine Schöpfung von einheitlichstem Fluß, und der Gedanke des obersten Heerführers tönt in allen Theilen der Komposition wieder. Das Bild ist, wenn ich recht unterrichtet bin, im Jahre 1848 gemalt, also in Magnus' bester Zeit.

Zu den Berühmtesten unter den Berühmten, die er gemalt, und zu den vollendetsten seiner Porträtdarstellungen gehört sodann sein Felix Mendelssohn-Bartholdy. Das Porträt ist typisch geworden und hat wohl die äußere Erscheinung des großen Tondichters für die Nachwelt endgiltig fixirt. Es ist von seltenster Einfachheit: der Komponist, bis ungefähr zur Hälfte sichtbar, steht einfach gegen einen dunkeln Hintergrund da, die Arme auf der Brust gekreuzt, der eigenthümlich gezeichnete Kopf mit der sehr schmalen Nase und den schmalen Backenknochen, der darüber prächtig weit ausladenden gewölbten Stirn und dem herrlichen krausen Haare sprüht Geist und Leben; man sieht ihm die produktive Arbeit und die Fähigkeit zu schöpferischem Wirken an. Das Bild ist von Feckert lithographirt und von Seidel meisterhaft gestochen*).

Nach ihm mögen dann gleich die drei anderen Stücke des musikalischen vierblätterigen Kleeblattes angeführt werden, durch dessen Kontrefeiung allein Magnus sich einen mit Ruhm genannten Namen gesichert haben würde. Es sind das zuerst die beiden gefeiertesten Sängerinnen in Magnus' bester Zeit, Jenny Lind und Henriette Sonntag. Das Bild der Lind, lebensgroßes Kniestück, mit in dem Schooße übereinander ruhenden Händen, ist durch die Reproduktionen — namentlich die Lithographie Feckert's — weltbekannt, und auch dieses gleich dem von Mendelssohn typisch geworden. In der scharfen Drehung des Halses ist ein leichter Anflug von einem herrschenden und nicht gerade schönen Modegeschmack in demselben wahrzunehmen; dies dürfte aber auch das Einzige sein, was daran auszusetzen wäre. Die Färbung ist kühl, aber nicht unharmonisch, und paßt sogar trefflich zu dem Ausdrucke des Kopfes. Die ganze Erscheinung hat etwas Poetisches, echt Künstlerisches, ohne jede Prätension und ohne jedes gemachte Wesen. Sie tritt in recht auffälligen und recht wohlthuenden Gegensatz zu den Erscheinungen verwandten Genres aus unserer Zeit. — Auffällig sind die großen und nicht sehr schön geformten Hände: hier hätte ein wenig Idealisirung vielleicht nichts geschadet. — Nur beiläufig will ich erwähnen, daß auch noch eine kleine Studie zu dem Porträt der Lind vorhanden ist, die indessen bei ihrer großen Unfertigkeit und der absoluten Verschwommenheit aller Zeichnung keinen Eindruck von der Persönlichkeit giebt.

Die dritte in dem musikalischen Bunde, Henriette Sonntag, auch von Feckert lithographirt, ist in einem ovalen Brustbilde dargestellt, mit der höchsten Einfachheit des Apparates, fast ohne jeden Schmuck, in einem dunkelrothen Sammetkleide; aber Hals und Kopf sind meisterhaft modellirt und in einer blühenden Carnation durchgeführt, wie sie in der Zeit, zu der dieses Bild gemalt ist, bei Magnus überraschen kann. Es ist koloristisch vielleicht das beste, was Magnus bis zu der Zeit geleistet hat. Ob im Ausdrucke nicht ein wenig mehr das doch jedenfalls bedeutende geistige Element der Künstlerin hätte zur Geltung gebracht werden können und müssen, wage ich nicht zu entscheiden.

Endlich hat Magnus in einem Brustbilde im Rund den seiner Zeit viel gefeierten Liederkomponisten Cursch-

*) Gute Abdrücke dieser Platte sind sehr selten, da dieselbe im Goupil'schen Druckatelier total verdorben wurde.

mann porträtirt. Die Modellirung des lebendigen und anziehenden Kopfes ist ganz vorzüglich, und die verschiedenen Töne sind in glücklicher Weise zusammengebracht.

Die Porträts von Mendelssohn, Jenny Lind und Henriette Sanntag waren auf der Pariser Weltausstellung von 1855 und haben da eine zweite Medaille erworben.

Ein frappant charakteristisches Bild hat uns sodann Magnus von dem vor einigen Jahren nach einer kurzen phänomenhaften Berühmtheit sang- und klanglos zum Orcus gegangenen Porträtmaler der Berliner haute volée Robert Lauchert aufbehalten. Es ist ein piquanter Kopf mit großen feurigen Augen, schwarzem Knebelbart und einem legère umgeschürzten knallrothen Halstuche, eine Erscheinung, bei der man an nichts als einen Kunstreiter denken kann — und das war er ja auch in seiner Art.

Auch zwei andere seiner Berliner Kunstkollegen hat Magnus uns und zwar aus ihren jüngeren Jahren im Bilde bewahrt. Zunächst den größten der jetzigen Generation, Adolph Menzel. Ich kann nicht finden, daß ihm die Jugend besser steht als das Alter, in dem wir ihn kennen, aber hoch interessant ist dieses Zeugniß aus einer früheren Zeit, wo die charakteristischen Formen dieses Kopfes bereits auf das Energischeste ausgeprägt waren, obwohl noch die Frische der Jugend den Meister umgab. Namentlich die Mundpartie und der ausdrucksvoll geformte Mund selber, sowie das Auge sind mit Meisterhand gezeichnet. In der Malerei ist die Modellirung höchlich anzuerkennen: im Uebrigen ist das malerische Verdienst des Bildes bescheidener, und es hat auffallend gedunkelt.

Ferner treffen wir zweimal denjenigen Künstler, dem Magnus zu großem Danke verpflichtet ist, als dem meisterhaften Stecher seines Hauptwerkes, Eduard Mandel. Von ihm hat Magnus am 26. März 1839 ein kleines Brustbild in Aquarell gemacht, welches außer dem Datum und dem Namen des Künstlers die Unterschrift trägt: „Ein andermal besser". Es war kaum nöthig, denn wiewohl die Erscheinung des berühmten Kupferstechers, die uns jetzt mit dem weißen Haare und Bart geläufig ist, von uns Anfangs nur schwer in diesen Zügen wiedergefunden wird, so sieht man doch, daß sie enorm ähnlich gewesen sein müssen, und was die technische Behandlung betrifft, so ist mir wenigstens von Magnus nichts Besseres vorgekommen: sie ist eines ganz gewiegten Aquarellisten würdig. Sei dem, wie ihm wolle, jedenfalls hat Magnus Wort zu halten versucht, indem er in etwas späterer Zeit seinen Freund noch einmal gemalt hat, und zwar in lebensgroßem Brustbilde in Oel. Das Bild ist uns schon durch den vollen Bart viel näher gerückt als jenes erstere, und insofern können wir zugeben, daß es besser als der erste Versuch geworden ist. Interessanter durch die Frische der Auffassung und durch die sonst von Magnus nicht viel geübte Technik ist mir das ältere, ein Urtheil, welches natürlich keinen objektiven Werth hat und beansprucht.

Zu den bekannten Berliner Persönlichkeiten darf wohl auch der Graf Arnim-Boytzenburg gerechnet werden, von dem ein gutes, wiewohl in keiner Beziehung besonders hervorragendes, aber ausgezeichnet ähnliches Kniestück vorhanden ist. — Interessanter als dasjenige des Grafen ist das Porträt seiner Gemahlin, oder vielmehr sind diejenigen seiner Gemahlin, denn es sind ihrer zwei, obgleich das beinahe unbegreiflich erscheint. Das eine muß etwa aus der Mitte der dreißiger Jahre herstammen. Es ist eine Erscheinung von größerer Fremdartigkeit, als wenn es eine Persönlichkeit von vor mehreren Jahrhunderten wäre, ungefähr wie Verlat's Großherzogin von Weimar auf der Berliner Ausstellung vor zwei Jahren: hölzern, steif, flach, kalt in der Farbe, in der Linien- und Luftperspektive des Hintergrundes unmöglich, im Ganzen unlebendig, beinahe mumienhaft. Es ist dieses Kniestück eines der merkwürdigsten Bilder der ganzen Magnus-Ausstellung, eben durch seine Absonderlichkeit. Und unmittelbar daneben steht von demselben Künstler gemalt dieselbe Persönlichkeit noch einmal: das einzige vorhandene weibliche Bildniß in ganzer Figur, eine lebenvolle, majestätische Erscheinung, einfacher in der Komposition als das Bild Wrangel's, aber von gleicher Rundung und tüchtig gemalt, sowohl in dem reichen violetten Sammetkleide und den sonstigen Nebendingen wie auch in dem Kopfe, dessen Formen und Ausdruck durch Lebenserfahrungen einen kräftigen Stempel erhalten haben. Es ist ein sehr gelungenes, zu Magnus' besten Arbeiten zu zählendes Bild.

Von der Familie Mendelssohn hat Magnus außer dem Komponisten noch mehrere Mitglieder porträtirt, so Herrn Alexander Mendelssohn, dessen Kopf in einem etwas ledergelblichen Tone vortrefflich modellirt ist: dann das aus dem Jahre 1858 stammende Porträt des Herrn Franz Mendelssohn, welches als Bild nur mäßig, im Kopfe jedoch sehr gut gezeichnet und lebendig ist.

Ein vortreffliches weibliches Porträt in halber Figur ist das der Frau Brunzlow; es steht im Charakter demjenigen der Sonntag nahe, hat aber den größeren Umfang vor diesem voraus.

Die sonst noch anzuführenden Porträts gehören sämmtlich der neuesten Zeit an. Unter ihnen ist das Porträt der Frau Kommerzienräthin Borsig vom Jahre 1860 — Kniestück — zu bemerken, in welches der Künstler allerdings wohl etwas mehr gewordene Vornehmheit hätte hinein legen sollen.

Für mich die Perle aller jetzt ausgestellt gewesenen Porträts von Magnus ist dasjenige der Frau Egells. Die Dame sitzt in schwarzem ausgeschnittenem Kleide auf einem eigenthümlich geformten rothen Sessel, auf dessen Lehne der linke Arm gelegt ist, während die Hand ein Buch hält; ein wolkiger schwarzer Schleier wallt vom

Haupte über den Hals hernieder; der Hintergrund ist Luft. Dies ist von allen mir bekannten Porträts von Magnus das einzige, welches eine durchaus poetische Komposition hat, außer der Lind das einzige, in welchem die Persönlichkeit nicht mit einer gewissen Trockenheit aufgefaßt, sondern durch einen Anhauch der Kunst verklärt ist. Poesie war überhaupt nicht die Stärke des Meisters, und auch in seinen komponirten Bildern ist nur bei zweien von Poesie die Rede: seine Stärke ist eben der Verstand, und das verräth sich auch in seiner gesammten Produktion. Möglich oder vielmehr wahrscheinlich, daß ihm hier die Eigenart der Persönlichkeit einen höheren Impuls gegeben hat, denn das sieht man der Erscheinung an, daß nicht an ihr gekünstelt ist, sondern daß ein derartiger Eindruck ihr gelegentlich naturgemäß zufällt. Der Kopf, den man nur fälschlich schön nennen würde, hat einen wunderbaren Reiz — der Stimmung, möchte ich sagen —, und der Moment einer Unterbrechung in einer, wie man annehmen muß, anregenden und bedeutenden Lektüre scheint ihr ganzes geistiges Wesen zum Ausdrucke kommen zu lassen. Das Bild gehört, auch was die Malerei anbetrifft, zu den bravourmäßigsten unter Magnus' Arbeiten und in der Farbe zu den harmonischesten: es entbehrt gewisser Töne, die für eine wahrhaft koloristische Wirkung immer unangenehm und schwer zu überwinden sind, und für welche Magnus selbst oder seine Originale eine verhängnißvolle Vorliebe haben, unter ihnen namentlich ein kaltes Rosa und ein noch kälteres Hellblau.

Der neueren Zeit gehören auch noch die Bildnisse einer Anzahl von Familiengliedern an, so das Porträt der Frau Beit, geb. Magnus, die sehr munter und lebendig, ein bischen spinös in die Welt hineinsieht und flott gemalt ist. Ferner ein Fräulein Magnus, im Jahre 1867 gemalt, — ein Bild, bei welchem Magnus offenbar Unglück gehabt hat, wie auch einige sehr sichtbare Korrekturen zeigen. Die früher von ihm bei Kindern übermäßig beliebten klatschrothen Backen stehen so unvermittelt nicht nur im Gesichte, sondern in der ganzen Farbenhaltung des Bildes, daß die malerische Wirkung allein dadurch schon vollständig aufgehoben wird. Sehr anziehend ist dagegen das vom 24. November 1866 datirte Brustbild der Frau Magnus. In eine blau durchzogene Blouse gekleidet blickt die anmuthige Brünette keck aus dem Rahmen heraus; es ist ein nicht prätentiös, aber geistreich gemaltes Bild.

Auch das Porträt der Frau Hauptmann Steffens, geb. Oppenheim, gehört wohl jüngerer Zeit an, ist auch wohl recht charakteristisch in der Erscheinung, wirkt aber als Bild dadurch sehr unglücklich, daß die Figur in dem ovalen Rahmen zu sehr nach der einen Seite gedrückt ist, so daß der rechte Arm abgeschnitten wird, während neben dem linken noch der Hintergrund sichtbar bleibt. — Vom Jahre 1864 ist das in Pastell gemalte Brustbild der Frau Minister von Bernuth, welches ganz ebenbürtig neben dem früher erwähnten Knabenkopfe in gleicher Technik steht. Auch das Porträt des Geheimen Rathes von Decker mit gut modellirtem, sprechendem Kopfe ist wohl der jüngeren Zeit zu danken. Das Porträt einer Engländerin in schwarzem Kleide und grauem Haare ist datirt von 1867. — Als im Jahre 1866 auf der Berliner Ausstellung gesehen erwähne ich noch das Porträt des Fräulein Wilkens, Kniestück, in rosaseidenen Kleide und einer weißen gestreiften Beduine, — ein Porträt, welches sehr wenig malerische Wirkung macht.

Außer diesen erwähnten haben sich von Magnus' Arbeiten aus den letzten Jahren nun eine Anzahl von Studien in die Ausstellung gewagt, die zum Theil ihrer Zeit bei Gelegenheit ihres früheren Auftretens besprochen worden sind. So jene üppige weibliche Erscheinung in schwarzer Kleidung, welche es reichlich mit den meisten seiner wirklichen Porträts aufnimmt. Ferner ein kleines armes Mädchen, welches sehr sorgfältig und tüchtig in ganz moderner Technik und mit recht guter Farbe gemalt ist*). Dann noch eine andere der Nationalgalerie gehörige Studie eines weiblichen Kopfes, welche durch ihre zu abgezirkelten rothen Wangen nicht diejenige Wirkung hervorbringt, die sonst möglich wäre. Nach meiner Erinnerung noch nicht hier gesehen war die Studie eines jungen Mädchens in hellblauem Kleide, lesend. Sie macht den Eindruck, als ob die Modellirung noch nicht beendigt wäre; die gesenkten Augen und der Mund sind etwas fragwürdig, im Uebrigen ist die Technik namentlich in dem blühenden Fleische gut, und der Ausdruck der Aufmerksamkeit glücklich gegeben. — Hoch interessant, gleichfalls eine der wenigen poetisch angehauchten Schöpfungen von Magnus, ist die Studie eines weiblichen Kopfes mit aufgelöstem Haare; der Blick ist wie gegen einen Verfolger scheu zurück und etwas aufwärts gerichtet, der Körper in ein weißes, halb durchscheinendes Gewand gehüllt, durch das man die Körperformen zu erkennen glaubt. Ich weiß nicht genau, in welche Zeit diese Studie fällt, jedenfalls gehört sie zu dem Anziehendsten, was von Magnus vorhanden ist, obgleich man dem Bilde deutlich das bloße Experiment, das Werk des berechnenden Verstandes ansieht. — Gleichfalls als Studie zu behandeln ist das grau in grau in Oel gemalte Brustbild des alten Fritz, in welchem namentlich die Nase, aber auch andere Theile des Gesichtes wohl nicht ganz zu ihrer Geltung gekommen sind, der charakteristische Totaleindruck aber und der stechende Glanz des trefflich gebildeten Auges erreicht ist.

(Schluß folgt.)

*) Etwa im Genre von Otto Meyer.

Nekrologe.

Tolstoy †. Am 25. April starb in Petersburg hochbetagt (geb. 1783) Graf Feodor v. Tolstoy. Anfangs Marine-Offizier, verfertigte er neunzehn Medaillons auf die Kriegsjahre 1813—1815 und erwarb dadurch europäischen Ruhm. Dann lieferte er Basreliefs zur Odyssee, zu Amor und Psyche 2c. und wurde Vice-Präsident der Petersburger Kunstakademie, deren Ehrenmitglied er seit 1809 gewesen. Er war auch Maler und Kupferstecher. In letzterer Zeit beschäftigte er sich mit Galvanoplastik. (Voss. Ztg.)

Oechslin †. In Schaffhausen starb am 28. Mai der Bildhauer Oechslin, der 79 Jahre alt geworden war, ein Schüler Dannecker's; auch unter Thorwaldsen war er in Rom thätig gewesen. Schaffhausen, St. Gallen, Winterthur und andere Städte der Schweiz und Deutschlands besitzen größere Werke von Oechslin.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Der „Fortbildungs-Verein für unbemittelte Mädchen" in Dresden hat vom 15. Mai. d. J. eine weibliche Gewerbe-Zeichenschule (mit 10 Schülerinnen) eröffnet.

Ueber die Thätigkeit des Kunstvereins zu Altenburg liegt uns ein Bericht aus den Jahren 1871 und 1872 vor, der in erfreulichster Weise konstatirt, von welchem Erfolge seine Bestrebungen zur Kunstpflege begleitet gewesen sind. Der Verein hat bereits einen Bestand von 235 Mitgliedern. Durch Anschaffung einer Anzahl neuerer Werke über Aesthetik und Kunstgeschichte wurde der Grundstock zu einer Bibliothek gelegt. Von Seiten des Herzogs wurde dem Verein lebhaftes Interesse und thätige Unterstützung gewidmet; die Staatsregierung gewährte eine ansehnliche Subvention. Regelmäßige Vorträge über kunstgeschichtliche und verwandte Themata trugen lebhaft zur Förderung des Vereinsinteresses bei.

Personalnachrichten.

Dr. A. v. Zahn in Dresden ist zum Direktor der k. Schule für Modelliren, Ornament- und Musterzeichnen ernannt worden.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. Düsseldorf. Auf die Hochfluth neuer Bilder, die sich vor Eröffnung der Wiener Weltausstellung auf unsern Permanenten Kunstausstellungen bemerkbar machte, ist eine Ebbe gefolgt, die um so weniger befremden kann, als am 8. Juni auch die alljährliche Ausstellung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen eröffnet wird, für welche manche Künstler ihre Gemälde zurückhalten. Die letztere findet diesmal in dem großem Konzertsaal der städtischen Tonhalle statt, weil die Räume der Akademie noch nicht so weit wieder hergestellt sind, und das Schloß Jägerhof, wo sie im vorigen Jahre abgehalten wurde, ebenfalls gründlich renovirt wird. — Unter den minder zahlreichen Neuigkeiten in unsern Kunstsalons befanden sich aber einige von hohem Werthe. So war bei Ed. Schulte ein treffliches Genrebild von Rudolf Jordan, eine alte Holländerin darstellend, in deren Arm ihr Enkel eingeschlafen ist; durch das kleine Fenster dringen die Strahlen der untergehenden Sonne und verleihen der fein charakterisirten Gruppe eine malerische Wirkung. C. Bertling brachte das meisterhaft individualisirte Porträt einer alten Dame, und Fr. de Leuw, ein älterer Düsseldorfer Künstler, der nach längerer Abwesenheit hierher zurückgekehrt ist, stellte eine große Winterlandschaft von solidester Durchführung und ein kleines Mondscheinbild aus. C. Körner erreichte in einer umfangreichen Landschaft mit Thierstaffage nicht die gleiche Wirkung, die seinen sonstigen Werken so hohe Vorzüge verleiht, leistete immerhin aber wieder sehr Verdienstliches, und die Landschaften von Pohle und Herzog, sowie ein norwegisches Genrebild von C. Lorck hatten manches Gute, ohne irgendwie hervorzuragen. — Bei Bismeyer und Kraus fesselte besonders ein Damenporträt von C. Lasch durch die überaus glückliche Auffassung und eine leuchtende Karnation. Zwei größere Landschaften von L. Jacobsen erschienen dagegen ungemein flüchtig in der Behandlung; wir müssen es aufrichtig bedauern, auch diesen begabten Künstler der neuerdings überhandnehmenden dekoratinen Richtung huldigen zu sehen. Ein großes Bild von W. Lommen suchte für ein überaus langweiliges Motiv durch die vortreffliche Malerei und höchst naturalistische Wirkung zu entschädigen. Weßhalb aber ein so talentvoller Maler wie Lommen einen so uninteressanten Gegenstand überhaupt wählt, ist uns unbegreiflich, da die Natur doch ungleich Schöneres bietet, als einen von Kohlen geschwärzten Weg, auf dem sich ein von schweren Pferden gezogener Lastwagen aus der im Hintergrunde sichtbaren Fabrik zur Stadt bewegt! Eine Landschaft von B. Schneider ließ erfreuliche Fortschritte wahrnehmen, und Frl. von Perbandt bewies ihr bedeutendes Talent auf's Neue in einem fein gestimmten Strandbild mit reicher Thierstaffage. Ein Werk von ganz vorzüglicher Wirkung aber lieferte A. Chavannes in einer großen Schweizerlandschaft, die ein tiefes, gesättigtes Kolorit und höchst charakteristische Auffassung der gewaltigen Alpen-Natur bei freiem, energischem Vortrag aufwies. Die Genrebilder von F. Hildemann, H. Sondermann, H. Werner und B. Nordenberg zeigten die bekannten guten Eigenschaften ihrer Meister, ohne zu einer nähern Besprechung Veranlassung zu bieten und das Erstlingswerk von Carl Wünneberg berechtigt zu den schönsten Erwartungen. Es stellt eine Edeldame vor, die ihr Kind in die Wiege legen will und zeichnet sich durch gründliche Durchführung und malerische Wirkung vortheilhaft aus. In dem Bestreben aber, das Fleisch möglichst leuchtend erscheinen zu lassen, ist der junge Künstler zu weit gegangen, so daß wir das darunter pulsirende Blut vermissen. Viel Bilder auswärtiger Künstler boten auch wieder hohes Interesse und fesselten den Beschauer.

Vom Kunstmarkt.

Kölner Kunstauktion. Am 9. Juni kommt die Leonardt'sche Sammlung bei J. M. Heberle zum öffentlichen Aufstrich. Dieselbe umfaßt außer einer Anzahl größtentheils der holländischen Schule angehöriger Gemälde eine Menge kunstindustrieller Gegenstände, namentlich Gefäße aller Art in Thon, Porzellan und Glas aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert. Von ganz besonderem Interesse ist außerdem das reichgeschnitzte Mobiliar aus der Renaissancezeit, welches der Besitzer nach und nach zusammengebracht, um seine Wohnräume völlig einheitlich damit auszustatten. Dem Kataloge sind lithographische Abbildungen der besonders werthvollen Stücke beigegeben.

Inserate.

Verloosung von Oelgemälden

und anderen Kunstwerken

zum Besten des

Vereins der Düsseldorfer Künstler

zu gegenseitiger Unterstützung und Hülfe.

Die Besitzer von Loosen benachrichtigen wir ganz ergebenst, daß die Ziehung

am Montag den 30. Juni 1873,

Morgens von 9 Uhr ab,

durch einen vereidigten Notar zu Düsseldorf **in dem Lokale der städtischen Tonhalle** stattfinden wird.

Die General-Agenten zum Vertriebe der Loose sind die Herren

Buchhändler **W. Nädelen** (Schaub'sche Buchhandlung) und

A. Schmidt, Marienstraße 23,

beide zu Düsseldorf.

Düsseldorf, den 13. März 1873.

Das Verloosungs-Comité.

Der Unterzeichnete macht wiederholt auf diese mit vorzüglichen Gewinngegenständen ausgestattete Verloosung aufmerksam. Unter anderen Meisterstücken kommt dabei ein vorzüglicher **Oswald Achenbach** „Castell Gandolfo bei Abendbeleuchtung" vor.

Loose à 1 Thlr. sind noch zu haben und vom Unterzeichneten gegen Nachnahme oder Posteinzahlung zu beziehen.

E. A. Seemann in Leipzig.

PERMANENTE KUNSTAUSSTELLUNG

in Wien 8, Kärnthnerring (gegenüber dem **Grand-Hôtel**).

Original-Gemälde der hervorragendsten modernen Künstler, als: Andr. und O. Achenbach, Becker, Calame, Courbet, Chaplin, Couture, Decamps, Gauermann, Leys, Madou, Meissonier, Pettenkofen, Makart, Schmitson, Rousseau, Troyon, Schleich, Willems, Waldmüller, Ziem etc.

Ferner zum ersten Male in Wien ausgestellt:

ROBERT FLEURY'S PROZESSION der „HEILIGEN LIGA."

Berühmtes grosses historisches Gemälde

und

KIOERBOC'S Russische Hunde.

Entrée in die Ausstellung 50 Kr. Preiskatalog 30 Kr.

[153] **Alex. Posonyi.**

Grosse Kölner Kunst-Auktion.

Das am **9. Juni** zur Versteigerung kommende **Kunst-Kabinet** des Herrn **D. Leonardt** in **Cöln**, enthält **53 kostbare Gemälde** (darunter von **Backhuysen, Both, Cuyp, Ostade, Rembrandt, Rubens, Ruysdael, Wouwerman** etc.), sodann **vorzügliche Arbeiten** in **Porzellan, Glas, Berg-Krystall, Elfenbein, Holz** etc. und eine **grosse Zahl prächtiger alterthümlicher Möbel** in **Renaissance-Stil** (darunter zwei vollständige Mobiliare).

Der soeben ausgegebene 300 Nummern umfassende und mit 6 Tafeln illustrirte Katalog wird auf Verlangen gratis zugesandt.

Unter der Presse befindet sich:

Katalog des Kunst-Nachlasses des Herrn Maler Verreyt in Bonn etc.; Versteigerung am 13. Juni.

[154] **J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Cöln.**

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

DER CICERONE.

Eine Anleitung

zum

Genuss der Kunstwerke Italiens

von

Jakob Burckhardt.

Zweite Auflage,

unter Mitwirkung von mehreren Fachgenossen herausgegeben von

Dr. A. v. Zahn.

1869—70. 3 Bände br. 3 Thlr. 18 Sgr. geb. 4¼ Thlr.

Eine werthvolle Ergänzung zu vorstehendem Werke bilden:

O. Mündler's

Beiträge zu J. Burckhardt's

CICERONE.

1870. br. 24 Sgr.

So eben erschien in splendider Ausstattung, in einzelnen Abschnitten neu bearbeitet und vermehrt:

Populäre Aesthetik.

Von

Dr. C. Lemcke.

Vierte Auflage.

580 S. mit 55 Illustrationen. gr. 8. broch. 3 Thlr., geb. 3⅓ Thlr.

Aus Tischbein's

Leben und Briefwechsel

mit Amalia Herzogin zu Sachsen-Weimar, Friedrich II., Herzog zu Sachsen-Gotha, Peter Herzog von Oldenburg, Goethe, Wieland, Blumenbach u. A. m. Herausgegeben von **Friedrich v. Alten.** broch. 1⅓ Thlr.

Die Galerie

zu

KASSEL

in ihren **Meisterwerken.** 40 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit illustrirtem Text von Prof. **Fr. Müller** und Dr. **W. Bode.** gr. 8. Ausgabe auf weissem Papier eleg. geb. 10⅓ Thlr.; auf chinesf. Papier mit Goldschnitt gebunden 15 Thlr.; Folio-Ausg. auf chin. Papier in Mappe 20 Thlr.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VIII. Jahrgang. Nr. 34.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianum. 28) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

6. Juni 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Eduard Magnus und die Magnus-Ausstellung in Berlin.

Von Bruno Meyer.

(Fortsetzung.)

Ich komme nun zu den Gemälden, welche anderen Genres als dem Porträt angehören. Unter ihnen war wohl das interessanteste jenes Genrebild vom Jahre 1830, welches zwei Mädchen und einen jungen Mann in italiänischer Tracht unter einem Fruchtbaume in Unterhaltung darstellt. Das eine der Mädchen steht erhöht auf einer an den Baum gesetzten Leiter, das andere neben der letzteren, und von ihr empfängt der rechts sitzende junge Mann mit schwärmerisch aufgeschlagenem Blicke eine südliche Frucht. Das ist die allerreinste Romantik, die sich irgend denken läßt, jene Gewaltsamkeit in der Hypostasirung der Empfindung, jene Verkünstelung der Natur und naturwüchsiger Menschen und jene Geist- und Leblosigkeit in Bewegungen, Mienen und Gruppirung, wie sie der chemisch reinen Romantik zukommt. Es ist ein Schablonenbild aus jener Zeit, an dem man die ganze Verirrung der Richtung und, einige Spitzen von dauernder Bedeutung ausgenommen, die Höhe dessen, was sie zu erreichen vermochte, erkennen kann. — Ganz ähnlicher Richtung gehören noch einige andere Studien einzelner Figuren an: so eine Italiänerin, lebensgroßes Kniestück, trocken und grell in der Farbe, ohne rechte Vertiefung des Bildes, unlebendig im Kopfe. — Geradezu unheimlich sind dann jene beiden wohl auch italiänischen — vielleicht auch spanischen? — Mädchen, von denen namentlich das eine, zumal in den Augen, auf das Entsetzlichste verzeichnet ist.

Bessere Tonarten schlägt Magnus dann in späteren Bildern an. So hat er z. B. eine kecke Bäuerin mit aufgestütztem linkem Arm und großem Strohhute gemalt, bei der es zwar nicht schön ist, daß der vorspringende Ellenbogen einem die ganze Vorderlinie des Körpers verhüllt, und deren Profil auch nicht so schön ist, daß man den Kopf expreß hätte in dieser Ansicht zu malen brauchen; aber das Bild ist lebendig, frisch und gut in der Farbe. — Nicht so viel Lob läßt sich einer Frucht- und Blumenhändlerin spenden, gleichfalls in lebensgroßem Hüftbilde. Die gewaltsam nach außen gedrehten Augen sind schrecklich forcirt und in ähnlicher Weise wie bei jenen italiänischen Mädchen falsch gezeichnet. Es fehlt hier auch an einer rechten Geschlossenheit des Kolorites, und die Gestalt im Ganzen ist auch nicht aus einem Gusse. — Ansprechend ist die nicht vollständig durchgearbeitete Studie eines Savoyardenknaben.

Mit ganz eigenthümlichem Interesse aber sieht man heute jenen bekannten Fischerknaben von Nizza mit dem aufgestützten Arme, welcher einst — es war anfangs der 40er Jahre — auf der Berliner Ausstellung Furore machte und Alles in Entzücken versetzte. Es war die Zeit, als man hier anfing, realistisch zu malen; und da kann man es sich erklären, wie die flotte, freie Manier, eine nicht romantisch zugestutzte, sondern naturwüchsige Persönlichkeit in einer nichts weniger als etiquettemäßigen Haltung, in ihrer wirklichen, wahren, durchaus nicht eleganten Tracht, mit einer nur das Wesentliche des Ausdruckes mit Bewußtsein markirenden Technik darzustellen, zunächst gegen das Gewohnte einen befremdlichen und durch die schlagende Wahrheit und die einleuchtende Berechtigung des neuen Weges in der Kunst einen bannenden und erfreuenden Eindruck

machen mußte. Heutzutage ist Derartiges so das Gewöhnliche geworden, und die Technik in der Behandlung solcher Gegenstände so weit über das hier von Magnus Gemochte gesteigert, daß ein solches Bild kaum bemerkt werden würde; immerhin aber wird die Geschichte des Realismus in der Berliner Malerei von diesem Bilde und seinem einstigen Erfolge Notiz zu nehmen haben.

Seine drei Hauptwerke im Fache der figürlichen Komposition waren nicht auf der Ausstellung. Zu diesen gehört hierher zunächst jener von der Meerfahrt zurückkehrende Grieche, der von Weib und Kindern zärtlich empfangen wird, — ein Bild, welches zu Paris im Jahre 1836 gemalt, eine merkliche Wandelung der künstlerischen Anschauung bei Magnus und in der Zeit bezeichnet. Noch begeistert man sich für Banditen- und Räuberwesen auf gut romantisch, aber schon kommt eine natürlichere Auffassung, welche weniger auf das romantisch extravagante Moment solcher Vorwürfe, als vielmehr auf das rein menschliche Werth legt. Auch tritt bereits die Natur dadurch in ihre Rechte, daß diese Komposition auf eine gut wiedergegebene Lichtwirkung durch Abendbeleuchtung vom Hintergrunde her angelegt ist, und also an die Stelle jenes romantischen, meist ganz unmotivirten Hell und Dunkel eine richtige, wohl studirte und durchgeführte natürliche Beleuchtung tritt. Das Bild befindet sich in der Berliner Nationalgalerie.

Das zweite ist sodann jenes reizende lebensgroße Rundbild zweier Kinder, die mit Blumen spielen, weltbekannt durch den vortrefflichen Stich von Eduard Mandel. Dieses Bild wird stets zu den anmuthigsten Blüthen der Genrekunst neuerer Zeit gehören durch die Grazie des Motives, durch die Liebenswürdigkeit der Kinder und durch die Rundung der Komposition. Es ist fast unbegreiflich, daß ein Künstler, der eines solchen Werkes fähig war, nicht in derselben Richtung auch mehr hervorgebracht hat, und fast ebenso unbegreiflich im Hinblick auf die meisten seiner Kinderporträts, wie er in diesem Genrebilde eine solche wahrhaft erquickende Naivetät und Unmittelbarkeit der Kindergebahrung hat erreichen können. Das Original dieses schönen Bildes ist leider nach England verschlagen, und es wurde daran nur durch eine Untermalung einer Wiederholung erinnert, welche der Meister leider nicht vollendet hat.

Das dritte ist jener Orpheus, der die Eurydice aus der Unterwelt zurückführt. Das Bild war im Jahre 1866 in Berlin ausgestellt und auch 1867 auf der Pariser Weltausstellung. Ich habe es seiner Zeit sehr überschätzt und dafür von dem Künstler selber, der sich dieser Leistung gegenüber zu einer ganz freien Selbstkritik erhob, eine sehr freundlich eingekleidete, aber sehr energische Reprobation bekommen. Die Aufgabe überstieg in der That Magnus' Kräfte. Eine Komposition heroischen Charakters in lebensgroßen ganzen Figuren, bei denen auch der nackte Körper, den zu üben Magnus fast gar keine Gelegenheit gehabt hat, eine Rolle spielte, das Alles war für den modernen und eines individuellen Stils durchaus nicht mächtigen Portraitmaler zu viel. So ist denn das Bild im Allgemeinen gut intendirt, im Einzelnen auch vorzüglich gemalt, wie z. B. gerade in den Körpern, aber die Köpfe, vor Allem der etwas geschniegelte des Orpheus, genügen nicht der Schwere des Motives. — Wohin das Bild gekommen ist, weiß ich nicht. In Paris machte es Fiasco.

Außer den Genrebildern hat die Ausstellung noch mit einer ganz vereinzelt dastehenden landschaftlichen Studie bekannt gemacht, und diese ist neben den spielenden Kindern das zweite der vorhin als wahrhaft tief poetisch bezeichneten Werke. Es ist eine Landschaft italiänischen Charakters: Berge im Hintergrunde, vorne ein Kirchhof mit verschiedenen Grabdenkmälern und hohen schlanken Bäumen: eine Stimmungslandschaft, wie nur eine gemalt werden kann, von einer wunderbar ergreifenden Poesie, und, wiewohl in den Einzelheiten durchaus nicht besonders ausgeführt, so daß man die Hand des in der Landschaftsmalerei nicht Geübten leicht daran erkennt, hat sie doch die künstlerische Intention, den eigentlichen Grundgedanken mit großer Kraft zum Ausdruck und zur Wirkung gebracht. Es ist für mich eines der anziehendsten Werke, die Magnus je geschaffen hat. —

Ueberblickt man diese Thätigkeit, so ergiebt sich mit Leichtigkeit, daß Magnus zwar kein bahnbrechender Meister, ja nicht einmal eine fest geschlossene Individualität als Künstler mit einem ausgeprägten eigenartigen Stile und konsequenter innerer Entwickelung gewesen ist; aber auf der anderen Seite ergiebt sich, daß sowohl sein Können hinreichend, wie seine allgemeine und künstlerische Bildung tief genug war, um ihn unter günstigen Umständen und bei glücklicher Stimmung zu einer nicht ganz unerheblichen Anzahl von Schöpfungen zu befähigen, denen zu jeder Zeit eine nicht geringe Bedeutung beigemessen werden kann und wird.

Neben seiner künstlerischen Thätigkeit fand sich nun Magnus aber auch genötigt, in die Kunstverwaltung resp. in die Kunstwissenschaft einzugreifen, und, wie es bei so unglücklicher Zwitterbildung wie die seinige, meist geschieht, ist er, wie als Künstler überwiegend und übermäßig durch den Verstand, so in seiner wissenschaftlich kritischen Thätigkeit durch seine künstlerische Disposition, oder richtiger gleich gesagt: durch Vorurtheile bestimmt.

Doch muß vorweg auf ein wirkliches Verdienst hingewiesen werden, welches er sich auch in dieser Richtung erworben hat. Das sind jene Untersuchungen über die beste Beleuchtung von Räumen zur Aufstellung von Gemälden. Er ist der Erste gewesen, welcher über diese höchst wichtige Frage zusammenhängende, überzeugende und zu sicheren Resultaten führende Untersuchungen nach einer durchaus wissenschaftlichen, ja streng mathemathischen Methode angestellt

hat. Es ist ja bekannt, daß seine Ergebnisse sowohl wie sein Vorgehen überhaupt nicht ohne Einfluß geblieben sind. Seine Theorien sind in Berlin durch praktische Experimente in nach seinen Maßen konstruirten Bretterbuden mit allen möglichen Beleuchtungen durchprobirt worden, und die Anlage der neuen Nationalgalerie ist wesentlich mit durch seine Ergebnisse bestimmt. Namentlich hat er dem sehr glücklichen und durchaus in der Natur der Sache begründeten Gedanken Anerkennung verschafft, daß es für Bilder die vortheilhafteste Manier ist, sie in derselben Weise schräg gegen das Licht zu stellen, wie sie von dem Künstler in dem Atelier gearbeitet werden. Ich habe neulich bereits davon Notiz genommen, daß die Räumlichkeiten der Berliner Kunstakademie bei der diesmaligen Kunstausstellung nach diesem seinem Prinzip angeordnet waren, und wenigstens in dem halbrunden Hinterbau der neuen Nationalgalerie werden die Bilder an den in den Radien aufgestellten Wänden ebenfalls in dieser Manier aufgehängt werden.

Die Arbeit von Magnus hat lediglich den einen Fehler, daß er seine schematischen Normen für unumstößlich und ausschließlich hielt, während sehr intelligente und in ausgeführten Arbeiten glückliche Baumeister bewiesen haben, daß seine Verhältnißzahlen für Höhe und Grundfläche der Bilderräume und die Größe der seitlichen oder Oberlichtfenster durchaus nicht in allen Fällen die besten sind. Ferner kann die Bemerkung nicht unterdrückt werden, daß die nachtragsweise zu seiner ersten Arbeit gelieferten architektonischen Entwürfe, mit welchen er die praktische Möglichkeit, die von ihm aufgestellten Normen zu verwirklichen, beweisen wollte, architektonische Unmöglichkeiten waren.

Was er nun aber weiter literarisch in Kunstangelegenheiten produzirt hat, verdient beinahe uneingeschränkten Tadel und unbedingte Ablehnung. Auf die Kunstverwaltung hatte er sich, wie schon vorher bemerkt, begünstigt durch die hier zu Lande bestehenden thörichten Einrichtungen, nach welchen beispielsweise die Kunstakademie für eine Autorität in allen möglichen, von Künstlern als solchen gar nicht zu übersehenden Kunstangelegenheiten betrachtet und zu Rathe gezogen wird, und weiter begünstigt durch den Mangel entweder an Inhabern überhaupt oder wenigstens an qualifizirten Inhabern der bedeutendsten Plätze in der Kunstverwaltung, einen großen Einfluß erworben, der durch seine ausgedehnten und nach allen Richtungen hoch hinauf reichenden persönlichen Konnexionen noch mächtiger wurde. Mit seiner Begabung und seinen Kenntnissen hätte er in dieser Lage einen sehr heilsamen Einfluß ausüben können, wenn er erstens ohne jede persönliche Rücksicht einer bestimmten Idee in den öffentlichen Kunstangelegenheiten selbstlos gedient, und wenn er zweitens seine bessere Bildung dazu benutzt hätte, sich von den lächerlichsten Künstlereinseitigkeiten, vornehmlich von dem Groll und der Bitterkeit gegen die wissenschaftliche Kunstbetrachtung und die wissenschaftliche Kritik, frei zu halten. So aber kann es ihm schwer vergessen werden, daß er beispielsweise bei Gelegenheit der Andrea del Sarto-Restaurations-Affaire, in der die Künstler als Korporation einen offiziellen gemeinsamen Schritt gegen das begangene Verbrechen unternahmen, es ausgesprochener Maßen absichtlich vermied, die Galerie zu besuchen, weil — er seine angenehmen persönlichen Beziehungen zur Familie des Generaldirektors nicht kompromittiren wollte dadurch, daß er sich selbst über die Sache eine Meinung bildete.

Oeffentlich hervorgetreten und somit weiteren Kreisen bekannt geworden ist Magnus als Stimmführer der Künstlerschaft in kunstwissenschaftlichen und Verwaltungs-Angelegenheiten vorzugsweise bei drei Gelegenheiten. Einmal ist sein Name mit dem bekannten Streite über den Umbau des Schinkel'schen Museums in Berlin in der Weise verflochten, wie den Lesern der Zeitschrift aus meinen früheren eingehenden Berichten über diese Sache bekannt ist. Ich füge zur Beleuchtung der Thatsachen hier nur das hinzu, daß es eine der ersten Handlungen des neuen Galeriedirektors Julius Meyer gewesen ist, den begonnenen Umbau, den man nach Magnus' persönlichen, nicht einmal von der Kommission getheilten Ansichten nicht bloß über die jetzt in ihrer Beleuchtung am meisten beeinträchtigten Säle, sondern über die ganze Gemäldegalerie ausdehnen wollte, zu inhibiren.

Seine beiden letzten Manifestationen fallen in das Jahr 1871. Er gehörte, wie bekannt, zu den Unterzeichnern der Künstlererklärung betreffs der beiden Holbein'schen Madonnen, und er konnte es sich nicht versagen, seine Ansicht über die Sache in einem Vortrage, der später als Broschüre gedruckt worden ist, des Weiteren auseinanderzusetzen. Es versteht sich von selber, daß er darin nichts that, als die gewöhnlichen und längst zwanzigmal widerlegten Künstlerphrasen von der Unfähigkeit der Kunstforscher zur Beurtheilung von Kunstangelegenheiten, von der „Schönheit" und „Idealität" der Dresdener Madonna, von den möglichen und unmöglichen Leistungen eines Kopisten, u. s. w. u. s. w. zu wiederholen, in einer Form, deren anmaßender Ton ebenso unangenehm war, wie der übermäßig gewöhnliche Stil der Darstellung.

Schon unmittelbar vor dem Holbein-Kongresse war ferner ein von ihm vor Künstlerkreisen gehaltener Vortrag — er wandte sich stets an dieses Publicum, von dem er wußte, daß es ihn nicht übersehen konnte und ihm, in gleichen Vorurtheilen befangen, von vorne herein zufiel, — über die Polychromie in der Sculptur und Architektur publizirt worden, welcher gleichfalls alle alten abgelegten Einwendungen gegen die Ergebnisse exakter Forschung unbekümmert wiederholte und gegen die nachgewiesenen Thatsachen ein Phantasiegemälde der griechischen Kunst zur Zeit der höchsten Blüthe in's Feld führte. In der üblen

Lage, in der er sich befand, in dieser Frage mit Koryphäen der Kunstwissenschaft älterer Generation in Uebereinstimmung zu sein, dagegen einige der hervorragendsten Künstler unserer Zeit, namentlich die Architekten Hittorf und Semper, zu seinen Gegnern zählen zu müssen, warf er diesen vor, sie hätten den von ihnen beobachteten Dingen eine zu große Tragweite beigemessen und sich den Konsequenzen ihrer Beobachtungen besinnungslos überlassen, statt daß er sich hätte sagen sollen, daß diese Künstler eben zu sehr von dem Ernste der wissenschaftlichen Forschung durchdrungen und der Methode kritischer Deduktion zu mächtig waren, als daß sie sich durch vorgefaßte Meinungen hätten den Thatsachen gegenüber die Augen verschließen lassen können.

Das eigenthümlichste Malheur und die schlagendste Widerlegung dieser Arbeit lag in dem wunderbaren Anachronismus ihres Hervortretens. Will man nämlich die glänzendsten Bestrebungen innerhalb der Berliner Architektur der letzten Jahre zusammenfassen, so muß man sagen: die Berliner Architektur strebt wieder zur Farbe zu kommen. Was Leute wie Gropius, Lucae, Spielberg u. s. w. an Hervorragendstem gemacht haben, das sind ihre farbigen Dekorationen, die sich nicht bloß auf das Innere beschränken, sondern die auch das Aeußere der Baulichkeiten durch Hinzuziehung der verschiedensten Materialien, selbst der farbigsten, wie z. B. wirklicher Gemälde auf Schiefer- oder Marmorplatten, farbig glasirter Majoliken und dgl., koloristisch zu beleben mit Glück versuchen; und, wo der Architektur ganz freies Spiel gelassen ist, sich nach der Neigung ihrer Phantasie ohne jede Rücksicht auf Bestellerlaunen, Preise und dgl. gehen zu lassen, da treten solche Sachen auf, wie z. B. die Weihnachtsdekoration des Kroll'schen Theaters vor einem Jahre (von dem jüngeren Tietz entworfen), welche in Farben wahrhaft schwelgte. — Und gerade als der Vortrag von Magnus erschienen war, da machten zwei hervorragende deutsche Bildhauer, Ernst Hähnel in Dresden im Vereine mit Robert Henze, den Versuch, eine monumentale plastische Gestalt mit dem vollen Schmucke der Farben auszustatten. Wer den Holbein-Kongreß in Dresden besuchte, sah noch auf dem Altmarkte daselbst die köstliche polychrome riesengroße Germania stehen, welche die sächsischen Truppen bei ihrem Einzuge begrüßt hatte.

Und diesen unleugbaren Strömungen und Bestrebungen in der modernsten Architektur und Plastik gegenüber unternahm Magnus, die wissenschaftlichen Beweise für das Vorhandensein der Polychromie bei den Alten anzutasten und als lächerlich hinzustellen, während es doch sehr einfach war, sich zu sagen, daß alle diese Beweise für die hellenische Kunst richtig sein konnten, ohne daß deswegen das von den Griechen Geübte für uns mustergiltig zu sein brauchte, was ja auch von Niemandem in dieser Uneingeschränktheit behauptet worden ist, daß aber doch die Umkehr der neueren Kunst von der Farblosigkeit zur Farbigkeit jedenfalls dafür spricht, daß das Polychromie-System der Alten weder ein Unsinn, noch eine Barbarei, noch eine Unwahrheit gewesen ist. —

Ich glaube nicht, daß ich mit dieser Darstellung und Beurtheilung von Magnus' Thätigkeit außerhalb seiner Kunst ihm Unrecht angethan habe. Viel Dank ist ihm für dieselbe Niemand schuldig; indessen die Spuren und das Andenken dieser seiner Thätigkeit werden vergehen und hoffentlich unter dem neuen Geiste, der in unsere Kunstverwaltung eingezogen zu sein scheint, recht bald. Nicht vergehen aber wird das, was er in seiner Kunst, wenn auch nur vereinzelt, wirklich Hervorragendes geschaffen hat.

Aus dem Oesterreichischen Kunstverein.

Wien, Mitte Mai 1873.

Wohl selten noch haben sich auffallendere Extreme auf Kunstausstellungen begegnet, als es gegenwärtig in den Sälen des Oesterreichischen Kunstvereins der Fall ist, wo Kaulbach mit Courbet zu einem unfreiwilligen Rendezvous zusammen geführt wurden. Des Ersteren „Nero" ist des Letzteren großem Bilde: „Der Künstler in seinem Atelier" unmittelbar gegenübergestellt. Einen Kampf gilt es wohl zwischen diesen beiden Künstlern nicht auszufechten; sie haben sich durch Zufall begegnet, und jeder spricht in seinem ihm angeborenen Dialekt der Kunst so entschieden eigenthümlich und so grundverschieden vom andern, daß sie sich gegenseitig gar nicht verstehen können, und der Versuch, in Parallelen oder Vergleichen sie aufeinander zu hetzen, bei jedem Anlauf mißlingen muß. Auf der einen Seite die Super-Eleganz der Form, die Super-Harmonie in der Anordnung und dem Aufbaue der Komposition — auf der andern das derbste, ja oft gemeinste Handhaben der technischen Mittel, eine räthselhafte Willkür im Arrangement, ein absichtliches Bloßlegen alles Unschönen, welches sich bis zum Unnatürlichen steigert. Kaulbach und Courbet haben auch nicht einen Funken Verwandtes; sie erscheinen neben einander nur übertriebener in ihren Eigenthümlichkeiten.

Der berühmte deutsche Meister hat mit dem „Nero" die Reihe seiner welthistorischen Bilder wieder um eines vermehrt. Das Werk ist schon genugsam beschrieben worden und durch die photographische Vervielfältigung überdieß allenthalben bekannt, so daß wir uns auf ein detaillirtes Nacherzählen der großen Komposition nicht einzulassen brauchen. Kaulbach ist auch diesmal wieder Kaulbach geblieben: der scharfe, geistvolle Charakteristiker, der Virtuos in der Zeichnung und der Licht- und Schattenvertheilung, der Idealist überall dort, wo es sich darum handelt, das Gemeine zu maskiren, und der fesselnde Dramatiker, wo der Affekt der Leidenschaft hervorquillt;

— aber auch jener Kaulbach ist er geblieben, dessen großartiger Gedanke stets in Episoden zerfällt, welche mit dem Centralpunkte in kaum mehr als symbolischen Beziehungen stehen, dessen Gestalten nur durch den fesselnden Rhythmus der Linien zusammengehalten werden, welchen aber der tiefere organische Zusammenhang mit dem Wesen der Darstellung mangelt. Immer und immer kommt man bei den großen Kaulbach'schen Kompositionen auf Raffael's Fresken in der Camera della Segnatura zurück, wo die Lösung ähnlicher Probleme in einer Ruhe und Klarheit sich entwickelt, die bei Kaulbach trotz seines pomphaften Aufwandes technischer Mittel nicht zu finden ist. Vergleicht man Kaulbach und Raffael mit einander, so zeigt sich sofort, wie die wunden Stellen in des Ersteren Bildern gerade darauf beruhen, daß er in der Symbolik weit über die Grenzen der Malerei hinausgeht. Der symbolische Gedanke wird bei ihm aufdringlich und lockert den malerischen Zusammenhang, wenn er ihn nicht gar völlig zerreißt. Schon in der „Zerstörung Jerusalem's" zeigte sich dieses Zerlegen des Grundgedankens in einzelne Akte, welche bei all ihrer virtuosen Detaildurchführung in dem Zusammenreihen doch nur dem pomphaften Schlußtableau eines Ballets ähnlich sind.

Niemand kann es vor Kaulbach's „Nero" läugnen, daß die bedeutungsvolle Epoche des Uebergangs vom Heidenthum zur christlichen Zeit in äußerst geistvoller Weise geschildert ist; die angedeuteten Bedenken aber machen sich hier ebenso lebhaft geltend, wie allen großen Kompositionen des Künstlers gegenüber, höchstens die „Hunnenschlacht" ausgenommen. Das noch einmal in allem äußeren Glanze des Glückes und Genusses aufstackernde Heidenthum, ist in der oberen Gruppe des Bildes mit aller Verve dargestellt. Hier drängen sich unter dem Portale des Palastes die nackten Buhlerinnen, die trunkenen Knaben, die Sänger und „Verseflicker" um den sich selbst vergötternden Kaiser, der als Apollo mit der Strahlenkrone vor das Publikum tritt, mit der Linken in die von einem Knaben emporgehaltene Lyra greifend, während die Rechte den schäumenden Becher wie im Triumphe emporhebt. Die Gestalt Nero's ist jugendlich, weibisch aufgefaßt, so recht als Symbol des hohlen Pathos, des blas von dem blinden Gehorsam seines Volkes getragenen Imperators, der es als Schauspieler vielleicht ebenso am Gängelbande zu führen wußte, wie ein moderner Cäsar bis vor Kurzem seine Nation. Eine originelle Gestalt ist die des alten Tigellinus, der dem kaiserlichen Sänger Beifall klatscht. In der Senatorengruppe dahinter begegnen uns echt römische Charakterköpfe. In den Gruppen der beiden bacchantischen Knaben und der todten Christin mit ihren beiden Knäblein vor dem Präfekten sind die Gegensätze, die sich im Bilde begegnen, räumlich zu nahe gelegt; es verletzt geradezu, die Orgie unmittelbar neben der Leiche zu sehen; es ist abstoßend, zu sehen, wie in so schönen Formen, in welchen Kaulbach das ganze Bacchanal gezeichnet hat, so viel Bestialität stecken kann. Das Heranströmen der jubelnden Massen von der Terrasse im Hintergrunde, die Gruppen der bekränzten Römerinnen, der germanischen Krieger bis herab zu dem allmählichen Verhallen des Jubels in dem schattigen Garten, umrahmt von imposanter, nur etwas zu schematisch korrekter Architektur, ist ein einheitliches, in sich abgeschlossenes Ganze. — Im Vordergrunde des Bildes entwickelt sich die zweite Gedankenreihe der Komposition; es ist wohl ein Zusammenhang da, aber er beruht nur im Gegensatz; der „prophetische Klang", daß das Christenthum, welches in seinen Urkeimen hier die kosmopolitischen Ideen vertritt, aus den Drangsalen des Märtyrerthums siegend hervorgehen werde, kann einem Musiker und Poeten im ähnlichen Falle eher gelingen als dem Maler, der nur den stummen Augenblick festhält; zum Mindesten ist es Kaulbach nicht geglückt, diesen Grundgedanken in der Gestalt des Apostels Paulus oder der Episode der abtrünnigen Christen schlagend zum Ausdruck zu bringen. Die Christenfamilien bilden für sich keine Einheit, sie zerfallen in nicht unter sich zusammenhängende Glieder und imponiren als Träger einer großen Idee gerade dadurch nicht genugsam der Repräsentation des Heidenthums gegenüber. — In großen, schön komponirten Gruppen wird in der unteren Hälfte das Martyrthum der jungen Christengemeinde geschildert. In herrlichen Linien baut sich in der Mitte die Kreuzigung des heiligen Petrus auf. Die Schergen stemmen sich gerade an, um das Kreuz zu heben, an welches der Dulder mit dem Haupte nach abwärts geschlagen ist. Die rührende Scene, welche sich links davon entwickelt, wo die Mutter dem an den Brandpfahl gebundenen Vater noch einmal sein Kind zum Kusse reicht, könnte für sich, wie die vorher erwähnte Gruppe, allein ein Bild abgeben. Der Zusammenhang mit der oberen Scene ist nur durch das Hinaufblicken des wachehaltenden Aethiopen einerseits und des ängstlich sich umwendenden Mädchens andererseits eingeleitet. Mehr in die Gesammtmasse greift die rechte Gruppe, wo neben heroischer Duldung auch Angst, Schmerz und Verzweiflung ungezügelten Ausdruck findet. Die drohende Gestalt des Apostels und die mit gesenktem Haupte sich von den Gräueln abwendende weibliche Figur gehören in ihren Linien zu den edelsten Gestalten, die Kaulbach bisher geschaffen. In den Gärten, die der übermüthige Kaiser wie „Urwälder" dem Quirinal entlang angelegt hatte, „weil man der Edelsteine schon satt war", wie Tacitus erzählt, verhallt nach rechts hin in klagenden Frauengestalten das Schreckensdrama.

Die Technik des Bildes zu besprechen, ist wohl überflüssig; sie läßt sich ja bei Kaulbach wie immer als „virtuos" bezeichnen. Es ist nur leider zu Vieles schön; die barbarischen Schergen sind so elegant gezeichnet, die Formen

alle zu gesund und ebenmäßig, daß wir Manchen mit ein „bischen Courbet" für seine Missethaten strafen möchten. Gegen seinen „Peter Arbnez" und die „Schlacht von Salamis" hat sich Kaulbach in diesem Werke fleißiger an die Natur gehalten, was besonders in den nackten Theilen fühlbar ist. Unter den Köpfen treffen wir zwar viele Bekannte, deren Ursprung sogar theilweise im „Narrenhause" zu finden ist; aber sie reizen durch ihre beißende Charakteristik, — wenn auch nur vorübergehend; bleibend kann ihr Eindruck deßhalb nicht sein, da sie in „Ideale" umgesetzt sind, die nie gelebt haben, namentlich nicht in der Seele des Künstlers.

(Schluß folgt.)

Nekrologe.

K. **Joseph Andrews**, einer der besten amerikanischen Kupferstecher, starb am 7. Mai 1873 in seiner Wohnung in Boston an der Lungenentzündung. Näheres über ihn bietet Meyer's „Künstlerlexikon".

Sammlungen und Ausstellungen.

△ **Münchener Kunstverein.** Die Ausstellungen des Kunstvereins haben seit den letzten drei Wochen viel an Zugkraft verloren, wenn man auch manchem Interessanten dort begegnete. Dazu rechne ich namentlich eine Anzahl älterer Aquarelle von B. und E. Adam, Osw. Achenbach, E. Ciceri, A. Deschamps, A. Geist, Th. Horschelt, Schwind u. A. aus der Sammlung einer hiesigen Kunsthandlung, welche recht klar bewiesen, daß es auch eine Kunst giebt, welche nicht auf eine brillante Palette allein angewiesen ist. Das Publikum, welches andere, höhere Anforderungen an die Kunst stellt, scheint sich endlich wieder ermannen zu wollen, nachdem es sich Jahre lang durch das brunke Auftreten einer kleinen aber wohl disciplinirten Partei hat einschüchtern lassen, und hat auch in den Behörden des Kunstvereins Organe gefunden, welche seiner Anschauungsweise Geltung verschaffen. So war der Ankauf der mit spitzem Pinsel gemalten überaus anspruchslosen aber von ächter Liebe zur Natur durchwebten kleinen Landschaft von Fritz vor ein paar Monaten eine pure Unmöglichkeit. Ich glaube das Bildchen nicht besser charakterisiren zu können, als wenn ich sage, daß es lebhaft an einen Dorner erinnert. Von den ausgestellten Genrebildern muß vor Allen H. Kaufmann's „Herrschaftsdiener im Wirthshause" genannt werden, das in jeder Galerie einen hervorragenden Platz verdiente. Es ist nicht möglich, die Renommisterei eines solchen Schlingels und die pfiffige Ungläubigkeit der Landleute zu köstlicherem Ausdruck zu bringen als der geistvolle Künstler es mit den bescheidensten Mitteln gethan. Ein größeres Bild von H. Arnold führte uns eine der grauenhaften Ueberschwemmungs-Scenen an der Ostsee (1872) vor und zeigte uns eine Handwerker-Familie, welche sich unter das fast ganz zertrümmerte Dach ihres von den Wellen umbrandeten Wohnhauses geflüchtet hat, wobei sie eigenthümlicher Weise trotz des strömenden Regens vollkommen trocken geblieben. L. Loefitz steift mit seinem „Bibliothekzimmer", in welchem zwei Mönche den Studien obliegen, haarscharf und zwar ohne alle Noth an die Caricatur. Ein paar recht anmuthige Bildchen sind die beiden Pendants: „Ein Liebesbrief" von H. Schneider, der diesmal weniger bunt ist als in seinem letzten großen Bilde „Der Gang zur Taufe." Uebrigens erriethe ohne den Namen in dem Künstler wohl schwerlich Jemand den Deutschen, so entschieden französisch ist Empfindung und Mache. A. Kozaliewicz brachte ein paar Bilder von sehr verschiedenem Werthe. So wenig Anziehendes seine polnische Landschaft hatte, so sehr erfreute sein Genrebild „In Gedanken" durch Innerlichkeit. Der Versuch W. Pfeiffer's, soziale Elemente, wie Arm und Reich zu verwerthen, ist leider nicht zum besten ausgefallen; er brachte es eben nicht über die Aeußerlichkeiten hinaus. Recht lebendig ist Louis Braun's „Erinnerung an die Novembertage des Jahres 1870 in Frankreich", und mit zum Besten, was man seit langer Zeit im Thiergenre hier zu sehen bekam, gehört des trefflichen Schmitzberger „Zu heiß." Seit den Tagen des Katzenraffaels hat kein Künstler mehr so köstliche Bilder dieser Art gemalt, keiner darin so frischen Humor entwickelt. Die Zahl der ausgestellten Landschaften war beträchtlich genug, doch brachte sie wenig Hervorragendes. Knab's „Italienische Landschaft", ein paar „Dorfpartien" von Jul. Lange und eine „Partie aus Kärnten" von Willroider ausgenommen. Die Plastik war durch Arbeiten von Gösche „Gruppe in italienischem Kostüme", Grubichlee's „Scene aus dem Märchen von den sieben Raben" und Hirt's „Kind mit einem Hande spielend" ziemlich unbedeutend vertreten.

Das neue Kopienmuseum in Paris ist seit Mitte April eröffnet. Die verschiedenen italienischen Schulen sind darin besonders stark vertreten, die anderen dagegen zeigen große Lücken. Von der deutschen Malerei scheint die Verwaltung des Museums ganz Abstand nehmen zu wollen, aber auch die französischen Meister sind bis jetzt schwach repräsentirt, und von der holländischen und vlämischen Schule figuriren in der Sammlung nur einige hervorragende Werke. Nach der italienischen Schule, die namentlich viele Kopien nach Raffael zählt, sind die Spanier am zahlreichsten vertreten. (Ill. Ztg.)

Die jährliche Gemälde-Ausstellung der Londoner Kunstakademie wurde am 5. Mai in Burlington-House eröffnet. Dieselbe enthält 1801 Gemälde und Sculpturwerke, darunter Werke von Landseer, Frith, Goodall, Gilbert, Millais u. s. w. Die größte Aufmerksamkeit erregt Ward's „Bartholomäusnacht."

Vermischte Nachrichten.

*r. **Aus Tirol.** Das Museum zu Insbruck hat aus Frankfurt a. M. ein schönes Oelgemälde von Jos. Koch erworben. Die Breite beträgt 4' 5"; die Höhe 3' 3". Es stellt eine ideale Herbstlandschaft der Schweiz dar. Links vom Beschauer im Vordergrunde versammeln sich um einen Brunnen, welchem das Wappen des Kantons Bern angeheftet ist, Bauern und Hirten mit ihren Rindern, im Mittelgrund erblicken wir zwei Böcke im heftigen Kampfer, daneben ein — Liebespaar, vor dem ein Jäger steht, rechts eine Quelle, die aus einem Schrofen entspringt, vor dem ein entwurzelter Baum liegt. Auf einem Täfelchen lesen wir: J. Koch tirolese in Roma 1817. Der Mittelgrund zeigt uns eine Obstärnte mit prächtigen Bäumen, im Hintergrunde ragen rechts und links waldige Berge, dazwischen Gletscherhörner; Wasserfälle stürzen von den Felsen. Das Bild ist sehr fleißig gemalt. Links am Berge sind die Farben abgebröckelt. — Gleichzeitig wurde ein anderes Gemälde aus dem Nachlaß eines hiesigen Kaufmannes erworben: ein großes, schönes Frühstück von Franz Altmutter. Man würde diesen Künstler, der 1746 zu Wien geboren, nach Tirol wanderte und dort viele Kirchen malte, vergebens im Künstlerlexikon von Nagler suchen. Tüchtiges leistete er als Porträtmaler, besonders rühmt man seine Stücke in Pastell. Sein Sohn Placidus, geboren 1780 zu Insbruck, ertrank 1819 im Innfluß. Etwas liederlich, brachte er es zu keinem bedeutenden Werke; von großer Bedeutung für tirolische Kulturgeschichte sind seine flott mit der Feder hingeworfenen und mit Wasserfarben kolorirten Jahrmärkte und Kriegsscenen aus den Kämpfen von 1809. Das Museum bewahrt Mehreres von ihm. — Für die Kunstgeschichte gestatten Sie mir wohl aus dem Tagebuch des Pfarrers der St. Jakobskirche zu Insbruck, Johann Maekfteiner, eine Stelle anzuführen. Sie betrifft den Bildhauer A. Colin, der am 17. August 1812 im achtzigsten Lebensjahre starb. Sein treffliches Denkmal befindet sich auf dem neuen Friedhof zu Insbruck, begraben liegt er jedoch auf dem Friedhof zu Dreyheiligen bei Insbruck. Die bezügliche Stelle lautet: „17. August conducimus den ehrwesten Alexandrum Colin, Bildhauer im Leben, mit Verfertigung kayl. Epitaphien, Begräbnissen und anderer Arbeiten allier zu Insbrnag, Prag und Wien dreien römischen Kaiseren, Ferdinando, Maximiliano und Rudolpho allerhochlobwürdigster Gedächtniß bestellter und besoldeter Diener gewesen. Mit dem großen Gelänt auf Schidung." — Seine Frau Marie Flinschauerin aus Mechein in Brabant war bereits am 2. Juli 1594 gestorben. Ebenso starben fünf Kinder vor ihm. Colin besaß das sogenannte Leopartische Haus nebst Anger und Garten an der oberen Innbrücke unweit des Schießstandes.

Aus Potsdam wird der Voss. Ztg. geschrieben: „Kürzlich ist die Aufstellung der Marmorstatue König Friedrich Wilhelm's IV. von Bläser vor der Mitte des Orangeriehauses unter Leitung des Schloßpoliers Schütze glücklich beendet worden. Der von der Königin Elisabeth bezeichnete Ausführung liegt die Erscheinung des Königs zum Grunde, welche die bekannte im Charlottenburger Schloßgarten aufgenommene Photographie zeigt, nur daß der Paletot weggiebt und das Haupt unbedeckt ist, indem die linke Hand die bekannte Garde du Corps-Mütze seitlich hält. Im Uebrigen ist der König mit dem linken Fuß vorschreitend, in der Rechten den schlichten Gartenstock leicht aufsetzend und den Blick etwas nach links gewendet, dargestellt, wie wenn er sich eben vom Ausruhen auf dem hinter ihm stehenden Stumpf eines Citronenbaumes erhoben hätte. Sehr flaaig aansprechend sind die Medaillons des würfelförmigen, außerdem Blumenkränze mit Bändern und Fruchtgewinde zeigenden Fußgestelles ausgeführt. Aus kreisrunder Vertiefung erheben sich in aagemessener Größe und starkem Relief die sitzenden Gestalten der Poesie (vorn), der Baukunst (zur Rechten des Beschauers), der Gartenkunst (links) und der Skulptur (hinten), bei letzterer erblickt man eine Büste, welche die Züge der Königin Elisabeth trägt. Das ganze hat eine Höhe von mehr als 18 F., wovon 8½ F. auf die Gestalt des Königs selbst kommen. Der Aufstellungsort ist entschieden glücklich gewählt; ein klein wenig vor der Front des Gebäudes vorgeschoben, hebt sich die Statue gut vom Hintergrunde ab und empfängt ein schönes, belebendes Licht. Die Porträtwahrheit macht dem Künstler Ehre, besonders aber auch die geistige Auffassung, die anmuthende Wiedergabe des Königsbildes aas der besten Zeit heiteren, regen Kunstschaffens seines Trägers. Das Postament besteht aus fünf Marmorstücken aad ruht auf einer Platte von schlesischem Granit. Vorn liest man: Friedrich Wilhelm IV. Hinten: Im Auftrage | I. M. der Königin Elisabeth | Gustav Bläser fec. | MDCCCLXXIII. — Die Marmorausführung rührt von dem Bildhaaer Selbach her.

* **Archäologische Untersuchungsreise nach Samothrake.** Professor A. Conze hat sich in Begleitung der Professoren Hauser und Niemann über Constantinopel nach Samothrake begeben, um die dortigen, bisher niemals durchforschten Raimen, über deren Befund Conze bereits vor zehn Jahren in seinem bekannten Reisewerke den ersten Bericht gegeben hat, einer gründlichen Untersuchang zu unterziehen. Die Expedition findet auf Kosten der österreichischea Regierung statt, welche den Gelehrten die Korvette „Zrinyi" zur Verfügung stellte. Nach soeben eingetroffenen brieflichen Nachrichten sind die Reisenden an ihrem Bestimmungsorte glücklich angekommen und haben das Ausgrabungswerk mit Erfolg begonnen. Der Unterbau eines durch Erdbeben verschütteten ruaden Tempels wurde bloßgelegt und bei dieser Gelegenheit eine Aazahl Skulpturen, darunter zwei weibliche Marmortorsi und eia wohlerhaltener Sarkophag aaigefunden.

Giovanni Duprè in Florenz hat jüngst eine Statue Cavour's vollendet, welche demnächst in Turin aufgestellt werden soll. Der dortige Magistrat hat dem Künstler eine halbe Million Francs dafür gezahlt, und dieser hat siebea Jahre taag daran gearbeitet. (Ill. Ztg.)

Berichtigungen.

In Chronik Nr. 21 Sp. 336, unter „Nekrologe" ist zu lesen: „Stefion" statt „Stellon"; in Nr. 24, Sp. 384, unter derselben Rubrik: „Kenfett" statt „Kenfelt", und 6 Zeilen weiter unten „Daggett" statt „Daaggett"; in Nr. 31, Sp. 497: Bianen" statt „Bianeu" und „Uytrecht" statt „Nytrecht".

Zeitschriften.

Unsere Zeit. No. 10.
Rennie der bildenden Künste: Die Berliner Kunstausstellung im Herbst 1872 und ihre Resultate — Die letzten Konkurrenzen auf dem Gebiete der Plastik — Die Bauthätigkeit in Berlin: die Kaisergalerie, der Palast der Preußischen Bodenkreditbank, der Potsdamer Bahnhof, das Nationalmuseum

Christliches Kunstblatt. No. 5.
Ueber die Monumentalisirung der jüngsten nationalen Ereignisse, von Bruno Meyer. — Die Darstellung des Abendmahls durch die christliche Kunst, von Engelhardt (Schluß.) — Ueber den Zeichnungsunterricht in der Volksschule. — Geschichte der christlichen Grabschriften: das siebzehnte Jahrhundert.

Kunst und Gewerbe. Nr. 20.
Der künstlerische Charakter der antiken Metallgeräthe. (Schluss.)

Berichte vom Kunstmarkt.

Pariser Kunstauktion.

Bei der am 8. Mai im Hotel Drouot veranstalteten Auktion der Galerie des Marquis von Rocheb... wurde ein nicht minder bedeutendes Resultat erzielt, als in der vorausgegangenen Auktion Laurent Richard. Wir lassen die hervoeragendsten Preise folgen, die wir dem Berichte der „Chronique des Arts" entnehmen:

Nr.	Gegenstand.	Preis. Francs.
1	Baron, Orangen	1000
2	Corot, Thal von Marcoussis	3800
3	— Ufer der Oise	1020
4	Decamps, Simson	3100
5	— Der barmherzige Samariter	4150
6	Delacroix, Waterloo	6200
7	— Heliodor	7500
8	Delaroche, Weiblicher Studienkopf	1680
9	Diaz, Badende Mädchen	13,000
10	— Kind mit Wachtelhund	2750
11	Constable, Die Hütte	24,500
12	— Bai von Weymouth	56,600
13	Old Crome, Im Wald (Dämmerung)	4000
14	Crome der Jüngere, Bei Norwich	21,000
15	Hoppner, Porträt eines jungen Mädchens	4000
16	Jackson, Porträt Canova's	8000
17	Ladbrooke, Große Eiche	13,000
18	Morland, Schenke	5100
19	Opie, Weibliches Porträt	2800
20	Raeburn, Porträt eines Invaliden	7000
21	Reynolds, Porträt des Sir George Yonge	6000
22	Goya, Die Schwiegertochter Goya's	7500
23	Van Artois, Coques und Bout, Rendezvous auf der Jagd	27,300
24	Boel, Hummer	2950
25	Champaigne, Porträt eines Stechers	2900
26	Coques, Holländischer Pflaazer	2200
27	— Porträt eines Edelmannes	18,150
28	Ehrenberg, Interieur der Jesuitenkirche zu Antwerpen	2050
29	— Im Walde	10,500
30	— Ebene von Barbizon	4850
31	— Kairo	3005
32	— Junge Mutter (Smyrniotin)	11,000
33	— Wald von Fontainebleau	20 000
34	Dupré, J., Sonnenuntergang	3950
35	— Düsterer Sumpf	11,000
36	— Kuhheerde am Ufer eines Flusses	6000
37	— Die alte Eiche	25,000
38	Fromentin, Moschee in der Nähe von Algier	26,000
39	Guillemin, Erste Tanzstunde	3700
40	Leys, Der Hafschmied	8400
41	— Comptoir eines Antwerpener Kaufmanns im 16. Jahrhundert	3100
42	Millet, Gänseheerde	18 000
43	— Bäuerin am Butterfaß	9700
44	Rousseau, Pappeln	10,200
45	— Kuhheerde im Walde	1780
46	— Landschaft	13,100

Nr.	Gegenstand.	Preis. Francs.
47	Rousseau, Ziegenhirten	35,500
48	Tassaert, Ludwig XVII.	2500
49	Ziem, Dämmerung	3100
50	Fyt, Hetzjagd	10,000
51	Teniers der Jüngere, Der Dorfbarbier .	12,000
52	Verbruggen der Jüngere, Porträt einer jungen Frau in einer Blumenguirlande .	5000
53	Simon de Vos, Die Infantin Isabella . .	13,200
54	de Witte, Italienischer Hafen	2500
55	Boucher, Arion	5800
56	— Schäferscene	2020
57	Callet, Blumenhändlerin	5200
58	Fragonard, Portrait de la Guimard . . .	9610
59	Lépicié, Der junge Zeichner	10,000
60	Beyeren, Fische	9725
61	Cuyp, Ufer des Rheins	4000
62	Goyen, Ufer der Mosel	12,900
63	Hoogh, Junge Mutter	5550
64	v. Huysum, Jan, Fruchtstück	1600
65	Maas, N., Porträt des alten Cornelis Bloemaert	6300
66	Moro, A., Isabella von Valois	18,100
67	Ruysdael, J., Norwegische Kapelle . . .	37,100
68	— Im Dorfe	15,000
69	— und Wouwerman, Verfallene Hütte . .	31,000
70	Steen, Jan, Das erschöpfte Faß	9000
71	— Frau mit blauem Brustlatz	4000
72	Verspronck, Weibliches Porträt	5600
73	de Witt, E., Grabmal Wilhelms des Schweigsamen zu Delft	5500
74	Byck, Die Köchin	3400
	Der Gesammt-Ertrag ergab die Summe von Frcs.	912,980

Neuigkeiten des Buchhandels.

Bücher.

Claretie, Jules, Peintres et sculpteurs contemporains. 12°. Paris. (Berlin, Asher.)

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VIII. Jahrgang.

Beiträge
sind an Dr. E. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königstr. 3) zu richten.

13. Juni

Nr. 35.

Inserate
à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Zur plastischen Anatomie.

Ganz treffend bemerkt Lucae im Vorworte zu seinem Prachtwerke über die Anatomie des weiblichen Torso: „Wenn eine Wissenschaft sich der bildenden Kunst verpflichtet fühlen muß, so ist es die Anatomie des Menschen, denn ohne den Beistand jener würde diese nie zu ihrer gegenwärtigen Entfaltung gekommen sein."

Schon mit Vesalius hatten die regen Wechselbeziehungen zwischen Künstlern und Anatomen begonnen, und die Vortheile dieser Wissenschaft für die Kunst wurden einerseits ebenso erkannt wie andererseits die Nothwendigkeit der Zeichnung für die morphologischen und topographischen Darstellungen. Die Ziele, welche die Künstler im Auge hatten, waren aber nicht die der Anatomen; jene trachteten speziell nach dem Studium der Form und ihrer Lagerungsverhältnisse, nach der Vervollkommnung des Aeußerlichen; diese drangen, nachdem das Feld der Topographie und Morphologie allmählich aufgeräumt war, immer tiefer und tiefer in das physiologische Wesen der Natur ein. Die Wandlungen der „Kunst in der Anatomie" waren diesem Umstande zufolge eigenthümlicher Art; auf der wissenschaftlichen Seite entwickelte sich eine mehr schematische Darstellungsweise — auf der künstlerischen wurde das Ideal der Form gesucht. L. Choulant hat in seiner „Geschichte der anatomischen Abbildungen" (Leipzig 1852) in trefflicher Zusammenstellung dargelegt, welche bizarren Wege in dieser Hinsicht von Vesalius an durch die Barockzeit bis auf Albin und Sömmering durchgemacht wurden. Das Ornament in der Zeichnung wurde erst durch die Ideale der genannten Frankfurter Anatomen verdrängt, und wir verfolgten, besonders seit das Mikroskop der Wissenschaft eine neue Aera brachte, dann die spezielle Entwicklung der sogenannten plastischen Anatomie. Anatomen von Fach interessiren sich heute nur selten noch für diesen Theil ihrer Wissenschaft; das Feld gehört wenigen Spezialisten, in erster Linie aber den Künstlern selbst, die ja ihre Bedürfnisse am besten fühlen.

Im Cinquecento, als vorzugsweise Padua den Centralpunkt der anatomischen Wissenschaft bildete, waren es auch zunächst die italienischen Künstler, welche den regsten Antheil nahmen. Das „Wissen" im „Können" offenbart sich ja am deutlichsten in den Werken der großen Meister dieser Epoche, welche sich fast alle eingehend mit Anatomie beschäftigten. Auch in den Niederlanden und in England entfaltete sich später ein reges Leben auf diesem Gebiete und war gewiß nicht ohne Einfluß auf die Kunst; nur bei den Deutschen blieb noch lange, was unter der Haut steckte, ziemlich unbekannt. Die Todtentanz-Bilder des 16. Jahrhunderts zeigen am deutlichsten, wie wenig anatomisches Wissen damals bei den Künstlern zu Hause war. Dürer zirkelte noch ängstlich an Proportionen, als Michel-Angelo längst mit dem Secirmesser in der Leiche herumschnitt. Nur in dem glücklichen Zusammentreffen von Anatomen und Künstlern bildete sich die Wissenschaft, blieb aber mehr oder minder bloß das Eigenthum Einzelner. Die Zeit der Vorurtheile war eben noch lange nicht abgethan, um eine Naturwissenschaft in die Kunst allgemein einzuführen; stand sie doch zur Zeit vollends noch unter dem Schirme der Religion.

Erst gegen das Ende des abgelaufenen Jahrhunderts nahm die Literatur der Kunstanatomie einen bedeutenderen Anlauf und signalisirte gleichsam die Wendung zum Rea-

lismus unserer modernen Zeit. Von den vielen Autoren, welche in dieser Epoche den Künstlern Werke zum Studium der Anatomie an die Hand gaben, hat sich in mancher Beziehung der fleißige Bildhauer J. M. Fischer in Wien nicht zu unterschätzende Verdienste erworben. Mit seiner anatomischen Statue, die er zu wiederholten Malen umarbeitete und verbesserte, bevor er sie in Abgüssen vervielfältigte, wurde an den Kunstschulen diesem wichtigen Gegenstande ein aufmerksameres Auge zugewendet und das Studium angeregt. Fischer nahm sich Albin zum Vorbilde, stand aber in der Auffassung der Formen zu sehr unter dem Einflusse Füger's, als daß die Präparate, welche ihm der damalige Anatom Barth zum Modelle stellte, in der richtigen, naturalistischen Weise zur Geltung gekommen wären. Als Schema leistet die Figur noch heute ganz treffliche Dienste; aber der feine Charakter der Natur mangelt ihr. Sie ist eine Idealfigur wie die Skelete Albin's, die nie gelebt haben. Die Auffassung ist eine subjektive und verläugnet für ihren Zweck vollends die Freiheit, in welcher die Natur zu uns spricht. Der denkende Künstler schafft sich sein Ideal in der Darstellung seiner Gestalten; die Anatomie als Interpretin der Natur muß sich an diese eng anschmiegen und nicht von vornherein einen selbständig-idealen Standpunkt einzunehmen trachten; sie darf dem Künstler nicht für die Natur zum Vorurtheile dienen. Die Richtung, welche in dieser Hinsicht in der neueren Zeit eingeschlagen wurde, kann im Hinblick auf das Gesagte nur als eine erfreuliche bezeichnet werden. Neben dem strengen Anlehnen an die Natur bei der Darstellung der Form wird aber auch den psychologischen Erscheinungen allmählich Rechnung getragen. Prof. Dr. E. Harleß hat in seinem „Lehrbuche der plastischen Anatomie" (Stuttgart 1856) zum erstenmale dargethan, wie die menschliche Gestalt vom Künstlerauge beobachtet werden solle; daß das anatomische Wissen nicht bloß in Topographie der Elemente bestehen könne, sondern der überall durchschimmernde Geist in scharfer Kontrole gehalten werden müsse, wenn die Gestalten auf den Bildern leben sollen. Diesem Felde, auf welchem Lavater vergebens herumtappte, ist durch den Aufschwung der physiologischen und vergleichenden Anatomie reiches Material zugeflossen, und gerade die Künstler sollten dieses für sie so wichtige Gebiet mit regstem Eifer pflegen. Welche Geheimnisse birgt doch für sie noch das menschliche Antlitz! Der Franzose Duchenne hat in seinem großen Werke „Sur le mécanisme de la physiognomie humaine" (Paris 1862) den Weg gezeigt, auf dem weiter zu arbeiten ist, und Darwin's neuestes Werk: „Ueber den Gesichtsausdruck bei den Menschen und Thieren" hat dem Gegenstande neues Licht zugeführt. Eine allmähliche Lösung der Räthsel ist aber nur durch fortgesetztes scharfes Beobachten denkbar, und wem liegen Beobachtungen und Studien in dieser Hinsicht näher als den Künstlern, die ja Alles aus der Form lesen und durch sie sprechen müssen!

In Bezug auf die Darstellung anatomischer Abbildungen hat in der jüngsten Zeit Dr. J. C. Lucae in Frankfurt in dem oben citirten Werke: „Zur Anatomie des weiblichen Torso" vielleicht das Beste geleistet, was überhaupt bisher in dieser Richtung erschienen ist. Er zeichnete mit seinem selbst konstruirten Apparate zum erstenmale verschiedene anatomische Systeme in orthogonaler Projektion in einander und überrascht ebenso durch die Korrektheit der Zeichnung als insbesondere durch die künstlerische Ausführung. Das Werk hat mehr den Charakter der Festgabe, als daß es für den praktischen Zweck des Buchhandels, für die Künstler ganz geeignet sein könnte. Dann ist es als unvollständige Anatomie des Menschen vor Allem auch zu theuer, um Gemeingut zu werden. Mit Freude muß für diesen Zweck dagegen das Werk des talentvollen Bildhauers Ch. Roth in München begrüßt werden, welches als „Plastisch-anatomischer Atlas" zum Studium des Modelles und der Antike (bei Ebner & Seubert in Stuttgart) neuestens erschienen ist. Die Tafeln sind sehr gewissenhaft in Holz ausgeführt und für den Künstler ein ebenso praktischer wie gediegener Führer beim Studium. Roth's Zeichnungen sind durchweg naturalistisch aufgefaßt und geben den Knochen oder das Präparat, wie es ist. Der Versuch, die Muskelformen lebend darzustellen, muß besonders auf den Tafeln seines Athleten als gelungen bezeichnet werden. Der Künstler ging von dem ganz richtigen Gesichtspunkte aus, nicht ein lebloses Schema der Formen für die menschliche Gestalt zu liefern, wie es in so vielen früheren Werken geschehen, sondern das anatomische Wissen des Künstlers auf das Studium des lebenden Aktes zu lenken; denn nicht in dem virtuosen Anschneiden aller möglichen Formen tritt der verständige Anatom aus dem Bildner hervor: das feine Formenspiel des organisch zusammenhängenden Gesammtbaues ist es, welches in seinen zarten Nuancen und Variationen erfaßt werden muß, welches aber nicht im Buche, sondern nur an der Natur studirt werden kann; das Buch führt blos den Künstler dahin, zeigt ihm den Weg, wenn auch nur an einem Beispiele. Roth hat dazu eine bewegte Gestalt, einen Athleten gewählt, der mit aller Kraft eine mächtige Kugel an einem Ringe empor hält. Das asymmetrische Muskelspiel am Torso und besonders an den oberen Extremitäten zeigt den Studirenden klar, wie sehr die Thätigkeit der Muskeln und die Verschiebungen im Knochengerüste Ursachen der Formenveränderungen werden. Die Gestalt ist, ähnlich der Behandlung des „Fechters" von Salvage, von vier Seiten gezeichnet, um eine vollständige Rundsicht davon zu geben. Die ersten zwei Blätter behandeln das Skelet; die folgenden vier die Muskeln, an welche sich dann in denselben Stellungen vier Blätter des lebenden Aktes

anschließen. Besondere Anerkennung verdient es, daß der Künstler sowohl im Texte als in dem Relief des Aktes auf die Fettlagen Rücksicht genommen hat, deren leider in so vielen früheren Anatomien gar nicht gedacht wurde; und gerade dieses „Binden der Formen" ist ja die hohe Wissenschaft, die wir an den klassischen Bildnern so sehr bewundern. Jedem Blatte sind Erklärungstafeln mit Croquis beigegeben, auf welchen — leider! — Nummern die Namen der Muskeln ꝛc. im Texte anzeigen. Es wäre hier wol ein Leichtes gewesen, die Namen selbst hinzuzusetzen; das Suchen ermüdet, und am wenigsten sind Künstler dazu aufgelegt. Henry Gray's „Anatomy descriptive and surgical" (London 1866) und deren Nachahmung in C. Heitzmann's „Anatomischem Atlas" (Wien 1872) haben ihre Erfolge gewiß größtentheils der praktischen Einrichtung zu danken, daß die Bezeichnungen gleich in den Abbildungen zu finden sind. Auf den folgenden Tafeln (11 bis 24) führt der Autor die einzelnen Theile des menschlichen Körpers in osteologischen und mycologischen Darstellungen mit steter Beziehung auf das lebende Modell durch. Als besonders instructiv verdienen die Tafeln hervorgehoben zu werden, auf welchen die Extremitäten behandelt sind. Der Holzschnitt ist im Ganzen sorgfältig und sauber, nur dürften die Xylographen bei den Aktgestalten Einiges auf ihrem Gewissen haben. Roth hat seinen Athleten auch als Statuette ausgeführt, und sowohl diese als der hier besprochene Atlas hatte sich durch die frische künstlerische Behandlung der Form und korrekte Darstellung nicht nur die günstigste Beurtheilung von Seiten bedeutender Künstler, wie W. v. Kaulbach, Pilaty u. A. zu erfreuen, sondern auch die hervorragendsten wissenschaftlichen Fachmänner verweigerten nicht ihre Anerkennung. Den Künstlern bietet das Werk noch einen Vortheil, der gewiß jedem willkommen sein wird: der Text ist auf ein Minimum beschränkt. In kurzen, lakonischen Sätzen erklären beigefügte Noten nur das Wesentlichste und Wichtigste; alles Ueberflüssige und für den Praktiker oft Langweilige ist sorgfältig vermieden.

J. Langl.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Bg. **Deutsches Gewerbemuseum.** Nach Vorgang des Germanischen Museums zu Nürnberg, des Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie zu Wien und des National-Museums zu München, welche eine Auswahl der in ihrem Besitze befindlichen kunstgewerblichen Gegenstände in photographischen Abbildungen publicirt haben, hat nun kürzlich auch das Gewerbe-Museum zu Berlin eine große Anzahl solcher Photographien anfertigen lassen und veröffentlicht. Es sind Abbildungen einer Anzahl der interessantesten Gegenstände verschiedenen Besitzes, welche im Herbste v. J. auf der höchst lehrreichen und viel besuchten Ausstellung älterer kunstgewerblicher Gegenstände im Zeughause zu Berlin (siehe diese Zeitschrift Bd. VIII, Seite 58—62) vereinigt waren. Sie gestatten ein näheres Studium und einen Vergleich dieser Gegenstände mit den entsprechenden Werken anderweitigen Besitzes und sind deßhalb als ein werthvoller Beitrag zur Förderung der modernen Kunst-Industrie höchst willkommen.

Der Schutz des künstlerischen Ueberrechts, diese Seeschlange in den Verhandlungen der letztjährigen Genossenschaftstage der deutschen Künstler, ist wieder einmal aufgetaucht. Und zwar sind es diesmal nicht nur die Künstler, sondern auch zahlreiche Kunstindustrielle, welche sich der Sache — wie wir hoffen wollen, endlich mit Erfolg — angenommen haben. Die Unterzeichneten richteten an den deutschen Reichstag nachfolgende Petition betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Kunst-Industrie. „Die unterzeichnete Kommission — Namens und im Auftrage der deutschen Kunstgenossenschaft — und die unterzeichneten Kunstindustriellen Berlins erlauben sich an einen hohen Reichstag den gehorsamsten Antrag zu stellen: „„Der hohe Reichstag wolle beschließen, die Erwartung auszusprechen, daß — konform der durch Beschluß des Norddeutschen Reichstages (Sitzung vom 17. Mai 1870) geschehenen Aufforderung — das Reichskanzleramt in der nächsten Session des Reichstages den Entwurf eines Gesetzes, betreffend das Recht des Urhebers an Werken der bildenden Künste mit entsprechender Berücksichtigung der berechtigten Interessen der Kunstindustrie zu verfassungsmäßiger Beschlußnahme vorlege." — „Seit einer Reihe von Jahren streben die deutschen Künstler und Kunstindustriellen, eine Erweiterung und Verbesserung des Gesetzes vom 11. Juni 1837 zu erwirken, das schon zur Zeit seiner Emanirung, noch mehr aber jetzt bei so erheblich vermehrtem und verändertem Kunstbetriebe weder in seinen Grundsätzen noch in seinen Einzelbestimmungen den gerechten Anforderungen irgendwie genügt. In richtiger Erkenntniß dieses Sachverhältnisses wurde dem Reichstage des Norddeutschen Bundes (1869) ein in vielen Punkten sehr verbesserter Gesetzentwurf seitens der verbündeten Regierungen vorgelegt, der aber wegen einiger, große Bedenken erregender Bestimmungen nicht die Zustimmung des Reichstages erhielt, hingegen den Beschluß veranlaßte: „„Die verbündeten Regierungen zu ersuchen, dem nächsten Reichstag ein Gesetz vorzulegen, welches den Abschnitt V des vorliegenden Gesetzes selbstständig und dergestalt regelt, daß dabei zugleich die berechtigten Interessen der Kunstindustrie entsprechende Berücksichtigung finden."" „Ein solcher Gesetzentwurf ist bisher dem Reichstage noch nicht zugegangen, steht auch in dieser Session zu großem Bedauern der Betheiligten nicht in Aussicht, die auf diese Weise die Erfüllung längst gehegter und begründeter Erwartungen weiter hinausgeschoben sehen. Denn nicht nur, daß wir in Deutschland von Staaten umgeben sind, die schon seit langen Jahren die Segnungen einer zweckmäßigen, glänzende Erfolge aufweisenden Gesetzgebung genießen, nicht nur daß die vielen neu entstandenen kunstindustriellen Lehrinstitute Kräfte ausbilden, die bei dem jetzigen Zustande schwer zu verwerthen sind, und die von einander abweichenden Gesetze der verschiedenen Staaten des Reiches Verwirrung und Unsicherheit herbeiführen, — es ist die verzögerte Ausführung des Reichstags-Beschlusses überhaupt ein Hinderniß in der Entwickelung nationalen Lebens und erfolgreichen Wettstreites mit anderen Nationen und eine Entziehung reicher Quellen privaten Wohlstandes und staatlicher Einnahmen. Die Unterzeichneten hoffen mit Zuversicht auf die fördernde Mitwirkung Eines hohen Reichstages, dem sie vertrauensvoll ihre Angelegenheit an's Herz legen. Berlin, den 31. März 1873. Die Kommission der Deutschen Kunstgenossenschaft zur Förderung des Rechtsschutzes an Werken der bildenden Künste. A. Ewald, Historienmaler. G. Lüderitz, Kupferstecher. E. Jacobsthal, Architekt. Alb. Wolff, Bildhauer. L. Sußmann-Hellborn, Bildhauer." Die Namen der mitunterzeichneten Industriellen und Künstler sind folgende: G. Stobwasser, Gerstenberg, Stadtbaurath a. D. Max Schulz & Co. Kunstmöbel. Tapoert, Markstein & Co., Broncewaarenfabrikanten. A. Roack, Bildhauer. Beblair & Co., Bronce- und Zink-Fabrikanten. L. Bruk, vereinigte Neusilberfabrik. J. W. Köppen, Broncefabrikant. G. Eichler, Gypsgießerei-Besitzer. M. Czornikow & Co., Kunst- Stein- und Metallgießerei. Gebrüder Micheli, Gypsgießerei-Besitzer. W. Hagelberg, Steindruckerei-Besitzer. F. Rosenstiel, Kunstdrechsler. C. Devos, C. H. Ende, Ende & Devos, Broncewaarenfabrik. W. Brennicke, Bildhauer. Schäffer & Walter, Aktiengesellschaft für Bronce- und Zinkguß. Ehestädt & Robert, Broncewaarenfabrik. Ernst Blume, Söhne, Broncewaarenfabrik. A. Waagen & Co, Kunst-Bronce und Zink. Carl Rackenius & Co., Lampenfabrik und Kunstgießerei. G. Canisius, Firma A. Robert & Canisius, Bildhauer und Modelleure. Julius Otto, Ciseleur. Franz

Lieck & Heider, Tapetenfabrikanten. H. Frost, Broncefabrikant. H. Wolf, Broncefabrikant. F. A. Schmidt, Broncefabrikant, Specialität für Beleuchtungsgegenstände. G. Söhlle, Fabrik von Kinderspielwaaren. J. Herrmann, Porzellan-Malerei, Specialität für Blumentöpfe, Tischplatten. Wild & Wessel, Lampenfabrik. C. Kramme, Broncewaarenfabrik. Spinn & Sohn, Aktiengesellschaft für Fabrikation von Broncewaaren. Jul. Loebel, Bildhauer und Modelleur. Sy & Wagner. M. Gropius. Schaeier & Hauschner. Max Lewia, Kunstindustrie und Galvanoplastik. Siemens, Glashüttenwerke, Berliner Verwaltung. H. Gladenbeck, Bildgießer. v. d. Hude, J. Hennicke, Architekten. W. Genutat, Bildhauer. J. Genutat, Modelleur. Gebr. Dankberg, Bildhauer. H. Strack, Ober-Hof-Baurath. Joh. Rasmussen, Ciselenr. J. Godet & Sohn, Königl. Hoflieferant. H. Noack, Bildhauer. A. Hausotte, jun. Fahnen und Flaggen-Fabrikant. S. Friedeberg, jun. H. Casperson, Fabrik brochirter Chales. Ebe & Beada, Architekten. Ernst March Söhne, Thonwaarenfabrik. Ernst Engeler, Goldwaarenfabrikant. Schuster & Baer, Lampen- und Broncewaarenfabrikanten. F. W. Kayser & Co., Kochmaschinen- und Ofenfabrik. Kayser & von Großheim. Storch & Kramer, Steindruckereibesitzer. Gebr. Thonet, Fabrik massiv gebogener Möbel. Jul. Schultz, Firma Carl Hanschild. G. H. Speck, Broncewaarenfabrik, Specialität für Fenster- und Thürbeschlags-Garnituren. Otto Below, Xylographie und Galvanotypie. Schmidt & Jaedicke, Lampen- und Broncewaarenfabrik. Arndt & Marcus, Fabrik vergoldeter Broncewaaren. A. Heyden, v. W. Kyllmann & Heydea. Ed. Bohle, Broncewaarenfabrikant. Th. Glaßbrenner, Zeichner. C. Wiebcke, Lampen- und Broncewaarenfabrikant. Ende & Boeckmann, Architekten. Johannes Brix, Zinkgießerei. F. Richter, Zimmer-Dekorations-Maler. F. Hitzig, Architekt. Geh. Regierungsrath. Otto Schäfer & Scheibe, Luxuspapierfabrikanten. G. Peters, Zeichner, Holzbildhauer und Modelleur für kunstindustrielle Sachen. F. Adler, Baurath und Professor. Gebr. Hildebrandt, Tapetenfabrikanten. Aid. Mewes, Nachf., Kunst- Eisen- und Zinkgießerei. A. Reimann, Fabrik vorgezeichneter Weißwaaren. O. H. E. Wutike, Baumeister, Architekt. G. Winkler & Sohn, Maler, Specialität für Wappen, Stammbäume, Fahnen und calligraphische Arbeiten. H. Schmädicke, Kunst-Metall-Gießerei. C. Steinweg, Klempner für Architektur. J. Schneider. F. Traugott, Kunst-Industrieller. Otto Tade, Neusilberwaarenfabrikant. H. Holle, Gürtlermeister. Fr. Hünicke, Neusilberwaarenfabrikant. D. Vollgold & Sohn. A. L. Benecke. Aug. Hanemann, Hofbaumeister. Warmbrunn, Quilitz & Co., Glashüttenwerke. Körnert & Comp. Spinn & Menke. Ravené & Sußmann, Email-Fabrikanten. Gebr. Friedländer, Hofjuweliere. W. Deue, Lampen und Broncewaarenfabrik.

Personalnachrichten.

Der Kupferstecher Rudolf Stang in Düsseldorf hat nach Beendigung seines Stiches von Raphael's „Sposalizio" in Anerkennung dieser ganz vorzüglichen künstlerischen Leistung vom Könige von Preußen den Professortitel erhalten. Die gleiche Auszeichnung ist auch dem Kupferstecher Xaver Steifensand für seinen trefflichen Stich der „Anbetung der h. drei Könige" nach Paul Veronese zu Theil geworden.

Der Genremaler August Siegert in Düsseldorf hat hat vom Könige von Preußen den Professortitel erhalten.

Kunstvereine.

B. **Der Künstlerverein Malkasten in Düsseldorf** wird am 10. und 11. Juli sein fünfundzwanzigjähriges Jubiläum festlich begehen. In Folge des großen deutschen Verbrüderungsfestes vom 6. August 1848 wurde derselbe am 11. August jenes Jahres von etwa fünfzig Künstlern gegründet, von denen schon manche, wie Leutze, Michelis u. A. in kühler Erde ruhen, und andere Düsseldorf mit einem andern Wohnort vertauscht haben. Die letzteren sollen zur Jubelfeier als Ehrengäste eingeladen werden, ebenso die Vertreter der auswärtigen Künstlerkreise. Man beabsichtigt überhaupt, das Fest möglichst glänzend zu gestalten, wie es sich zu auch bei der reichen Begnugenheit des Vereins geziemt. Man hat es deßhalb auch auf den Monat Juli verlegt, weil im August in der Regel viele Künstler abwesend sind. Der erste Tag soll ein großes offizielles Festmahl für die Mitglieder und die geladenen Ehrengäste bringen, dem am zweiten Tag ein großartiges Gartenfest folgen wird mit Hinzuziehung der Damen und anderer Gäste. Der ganze Jacobische Garten soll dabei eine Art Kirmeß darstellen mit Schau- und Tanzbuden, Glücksspielen, Preiskegeln, Schifferstechen, Circus, Carroussels, Theater und den mannichfachsten Ueberraschungen, zu deren Vorbereitung schon jetzt die Düsseldorfer Künstlerschaft eine rege Thätigkeit entfaltet, so daß sich die Feier jedenfalls den früheren Malkastenfesten würdig anreihen dürfte, wenn sie vom Wetter nur einigermaßen begünstigt wird. Was die Vergangenheit des Malkasten betrifft, so verweisen wir auf unsern Artikel in Nr. 14 des IV. Jahrgang dieser Blätter vom 5. Mai 1869.

Sammlungen und Ausstellungen.

* **Wiener Weltausstellung.** Die drei Gebäude des „Kunsthofes" am östlichen Ende des Weltausstellungsplatzes haben jetzt ihre meisten Räume dem Publikum geöffnet. Nur die Franzosen sind mit ihren Cabineten immer noch nicht fertig, und auch in der Architektur-Ausstellung, sowie in den Sälen der „Exposition des amateurs" giebt es noch Manches zu hämmern und zu ordnen. Schwerlich wird das Ganze vor Anfang Juli vollendet sein. Von dem „Officiellen Kunst-Katalog" ist am 4. Juni die erste Auflage erschienen. Der Katalog enthält das Verzeichniß der ausgestellten Kunstwerke aller Staaten mit Ausnahme Spaniens und — Deutschlands, „da von diesen Staaten (wie die „Weltausstellungs-Correspondenz", das Organ der General-Direktion, entschuldigend sagt,) bis zum heutigen Tage (5. Juni) kein Verzeichniß der von ihnen ausgestellten Kunstwerke an die General-Direktion gelangt ist."

B. **Düsseldorf.** Auf der Permanenten Kunst-Ausstellung von Eduard Schulte drängten sich letzthin die Beschauer vor dem großen Bilde von Eduard von Gebhard, auf dessen Erscheinen man seit langer Zeit gespannt war. Es stellt den Heiland mit den Schächern am Kreuz dar und bot sowohl in diesen drei Gestalten wie in den vielen, zu Füßen der Gerichteten gruppirten Figuren die reichste Gelegenheit zur Wiedergabe aller Gemüthsbewegungen, die der Künstler denn auch mit psychologischer Meisterschaft zu benutzen verstanden hat. Vom tiefsten Schmerz überwältigt, bricht die Mutter Christi zusammen, die der Apostel Johannes tröstend in seinen Armen auffängt. Maria Magdalena hat sich verzweiflungsvoll zu Boden geworfen. Die andern Frauen ringen wehklagend die Hände, und auch in den Jüngern und Zuschauern spiegeln sich alle Phasen des Schmerzes, je nach der scharf ausgeprägten Individualität. Die Charakteristik ist bewunderungswürdig, und die feine Farbenstimmung erhöht die tief-ernste Wirkung des Bildes, das nirgends eines gewaltigen Eindruckes verfehlen wird. Daß Gebhard auch in diesem neuen Werke seiner eigenartigen Auffassung und Darstellungsweise, die von jeder historischen und geographischen Treue in Kostüm und Typus und allen idealistischen Traditionen geflissentlich absieht, treu geblieben ist, versteht sich bei einem so bewußt schaffenden Künstler eigentlich von selbst, und so konnte es denn nicht ausbleiben, daß er auch jetzt wieder auf dieselben Widersprüche und Bedenken stieß, die bei all seinen Bildern laut geworden, wenn auch in der Anerkennung der malerischen Vorzüge dieses Gemäldes Alle übereinstimmen müssen. — Ein anderer Esthländer, G. von Bochmann hatte ebenfalls ein treffliches Bild ausgestellt, Bauern seines Heimatlandes darstellend, die zum Markte ziehen. Figuren, Thiere und Landschaft zeigten die feinste Beobachtung der Natur, und die Gesammtwirkung entsprach allen Anforderungen. Auch die „Lappländer auf der Rentbierjagd im Schnee" von A. Tidemand und S. Jacobsen verdienten das höchste Lob. Die Figuren des Ersteren und die meisterhaft behandelte Landschaft des Letzteren harmonirten prächtig zusammen, und das Werk fesselte ebenso sehr durch seine künstlerische Ausführung wie durch die Neuheit des interessanten Gegenstandes. Das große Altarbild „Christus und Petrus auf dem Meere" von G. Stewer würde durch eine mehr geistig vertiefte Auffassung und ruhigere Farbenstimmung wesentlich gewonnen haben. Höchst lebendig und frisch wirkte ein Schlachtenbild von Emil Hünten: „Das 53. Infanterie-Regiment in der Schlacht bei Colombey am 14. August 1870", das mit virtuoser Sicherheit gezeichnet und gemalt, das Anstürmen genannter Truppe gegen einen stark besetzten Wald zur Anschauung brachte. Die „Andacht in einer Kapelle am See" von H. Salentin verband in gleicher Weise das Landschaftliche

einer schönen Gegend mit dem Figürlichen und erregte daher allgemeinen Beifall. Ebenso fand die fein gestimmte „Kartoffelernte" von Hiddemann verdiente Anerkennung, die von den übrigen neuen Bildern auch einem großen „Norwegischen Wasserfall" von Nordgrén und einem trefflichen Thierstück von Kröner zu Theil ward. — Bei Bismeyer & Kraus fesselten wieder zwei stimmungsvolle Landschaften von G. Oeder die allseitige Aufmerksamkeit und ließen die rasch sich entwickelnde Begabung dieses produktiven jungen Künstlers auf's Neue erkennen. Ein Motiv aus dem Mexikanischen Krieg von C. Gilliffen erwies sich durch die malerischen Kostüme und die gut gelungene Sonnenbeleuchtung von glücklicher Wirkung, und C. Hoff bewährte sich in einem kleinen Gemälde abermals als virtuoser Kolorist. Auch viele auswärtige Bilder erweckten lebhaftes Interesse.

Vermischte Nachrichten.

△ **Münchener Glasmalerei.** Sie haben schon davon berichtet, daß man damit umgehe, die hochberühmte k. Glasmalanstalt aufzuheben, weil die k. Akademie der bildenden Künste, an deren Spitze dem Namen nach Kaulbach, der Sache nach aber Piloty steht, der Ansicht ist, die Kunst der Glasmalerei könne der Privatindustrie überlassen werden, denn es gäbe jetzt in Bayern Glasmaler genug, und zudem könnten durch die Aufhebung der Anstalt alljährlich Tausende erspart werden. Die Logik der k. Akademie ist so eigenthümlich, daß man wohl Lust bekommen könnte, sie etwas näher zu beleuchten, wäßte man nicht, daß der wahre Grund dieses merkwürdigen Votum's der Wunsch ist, die Räumlichkeiten der k. Glasmalanstalt der k. Akademie oder richtiger gesagt Piloty's zugewiesen zu sehen, der genöthigt ist, seine zahlreichen Schüler in verschiedenen von einander weitabliegenden Lokalen unterzubringen. Man kann und muß diesen Mißstand beklagen, aber er bildet sicher keinen genügenden Anlaß, eine Anstalt aufzuheben, die München seit ihrem Bestande nicht bloß hohen Ruhm, sondern auch reiche pekuniäre Vortheile gebracht hat und noch heute bringt. Denn der Ruf der Münchener Glasmalanstalt ist so fest begründet, daß er durch das Ableben des um sie so außerordentlich hoch verdienten Max Ainmiller in keiner Weise erschüttert werden konnte. In ihren Räumen herrscht heute noch dieselbe Rührigkeit wie unter Ainmiller. Faustner, der ihm Jahrzehnte lang treu zur Seite stand und auf dessen Schultern schon während der Leitung der Anstalt durch Ainmiller nicht der geringere Theil der Arbeitslast ruhte und der schon lange an maßgebender Stelle als Ainmiller's Nachfolger in Aussicht genommen war, führt die Geschäfte mit gewohnter Umsicht fort und ist eben wieder darum, größere Bestellungen aus England auszuführen. Unter solchen Umständen müßte die Aufhebung der k. Glasmalanstalt aus rein persönlichen Rücksichten doppelt beklagt werden, und es stände der Münchener Kunstgenossenschaft unleugbar recht wohl an, in dieser Angelegenheit ihre Stimme vernehmen zu lassen, wie groß auch bei manchen die Abneigung gegen monumentale Kunst sein mag. Wir würden vielleicht diesen Punkt auch heute noch nicht berührt haben, wäre es der ungemein rührigen Partei, von welcher der erste Anstoß ausging und welche seither keinen Augenblick rastete, in den letzten Tagen nicht gelungen, ihrem Ziele wieder um einen Schritt näher zu rücken. Der Inhaber des J. X. Zettler'schen Instituts für kirchliche Glasmalerei hier erhielt nämlich — durch welche Einflüsse läßt sich vermuthen — den kgl. Hoftitel und benutzt denselben nunmehr seine „Königliche Glasmalanstalt" durch die Presse zu empfehlen. Das läßt sich denn prächtig ausdeuten, und der Landtag wird voraussichtlich um so bereitwilliger für die Aufhebung der alten k. Glasmalanstalt stimmen, als ja dafür eine zweite besteht, welche vom Staate keine Geldmittel beansprucht. Die Intrigue ist gar nicht übel angelegt, und es sollte mich durchaus nicht wundern, wenn sie gelänge.

Zeitschriften.

L'arte in Italia. No. 4.

Lo Spozalizio di Raffaello. Lettera al signor Mariano Guardabassi da Perugia, von Cesare Cantù. — Pitture antiche recentemente scoperte in Padova, von M. Caffi. — Scavi di Pompei. Busti marmorei di Pompeo e di Bruto, von T. Paterna. (Mit Illustrationen.) — Della imitazione del vero nell' Arte, von D. Balanzoro. (Fortsetzg. und Schluss.) — Della utilità dei Musei d'arte applicate alle industrie, von D. C. Fiancchetti. — Festa di Raffaello in Urbino, von L. Rocca. — Artisti stranieri residenti in Italia: Franklin Simmons, scultore americano in Roma. — Beigegeben: Italienisches Thongefäss, in Farbendruck. — Giulio Monteverde, Porträt, radirt von F. d. Bartolo. — Hundeköpfe, Originalradirung von G. Quadrone. — „Schlechtes Wetter", Originalradirung von A. d'Andrade.

Gewerbehalle. Nr. 6.

Die elementaren Formen der Ornamentik. Von F. Filchbach. — Füllung vom Hochaltar in Or San Michele in Florenz, 14. Jahrhundert; Füllung von der Chorbrüstung in S. Maria de' Miracoli in Venedig; griechische Balsembemalung. Moderne Entwürfe zu einem Ornament für einen Schlitten, Nähtisch mit Holz- und Metalleinlagen, Schrank in geschnitztem Nußbaumholz, Kamin mit Spiegelaufsatz, Ornamenten in Zink, Thüre in Schmiedeeisen; Präsidentenglocke aus dem Rathhause in Mailand, Goldwaaren.

Im neuen Reich: No. 24.

Murillo, von H. Lücke.

Kunst und Gewerbe. Nr. 23.

Zur Geschichte der Blickerei, von O. v. Schorn.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie. No. 93.

Die Ausstellung des Museums und der Kunstgewerbeschule während der Weltausstellung im Museumsgebäude. — Die Anfänge der Industrie. (Schluss.) — Die Umgestaltung der „Albertina". — Das Waffenmuseum der Stadt Wien.

Berichte vom Kunstmarkt.

Auktion Dimtl. Bei der am 28. April im Wiener Künstlerhause stattgefundenen Versteigerung der vornehmlich aus alten Niederländern bestandenen Dimtl'schen Sammlung wurden nachfolgende Preise erzielt:

Nr.	Gegenstand.	Preis. fl. ö. W.
2	Pieter Jantz van Asch, Abendlandschaft . .	160
3	Jan Asselyn, gen. Krabbetje, Römische Ruinen	200
4	Bartholomäus van der Aft, Stillleben . .	570
5	Ludolph Bakhuysen, Marine	800
6	Cornelis Bega, Holländische Dorfschänke . .	510
7	Jean Jacques de Boissieu, Landschaft. Staffirt	51
8	Jan Both, Italienische Gebirgsgegend. Staffirt v. A. Both	190
9	Quirin Brekelenkamp, Holländische Fischverkäuferin	135
10	— Eine alte Frau neben einem Fasse sitzend im Gespräch mit einem Manne. Im Hintergrunde ein junger Mann mit einem Mädchen	460
11	Adrian Brouwer, Holländische Bauernschänke	211
12	Adrian Brouwer, Halbfigur eines Bauern .	400
13	— Selbstporträt	399
14	Pieter Brueghel der Vater, Landschaft. Staffirt	400
15	Johann Rudolf Bys, Auf einem Tische verschiedene todte Vögel	301
16	Gonzales Coques, Porträt eines Mannes . .	400
17	Joost van Craesbeecke, Holländisches Bauerngelage	500
18	— Das Frühstück	610
19	— Das Tischgebet	220
20	Jacob Gerrits Cuyp, Porträt eines Jünglings	300
21	Albert Cuyp, Reiter in einer Landschaft . .	185
22	— Thierstück	150
23	Jacob Gerrits Cuyp, Frauen-Porträt . . .	2110

Nr.	Gegenstand.	Preis. Fl. d. W.
24	Christian Wilh. Ernst Dietrich, Bildniß eines Orientalen	66
25	Johann Drechsler, Reicher Blumenstrauß in einer Base	255
27	Cornelis Dubois, Landschaft. Abendstimmung	290
26	— Landschaft. Staffirt	821
29	Adam Elzheimer, Waldlandschaft	156
30	Jacob nas Es, Holländisches Frühstück	110
31	Alberl van Everdingen, Gebirgs-Gegend. Staffirt	800
32	— Landschaft. Staffirt	1400
33	William Ferguson, Todtes Geflügel	600
34	Govaert Flinck, Bildniß eines jungen Mannes	110
35	Fyt Jan, Hunde	461
36	— Todte Rebhühner	125
37	— Zwei Rebhühner bei einer Distel	36
38	— Zwei Birkhühner	
39	Arent de Gelder, Pyramus und Thisbe	100
40	Jan van Goyen, Holländische Canalgegend. Staffirt	610
41	— Canallandschaft	500
42	— Holländische Canalgegend. Staffirt	600
43	— Flußlandschaft. Staffirt	1700
44	— Holländische Landschaft. Staffirt	266
45	— Marine	216
46	Frans Hals, Halbfigur eines Hirtenknaben	400
47	Willem Klaaß Heda, Stillleben	626
48	Egbert van Heemskerk, Zechende Bauern und Soldaten in einer Schänke	300
50	Willem de Heusch. Abendlandschaft. Staffirt	355
51	Jan van der Heyden, Ansicht einer holländischen Dorfstraße. Staffirt	150
52	Unbekannt (Niederländ., 17. Jahrh.), Landschaft. Staffirt	160
53	Meindert Hobbema, Landschaft. Staffirt	665
54	Holbein's Schule, Männliches Bildniß	21
55	Hans Holbein der Jüngere, Frauen-Bildniß	606
56	J. F. Niederl. Schule 1615, Eine holländische Magd in der Speisekammer	765
57	Wilhelm von Kobell, Kuh und Ochse neben einem Weidenbaume	100
58	Philip de Koning, Landschaft. Staffirt	750
59	Salomon Koning, Der Goldwieger	810
60	Nicolaus Maas, Männliches Bildniß	436
61	Jan van der Meer von Haarlem, Landschaft bei untergehender Sonne. Staffirt	756
62	Michael Janson Miereveld, Männl. Bildniß	710
63	— Frauen-Porträt	800
64	— Männliches Bildniß	115
65	Wilhelm van Mieris, Versuchung des heil. Antonius	50
66	Jan Mienie Molenaar, Der Dorfchirurg	300
67	Paulus Moreelse, Männliches Bildniß	200
69	Pieter Molyn, Holländische Landschaft mit Staffage	190
70	— Landschaft. Staffirt	90
71	Josse de Momper, Landschaft. Staffirt	61
72	Anthonis Moro, Porträt eines Zwerges	210
73	Frederik Moocheron und A. van de Velde, Landschaft	616
74	Peter Neefs der Aeltere, Kirchen-Interieur. Staffirt	360
75	Aart van der Neer, Holländische Flußlandschaft bei Mondbeleuchtung	616
76	— Nachtlandschaft	106
77	Adrian van Ostade, Holländische Dorfschule	610
78	Antos Palamedesz, Vornehme Gesellschaft in einem Zimmer	346
79	Stevens Palamedesz, Reiterei im Schlachtgetümmel	300

Nr.	Gegenstand.	Preis. Fl. d. W.
80	Joachim Patenir, St. Hieronymus in der Buße	500
81	Bonaventura Peeters, Marine	55
82	Egbert van der Poel, Holländische Winterlandschaft	560
83	Cornelis Poelenburg, Landschaft mit mythologischer Staffage	310
84	Adam Pynacker, Landschaft mit Thieren	310
85	Johannes van Ravenstein, Frauen-Porträt	960
86	— Porträt eines Mannes	
87	Giuseppe Ribera, gen. Spagnoletto, Porträt des Malers Salvator Rosa	316
88	Philipp Peter Rosa di Tivoli, Kopf eines Ziegenbockes	116
90	Rubens' Schule, Landschaft mit der Feensicht auf einen Fluß	220
91	Jacob Ruysdael, Landschaft. Abendstimmung	1000
92	— Landschaft mit Regenluft	690
93	Salomon Ruysdael, Holländische Canalansicht. Staffirt	420
94	— Dasselbe	751
95	— Dasselbe	1450
96	— Holländische Winterlandschaft. Staffirt	700
97	Cornelis Saftleven, Inneres einer holländischen Bauernküche	702
98	— Interieur	100
99	Hermann Saftleven, Landschaft	341
100	Jan Philipp van Schlichten, Eine junge Bettlerin	295
101	Jan Steen, Kartenspieler	415
102	Jacob van Stry, Landschaft mit Thieren	150
103	David Teniers der Jüngere, Ansicht von Teniers' Besitzung „Perg"	1405
105	— Stillleben	510
106	— Strand bei Scheveningen	1316
107	David Teniers der Aeltere, Holländische Bauernliemes	260
108	Egidius van Tilborgh, Die Quacksalberin	170
109	Lukas van Uden und David Teniers d. J., Landschaft. Staffirt	661
110	Ottavio van Veen, Ein Zechgelage	300
111	Wilhelm van de Velde, Bewegte See mit Schiffen	310
112	Abraham H. Verboom, Waldeingang. Staffirt	300
113	Pieter Verels, Holländische Bauern in einer Stube	445
114	Simon de Vlieger, Marine	655
115	— Holländische Stadt an einem Flusse. Staffirt	2100
116	Jan Reuter de Vries, Landschaft. Staffirt	600
117	— Landschaft	600
118	— Landschaft	516
119	— Landschaft bei Abendbeleuchtung	630
120	Jan Weenix der Jüngere, Bildniß einer jungen Dame	1250
121	Philipp Wouwerman, Landschaft. Staffirt. Gewitterstimmung	2096
122	— Militärtransport	750
123	Peter Wouwerman, Winterlandschaft	320
124	Thomas Wyck, Hof einer römischen Osteria. Staffirt	651
125	— Italienische Gegend bei Abendbeleuchtung. Staffirt	246
126	Jan Wynants, Landschaft	590
127	— Landschaft. Staffirt von Lingelbach	1000

Neuigkeiten des Buchhandels.

Bücher.

Vögelin, S., Ueber das Verhältniss der Christen zur bildenden Kunst während der ersten 4 Jahrhunderte. Vortrag. gr. 8°. Basel, Schweighauser.

Inserate.

Vor Kurzem ist erschienen die erste Abtheilung der

Frans Hals-Gallerie.

Zehn Radirungen
von
Prof. William Unger.
Mit Text
von
Dr. C. Vosmaer.

Inhalt:

Titelblatt mit dem Selbst-Portrait des Malers.
I. Das Festmahl der Offiziere des Schützencorps zum H. Georg; 1616 (Museum zu Haarlem).
II. Es lebe die Treue! 1623 (Sammlung Copes v. Hasselt zu Haarlem).
III. Das Festmahl der Offiziere des Cluveniers-Schützencorps; 1627 (Museum zu Haarlem).
IV. Das Festmahl der Offiziere des Schützencorps zum H. Georg; 1627 (Museum zu Haarlem).
V. Das Bildniss einer Tochter des Herrn van Beresteyn (Hofje van Beresteyn zu Haarlem).
VI. Die Offiziere des Cluveniers-Schützencorps; 1633 (Museum zu Haarlem, wie die Folgenden).
VII. Die Offiziere und Unteroffiziere des Schützencorps zum H. Georg; 1639.
VIII. Die Vorsteher des St. Elisabeth-Hospitals; 1641.
IX. Die Vorsteher des Oude-Mannenhuis; 1664.
X. Die Vorsteherinnen des Oude-Vrouwenhuis; 1664.

Die **Frans Hals-Gallerie** erscheint in zwei Abtheilungen zu 10 Blatt mit deutschem, englischem, französischem und holländischem Text in **drei** verschiedenen Ausgaben:

Ausgabe I. Epreuves d'Artiste, vor aller Schrift, auf altholländ. oder chinesischem Papier, auf Carton gezogen . . . . . pr. Abth. 23 Thlr. — Sgr.
„ II. Ausgewählte Abdrücke auf chines. Papier, auf Carton gezogen . . . . . „ „ 15 „ 10 „
„ III. Mit der Schrift, chinesisches Papier . . . „ „ 8 „ 20 „

Die Abnehmer der ersten Abtheilung sind auch vor Abnahme der zweiten verpflichtet.

Vom Unterzeichneten ist das Werk zu den angegebenen Ladenpreisen durch den Buch- und Kunsthandel zu beziehen.

Leipzig, im Februar 1873. **E. A. Seemann.**

Von der k. k. Hofbuchhandlung von **Oscar Kramer**, Kohlmarkt Nr. 18 in **Wien**, sind die bei **Giacomo Rossetti** in **Brescia** erschienenen, und in Nr. 31 des Beiblattes dieser Zeitschrift angekündigten:

Photographische Detail-Aufnahmen der **Chiesa dei Miracoli** (Album zu 29 Blatt) und der **Loggia** oder **Palazzo municipale** zu Brescia (Album zu 23 Blatt) für Oesterreich und Deutschland zu den bekanntgemachten Preisen zu beziehen.

I. Ausgabe. Blattgrösse durchschnittlich 0,40 zu 0,35 Meter, Preis (im Album) à Blatt 5 Lire ital. (einzeln à 10 Lire).
II. Ausgabe. Blattgrösse 0,15 zu 0,13 Meter à 1 Lire. [157]

Kürzlich ist erschienen und durch jede Buch- und Kunsthandlung zu beziehen:

Laufberger's Vorhang
im
Neuen Opernhause in Wien.

Nach den Cartons gestochen von Büttemeyer.

9 Blatt kl. Folio. Preis: 6⅔ Thlr.

Leipzig, im April 1873.

E. A. Seemann,
Generalagentur der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

Gesuch und Kunstanerbieten.

Ein akademisch- und wissenschaftlich gebildeter Mann, der einerseits als feiner Kenner des Vorzüglichsten und Schönsten im Kupferstichfache, sammt dessen unrtheilbaftester Anordnung und Erwerbung, vertraut, anderseits in der Kf. **Restauration** stets mit Glück und Beifall beschäftigt, daß er an alten, schadhaft gewordenen Blättern, durch gefällige Renovirung und täuschend erneuerte Plattenrandbildung, **Eminentes** und **Außerordentliches** zu leisten versteht, (wenn er jederzeit Proben seiner Geschicklichkeit zu liefern bereit.) wünscht unter sehr bescheidenen Ansprüchen und Bedingungen eine passende Stelle als Conservator bei einer größeren Kupferstichsammlung. —

Gefällige Offerten hierauf, übernimmt, portofrei, die **R. Friedländer'sche** Buchhandlung in Berlin, Enckestraße 11. [158]

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

DER CICERONE.

Eine Anleitung
zum
Genusse der Kunstwerke Italiens
von
Jakob Burckhardt.

Zweite Auflage,

unter Mitwirkung von mehreren Fachgenossen herausgegeben von

Dr. A. v. Zahn.

1869—70. 3 Bände hr. 3 Thlr. 18 Sgr.
geb. 4¼ Thlr.

Eine werthvolle Ergänzung zu vorstehendem Werke bilden:

O. Mündler's
Beiträge zu J. Burckhardt's
CICERONE.

1870. hr. 24 Sgr.

So eben erschien in splendider Ausstattung, in einzelnen Abschnitten neu bearbeitet und vermehrt:

Populäre Aesthetik.

Von
Dr. C. Lemcke.
Vierte Auflage.

580 S. mit 55 Illustrationen. gr. 8. broch. 3 Thlr., geb. 3½ Thlr.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VIII. Jahrgang. Nr. 36.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianum 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königstr. 3) zu richten.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

20. Juni 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Heft 9. der Zeitschrift für bildende Kunst wird eingetretener Hindernisse wegen erst am 27. Juni erscheinen.

Optische Täuschungen auf dem Gebiete der Architektur.

Unter obigem Titel ist in Berlin bei Ernst und Korn (als Separatabdruck aus Erbkam's Zeitschrift für Bauwesen) eine höchst interessante Schrift von A. Thiersch, Privatdozenten an der k. polytechn. Schule in München, erschienen, in welcher der Autor die verschiedenen Ansichten über die sogenannten optischen Korrektionen an den griechischen Tempeln kritisch erörtert. Seit Penrose durch seine sorgfältigen Messungen der Bauten auf der Akropolis die schon früher von Pennethorne und Hoffer beobachteten Krümmungen der horizontalen Gliederungen mit aller Präcision nachwies, haben sich in der Gelehrtenwelt lebhafte Diskussionen über diese Entdeckung an der antiken Architektur entsponnen. Die weiteren Untersuchungen konnten das Vorhandensein der Thatsache nur bestätigen, und es blieb nur noch die Frage offen: Was ist die Ursache der Täuschung, und welche Gesetze beobachteten die Griechen bei den Korrektionsmitteln? Wir hatten bis dahin an den Hellenen blos das feine Gefühl für Rhythmus und Verhältnisse angestaunt; nicht Wunder konnte es uns nehmen, wenn ihr für die Form so fein empfindsames Auge die wenn auch unendlich schwachen optischen Täuschungen an der Architektur herausfühlte und dieselben durch Correcturen auszugleichen suchte.

Noch kreuzen sich bis heute die Ansichten über das „Warum", und auch der Verfasser obiger Schrift hat der Sache noch keinen positiven Schluß gegeben. Aber die genaue Zusammenstellung alles vorhandenen Materiales in Wort und Bild, wie es in der Arbeit von Thiersch vorliegt, ist geeignet, den Leser zu eigenen Reflexionen anzuregen und das weiter zu denken, was bisher über den Gegenstand schon gedacht wurde. Die Hypothese Hoffer's, daß das Gefühl eine Abneigung gegen das Starre, Abstrakte der geraden Linie überhaupt besitze, und daß die Griechen die lebensvolle Schönheit der Natur, welche keine strengen, mathematischen Linien kennt, auf ihre Gebäude übertragen wollten, hat in gewissen Beziehungen ihre Berechtigung; nur greift sie nicht in den Kern der Sache. Denn die Linien sind nicht geschwellt, um geschwellt zu erscheinen, sondern die Geraden sind geschwellt, um eben gerade zu erscheinen; denn wären sie gerade, so käme eine falsche Schwellung in entgegengesetzter Richtung zur Erscheinung. Diesem Punkte stehen die Ansichten Penrose's näher, der von der Korrektion des Zwiebeldreieckes ausgeht, wo der Einfluß schiefer Linien auf eine gerade die Täuschung greller erscheinen läßt. Kugler und Jul. Braun finden in den Curvaturen eine gewisse Elasticität der Formen, durch welche die Schwere, die Last gleichsam vergeistigt werde. Sie nehmen damit aber die Schwellungen als wirklich sichtbar an, was sie nicht sind; wir fühlen sie nur unbewußt in der Erscheinung der Geraden als Korrektion einer optischen Täuschung.

Die Berichte Vitruv's über die optischen Korrektionen zeigen, daß der einzige noch erhaltene Autor über die Architektur der Alten selbst nicht in die eigentlichen Ursachen eingeweiht war. Zwei Stellen, welche Thiersch aus Schneider's Commentar zu Vitruv anführt, (Heliodorus und Philo) bestätigen nur, daß das feinfühlende Auge der Griechen die optischen Verzeichnungen erkannte

und sie durch Gegenschwellungen aufzuheben suchte; auf die Ursachen der Täuschungen einzugehen, mußte ihnen bei dem damaligen Stande der Naturwissenschaft überhaupt ferne liegen. Sie formten nach ihrem aesthetischen Gefühle und kümmerten sich nicht weiter um die Geheimnisse des Auges. Unumstößliche Thatsache ist es aber, daß unser Sehorgan von Natur aus nicht für die Projektion geometrischer Formen konstruirt ist. So falsch es vom mathematischen Standpunkte aus ist, ein Bild für unser Auge an eine flache Wand zu malen, so falsch zeigen sich umgekehrt Systeme von parallelen Geraden auf der hohlsphäroidähnlichen Fläche der empfindenden Netzhaut. Die centrale Projektion durch die Linse wird die Ebenen von parallelen Geraden in Meridianlinien auf die Retina zeichnen, welche kegel- oder vielmehr birnförmig sich verjüngend ihren Pol im Centrum der Linse selbst haben werden. Empfänden wir so, wie das Bild auf der Netzhaut erscheint, so müßten uns alle parallelen Geraden als convergirende Curven erscheinen, wenn wir jene ausnehmen wollen, die in der Axe der Linse selbst liegt. Aber die durch die Erfahrung gewöhnte Ueberzeugung läßt uns die Linien parallel erscheinen, und jedes Korrektionsmittel, das Bild auf unserer Netzhaut so zu gestalten, wie es in der Natur vor uns ist, würden wir als Fehler fühlen. In diesem Punkte überhaupt ist die Empirie allein die Korrektur; ein subjektives Urtheilen über unser eigenes Sehvermögen bleibt ausgeschlossen. Nur ein plötzlich zum Sehen gelangender Blindgeborner könnte Auskunft über die wahren Bilder auf der Retina geben.

Neben diesem Momente ist es aber die perspektivische Verkürzung, welche durch die Einrichtung unseres Sehorganes zur Erscheinung gelangt. Die Perspektive ist nicht unter diese versteckten oder entwöhnten optischen Täuschungen zu rechnen, sondern kann in dem Apparate als selbständiges mathematisches System betrachtet werden, dessen Täuschungen nicht durch die Erfahrung aufgehoben werden, sondern erst das Empfinden für sich allmählich erziehen. Das Kind greift nach den Sternen wie nach der nahen Kerze, es kennt noch keine Distanzen; erst die Erfahrung lehrt es diese messen, obschon das System der perspektivischen Verkürzungen in allen Zeiten des Menschenalters gleich empfunden wird.

Wenn der Horizont unseres Auges zwischen zwei (beispielsweise horizontalen) parallelen Geraden sich befindet, so erscheinen diese in ihrer Verlängerung in's Unendliche als Bogenlinien, und zwar concav zum Horizont. Je näher wir der Ebene mit dem Auge rücken, in welcher die Linien liegen, desto steiler werden sie zu ihren Verschwindungspunkten abfallen. Schneiden wir von diesen Parallelen nun zu irgend einer Distanz ein Stück durch Senkrechte heraus, für die Seitenansicht eines griechischen Tempels (als Gebälk- und Stufenlinien), so werden, sowohl wenn wir senkrecht der Façade gegenüberstehen, als wenn diese zur Rechten oder Linken nach den Verschwindungspunkten hin unter einem schiefen Winkel in der Ferne liegt, die Geraden als Theile jener Curve erscheinen, die, wie schon erwähnt, auffallender zur Erscheinung gelangen wird, wenn sie dem Auge nahe liegt, und unscheinbarer, je näher den Fluchtpunkten.

Wir sind aber gewöhnt, alle Geraden auf unserer schalenförmigen Netzhaut in Bogenlinien zu empfinden, die sich meridianförmig der Linse zu verengen; zu diesen durch die centrale Projektion hervorgerufenen Schwellungen der Linien kommen nun bei kleineren Abschnitten von Geraden die zarten Nuancen der Curven, die aus der Perspektive entspringen; sie verstärken gleichsam den Fehler, der durch die Schalenform der Netzhaut in Bezug auf die Projektion der Geraden besteht, müssen aber als thatsächlich herausempfunden werden. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß aus diesem Zusammenfallen zweier verschiedener Wirkungen auf ein empfindendes Organ die Täuschungen entspringen, welchen die Griechen ihre Korrekturen entgegenstellten. Die Curven der Perspektive fallen in die Curven, die wir als Gerade auf der Netzhaut fühlen, und werden von diesen durch das Gewohnheitsgefühl sozusagen absorbirt; wir verlieren aber damit den feinen Effekt der Perspektive von Geraden, nämlich die zarte Schwellung gegen den Horizont, was zu der Täuschung führt, daß die Linien nicht mehr gerade, sondern entgegengesetzt geschwellt erscheinen. Nur eine Schwellung der Linien in der Richtung der perspektivischen Schwellung, also gleichsam ein Entgegenkommen oder Verstärken der Perspektive kann dann die Täuschung in der Täuschung aufheben.

Was hier vorzugsweise von den Horizontalen gesagt ist, kann selbstverständlich auch für die Senkrechten angenommen werden, da die Einrichtung des Auges außer dem etwas kleineren Gesichtswinkel keinen Unterschied zeigt.

Würde das Auge, d. h. das Organ, durch welches wir das Licht empfinden, anders konstruirt sein, als es ist — vielleicht so, daß die empfindenden Nerven unmittelbar mit der Außenwelt in Berührung ständen, so ließe sich ein Wahrnehmen der Dinge ganz anderer Art denken, als durch den Apparat der Linse und der Schalen der Empfindungsfläche, woraus die Täuschungen der Perspektive entspringen, als wäre ein korrekteres Fühlen der Geraden möglich. So aber konstatirt die Natur in dem Baue des Auges, daß die Gerade ihr kein Symbol der Unendlichkeit ist, sondern alles in der Curve sich auflöst und der Tanz der Horen und alles Seins in der stets in sich zurückkehrenden Kreislinie sein Gleichniß findet.

Die genaue Analyse der Curven, in welchen Gerade auf der Retina erscheinen, und die Untersuchung der Störungen des empirischen Empfindens gäbe ein interessantes

Kapitel zur Klärung noch so mancher Frage auf dem Gebiete der optischen Täuschungen und wäre sowohl für den Anatomen als auch für den Künstler von großer Wichtigkeit. So wie der Dichter sein Drama auf dem Papier entwirft und die Wirkung der Darstellung bemessen muß, so muß auch der Architekt die Geheimnisse seiner Formen kennen, die erst in der plastischen Gestaltung zu Tage treten.

Es sei ferne, mit diesen Zeilen schon eine maßgebende Hypothese aufgestellt haben zu wollen. Aber der Weg sei damit eröffnet zu Untersuchungen auf einem Felde, das gewiß die Lösung noch manches Räthsels birgt, und nur eines glücklichen Finders bedarf, um unser Wissen in der Kunst zu erweitern und dadurch die Kunst selbst der Vollkommenheit näher zu führen.

Wien. **J. Langl.**

Aus Straßburg.

Die „Vossische Zeitung" vom 28. Mai bringt eine Mittheilung aus der Universitätsstadt des Reichslandes, welche die drohende Verwaisung des unlängst durch Springer's Fortgang erledigten Lehrstuhls der Kunstgeschichte zum Gegenstande hat. Wir haben früher bereits wiederholt auf die Bedeutung dieser Angelegenheit hingewiesen und glauben derselben nicht besser dienen zu können, als indem wir die Mittheilung des Berliner Blattes vollinhaltlich reproduciren. Dieselbe lautet:

„Unsere junge Universität ist — kaum gegründet — schon von schweren Verlusten betroffen und bedroht. Die Auswahl, welche man zur Constituirung des hiesigen Lehrkörpers getroffen, war eben eine so treffliche, daß sich bei neuen Berufungen an andere Universitäten die Blicke fast von selber hierher richteten; und da mit den Dotationen der Straßburger Lehrkräfte weder im Allgemeinen noch gar im einzelnen Falle eine schwere Konkurrenz zu bestehen ist, auch ältere Universitäten im Herzen Deutschlands meist ein weiteres und ausnahmslos ein geebneteres Feld der Wirksamkeit darbieten, so wurde es nicht schwer, diesen und jenen, unter ihnen Zierden ersten Ranges für jede Universität, wie beispielsweise Anton Springer, der neuen Reichsuniversität ungetreu zu machen.

Es ist das nun übrigens nichts, was — vorausgesetzt, daß alle Verluste mit Umsicht und Aufmerksamkeit aus dem reichen Schatze Deutschlands an tüchtigen und thatkräftigen Vertretern jeder Wissenschaft alsbald wieder ersetzt werden, — zu Besorgnissen veranlassen könnte. Auch geht es mit unserer Hochschule stetig und erfreulich vorwärts, so daß, wenn bei gleichmäßig ruhigem Fortgange noch vier bis fünf Jahre verflossen sein werden, Straßburg an Frequenz mit den blühendsten unter den ihm benachbarten deutschen Universitäten, mit Bonn, Heidelberg, Tübingen u. s. w. wird wetteifern können.

Jenen gesicherten Fortschritt aber zu befördern und vor allen Störungen zu bewahren ist um so mehr die unabweisliche Pflicht der Reichsregierung, als es sich die französische Regierung angelegen sein läßt, mit allen nur möglichen Mitteln — vorläufig allerdings noch mit geringem Erfolge — die Straßburg gegenübergestellte neue Universität zu Nancy zu heben.

Die Gründung der Straßburger Universität ist ausgesprochenermaßen zu dem Zwecke erfolgt, eine Vorburg deutschen Geisteslebens auf dem neugewonnenen Gebiete im Angesichte des gegen den Wasgenwall als seine unwillig angenommene Grenze anstürmenden Franzosenthums zu haben. Soll die junge Pflanzstätte deutscher Geistesart zu dieser ihrer Bestimmung nicht unfähig werden, so darf kein Grund als stichhaltig zugelassen werden, um nicht Alles, was irgend wünschenswerth und möglich ist, ferner und unablässig für Straßburg zu thun.

Es wäre aber eitel Selbsttäuschung, wollte man glauben, daß jener schönen und erhabenen Aufgabe die reichlich und bequem dargebotenen Mittel zu den gewöhnlichen Brodstudien schon genügten. Daß die charakteristische Eigenart und die besondere Ueberlegenheit deutschen Geistes in seiner Idealität beruht, wer möchte das zu leugnen unternehmen?! Und so muß gerade an dieser Stelle ein Hauptgewicht auf die Vertretung derjenigen idealen Disciplinen gelegt werden, welche zu jedem Brod- und Fachstudium die in wahrhaft deutschem Sinne unentbehrliche Ergänzung bilden.

Unter diesen Disciplinen aber steht die Kunstgeschichte obenan. Sie konnte hier nicht würdiger und besser vertreten werden als durch einen Mann wie Anton Springer; und mit Recht wurde in einem Aufsatze der „Deutschen Warte" (Bd. II, Heft 11), welcher den deutschen Universitäten die der Kunstwissenschaft im Allgemeinen zugemuthete „Aschenbrödelstellung" zum schweren Vorwurfe machte, und welcher — wie Schreiber dieses weiß — bei den gesammten Fachmännern einmüthige Zustimmung gefunden hat, auf die Ausrüstung Straßburg's mit einer kunstwissenschaftlichen Lehrkanzel als auf ein Gutes verheißendes Präcedens hingewiesen. Bald folgte Leipzig diesem Vorgange, und gegenwärtig ist auch der Berliner Universität ein ordentlicher Professor der Kunstgeschichte zugedacht; — und in demselben Momente ist es für Straßburg zweifelhaft, ob es im Besitze dieses ihm besonders nöthigen Vorzuges verbleiben wird.

Leipzig hat bekanntlich seinen Bedarf nicht anders als durch die Berufung Springer's zu decken gewußt und dieser hat den Ruf angenommen und uns zu Ostern verlassen. Nun aber verlautete aus den verschiedensten Quellen — und die bisher ausgebliebene Kunde von einer neuen Berufung an Springer's Statt scheint das

Gerücht leider, leider zu bestätigen — daß man damit umgeht, Springer's Lehrstuhl eingehen zu lassen.

Es wäre das eine der größten möglichen Sünden gegen den Geist dieser Stiftung. Die Facultät selbst ist, wie ich aus der glaubwürdigsten Quelle vernehme, unschuldig an dieser vandalischen Entblätterung ihres Kranzes: den sichersten Nachrichten zufolge hat dieses unbegreifliche Vorgehen seinen Ursprung im Schoße der deutschen Reichsregierung und zwar ganz nahe an deren oberster Spitze, dort wo man einst auch das Reichstagshaus aus Bequemlichkeit und büreaukratischer Tactlosigkeit auf einem Hofe als Annex zum Reichskanzleramte an einem „Universalgelenke" baumeln lassen wollte.

Also die leidige Sparsamkeit, der ganz gewöhnliche nüchternste Nützlichkeitsfanatismus!

Fern sei es, denen, die dem deutschen Volke und Reiche in wichtiger, großer und schwerer Zeit nie genug zu dankende Dienste geleistet haben und glücklicherweise fortfahren zu leisten, einen Vorwurf daraus zu machen, daß sie für gewisse Dinge keinen Sinn und kein Verständniß haben; aber dann seien sie, die in schwierigen Lagen bewundernswerthe Selbstverläugnung und Bescheidung geübt haben, so groß und so weise, nicht in ihren Augen vergleichungsweise kleine Dinge, die vielleicht nur zu weit aus ihrem Gesichtskreise liegen, um ihre Größe richtig ermessen zu können, für so gar klein zu halten, daß es sich nicht verlohnte, die Besorgung derselben den Händen solcher Näherstehenden anzuvertrauen, die verdächtig sind, etwas mehr von der Sache zu verstehen und nicht durch einen auf der einen Seite — in der Schätzung der verschiedenen menschlichen Dinge — zu großen, auf der anderen — im Geldpunkte — noch immer zu kleinen, unstaatsmännischen Maßstab beirrt zu sein.

Abgesehen aber von der Bedeutung der Straßburger Universität für Deutschland, abgesehen von der Bedeutung der Kunstwissenschaft für jede Universität hat die Sache noch für die Stadt Straßburg eine besondere Wichtigkeit, die — zumal auch noch ein Geld- resp. Sparsamkeitsinteresse dabei mit in Frage kommt — wohl im Stande sein dürfte, die Entscheidung in dieser Angelegenheit — und zwar nach der aus allen vorerwähnten Gesichtspunkten sich als wünschenswerth, ja unvermeidlich ergebenden Richtung — zu beeinflussen.

Professor Springer ist nämlich bereits mit der Begründung einer kunsthistorischen Sammlung, eines Lehrmittelapparats für den kunstwissenschaftlichen Unterricht vorgegangen. Es sind nicht unerhebliche Ankäufe (z. B. an Photographien von Ad. Braun in Dornach) gemacht worden, und ein eigener sehr schöner Raum im Schlosse ist zur Aufnahme und für die angemessene Benutzung dieser Sammlung angewiesen und eingerichtet worden. Soll dieser kostbare Apparat, aus dessen Benutzung durch eine geschickte und berufene Hand für Hunderte und Tausende Belehrung strömen könnte, als todtes Kapital versauern?

Noch mehr: Springer hatte die Absicht, diese Sammlung, sobald Umfang und Einrichtung derselben weit genug gediehen wären, auch dem Publikum zu bestimmten Stunden zu öffnen. Erinnert man sich nicht, daß Straßburg eines solchen Institutes bedarf? Und wer anders als ein Universitätsprofessor oder ein Mann, der, einmal hierher gezogen, auch die Professur mit um so reicherem Nutzen seines hiesigen Wirkens zugleich versehen könnte, wäre im Stande, das hier von Springer begonnene Werk fortzuführen und allgemein nutzbringend auszubauen?

Straßburg hat bei der Belagerung, was es an Kunstschätzen besaß, verloren. Sollte man einer zahlreichen intelligenten Bevölkerung einen Ersatz, wie er sich eben beschaffen läßt, für das Verlorene, ein ausgiebiges Mittel zur Bildung des Geistes und Gemüthes überhaupt vorenthalten dürfen, und nun gar auf dem bereits erreichten Punkte stehen bleiben, d. h. zurückgehen wollen?

Die deutsche Reichsregierung — und rückwärts gehen! Klingt es nicht zusammen wie Hohn, wie Unmöglichkeit?

Hoffen wir, daß die Entwickelung der Straßburger Universitäts-Verhältnisse unter den Händen der Reichsregierungsorgane (namentlich in dem angeregten Punkte) nicht dereinst den Hohn zur kalten Wahrheit, die Unmöglichkeit zur schauderhaften Wirklichkeit geworden zeige!

Ein halbes Jahr ist für die Disciplin jetzt zwar auf alle Fälle schon verloren, und der nächste zur Nachfolge Springer's berechtigt Erscheinende für uns nicht mehr zu erlangen; aber der Schaden würde sich allenfalls noch verschmerzen lassen, wenn man den Mangel nur nicht zur „berechtigten Eigenthümlichkeit" werden läßt!"

Nekrologe.

Josef von Keller, einer der bedeutendsten Kupferstecher unserer Zeit, starb in Düsseldorf den 30. Mai 1873 nach langen und schweren Leiden an der Lungenlähmung. Seit über dreißig Jahren als Lehrer an der Düsseldorfer Akademie wirkend, war er der eigentliche Begründer der dortigen Kupferstecherschule, deren Werke überall verdiente Anerkennung gefunden, und die vielen Meister, welche seiner trefflichen Anleitung ihre Ausbildung verdanken, sichern ihm als Lehrer einen ebenso hervorragenden Platz in der Kunstgeschichte, wie seine eigenen ausgezeichneten Arbeiten ihm unter den ausübenden Künstlern errangen.

Josef von Keller wurde im März 1815 zu Linz am Rhein geboren, wo er bis zu seinem sechzehnten Lebensjahre das Gymnasium besuchte und auch den ersten Zeichenunterricht empfing. Dann ging er nach Bonn, um in der Schulzen-Bettendorff'schen Kupferdruckerei sich der Kupferstecherkunst zu widmen. Hier wurde ihm aber nur Gelegenheit geboten, die Punktirmanier zu erlernen,

und da ihm dies bei seinem höhern künstlerischen Streben nicht genügen konnte, so suchte er sich aus eigenen Kräften und nach guten Musterblättern in der Linienmanier auszubilden, was ihm auch auf so überraschende Weise gelang, daß er alsbald die Darstellungen der Theologie und der Philosophie, nach Hermann's und Götzenberger's Fresken in der Aula der Bonner Universität, zur Zufriedenheit dieser beiden Künstler als Kupferstich auszuführen vermochte. Das Streben nach möglichster Genauigkeit der Zeichnung und liebevolles Eindringen in den Geist des wiederzugebenden Kunstwerks sprachen sich schon in diesen Erstlingsarbeiten auf unzweideutige Weise aus. Um sich aber weiter zu vervollkommnen, verlegte Keller 1835 seinen Wohnsitz von Bonn nach Düsseldorf, wo die Kupferstecherkunst damals allerdings zwar auch nicht besonders blühte, wo aber doch der Umgang mit den vielen rüstig schaffenden Malern stets neue Anregung bot. Besonders einflußreich wurde für ihn der Verkehr mit dem vielseitig gebildeten Julius Hübner, unter dessen Anleitung er einen Stich nach dessen „Rasendem Roland" in bedeutender Größe für den rheinisch-westphälischen Kunstverein ausführte, welcher schon außerordentliche Schönheiten zeigt. Es sammelte sich nun schon ein Kreis von Schülern um den strebsamen jungen Meister, dessen Talent von Seiten der Akademie alle Aufmunterung erfuhr. Als 1839 der alte Professor Thelott starb, der in den letzten Jahren fast nur noch dem Namen nach als Lehrer der Kupferstecherkunst fungirt hatte, erhielt Keller provisorisch dessen Stelle, die ihm 1846 endgiltig übertragen wurde. Zugleich ward ihm der Professortitel verliehen. Eine Kunstreise nach Paris war von vortheilhafter Wirkung für seine raschen Fortschritte, die mit einer vermehrten Schülerzahl Hand in Hand gingen. Der Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen ertheilte ihm 1841 den ehrenvollen Auftrag, Raffael's „Disputa" in den Stanzen des Vaticans als Stich in der beträchtlichen Größe von 7½ zu 5½ Fuß auszuführen, und Keller begab sich in Folge dessen sogleich nach Rom, wo er eine wahrhaft vollendete Zeichnung dieses Meisterwerks anfertigte, die schon eine gleich gelungene Durchführung der Platte voraussehen ließ. 1844 kehrte er aus Italien zurück und begann nach der Vollendung eines großen Stichs von Raffael's „Heiliger Dreifaltigkeit" in S. Severo in Perugia sofort seine umfangreiche Arbeit, die er mit unermüdlichem Fleiß nach einer Reihe von Jahren so glücklich zu Ende führte, daß wir in ihr eins der schönsten Blätter der vervielfältigenden Künste besitzen. Die ganze Tiefe der Charakteristik und all die andern Vorzüge des Originals sind mit einer Treue und doch zugleich mit einer künstlerischen Freiheit nachgebildet, wie es nur einem Talent ersten Ranges möglich war, das sich seiner hohen Aufgabe völlig bewußt, dieselbe mit hingebendem Eifer und rastlosem Studium durchzuführen vermochte. Von den übrigen großen Blättern Keller's sind noch zu nennen: „Die Himmelkönigin" und die „Mater Dolorosa" nach Deyer, sowie „Christus im Grabe" nach Ary Scheffer, denen sich noch mehrere Stiche nach Zeichnungen von Overbeck, Steinle u. A., sowie kleinere Sachen anreihen, welche sämmtlich die Tiefe des Gefühls in den Köpfen und die strenge Beobachtung der charakteristischen Eigenschaften des Originals bewundern lassen, wobei noch einer malerischen Wirkung stets gebührende Rechnung getragen wird, sobald dieselbe mit der Strenge des Stils verträglich erscheint. Seine letzte große Arbeit und eins seiner Hauptwerke war ein Stich der Sixtinischen Madonna Raffael's, von dem Professor Springer mit Recht in diesen Blättern sagen konnte (VI. Jahrg. No. 20), daß er die hohen Erwartungen, zu denen die bewährte Meisterschaft des Künstlers berechtigte, nicht allein erreicht, sondern noch übertroffen habe. Und wenn Springer ferner sagt: „Keller's Kupferstich ist Raffael's würdig", so ist dies wohl das höchste Lob, welches überhaupt ausgesprochen werden kann, das aber ein durchaus verdientes genannt werden muß, wie ja auch alle andern Kunstgelehrten und Kenner in der Anerkennung dieses Meisterwerks übereinstimmen. Keller's hohe Bedeutung fand im In- und Auslande die gebührende Beachtung. Zahlreiche Orden schmückten seine Brust, von denen ihm das Großkreuz des Würtembergischen Kronen-Ordens den Adel eintrug, Ehrendiplome und Medaillen wurden ihm von allen Seiten zu Theil, und auch andere Auszeichnungen ehrten den Meister, der seinen Namen mit unsterblichem Ruhme geschmückt hat. Eine Wittwe und fünf Söhne betrauern seinen Tod, und die Düsseldorfer Künstlerschaft verliert in ihm nicht nur einen der hervorragendsten Lehrer und Genossen, sondern auch einen allseitig beliebten, achtungswerthen Freund.

Moritz Blumhardt.

Charles Lucy, ein ausgezeichneter englischer Maler, ist am 26. Mai im Alter von 59 Jahren gestorben. Er war geboren zu Hereford, studirte die Malerkunst in London und später unter Paul Delaroche zu Paris. Nachdem er im Haag und in Paris mehrere Kopien nach alten Meistern angefertigt hatte, siedelte er sich in der Künstlercolonie zu Bardison in der Nähe von Fontainebleau an und lebte dort seiner Kunst und seiner Familie. Im Jahre 1843 erhielt er einen Preis für ein Gemälde, das zuerst die Aufmerksamkeit auf ihn lenkte. Es gehören zu seinen bedeutendsten Leistungen: ein Gemälde, das Cromwell, seine Familie und einige andere berühmte Persönlichkeiten darstellt, wie sie an einem Sonntag Nachmittage dem Orgelspiele Milton's im Hamptoon-Court Palace lauschen; ein anderes, „die Beerdigung Karl's I." genannt, „Napoleon an Bord des Orient" und mehrere andere. Lucy hat außerdem eine Reihe von Bildnissen berühmter Männer angefertigt, und man sieht in dem Museum von South Kensington die aus seinem Atelier hervorgegangenen Portraits von Gladstone, Cobden, Hume, Bright, Garibaldi, Nelson, Cromwell u. s. w.

Kunstvereine.

Kunstverein in Königsberg i. Pr. Obgleich die letzte Gemälde-Ausstellung von auswärtigen Künstlern nicht reichlich beschickt war, so haben die Ankäufe auf derselben dennoch eine bisher nicht erlangte Höhe erreicht. Es wurden von Privaten 30 Oelbilder und 16 Aquarellen für 7428½ Thlr., vom Kunstverein 14 Oelbilder für 2753 Thlr. zur Beeloosung und 4 Oelbilder für 4112 Thlr. zur Einverleibung in die städtische Galerie angekauft. Letztere sind: Lindenschmit (München): Raleigh im Tower, Braun (München): Markt zu Atigny im letzten Kriege, Reide (Königsberg): Psyche von Charon in die Unterwelt geführt, Heydeck (Königsberg): Portrait J. Kant's. In diesen Tagen hat der Kunstverein noch ein Genrebild von Piotrowski (Königsberg) für das Stadtmuseum erworben.

Sammlungen und Ausstellungen.

Die Umgestaltung der „Albertina" in Wien. Das Herannahen der Weltausstellung hat in Wien manches längst empfundene Bedürfniß fühlbarer gemacht, manchen schon lange gehegten Wunsch zum Entschlusse gezeitigt; auch die öffentlichen Sammlungen wurden in dieser Weise beeinflußt, und unter ihnen hat das Kupferstich- und Zeichnungskabinet des Erzherzogs Albrecht eine völlige Umgestaltung erfahren. Während früher einerseits Zutritt und Benutzung der Sammlung dem Uneingeweihten mannigfache Umständlichkeiten bereiteten, andererseits viele der werthvollen Blätter durch häufiges Auflegen aus den Mappen leicht gefährdet wurden trotz der besten Sorgfalt der

Conservatoren, ist nun alles mit einem Male anders geworden, eine Frucht monatelanger Arbeiten und Versuche. Der Raum selbst erscheint höher und lustiger als zuvor, das Licht aus der Reihe der fünfzehn etwas niedrigen Fenster wirkt ruhiger und einheitlich durch die gestimmte Färbung der Wände und Schreine, und bei großer Einfachheit wirkt das Ganze doch vornehm und würdig. Den Mittelpunkt bilden die Zeichnungen der alten Meister, von denen fast 200 unter Glas aufgestellt sind, in giebeldachförmigen, sehr sinnreich erfundenen Pulten. Bei dem Reichthum würde es zu weit führen, wollte man auch nur das Hervorragendste aufzählen; es genüge die Erwähnung der 15 Originalzeichnungen von Raffael, 12 von Dürer, 11 von Rembrandt, 8 von Rubens, alle von unanfechtbarer Echtheit und unschätzbarer Qualität. Ueberhaupt ist von dem Vorstande Dr. M. Thausing die Auswahl nicht auf Grund veralteter Kataloge, sondern wie es von einem so bewährten Kunstgelehrten zu erwarten war, vom neuesten Standpunkte wissenschaftlicher Kritik aus getroffen. Auch ist die Vorsicht gebraucht, daß alle jene Stücke, welche im direkten Lichte Schaden nehmen können, auf die Schattenseite der Pulte verwiesen wurden. Hoffentlich wird später ein gedruckter Katalog das Publikum des Genaueren über die Handzeichnungen belehren. Theilweise zur Erläuterung dieser Handzeichnungen, der besonderen Freude kunsthistorisch gebildeter Kenner, dient die bunte Reihe von Meisterwerken des Grabstichels, welche, auf den Kästen gegenüber angeordnet, leichter verständlich auch für das weniger kunstgeübte Auge des Laien, die berühmtesten Compositionen historischer Malerei in würdiger, stilvoller Weise darstellen. Da ist vor allem Keller's Stich nach Raffael's Disputa, an den sich Jacoby's Bildnisse des Kaisers und der Kaiserin von Oesterreich anreihen. Auch die sonstige Einfügung glänzender Stiche nach Königsportraits, insbesondere nach französischen zeigt unserem photographischen Zeitalter die monumentalen Leistungen der Kupferstechkunst. Einen wirksamen Gegensatz zu dieser fortlaufenden hohen Bilderreihe bilden 16 lebensgroße Büsten von Künstlern und Kunstschriftstellern, von Raffael und Michelangelo bis auf Cornelius und Kaulbach, von Winckelmann bis Kugler; zwei ragen über das Maaß der anderen hinaus, in Kolossalbüsten, Albrecht Dürer und Marcantonio Raimondi, die Vertreter deutschen und italienischen Kupferstichs. Auch von den Stiftern und Mehrern der Albertina, dem Herzog Albert von Sachsen-Teschen und dem Erzherzog Karl von Oesterreich sind in weißem Marmor ausgehauene Büsten aufgestellt. Durch diese neuen Einrichtungen ist die Albertina eigentlich erst geworden was ihr Stifter erstrebt: öffentliche Kunstanstalt. Zugleich ist ein bequemer Zugang, Dank dem persönlichen Eingreifen des Erzherzog Albrecht, nach Ueberwindung mannigfacher Schwierigkeiten, geschaffen, indem man aus dem Hofe des erzherzoglichen Palais auf der Augustinerabtei in die Kunstsammlung gelangt. Die ovale Halle, welche Kernhäusel beim Umbau des Palais dem Treppenhause vorlegte, um den schrägen Anschluß desselben an den Hauptbau zu maskiren, ist nun das Vestibule der Albertina geworden; von hier führt eine Treppe in den Vorraum der Sammlung, über deren Eingang eine Marmortafel über Namen und Inhalt Kunde giebt mit den schlichten Worten: Albertina | linearium picturarum collectio | ab Alberto Duce Saxoniae instituta, a Carolo Austriae Archiduce aucta | ab Alberto Archiduce Austriae liberalium studiorum in usum adornata.

(Wien. Ztg.)

Das Waffenmuseum der Stadt Wien. Die Weltausstellung gab dem Wiener Gemeinderath Anlaß, zwei für die Localgeschichte wichtige Unternehmungen in's Leben zu rufen, nämlich die Umgestaltung des bürgerlichen Zeughauses in ein städtisches Waffenmuseum und die Veranstaltung einer historischen Ausstellung. Ersteres wurde am 15. Mai eröffnet.

Die wissenschaftliche Leitung der Umgestaltung des Museums war Quirin Leitner übertragen, der durch seine Specialstudien und Leistungen vor Allen dazu berufen war; einer ihm zur Seite stehenden Kommission fiel hauptsächlich Ordnung und Lösung der bezüglichen administrativen Fragen zu. Bei der Unordnung im alten Zeughaus war die Aufgabe durchaus keine leichte. Für die Neuaufstellung gab es keinen richtigeren Standpunkt, als aus dem bürgerlichen Zeughause den größeren Theil der werthlosen und nicht dahin gehörigen Waffen wegzuschaffen und dann die werthvollen Bestandtheile der Sammlung in chronologischer Folge zu ordnen, eine Aufgabe, der nur mit genauester Kenntniß der Geschichte des Waffen- und Harnischwesens gerecht zu werden war, die zugleich auf imponirende aber dem Auge gefällige Gruppirung erst in zweiter Linie Bedacht nehmen konnte. Die ältesten Theile der Sammlung reichen noch in das 15. Jahrhundert zurück; darunter ein vollständiger Reiterharnisch, ein Bild der ersten vollendeten Plattenharnische, vielleicht aus dem Besitze eines der Bürgermeister dieser Zeit. An der Wand sind drei Gruppen von Waffen aus der Zeit der Kaiser Friedrich IV. und Max I., aufgestellt; geriffelte Mailänder Harnische, Beiderhänder (zweihändige Schwerter, welche von den auserlesensten Leuten des Fußvolkes getragen wurden) Ralspieße, Helmbarten und Reislanzen sind besonders bemerkenswerth. Eine Specialität des Museums sind ferner bemalte Tartschen, hölzerne Schilde, die, anderwärts eine große Seltenheit, hier in beträchtlicher Zahl vorhanden sind und sich vielfach durch reiche, fein ausgeführte Bemalung auszeichnen. Die schönste derselben, mit der Darstellung des heil. Georg, wird eben durch die Restaurirschule des Belvedere's in guten Stand gesetzt; sie bietet einen interessanten Einblick in die Leistungsfähigkeit der Wiener Maler des 15. Jahrhunderts. Unter den folgenden Rüstungen ist im 4. Felde ein vollständiger Reiterharnisch mit schwarzgeätzten Strichen bemerkenswerth, dessen Helm zu jener Gattung von Kopfbedeckungen gehört, welche Max I. erfunden. Im 5. Felde beginnt dann die Reihe der „Bürgerharnische", welche bis zum 16. Felde reichen. Sie führen diese Bezeichnung, weil auf der Brust das Wiener Stadtwappen eingeätzt ist; sie wurden in den Jahren 1546 und 1571 von dem Stadtrathe in Nürnberg angekauft. Die Felder 16—29 zeigen dann die ganze Formenentwickelung der Bürgerbewaffnung von der Mitte des 16. Jahrhunderts bis zum Ausgange des 30jährigen Kriegs. Eine Ausnahme bilden nur die Felder 11 und 12, eingeschlossen von drei Ruhmestempeln mit den Büsten des Grafen Niclas Salm, des Herzogs Karl von Lothringen und Rüdiger's von Stahremberg, zur Bezeichnung der beiden Epochen der glänzendsten Thaten der wehrhaften Bürger Wien's; unter den Siegestrophäen finden sich 16 türkische Fahnen und Inschriften. Auch sehr werthvolle türkische Waffen sind zahlreich vertreten; der Kopf des Kara Mustapha wird noch in einem Glaskasten bewahrt, eine Reliquie, deren Echtheit zwar Hammer in seiner Geschichte des Osmanischen Reiches bezweifelte, die aber neuerdings von Sachkundigen erwiesen worden ist. Weniger glänzend als das 16. und 17. Jahrhundert ist die neuere Zeit vertreten; es finden sich zwar fast alle Specialitäten der Bürgerwaffen vor, doch den reichsten Schmuck dieser Epoche bilden die Fahnen und Standarten der alten Bürgercompagnien. Erst in der Epoche der großen französischen Kriege mehren sich in den Denkmalen des Aufgebots und der Freiwilligen-Fahnen die Zeugen der Thaten und Ereignisse unseres Jahrhunderts, welche sich bis zu den Erinnerungen an die Wiener Freiwilligen-Bataillone in den Jahren 1848 und 1859 fortsetzen. Dieser flüchtige Umriß dürfte genügen, einen Einblick in die ungewöhnliche Bedeutung dieser neu geordneten Sammlung zu gewinnen; wenige andere werden sich an historischem Werthe mit ihr messen können und diese seltene Mannigfaltigkeit klar gestellt zu haben, ist lediglich Leitner's hervorragendes Verdienst. (Wien. Ztg.)

Das neue Kopienmuseum in Paris ist seit Mitte April eröffnet. Die verschiedenen italienischen Schulen sind darin besonders stark vertreten, die anderen dagegen zeigen große Lücken. Von der deutschen Malerei scheint die Verwaltung des Museums ganz Abstand nehmen zu wollen, aber auch die französischen Meister sind bis jetzt schwach repräsentirt, und von der holländischen und vlämischen Schule figuriren in der Sammlung nur einige hervorragende Werke. Nach der italienischen Schule, die namentlich viele Kopien nach Raffael zählt, sind die Spanier am zahlreichsten vertreten. (Ill. Ztg.)

Vermischte Nachrichten.

Hermannsdenkmal. Die „Hannoversche Zeitung" kann endlich die baldige Vollendung des Hermannsdenkmals in Aussicht stellen. Der Transport des Arminiusbildes werde in fünf bis sechs Wochen nach der Grotenburg bei Detmold vor sich gehen. Die ganze durch Herrn v. Bandel aus Kupfer getriebene Figur mißt bis zur Schwertspitze 90 Fuß, bis zur Faust des erhobenen Armes 66 Fuß, und die ganze Höhe des Denkmals wird 183 Fuß betragen. Das Gewicht derselben ist fast 2000 Centner und die Kosten der Erbauung des Denkmals werden sich auf 50,000 Thlr. belaufen. Die obere Galerie des eine Rotunde

bildenden Unterbaues, der 154 Fuß im Umkreise mißt, faßt reichlich 300 Menschen und der Gang der Galerie hat eine Breite von 4 Fuß. Der Sockel des Unterbaues mißt 15 Fuß; die 10 Nischen desselben sind durch in einander geschlungene Rundbogenfriese ohne bestimmte Stilordnung verbunden; einige Nischen sollen durch Embleme und Inschriften ausgefüllt werden.

Neuigkeiten des Buchhandels.

Gruesse, J. G. Th., Beschreibender Katalog der K. Porzellan- und Gefässsammlung zu Dresden. Mit historischen Einleitungen über die Geschichte des Porzellans und der Thongefässe. 8° Dresden, Zahn.

Zeitschriften.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 5. Buntglasirte Thonwaaren des 15. bis 18. Jahrhunderts im germanischen Museum.

Art-Journal.
The Royal Academy Exhibition. — Temple of Diana at Ephesus. — Paris Saloon of 1873. — Obituary: C. A. Collins: W. Dewis; Sir W. Tite, M. P.; J. Tennant. — The Vienna-Exhibition. (Mit Illustrationen.) Beigegeben: Der Zigeunerbirt von Granada, nach Ansdell gest. von Consen. — Statue nach Adams gest. von Roffe. — Madonna mit den H. Paul und Georg, nach Bellini gest. von Geyer.

Gazette des Beaux-Arts. Juni.
Salon de 1873, von G. Lafenestre. (Mit Illustrationen.) — Les lits antiques considérés particulièrement comme forme de le sépulture. Zweiter und letzter Artikel, von Heuzey. (Mit Illustrationen.) — Exposition rétrospective de Bruxelles, von R. Ménard. (Mit Illustrationen.) — Paradoxes. II. le comfort, von E. Bonnaffé. (Mit Illustrationen.) — L'oeuvre d'Eugène Delacroix, von L. Gonse. — Bibliographie des ouvrages publiés en France et à l'étranger sur les Beaux-Arts et la curiosité pendant le premier semestre de l'année 1873, von P. Chéron. Beigegeben: Junges Mädchen mit einer Rose, nach Goya rad. von Hédouin. — Der Raucher, nach Terburg radirt von Courtry. — Schimmel, nach Ph. Wouvermen radirt von Greux.

Inserate.

Todesanzeige.

Vorgestern starb plötzlich in Marienbad, wohin er sich zum Besuche seiner Braut begeben,

Dr. Albert von Zahn.

Schwer ist der persönliche Verlust, der mich betroffen, schwerer die Einbusse, welche die Kunstwissenschaft durch seinen Tod erlitten.

Leipzig, den 18. Juni 1873. **E. A. Seemann.**

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig

VIII. Jahrgang. Nr. 37.

Beiträge sind an Dr. E. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsb. (Leipzig, Königstr. 3) zu richten.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

27. Juni 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Overbeck's Handzeichnungen noch einmal.

Zu dem Aufsatze an der Spitze von Nr. 30 unseres Blattes erhalten wir von Herrn Edelmann, Assistenten für Physik an der königl. polytechnischen Schule in München, eine „Berichtigung", welcher wir folgende Sätze entnehmen:

„Thatsache ist, daß von den vierzig Overbeck'schen Bildern vier mehrere Stockflecken, die übrigen nur sehr wenige und sechzehn gar keine Flecken zeigen. Der Zustand der Flecken ergiebt jedoch und hauptsächlich bei mikroskopischer Untersuchung, daß dieselben sämmtlich alt sind. Die ersten Flecken zeigten sich im Jahre 1845, und der in dem erwähnten Aufsatze genannte Kastellan fand sehr bald, daß die jedes Frühjahr im Schlosse Weyern auftretende Feuchtigkeit Ursache der Vegetation von Schimmelpilzen sei, durch deren Eintrocknung dann die Flecken entstünden. War dies richtig, dann mußte man sehr einfach dadurch helfen können, daß man im Spätherbste die Bilder aus den Rahmen nahm und zwischen Seidenpapier gelegt an einem trockenen Orte bis zum Eintritte des Sommers aufbewahrte. Daß dieses Mittel die Bilder vor weiteren Stockflecken wirklich geschützt hat, erweist sich daraus, daß jene Bilder, welche Overbeck nach 1848 gefertigt hat, gar keine Stockflecken mehr bekamen und bei den übrigen seitdem keine neuen mehr sich ansetzten."

Wir haben diese Aeußerung dem geehrten Herrn Einsender des Aufsatzes in Nr. 30 mitgetheilt und entnehmen einer zweiten Zuschrift desselben Folgendes:

„Aus der Berichtigung des Herrn Edelmann ist die Thatsache zu konstatiren, daß vierundzwanzig der Overbeck'schen Zeichnungen wirklich Stockflecken zeigen, welche die Aufstellung in Weyern hervorrief, was immerhin tiefes Bedauern begründet, sei die Veranlassung in frühern oder spätern Jahren zu suchen. — Der Aufsatz in der Kunst-Chronik Nr. 30 wurde lediglich durch den innigen Wunsch für die Erhaltung solcher Prachtwerke von vielen kunstliebenden Besuchern hervorgerufen, die allerdings mit keinem Mikroskop bewaffnet waren, aber bei durchaus nicht flüchtiger Betrachtung wahrnahmen, daß bei mehr als vier Zeichnungen die Stockflecken, freilich nur für das künstlerische Auge, sehr störend wirken. — Es ist mit Freude zu begrüßen, daß eine sachkundige Ueberwachung stattfindet, nachdem man schon befürchtet hatte, es würden die Zeichnungen, die größtentheils auf das Papier wie hingehaucht und deßhalb natürlich sehr empfindlich sind, von Laienhand willkürlich aus dem Rahmen genommen und wieder eingesetzt. Die harmlose Zufälligkeit, daß eine Zeichnung einmal verkehrt wieder ihren Platz fand, mag nicht wenig zu dieser Befürchtung beigetragen haben. Ganz fern liegt es uns, eine hochachtbare Familie wie die Freiherrl. v. Lotzbeck'sche verletzen zu wollen, welche so große Opfer für die Sammlung brachte und nur zum eignen Schaden etwas spät gut berathen wurde. Wir hegen sogar das größte Vertrauen dazu, daß, wenn es möglich ist, ein trockeneres Lokal für die herrliche Sammlung noch ausgemittelt werden wird, wodurch das immerhin bedenkliche Herausnehmen der Zeichnungen aus den Rahmen vermieden würde, und auch die Oelgemälde, welchen die Feuchtigkeit ebenso schädlich ist und die doch nicht zwischen Seidenpapier gelegt werden können, gesichert wären."

Die Oelbild-Imitationen von L. Prang u. Co. in Boston.*)

✕ Man nennt gewöhnlich den zu Frankfurt a. M. 1670 geborenen J. C. Leblond den Erfinder des Farbendruckes, aber mit ihm gleichzeitig, wenn nicht etwas früher hat sich P. Schenk in Amsterdam mit derselben Art des Kunstdruckes beschäftigt und noch früher Herc. Zeghers (geb. 1625) seine verunglückten Versuche mit gedruckten Oelbildern angestellt. Die Manipulation war eine schwierige, da man über viele Platten, welche ihre Resultate zu einem Ganzen vereinigen, nicht verfügen konnte, ja oft nur mit einer einzigen Platte einen polychromen Abdruck erzielte, indem man die Platte, statt mit Druckerschwärze mit den entsprechenden Farben bemalte. Man ging aus dieser Ursache vom Drucken in Farben bald ab. Erst die Engländer nahmen den Farbendruck wieder auf und erzielten mitunter schätzbare Erfolge, indem sie dazu entweder geschabte oder punktirte Platten verwendeten.

Die eigentliche Zeit des Erfolges für den Farbendruck kam aber erst, als die Lithographie alle Eigenschaften des Steines erkannt und sich dienstbar gemacht hatte. Wie in jeder Wiedergabe eines Kunstwerkes durch Stich, Holzschnitt oder Lithographie die ideale Höhe des Originals nur mehr oder weniger erreicht wird, so ist es auch hier. Der Kunstmarkt wird heutzutage mit Erzeugnissen des Farbendruckes reich bedacht, aber nicht alle stehen auf gleicher Höhe der Vollkommenheit. Vieles ist Alltagswaare, bestimmt, das große Publikum mit seiner „Farbenpracht" zu ködern. Um so erfreulicher ist es, ein Unternehmen begrüßen zu können, welches nach den bereits gelieferten Leistungen zu schließen, es sich zur Aufgabe gemacht hat, nur Vollendetes, allen Anforderungen Entsprechendes zu bieten. Es sind dies die bereits früher in diesem Blatte rühmlich erwähnten Oelbild-Imitationen von L. Prang u. Co. in Boston. Vor uns liegt der Katalog, der die bereits erschienenen Kunstblätter in verjüngter Ansicht und Beschreibung enthält. Das Verzeichniß machte uns neugierig, die Blätter selbst zu sehen, und wir wurden von der technischen Vollendung überrascht. Es werden nur Gemälde guter Meister zur Reproduction ausgewählt; so finden wir Murillo's Madonna aus der Madrider Gallerie; die Maria Magdalena von Allegri in Dresden u. A. Die Landschaften, Thier- und Fruchtstücke sind bis jetzt meistentheils englischen oder amerikanischen Malern entlehnt, aber bereits hat die Anstalt angefangen, auch französischen und deutschen Künstlern ihr Augenmerk zuzuwenden. Vor mir steht z. B. „der Mondschein an der Küste", nach Douzette; die Tönungen der gewitterschwangeren Luft sind wahrhaft meisterlich wiedergegeben, so daß man, da auch alle Farben tief gesättigt erscheinen, ein pastos gemaltes Oelbild vor sich zu haben glaubt. Die Nachbildung ist mit 43 Steinplatten ausgeführt. Ebenso muß die „Familienscene in Pompeji" von J. Coomans Jeden entzücken. Nicht minder wahrheitsgetreu sind die lebenden und todten Thiere, Blumen und Stillleben dargestellt. Wollten wir Beispiele hervorheben, so müßten wir fast den ganzen Katalog abschreiben.

Da die Unternehmer über so vollendete technische Mittel verfügen, wünschten wir, daß sich dieselben nach dem Muster der Arundel-Society nur mit der Wiedergabe des Besten aus unseren Galerien beschäftigten; wir glauben dann vollends ihrer Anstalt eine erfreuliche Zukunft prophezeien zu können.

*) Verlag für Deutschland: C. H. Meyer in Berlin.

Kunstliteratur.

J. Falke, Katalog der Fürstlich Liechtenstein'schen Bildergallerie im Gartenpalais der Rossau zu Wien. Wien, Miethke und Wawra. 1873. 176 S. 8°.

Im Jahre 1780 erschien der letzte Katalog der Fürstlich Liechtenstein'schen Gemäldegallerie, nämlich die französische Bearbeitung der italienischen Ausgabe von 1767. Es bedarf nur des Hinweises auf diese Zahlen, um die Dringlichkeit des Bedürfnisses darzuthun, welchem nun endlich durch das Erscheinen des neuen, von dem jetzigen Direktor der berühmten Sammlung herrührenden Verzeichnisses in dankenswerther Weise abgeholfen ist. Der Verfasser erhebt mit seiner Arbeit nicht den Anspruch, etwas Erschöpfendes, die Forderungen der Wissenschaft allseitig Befriedigendes geleistet zu haben. Sein Katalog soll zuvörderst den Bestand der Sammlung, in welcher außer mehrfachen, zum Theil sehr eingreifenden Aenderungen im Arrangement der Bilder nunmehr auch eine durchlaufende Numerirung eingeführt ist, auf Grund des fideikommissarischen Inventars feststellen und dem Besucher als handlich eingerichteter Führer dienen. An vielen Punkten ist dann aber auch die Kritik in ihr Recht eingetreten; zahlreiche Benennungen sind geändert, andere mit Fragezeichen versehen, obschon sich der Verfasser in dieser Hinsicht eine gewisse Reserve auferlegt und lieber mit seiner Entscheidung zurückgehalten hat, wenn er nichts feststehendes Neues für das zweifelhaft gewordene Alte bieten konnte. Zu den unanfechtbaren Neuerungen gehört u. A. die Bezeichnung von Nr. 150 (Porträt des Willem van Heythuysen) als Frans Hals. Bis vor wenigen Jahren wurde das herrliche Bild dem van der Helst zugeschrieben; Waagen (Kunstdenkm. in Wien I, 271) gab es zuerst öffentlich seinem wirklichen Urheber zurück. Hier sei die Notiz eingefügt, daß Hals nicht in Mecheln, wie der Falke'sche Katalog angiebt, sondern in Antwerpen geboren ist. Von den drei früher Terburg benannten

Bildern (Nr. 230, 232 und 1446) hat der neue Katalog zwei durch ein Fragezeichen beseitigt; dasselbe hätte getrost auch mit dem dritten (Nr. 232) geschehen können. Die beiden vor einigen Jahren angekauften Porträts (Nr. 562 und 563) bieten vollauf Ersatz für diese Einbuße. — Die „Stille See" mit der Bezeichnung „Rembrandt f." (Nr. 932) hat Falke mit guten Gründen diesem Meister gelassen, obwohl auch gegentheilige Meinungen sich immer wieder geltend machen. Jedenfalls handelt es sich hier um eine Leistung von hohem Rang. — Das Bild des fabelhaften „B. H. L. v. Cesan" (Nr. 665) möchten wir am ehesten für einen Brekelenkamp halten. — Die früher fälschlich „N. Lancret" getauften Pendants Nr. 1313 und 1316, sowie Nr. 998 und 1000, sind richtig dem N. Lambrecht zugeschrieben. — Um auch von den Aenderungen in der italienischen Schule noch einige Beispiele zu geben, so ist selbstverständlich Giorgione's Name von dem „Frauenbild" (Nr. 81) mit vollem Recht entfernt worden, ohne daß ein neuer dafür substituirt wäre. Waagen dachte an Paris Bordone, Mündler an Callisto Piazza. — Bei dem „Haupt Johannes des Täufers" (Nr. 53), welches der Verf. dem Andrea del Sarto oder einem seiner Nachahmer, dem D. Puligo, beimessen will, möchten wir lieber an die spätere Mailänder Schule denken. — Die dem Pietro Perugino zugeschriebene Madonna (Nr. 49) ist eine Kopie des Bildes im Palazzo Pitti. **C. v. L.**

J. W. Appell, Monuments of early christian art. London 1872. 8.

Das vorliegende, vom South-Kensington-Museum zu London herausgegebene anspruchslose kleine Buch will weiter nichts, als ein möglichst vollständiges Verzeichniß aller in den Sammlungen und Kirchen in und außerhalb Italiens aufbewahrten altchristlichen Sculpturen, Statuen und Statuetten*) in Marmor und Bronce — im Ganzen nur vier — sculpirten Sarkophage und Marmor-Reliefs und der interessanteren Bilder in den Katakomben, nebst kurzen Notizen über das Alter, den Aufbewahrungsort und die Literatur derselben geben, und das ist gewiß ein verdienstvolles Werk, welches nur mit Dank aufzunehmen ist. Ein solcher Katalog ist für mancherlei Studien sehr angenehm und nützlich, und zwar um so mehr, da er auch mit 25 sehr guten, den Charakter der Originale meist vortrefflich wiedergebenden Abbildungen in Holzschnitt versehen ist. Ob wirklich alles Bekannte verzeichnet ist, ist schwer zu beurtheilen. Es bleibt den Spezialforschern auf diesem Gebiete überlassen, betreffende Nachträge zu liefern.

*) Die auf Seite 6 beschriebene Bronce-Statuette des heiligen Petrus ist noch im Besitze des Königlichen Museums zu Berlin und ist durch die Ausstellung im Zeughause im Herbst v. J. auch in weiteren Kreisen bekannt geworden.

Die Einleitung giebt in kurzen Worten eine Geschichte des Studiums der christlichen Archäologie nebst Verzeichniß der bedeutendsten Museen christlicher Alterthümer. **R. B.**

Kunstunterricht und Kunstpflege.

B. **Düsseldorf.** Unsere Akademie hat an dem neuen Lehrer der Kunstgeschichte, Professor Dr. W. Roßmann, eine ganz vorzügliche Kraft gewonnen. Die kunsthistorischen Vorträge, welche derselbe dreimal wöchentlich hält, erfreuen sich des lebhaftesten Beifalls. Sie werden nicht allein von den akademischen Schülern, sondern auch von vielen ältern Künstlern fleißig besucht und fesseln durch die ebenso klare und gründliche, wie lebhafte und anregende Darstellung in hohem Grade. Auch die Tragödien der griechischen Classiker bringt Herr Roßmann zum verständnißvollen Vortrag, indem er jeden Montag eine derselben vorliest, wodurch seine wissenschaftlichen Darlegungen in wahrhaft lehrreicher und anziehender Weise ergänzt werden.

Konkurrenzen.

Bei der Konkurrenz zu einem Kriegerdenkmal in Dortmund wurde der erste Preis, 200 Thlr., dem Urheber der durch Plan und Kosten-Anschlag erläuterten Zeichnung mit dem Motto „Aar", H. Heidsieck, Architekten zu Bredeney bei Essen, zuerkannt, der zweite Preis, 100 Thlr., dem Urheber des Modells mit dem Motto „Ruhmreiches Vaterland." E. Renard, Bildhauer in Köln. Besondere Ehrenpreise von je 50 Thlr. wurden noch bewilligt dem Urheber der Zeichnung mit dem Motto „Was Du ererbt von Deinen Vätern hast, Erwird' es, um es zu besitzen", J. Graef, Zeichenlehrer an der Gewerbeschule zu Rothenburg an der Tauber; ferner dem Urheber des Modells mit dem Motto „Vereinte Kraft ist stark", H. Schies, Bildhauer in Wiesbaden. Bezüglich des letzteren Modelles bemerkt die Kommission, daß ihm, bei voller Würdigung seines hohen künstlerischen Werthes, ein Konkurrenzpreis deßhalb nicht zuerkannt werden konnte, weil dabei die hinsichtlich des Kostenpunktes gestellte Bedingung, falls bei der Ausführung das entsprechende Material zur Verwendung kommen soll, nach ihrer Ueberzeugung nicht eingehalten ist.

Sammlungen und Ausstellungen.

△ **Münchener Kunstverein.** Außer dem krankhaft empfundenen, aber virtuos gemalten Bilde von G. Max: „Ein Gruß", welches zur Weltausstellung abgegangen ist, brachte die letzte Wochenausstellung wenig hervorragendes. Zunächst wäre ein „Schwäbischer Schäfer" von Grünenwald der trefflichen Charakteristik halber zu nennen, mit der kräftiges Kolorit gleichen Schritt hält. Kurella brachte wieder ein „Motiv aus Polen" und zeigt neben photographischer Treue in den Linien jenes den hiesigen Polen gemeinsame Flache, das er seinerseits durch eine an's Bunte streifende Farbengebung auszugleichen sucht. Die Eigenart der Polencolonie hier streift haarscharf an Manier; helle Lüfte, dunkle Schatten, welche die Gegenstände nur errathen aber nicht mit Sicherheit erkennen lassen, Figuren, welche nachträglich in die Landschaft hineingemalt scheinen und deßhalb der inneren Verbindung mit ihr entbehren, das sind so ziemlich die charakteristischen Merkmale dieser Schule innerhalb der Schule Piloty's. R. Hirth erfreute die Kunstkenner früher durch so manche treffliche Arbeit voll feinster Farbenharmonie. Ich erinnere nur an seine „Hopfenlese", welche dem jungen Künstler einen hervorragenden Platz unter den Genremalern der Gegenwart sicherte. Um so bedauerlicher ist es, daß er jetzt auf solche Abwege gerieth, wie seine „Pifferari bei einer Tyroler Bauernfamilie", seine neuesten „Porträts" und ein weiblicher „Studienkopf" verrathen. Offenbar steht er jetzt im Hanns Thoma' sein Ideal und hat keinen Anstand genommen, demselben selbst die Vorzüge der Farbe zu opfern, denen er zum größeren Theile die allgemeine Anerkennung des Publikums zu verdanken hatte.

Zu den tüchtigsten Schülern Diez's gehört ohne Zweifel Gust. Laeverenz; auch in seinem Bilde „Aus dem Touristenleben" bewährte er sich als trefflicher Kolorist. Leider vernachlässigte er darüber Zeichnung und Perspektive: die Dame,

welche die andere durch Kitzeln mit einem Strohhalm aus dem Schlafe weckt, liegt von dieser so weit entfernt, daß sie dieselbe kaum mit der längsten Angelruthe erreichen könnte. Heinr. Long's „Episode aus der Schlacht bei Wörth" bleibt hinter desselben Künstlers „Schlacht bei Sedan" weit zurück. Die Wahl des Moments ist keine glückliche. Die Franzosen sind geschlagen und werden nun von bayerischer Reiterei gegen Reichshofen gejagt. Die Thätigkeit ist nur eine einseitige, es ist eine Treibjagd auf todtmüde Menschen und darum kann man sich für die Sache nicht erwärmen, um so minder, als man weiß, daß die Gejagten bis dahin sich wacker geschlagen, die Verfolger aber erst jetzt in die Gefechtslinie eintreten. W. Trübner's Studie: „Brustbild eines Mohren" mit dem vor ihm auf dem Tische liegenden offenen und leeren Geldtäschchen erinnert allzusehr an Thomo's Arbeiten und erregte vielfache Heiterkeit. — Von den Landschaften war Hacker's „Wintermorgen in Tyrol" denn doch etwas gar zu sehr auf die Wirkung berechnet, um längeren Genuß zu gewähren, als bloße Ueberraschung zu bieten vermag, während W. Molecki's „Partie bei Krokau" durch flotte Moche und realistische Naturtreue, nicht minder aber auch durch seine coloristische Stimmung anzog und fesselte. A. Seder versuchte sich in Knob's Weise mit „Römischen Ruinen." Aber Eines schickt sich nicht für Alle, und der Künstler wird wohl den Versuch kaum mehr wiederholen. Wex bewies mit seinem „Königssee", daß er bereits die Grenze des flachen Konventionalismus überschritten hat und auf geradem Wege zur Maniee ist.

△ **Die Lokal-Ausstellung der Münchener Kunstgenossenschaft** im Kunstausstellungsgebäude hat seit 1. d. Mts. begonnen und bereits gegen 300 Nummern aufzuweisen. Wir behalten uns gesonderten Bericht darüber vor.

B. **Düsseldorf.** Die permanente Kunstausstellung von Bismeyer und Kraus enthielt jüngst ein großes Thierstück von R. Bunier, welches als das beste Bild dieses vielseitigen produktiven Künstlers gerühmt werden muß. Es zeichnete sich wieder durch die außerordentliche Naturwahrheit und die virtuose Technik aus, die allen Werken Bunier's eigen ist, übertraf aber die früheren in der soliden Zeichnung und einer Feinheit des Tons, die sich von wahrhaft überraschender Wirkung erwies. Das einfache Motiv des Gemäldes war dem Strande von Helst entlehnt, an dem sich eine große Heerde von Kühen und Ochsen im heißen Sonnenlicht aufhält. Die feine Beobachtung und gründliches Studium der Beleuchtungseffekte, wie sie das Seegestade bietet, erhöhten den Reiz des schönen Bildes und verschafften ihm warme Anerkennung. Auch eine italienische Landschaft von H. Krüger zeichnete sich ehrenvoll aus durch eine poetisch empfundene Stimmung und die bedeutenden Fortschritte, die sich in der tüchtigen Behandlung erkennen ließen. Ebenso muß die frische Waldlandschaft von C. Ludwig als höchst verdienstvoll gerühmt werden, und das große Motiv aus der sächsischen Schweiz von C. Leonardi in Dresden fesselte durch die Feinheit der Zeichnung und anheimelnde Poesie in hohem Grade, wenn es auch in der Farbengebung minder gelungen erschien als die meisten hier gemalten Landschaften. Auch C. Schlesinger's reizend komponirtes Bildchen wurde durch das Kolorit in seiner Wirkung beeinträchtigt, wogegen A. Calame, der Sohn des berühmten Meisters, nach dieser Richtung hin fortschreitende Studien wahrnehmen ließ. Die Feldpost von Emil Hünten war ebenso charakteristisch aufgefaßt wie geschickt ausgeführt und wirkte mit frappanter Wahrheit. Auch die Bildnisse von E. Anders, J. Scheuenberg, Rudolf Bindemann und Bregenzer zeigten gute Eigenschaften, und ein Genrebild von H. Ewers war fein gezeichnet und lobenswerth gemalt. Sj. Lerche weiß Architektur und Figuren stets glücklich zu verbinden und entwickelt eine große Produktivität, ohne durch Flüchtigkeit seinen Suchen zu schaden. Auch seine neuesten Bilder waren recht ansprechend. Ganz besonders aber verdient noch ein Aquarell von J. Kronberg hervorgehoben zu werden, dessen Farbe einem Oelbilde nichts nachgab. Ein Christus am Kreuz von Josef Reiß beansprucht durch das ernste Streben, welches allen Werken dieses Bildhauers zu Gute kommt, ebenfalls ehrenvolle Erwähnung. — Auf der Ausstellung von E. Schulte reihen sich nicht minder werthvolle Kunstwerke dem Beschauer dar, unter denen ganz besonders das „Fest in der Kirche Ara Coeli am Capitol zu Rom" von Oswald Achenbach durch poetische Lichtwirkung und die unvergleichlich meisterhafte Behandlung der Architektur und der vielen Figuren eine magische Anziehungskraft übte. Wir glauben nicht zu viel zu sagen, wenn wir dieses treffliche Bild den besten des genialen Meisters zurechnen. Dahingegen erschien das „Motiv von der Piazza Barberini in Rom" von Albert Arnz etwas hart und bunt in der Farbe; C. Jungheim führte uns den Obersee und den Königsee in sehr schönen Bildern vor's Auge, und H. Pohle versetzte uns an den Wiesweldstädtersee, von dem er ein anziehendes Motiv in einem größeren Bilde dargestellt hatte. Die Landschaften von H. Herzog und J. Duntze bekunden immer eine höchst gewandte Technik, ohne indessen lebhaftere Theilnahme einflößen zu können. Höchst interessant im Gegenstand und charakteristisch in der Auffassung, zog das große Bild „Spanische Kontrebandisten" von A. Kindler die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich, und die malerischen Gestalten der Männer und Frauen mit ihren Pferden und Maulesseln, welche vom hohen Berge auf nahende Beute lauern, verfehlte nicht, einen wirkungsvollen Eindruck hervorzubringen. H. Oehmichen bewährte sein schönes Talent in einer ländlichen Familienscene, und C. F. Deiker und A. Thiele erwiesen sich als tüchtige Darsteller von Hirschen und Rehen. Endlich muß noch ein Aquarell von E. Schubach lobend erwähnt werden, welcher ein Gedenkblatt zum fünfundzwanzigjährigen Jubiläum des Verlagsbuchhändlers Meißner in Hamburg auf recht sinnige Weise künstlerisch ausgeschmückt hatte.

S. **Schwerin.** Die hiesige Gemäldegalerie hatte in neuerer Zeit verschiedene Novitäten aufzuweisen; darunter zwei im Gebiete der Historienmalerei. Die eine derselben ist ein Altargemälde von Professor L. des Coudres in Carlsruhe, „Christus am Kreuz mit Magdalene" betitelt, welches durch Einfachheit der Composition und harmonische Farbengebung fesselt; die andere ist ein im Auftrage des Großherzogs für die Kirche zu Wustrow von Professor Stever in Düsseldorf gemaltes Altorbild und als eine schätzenswerthe Leistung anzuerkennen. Als Motiv ist „Christus auf dem Meere" gewählt. Im Hintergrunde links sieht man das Schiff mit den Jüngern, welche mit Wind und Wellen kämpfen. Jesus kommt den über ihn erschreckenden Jüngern entgegen und ruft ihnen zu: „Seid getrost, ich bin es!" Die ruhig ernste Stimmung in dem ganzen Gemälde, die schöne Farbenharmonie, die treue Wiedergabe der Empfindungen in den Gesichtern der beiden Hauptpersonen sind von erhebender Wirkung. Die Wustrower, welche größtentheils Seeleute sind, werden die Wahl des Motivs besonders schätzen. Ferner gelangte ein umfangreiches Genrebild von Frau Pauline Seltau hierselbst zur Ausstellung, welches den Titel führt: „Der erste Unterricht". Dasselbe stellt eine Nonne (soeur de charité) vor, welche ein kleines Mädchen unterrichtet. Dies Gemälde wurde bereits mehrfach mit dem besten Erfolge reproducirt. — Der hiesige Künstler-Verein hat kürzlich die Ausstellung des aus elf Darstellungen bestehenden Bilderfrieses: „Die Sage von der schönen Melusine" von Moritz v. Schwind bewerkstelligt und bei Erhebung von 5 Sgr. Eintrittsgeld Rechnung gefunden. Für die hiesigen Kunstsammlungen sind die vom Hofphotographen J. Albert in München herausgegebenen photographischen Vervielfältigungen des erwähnten Bilder-Cyclus angeschafft und im Kupferstich-Cabinet zur Ansicht ausgelegt. Von dem Künstlerverein ist jetzt auch eine permanente Kunstausstellung arrangirt, welche Sonntags, Dienstags und Donnerstags gegen ein Eintrittsgeld von 5 Sgr. geöffnet ist, und aus dem Sachse'schen internationalen Kunstsalon zu Berlin allmonatlich mit 6—8 neuen Bildern moderner Meister rekrutirt wird, so daß in dem Zeitraum eines Jahres circa 100 Bilder fortlaufend zur Ausstellung gelangen werden. Zur Ansicht kamen in erster Reihe: ein Thierstück („Schafe") von Steiling in Hamburg, „In Neapel", von Ruinart in Düsseldorf, „Vor Metz", von Sell in Düsseldorf, „Am Bosporus" von Foemis in Mailand, „Ein englisches Fischerdorf", von Berninger in Weimar und „Weidendes Vieh" von Herbst in Weimar. — Die hiesige altehrwürdige Domkirche ist jetzt in würdiger Weise durch geschmackvolle Anlagen eingerahmt und bietet in dieser Gestalt von allen Seiten ein freundliches Bild dar. Die Ausführung war dem großherzoglichen Gartendirektor Klett übertragen.

K. B. **Germanisches Museum.** Obgleich die pekuniären Mittel des Germanischen Museums zu Nürnberg in der letzten Zeit sich erheblich gehoben haben und in Folge dessen die kunst- und culturgeschichtlichen Sammlungen desselben unter der energischen Leitung seines jetzigen Direktors A. Essenwein schnell wachsen, haben dieselben bei dem überaus weitschrei-

tigen Programm des Museums dennoch viele und große Lücken, welche völlig auszufüllen heut zu Tage kaum oder doch nur bei zufälligen, besonders günstigen Gelegenheiten möglich werden wird. Deßhalb veranstaltet das Museum in neuester Zeit jährlich einmal in seinen Räumen eine große Ausstellung geliehener Gegenstände, welche mit besonderer Rücksicht auf einige Lücken ausgewählt werden. Ueber die vorjährige derartige Ausstellung ist in Nr. 19 des vorigen Jahrgangs dieser Blätter berichtet worden. Am 8. Juni d. J. ist nun die dritte Ausstellung eröffnet, welche in einem kleinen unscheinbaren Raume der alten Karthause eine Anzahl höchst kostbarer Gegenstände vereinigt. Sie enthält einige Prachtschwerter, deren Griffe theils kunstvoll in Eisen geschnitten, theils mit Gold und Silber tauschirt sind, mehre außerordentlich reich mit Einlagen geschmückte Gewehre und Pistolen, aus dem königl. historischen Museum zu Dresden und dem Besitze des Fürsten zu Schwarzburg-Rudolstadt einige kunstvolle Schlösser und Schlüssel, sechs sehr vorzügliche Limousiner Emaillen, ebenfalls aus Rudolstadt, einige silberne Pokale aus dem Besitz des Grafen Giech, einige Gobelins aus dem Besitz des Hofantiquar Pickert in Nürnberg und, als große Seltenheit, eine frühmittelalterliche Stickerei, früher im Besitz des Doms zu Würzburg, jetzt Eigenthum des historischen Vereins daselbst u. A. m. — Zugleich ist in demselben Raume jetzt zum ersten Male dem Publikum zugänglich gemacht, ein Kasten mit einer großen Sammlung von bewunderungswerthen in Elfenbein und Holz gedrechselten Arbeiten verschiedener Art von Lorenz Zick in Nürnberg († 1666), welche erst in der allerneuesten Zeit, theils durch Ankauf von Hofantiquar Pickert, theils durch Zusammentragen aus verschiedenen Abtheilungen des Museums gebildet worden ist, aufgestellt.

Vom Kunstmarkt.

Pariser Kunstauktion. Am 7. d. wurde in Paris die Gemälde-Galerie des Opernsängers Faure, eine kleine, aber nur aus Werken bedeutender moderner Meister bestehende Sammlung öffentlich versteigert. Es erzielten: Delacroix, „Die beiden Foscari", 79,500 Frcs.; derselbe, „Grablegung Christi", 60,000 Frcs.; derselbe, „Ophelia", 34,000 Frcs.; derselbe, „Pferde aus der Schwemme tretend", 25,600 Frcs.; derselbe, „Löwe, einen Kaiman zerreißend", 20,000 Frcs.; derselbe, „arabische Musikanten" (Aquarell), 8500 Frcs.; Millet, „das Dorf Gréville", 20,800 Frcs.; derselbe, „Oedipus", 14,900 Frcs.; Jules Dupré, „Weideland in der Gegend von Limoges", 38,100 Frcs.; derselbe, „Waldsaum", 26,100 Frcs.; derselbe, „Sumpfgegend in den Nieder-Pyrenäen", 19,100 Frcs.; derselbe, „Inneres einer Meierei in Berry", 19,000 Frcs. Sieben andere Landschaften dieses Meisters wurden zwischen 15,000 und 35,000 Frcs., verschiedene Corots von 7- bis 9000 Frcs., zweiminder bedeutende Theodor Rousseau's mit 5900 und 7000 Frcs., ein Troyon mit 17,200 Frcs und ein Roybet mit 12,100 Frcs. bezahlt. Das Gesammt-Erträgniß der Versteigerung belief sich auf 515,150 Frcs.

Vermischte Nachrichten.

In der Frage des Musterschutzes wurde vom Aeltesten-Kollegium der Berliner Kaufmannschaft dem preußischen Handelsminister nachfolgender Bericht erstattet: „Die Frage des Musterschutzes ist in den jüngsten Zeiten wieder mehrfach in Anregung gekommen. Es haben sich rheinische, bayerische, sächsische Handelskammern sehr lebhaft mit der Sache beschäftigt; im Elsaß ist das dringende Verlangen ausgesprochen worden, daß eine Einrichtung, welche in Folge der französischen Gesetzgebung dort besteht, und welcher die weit vorgeschrittene Industrie einen wesentlichen Einfluß auf ihre anerkannt tüchtigen Leistungen zuschreibt, im ganzen Deutschen Reiche gesetzliche Existenz erlange. Auch der Ausschuß des Deutschen Handelstages hat die Aufmerksamkeit der Deutschen Handelskammern auf den Gegenstand gelenkt und mehrere Bota Seitens derselben eingezogen und veröffentlicht. Da sich auch in unserem Bezirke Gewerbe befinden, welche bei der Frage lebhaft interessirt sind, so haben wir uns bewogen gefunden, der Frage näher zu treten und beehren uns, Ew. Excellenz im Nachfolgenden das Ergebniß unserer Berathungen mitzutheilen. Bei Beurtheilung der Musterschutzfrage glauben wir von der theoretischen Frage der Berechtigung des Producenten einer neuen Form oder eines Musters auf Schutz „seines" geistigen Eigenthums oder der auf Hervorbringung derselben verwendeten Arbeit gänzlich absehen zu sollen. In der That ist der früher in der Frage der Erfindungspatente von uns eingenommene Standpunkt, wonach ausschließlich der öffentliche Nutzen als maßgebend für die Beantwortung derselben anzusehen sei, in ganz gleicher Weise bei Beurtheilung der Musterschutzfrage berechtigt. Unter Anwendung dieses Grundsatzes zerlegt sich die zur Beurtheilung vorliegende Frage in folgende specielle Fragen: 1) Liegt es im Interesse des konsumirenden und producirenden Publikums, daß dem Erfinder resp. ersten Anfertiger eines neuen Musters oder einer neuen technisch verwerthbaren Form ein mehr oder weniger zu beschränkendes Eigenthumsrecht auf dieselben, also ein Schutz gegen Nachahmung durch die Landesgesetzgebung gewährt wird? 2) Innerhalb welcher Grenzen ist im Bejahungsfalle dieser Schutz gegen Nachahmung zu gewähren? 3) Wie läßt sich derselbe praktisch durchführen ohne übermäßige und hemmende Belästigung der Fabrikation und des Publikums. Was die Frage ad 1. betrifft, die uns vornehmlich beschäftigen soll, so tritt uns ein wesentlicher Unterschied zwischen Erfindungs- und Musterschutz entgegen, indem der Nutzen, welchen Erfindungspatente gewähren, über die Grenzen des schützenden Landes hinausgeht, ja häufig den Längern, in welchen ein solcher Schutz nicht stattfindet, größere Vortheile gewährt als ersteren, während die Wirkungssphäre des ertheilten Musterschutzes nicht über die Landesgrenzen hinaus sich erstreckt. Wird nämlich durch Ertheilung von Erfindungspatenten die Arbeit des Erfinders lohnend für denselben gemacht und in Folge dessen seine Produktionsfähigkeit erhöht, so kommen die dadurch hervorgerufenen neuen technischen Kombinationen und technisch fruchtbaren Gedanken durch die mit der Patentirung verknüpfte Publikation der ganzen Welt zu Gute, wenn auch das Land, welches den Patentschutz ertheilte, außerdem den besonderen Vortheil behält, daß der Erfinder ihm in der Regel seine persönliche Thätigkeit zur praktischen Durchführung seiner Erfindung zuwendet. Ein durch Publikation zum Gemeingut gewordener neuer technisch verwerthbarer Gedanke ist unter allen Umständen eine Vergrößerung des Kenntnißkapitals der Menschheit von oft gar nicht vorherzusehender Bedeutung. Jede Erfindung hat mithin einen nationalen Werth, und die Patentfrage ist wesentlich vom kosmischen Standpunkte aus zu beurtheilen. Die Musterschutzfrage dagegen ist fast ausschließlich eine nationale Frage. Ein neues Muster oder eine neue Form irgend welcher Art kann großen Erfolg haben, kann dadurch momentan die Fabrikation anderer Muster und Formen vermindern oder selbst ganz zum Stillstande bringen. Der Gewinn des Einen wird fast immer mit dem gleich großen Verluste Anderer verknüpft sein. Die Musterschutzfrage spitzt sich daher in die Frage zu: Wird es für die Industrie eines Landes in ihrem Kampf mit dem gleichen Industriezweige der konkurrirenden Länder nützlich oder schädlich sein, wenn neue Muster und Formen gesetzlichen Schutz gegen Nachahmung in dem betreffenden Lande erhalten? Wir glauben die so gestellte Frage bejahen zu müssen. Wir verkennen nicht, daß wesentliche Nachtheile für manche Industriezweige mit dem Musterschutze verbunden sind, ja daß einige sogar in ihrer Existenz durch denselben bedroht erscheinen. Da es aus vielen Gründen unmöglich ist, den Muster- und Formenschutz nur inländischen Urhebern zu gewähren, so ist sogar die Möglichkeit vorhanden, daß Musterproducenten fremder Länder den ihnen ertheilten Musterschutz nur dazu benutzen, die Industrie des eigenen Landes vor Konkurrenz anderer Länder zu wahren, um dadurch den ihnen im eigenen Lande ertheilten Schutz werthvoller zu machen. Für die deutsche Kunst- und Textil-Industrie kommt noch der bedenkliche Umstand hinzu, daß dieselbe bisher in den meisten Zweigen derselben wenig oder gar nichts selbstständig geschaffen hat und fast ganz auf schnelle und gut organisirte Nachbildung der in anderen Ländern, namentlich in Frankreich geschaffenen neuen Formen und Muster basirt ist. Es läßt sich also nicht verkennen, daß ein allgemeiner und auch auf Ausländer ausgedehnter Musterschutz bedenkliche Störungen dieser Industriezweige herbeiführen kann. Wenn wir trotz dieser schwer wiegenden Bedenken uns für Einführung des gesetzlichen Schutzes neuer Formen und Muster aussprechen, so kann dies nur auf Grund eines unabweislich anerkannten Bedürfnisses einer solchen Einrichtung geschehen. Wie schon hervorgehoben, steht unsere Kunst-Industrie, zu der wir hier auch die Erzeugung neuer entsprechender Stoffmuster rechnen, fast durchgängig noch auf dem niedrigen Stand-

punkte der Nachahmung des in anderen Ländern Geschaffenen. Mag sie auch in dieser Nachahmung noch so Anerkennenswerthes leisten, so wird sie doch stets auf einem inferioren Standpunkte bleiben und nicht zur vollen Entfaltung ihrer Leistungsfähigkeit gelangen, wenn sie sich nicht durch eigene Schöpfungen selbstständig zu machen vermag. Dies ist aber nur möglich, wenn eine größere Zahl befähigter und mit Erfahrung und Sachkenntniß ausgerüsteter Kräfte sich erwerbsmäßig mit der Production neuer Muster und Formen beschäftigt. Das kann nur eintreten, wenn die Arbeit dieser Personen durch Schutz gegen Nachahmung ihrer Produktionen lohnend gemacht wird. Die Erfahrung lehrt, daß ein großer, und wenn man das Elsaß auch in dieser Beziehung schon zu Deutschland rechnen darf, wohl der überwiegende Theil derjenigen Musterzeichner und Producenten neuer Formen der Kunst-Industrie, welche mit Hilfe der Pariser Industrie die Mode beherrschen und der französischen Kunst-Industrie ihren großen, durch keinen Fleiß und größere Intelligenz aufzuwiegenden Vorsprung gegeben und bisher erhalten haben, deutscher Abstammung sind. Es ist daher nicht die angeborene höhere Befähigung der Franzosen, welche ihnen dies Uebergewicht giebt, sondern der Umstand, daß viele mit Talent begabte Leute dort, wo ihre Arbeit geschützt ist, und ihnen großen pekuniären Gewinn bringt, ihre Thätigkeit entfalten. Man hat versucht, durch Einrichtung von Kunst- und Zeichenschulen dem fühlbaren Mangel an talentvollen Producenten in den verschiedenen Zweigen der Kunstindustrie abzuhelfen, jedoch ohne Erfolg. Es sind zwar notorisch tüchtige Musterzeichner aus ihnen hervorgegangen, doch brachte dies dem Lande keinen Nutzen, da dieselben es bald vortheilhafter fanden, nach Frankreich überzusiedeln. Talente sind selten in der Welt; aber die vorhandenen bahnen sich in der Regel selbst ihren Weg, wenn man ihnen nur einen gesicherten Wirkungskreis und den Weg zu einer selbstständigen befriedigenden Existenz eröffnet. Nur durch Schutz ihrer Arbeit ist dies möglich. In Frankreich und überhaupt in Ländern mit einer selbstständigen Kunstindustrie rekrutirt sich dieselbe zum großen Theile aus jungen Künstlern 2. und 3. Ranges, deren Kunstschöpfungen nicht hinreichende Anerkennung finden. Diese komponiren technisch verwerthbare Formen oder zeichnen Muster, um einstweilen ihre Existenz zu sichern. Finden diese Anklang und verschaffen sie ihnen gute Einnahmen, so entsagen sie in der Regel der undankbaren reinen Kunst und widmen sich ganz dem Kunstgewerbe! In Deutschland, wo sie höchstens mäßig honorirte Zeichner im Dienste von Industriellen werden könnten, geben sie entweder schlechte Künstler und gehen als solche zu Grunde oder sie wechseln den Lebensberuf, und ihr Talent, welches der deutschen Industrie großen Nutzen hätte bringen können, geht derselben verloren! Es soll hiermit keineswegs behauptet werden, daß es nur des Formen- und Musterschutzes bedürfte, um eine selbstständig producirende, tonangebende Kunstindustrie zu schaffen. Der zu ihr führende Weg ist lang und beschwerlich. Es gehören dazu kunstverständige Unternehmer, ein schwer heranzubildendes Arbeiterpersonal und vor allen Dingen auch ein Publikum, dessen Geschmack hinlänglich gebildet ist, um die künstlerisch schönere Form würdigen, und wohlhabend genug, um sie auch bezahlen zu können. Die in neuerer Zeit in schneller Progression gestiegene Wohlhabenheit und der mit ihr gleichen Schritt haltende größere Luxus haben jedoch die Möglichkeit und gleichzeitig die Nothwendigkeit einer blühenden Kunstindustrie herbeigeführt. Würden wir mit unserem so bedeutend gestiegenen Bedürfniß, wie bisher vom französischen Markte abhängig bleiben, so würden die französischen Milliarden bedenklich schnell ihren Wiederabfluß nach Frankreich finden. In besonders hohem Maaße ist aber die Entwickelung einer tüchtigen Kunstindustrie für die großen Städte Deutschlands, namentlich für Berlin ein Bedürfniß, da die Steigerung der Löhne und Miethen die Großindustrie mehr und mehr in denselben erschwert, die Gewerbethätigkeit daher immer mehr auf die feineren Industriezweige angewiesen wird, welche intelligenterer, besser bezahlter Arbeiter bedürfen.

Aus diesen Gründen sind wir zu der Ueberzeugung gelangt, daß es gegenwärtig ein unabweisbares Bedürfniß ist, der Ausbildung einer selbstständigen deutschen Kunstindustrie Wege zu ebnen, und daß dies in erster Linie durch Erlaß eines Muster- und Formen-Schutz-Gesetzes geschieht und daß man zu diesem Mittel, trotz aller damit verknüpften Unbequemlichkeiten, Schwierigkeiten und selbst Nachtheilen für die bestehenden Industriezweige, schreiten muß, wenn der Zweck erreicht werden soll. Wir halten es für das Wichtigste und Nothwendigste, daß man sich die Unumgänglichkeit eines solchen Gesetzes zum Schutz der Muster und Formen klar mache. Sache sorgfältiger Spezialstudien fremder Gesetze und Aufgabe der Gesetzgebung wird es sein, die Art der Durchführung solches Schutzes und die Grenzen zu ermitteln, innerhalb deren es zu ertheilen. Im Allgemeinen sind wir der Ansicht, daß nicht jede neue Kombination in Form und Muster zu schützen ist, sondern nur solche, welche eine künstlerische Leistung enthalten, einen neuen schöpferischen Gedanken zur Darstellung bringen, kurz einen kunstgewerblichen Fortschritt bilden. Wir sind indessen nicht der Meinung, daß diese Schutzberechtigung durch eine Vorprüfung irgend welcher Art fest zu stellen sei, sondern wie bei den Erfindungspatenten halten wir das Anmeldeverfahren mit einer zu zahlenden Abgabe für allein geeignet. Diese Abgabe wäre nach der Dauer des nachgesuchten Schutzes und zwar in steigender Progression mit derselben zu normiren. Die Geltendmachung des Schutzes wäre in jedem einzelnen Contraventionsfalle Sache des Berechtigten. Es scheint am geeignetsten und am wenigsten belästigend für beide Theile, wenn die erste Entscheidung einem von den Parteien zu bestellenden Schiedsgerichte überlassen würde, zu dem die Handelskammer des Wohnungsbezirks des Verklagten einen Obmann zu stellen hätte. Als Appellationsinstanz wäre eine wesentlich aus Juristen, Kunst- und Sachverständigen zusammengesetzte permanente Gerichtsbehörde an einem Centralpunkte einzusetzen, deren Entscheidung endgiltig und präjudicirend für spätere Entscheidungen der Schiedsgerichte wäre, doch, wie schon erwähnt, halten wir es jetzt noch nicht angezeigt, auf das Detail der Gesetzgebung näher einzugehen. Wenn die Ueberzeugung erst feststeht, daß ohne eine solche gesetzliche Maßregel eine selbstständige Kunstindustrie für Deutschland nicht zu gewinnen und zu erhalten ist, dann wird man sich auch über die speciellen Einrichtungen so gut wie in allen anderen Ländern verständigen.

Berlin, den 28. April 1873.

Die Aeltesten der Kaufmannschaft von Berlin."

Pariser Neubauten. Nach der Pall Mall Gazette werden in Paris demnächst bedeutende Bauten vorgenommen werden. Die städtischen Finanzen haben sich von den neulichen Ereignissen so weit erholt, daß es die Municipalität bestreiten kann, 7 Millionen Frcs. für Verschönerung auszugeben. Unter anderen Bauten, die beschlossen wurden, befindet sich die Verlängerung der Avenue de l'Opéra. Diese prächtige Straße, die sich vom neuen Opernhause nach dem Théatre Français ausdehnen soll, wird, wenn vollendet, die schönste in Paris sein. Außerdem sollen über 2 Millionen Francs für die Tuilerien verwendet werden, und ohne Zweifel wird das Stadthaus wieder aufgebaut werden. Das Palais Royal ist nahezu rekonstruirt und wird bis zur nächsten Restauration vom Staatsrathe occupirt werden. Man glaubte, daß beim Wegräumen des Schuttes viele werthvolle Artikel unter den Trümmern der Tuilerien gefunden werden würden, aber mit Ausnahme einer Herrn Thiers gehörigen Bronce-Statue des Perseus, die irgend ein Mitglied der Kommune wohl aus dem Hotel des Ex-Präsidenten, ehe dasselbe demolirt wurde, weggetragen hatte, wurde kaum etwas von Werth geborgen. Die Statue der Kaiserin Josephine, die im Jahre 1867 in der Rue Galilee errichtet worden war und am 4. September 1870 weggenommen wurde, wird an ihrem früheren Platz wieder aufgestellt werden.

Das Sieges-Denkmal auf dem Königsplatze in Berlin schreitet seiner Vollendung entgegen. Von den vier Basreliefs für den viereckigen Unterbau des Denkmals sind zwei, das des Prof. Wolf (Siegeseinzug in Berlin) und das von Moritz Schulz (Krieg gegen Oesterreich) nicht nur im Modell vollendet, sondern auch schon in mehreren Stücken gegossen und ciselirt. Calandrelli (dänischer Krieg) und K. Keil (französischer Krieg) werden in diesen Tagen mit dem letzten Theile ihrer Modelle abschließen; auch von den ihrer Kunst anvertrauten Reliefs sind bereits Stücke gegossen. Die Fertigstellung der Victoria für den Gipfel der Säule macht gleichfalls Fortschritte; es ist noch ein Flügel und ein Faltenstück bei Gladenbeck im Guß auszuführen, und man beginnt bereits die Statue in ihrem fertigen Kern zu vergolden; A. v. Werner endlich ist mit dem Gemälde für den inneren Theil des tempelartigen Rundbaues an dem Siegesdenkmal ziemlich zu Stande gekommen; wird später in Venedig in Mosaik ausgeführt werden. (Illustr. Ztg.)

Neuigkeiten des Buchhandels.

Bourgoin, J., Théorie de l'ornement. 8° mit 24 Taf. Paris, Lévy

Everaerts, A., Monographie de l'Hôtel de ville de Louvain. Mit 48 grossen Tafeln und 3 Photographien. gr. Folio. Paris, Broussois.

Du Barry de Merval, Études sur l'architecture égyptienne; 8° mit 8 Tafeln Paris, Hachette.

Gauckler, Ph., Le beau et son histoire. 18°. Paris. Germer Baillière.

Jacquemart, A., Histoire de la céramique, étude descriptive et raisonnée des poteries de tous les temps et de tous les peuples. gr 8° mit Tafeln Paris, Hachette.

Livrets des expositions du l'académie de St. Luc, à Paris, pendant les années 1751, 1752, 1753, 1756, 1762, 1764 et 1774 12°. Paris, Baur et Détaille.

Verzameling der overblijfsels onzer nationale Kunst. — Gesammelt von Colinet und Loran. Brüssel, Selbstverlag.

Longmann, W., The three cathedrals dedicated to St Paul in London, their history from the foundation of the first building in the sixth century etc. 8°. Mit Illustrationen. London, Longmans.

Mareschal, A., les faiences anciennes et modernes, leurs marques et décors. I. contenant les faiences étrangères: Italie, Espagne, Angleterre, hispano — mauresques etc. 4°, mit 60 chromolithograph. Tafeln. Paris, Delaroque.

Ris-Paquot, L'art de restaurer les tableaux anciens et modernes, ainsi que les gravures etc. 8°. Paris, Delaroque.

Révoll, H., Architecture Romane du midi de France, dessinée, mesurée et décrite. 3 Bde. folio. Paris, Morel.

Zeitschriften.

Kunst und Gewerbe Nn. 24.
Terracotta. — Das kunstgewerbliche Zeichnen als weibliche Verdienstarbeit, von A. v. Zahn.

Kunst und Gewerbe No. 25.
Internationaler Congress zur Erörterung der Frage des Patentschutzes. — Das Museum schlesischer Alterthümer in Breslau.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. – Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig

VIII. Jahrgang. Nr. 38.

Beiträge sind an Dr C. v. Lützow (Wien, Theresianum. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königstr. 3) zu richten.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

4. Juli 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Düsseldorfer Kunst-Ausstellung.

B. Die Ausstellung des Kunst-Vereins für die Rheinlande und Westfalen wurde am 8. Juni in dem großen Konzertsaal der städtischen Tonhalle eröffnet. Leider ist dieses Lokal durch seine Beleuchtung so ungünstig, daß von einer richtigen Beurtheilung der Gemälde kaum die Rede sein kann. Das Licht fällt von verschiedenen Seiten durch zwei übereinanderliegende Fensterreihen und wird noch dazu durch die außenstehenden Bäume grünlich reflektirt, so daß verschiedene falsche Effekte, Schlagschatten und andere Unzulässigkeiten den Eindruck des Ganzen stören, der zu jeder Stunde ein anderer ist. Es war aber kein geeigneterer Raum zu bekommen, wo so viele Kunstwerke untergebracht werden konnten, und so muß man denn mit den vorhandenen Faktoren rechnen.

Die Ausstellung hält sich im Ganzen auf der Höhe der früheren. Sie bietet manches Gute, aber nichts Ausgezeichnetes. Der Katalog weist 213 Oelgemälde, 3 Aquarelle, 6 Stahlstiche, 5 Skulpturwerke und einige Photographien auf. Die letzteren sind nach den ernst und stylvoll gehaltenen Kartons von Fr. Tüshaus aufgenommen, welche Figuren für die Glasfenster in der Kirche zu Steele darstellen. Die Historienmalerei hat nur geringe Vertretung gefunden. Abgesehen von einem sehr großen farbigen Carton von Eduard Bendemann „Christus die Kinder segnend" für ein im Mittelfenster der Aula unserer Realschule beabsichtigtes Glasgemälde, finden wir nur einen äußerst matten „Guten Hirten" von H. Mücke und zwei sehr rühmenswerthe Darstellungen der Pieta. Die eine kleinere, mehr koloristisch gehaltene von Fr. Stummel zeugt von schönem Talent, und die andere von Franz Müller erfreut durch die ernsten Studien, die sich in der strengen Zeichnung und einer dem Gegenstande durchaus angemessenen Farbenwirkung bekunden, wobei auch der seelische Ausdruck der Köpfe zur vollen Geltung gelangt. J. Schex hat eine kleinere Wiederholung seiner Scene aus Romeo und Julie ausgestellt, die uns ebensowenig anmuthet, wie das große Bild, welches wir jüngst bei Bismeyer und Kraus sahen, und Roland Risse bringt die wahnsinnige Ophelia zur Anschauung, ein Bildchen von hübscher Wirkung und solider Durchführung, aber ohne den Hauch Shakespeare'scher Genialität. Unter den Kriegsbildern zeichnet sich die höchst lebendige Episode aus der Schlacht von Gravelotte von Adolf Northen vortheilhaft aus, der sich noch mehrere Scenen aus dem letzten Feldzuge anreihen. Emil Volkers hat wieder ein größeres Bild aus Rumänien gebracht: „Der Markt zu Niu Reni in der kleinen Walachei", das wir schon bei früherer Gelegenheit lobend besprachen. Von den Genrebildern müssen wir besonders „Die drei Schulkinder" von Ed. Schulz anerkennend hervorheben, die bei guter Zeichnung und Farbe eine ganz vorzügliche Charakteristik aufweisen. Sehr schön ist ferner „Das Mädchen am Brunnen" von H. Sondermann, und auch die vier Gemälde von Th. von der Beck bekunden recht schätzenswerthe Eigenschaften. „Die Gratulanten" von Otto Rethel sind durchaus lobenswerth in Komposition und Kolorit, nur fehlt den Figuren alle Ursprünglichkeit, sie machen mehr den Eindruck verkleideter Stadtbewohner als wirklicher Bauern. L. Toussaint behandelt in seinem „Blumenstrauß" ein verwandtes Motiv. „Mutter und Kind" von Adolf Hornemann

hat viel Schönes; auch das weit farbigere Bild „Das schmeckt einmal" von Auguste Ludwig wirkt äußerst ansprechend. In dem „Knaben mit Hund" von Fritz Sonderland erfreut wieder der gesunde Humor, den wir in Carl Wagener's „Puppenspieler" vergebens suchen. Auch desselben Künstlers „Lautenspielerin" läßt uns kalt, obgleich das erfolgreiche Studium italienischer Meisterwerke darin nicht zu verkennen ist. Von den beiden Bildern von F. Reinke möchten wir dem „Schafstall" den Vorzug geben, da uns das „Kölner Hännschen-Theater" etwas zu groß für den Gegenstand erscheint. „Die polnischen Bettelkinder" von Frl. Ernestine Friedrichsen, sowie die beiden Genrebilder von Frl. Engelhart und die Studienköpfe von Frau Marie Wiegmann und Frl. Helene Richter legen wieder rühmliches Zeugniß ab für die hohe Begabung dieser Künstlerinnen, denen sich noch Frau Elwin, Frl. Cuno u. A. anschließen. Reizend im Ausdruck und vortrefflich gemalt ist ein Blumenmädchen von Albert Raudnitz, einem talentvollen Schüler von Hoff. „Die Lautenspielerin" von L. v. Rößler ist sehr brillant in der Farbe, sonst aber wenig interessant, und von den sonstigen Genrebildern wären noch Werke von Werner, M. Todt, Leineweber, Hartmann, Schade, Gehrich, C. v. Haase, Lork und Andern anzuführen, wenn es nicht den uns zugemessenen Raum überschreiten würde.

Carl Schlesinger's „Heimgang aus der Kirche", ein großes, schön komponirtes Bild, vermittelt am besten den Uebergang zur Landschaft, die sehr gediegene und schätzbare Werke aufweist. Vor Allem sind es da F. Ebel, C. Fahrbach, C. Irmer und Jos. Willroider, deren Leistungen auf allseitige Anerkennung rechnen dürfen. Auch Arnold Schulten, einer der ältesten Düsseldorfer Landschaftsmaler, hat ein vorzügliches Bild geliefert, dem sich die Gemälde von W. Klein, A. Keßler, H. Krüger, C. Hilgers, E. A. Ireland, H. Deiters u. A. würdig anschließen. Felix Kreutzer beweist in seinem „Mondaufgang" sein schönes Talent, verfehlt aber die Wahrheit der Beleuchtung, und Paul Hoffmann's „Waldlandschaft" ist bei aller Frische des Tons doch allzu dekorativ. Höchst poetisch wirkt die „Abendlandschaft" von J. Jansen; Jacobsen und A. Thiele glänzen mit Schneelandschaften. „Der Brocken" von A. Metzener, „Motive von der Ostsee" von F. Hoppe, J. Siemering und Frl. v. Perbandt und „Wald- und Gebirgsbilder" von Bernardi, von Bernut, Frische, Genschow, Schreiner und vielen Andern liefern den erfreulichen Beweis, daß auf diesem Gebiete hier noch immer Tüchtiges geleistet wird.

Im Architekturbild haben Pulian, Odelmark, Lerche, Stegmann, C. Weysser und H. Heger recht Erfreuliches zu Tage gefördert, und von Thierstücken sind die Bilder von Seibels mit besonderer Anerkennung hervorzuheben.

Unter den Kupferstichen befinden sich vier treffliche Blätter von C. E. Forberg, von denen „Die fruchtlose Strafpredigt" nach Bautier als Rietenblatt des Vereins in diesem Jahr ausgegeben wird. H. Steifensand's „Anbetung der h. drei Könige" nach Veronese ist für nächstes Jahr als Rietenblatt bestimmt. Wir haben diese ausgezeichnete Arbeit bereits mehrfach gewürdigt, und ebenso ehrenvoll bekannt ist schon der jüngst vollendete Stich von Rudolf Stang nach Raffael's „Sposalizio", der zu den besten Werken der neueren Kupferstecherkunst gehört. Die Statue der „Hoffnung" von C. Hilgers zeugt von einem hübschen Talent, dem aber noch die tiefere Durchbildung abgeht.

Aus dem Oesterreichischen Kunstverein.

(Schluß.)

Wir haben uns noch zu Courbet's Bildern zu wenden, die im Laufe der Saison (leider wegen Mangels an Raum abwechselnd) zur Ausstellung gelangen. Es wäre für Wien, wo der Künstler zum ersten Male mit einer größeren Zahl von Werken auftrat, wichtig gewesen, eine Reihe von Arbeiten verschiedenen Genre's aus verschiedenen Zeiten nebeneinander vorzuführen, um dem Urtheile des Publikums über den Werth Courbet's als Maler eine breitere Basis zu geben; so aber wurde mit dem Grassesten begonnen, um vielleicht mit dem Besseren und Guten in echt kaufmännischer Weise erst später hervorzurücken. Courbet dürfte es daher mit seinen Verehrern in Wien nicht besser ergehen, wie zur Zeit in Frankfurt, wo ihm auch seine böse Seite von vorneweg Alles verscheuchte. Kopfschüttelnd stehen Künstler und Laien vor diesen Figurenbildern, rathlos darüber, wie denn solche Malereien mit dem Renommé des Namens in Einklang zu bringen seien. Die Einen lächeln und gehen gleichgiltig weiter; die Andern brechen unwillig über die „Entwürdigung der Kunst" den Stab und verurtheilen den Helden der Vendome-Säule in Bausch und Bogen; wieder Andere suchen zu deuten, wenn auch, wie die Zigeuner, aus den Linien einer Hand, und glauben die Ursachen solcher Kunst in tiefverborgener Symbolik zu finden, die eben nur so und nicht anders dargestellt werden müsse: darüber sind aber die Meisten einig, daß der Kunstverein und Courbet uns diesen zweifelhaften Kunstgenuß hätten ersparen können; diese Bilder waren es am Wenigsten, die ihn zu dem berühmten Courbet machten; wir erkennen in ihnen ebenso, wie seine Landsleute, zur Zeit ihres Erscheinens (1851—55) nur die Verirrung eines wohl bedeutenden,

aber rohen ungeschulten Talentes, welches sich nur deßhalb an keine Gesetze der Kunst bindet, weil sie ihm von Natur aus fremd sind, welches jede geistige Ader, jeden Zug seelischen Empfindens verschmäht, da diese Sprache ihm überhaupt nicht gegeben ist. Wer Menschen malen will, hat nicht genug gethan, wenn er bloß die Form abzuschreiben sich bemüht; um die Seele des Menschen zu erfassen, ist neben dem Talente der Darstellung ein geschultes Empfinden der geistigen Welt, mit einem Wort eine höhere künstlerische Bildung erforderlich. Die leblose Natur, die nur in Form und Farbe spricht, auch noch die Thierwelt konnte wohl das Feld für eine derartige Begabung sein; aber Courbet will auch Menschen malen. Er stieg in die tiefsten Sphären der Gesellschaft hinab und holte seine Sujets aus einem Kreise, in denen eigentlich der Mensch aufhört Mensch zu sein, das Ebenbild Gottes nur noch als bewegliche Fleischmasse ein elendes Dasein fristet um des Daseins willen; lebende Leiber mit todten Seelen, die nur ihrer Bedürfnisse wegen vegetiren: hier in Jammer und Elend herabgesunken, dort aus thierischer Roheit nie emporgestiegen. Das waren die Menschen, die Courbet wahr darzustellen vermochte; das ist die Gesellschaft, aus welcher er seine Motive wählte, um die Ohnmacht seiner Phantasie und den Mangel jeder Schulung zu übertünchen Hätte Courbet Kompositionstalent besessen und wäre seine Farbe und Zeichnung nicht mit seinen Vorwürfen in's Uebermaß der Derbheit ausgeartet, so würde vielleicht die geistlose Mache, statt beleidigt, doch interessirt haben: so aber blieb er der Sclave seines Modells und ist nicht im Stande, irgend eine bewegte Situation zu bewältigen. Sein „Begräbniß zu Ornans", sowie sein „Atelier" bieten nur eine willkürliche Aneinanderreihung von Gestalten, welchen jeder psychologische Zusammenhang fehlt. Daß die kleine Schaar der Anhänger Courbet's zu Anfang der fünfziger Jahre, als er mit einer Anzahl von Bildern dieser Art auftrat, die Schwäche seiner Begabung als reformatorische Satire der akademischen Hohlheit ausposaunten, mußte aller Welt als eine äußerst zweideutige Ausflucht erscheinen; denn ein Reformator der Kunst stellt denn doch nicht als Ideal der gesammten Kunst das Gemeine und Häßliche auf! Auch der Realismus hat seine Grenzen in der Malerei, wie der Idealismus; aber Courbet war zu ohnmächtig, um als Künstler das Terrain zu beherrschen. Er setzte seine Opposition gegen alle idealen Principien der Kunst in maßloser Weise — leider auf der Leinwand statt im „Journal amüsant", wo sie noch eher am Platz gewesen wäre, — fort, und die Welt wurde mit Bildern beglückt, die als politische Leitartikel eines Propheten der Malerei ausgeschrieen wurden, in der That aber die erbarmungswürdigen Zeugen seiner Schwäche sind.

Im Jahre 1855, als bei Gelegenheit der großen Ausstellung Courbet neben derselben in einer Bude vierzig seiner Bilder ausstellte und im Zenithe seiner Verirrung angelangt, an der Thüre die Aufschrift „Der Realismus. G. Courbet" anbringen ließ, fehlte nur noch das Gewand des Apollo und die Lyra, und der Nero in der modernen Kunstgeschichte wäre fertig gewesen. Er malte als Allegorie von „Sieben Jahren künstlerischen Schaffens" sich in seinem Atelier, umgeben von jener sauberen Gesellschaft seiner Ideale, die er in allem Ernste als die Typen für die Zukunftsmalerei hinstellte. Es war eine Apotheose des extremsten Realismus, der geistlosesten Willkür und nebenbei ein Bild von der mangelhaftesten Mache. Es ist viel an dieser Allegorie herumgedeutet worden; aber ein Moment wurde dabei übersehen, und gerade dieses hat für den Künstler Bedeutung: er sitzt nämlich in seinem Atelier und hat eine Unzahl Modelle, eines häßlicher als das andere, um sich versammelt. Ein nacktes Weib steht hart neben ihm; Courbet aber malt in dieser Figuren-Allegorie — an einer Landschaft! Der Künstler hat sich damit unbewußt selbst ironisirt und auch inzwischen durch die That bestätigt, daß sein Pinsel eben nicht für Menschendarstellung paßt, sondern nur in der Landschaft und im Thierstück gesunde Früchte erzeugen kann. Die Landschaft hatte er auch früher stets nebenbei gepflegt; er trat ihr nun in voller Kraft näher, belebte sie mit Thier- und Jagdstücken und klärte in dieser kenscheren Sphäre wieder seine von Natur aus eminente Beobachtungsgabe des Aeußerlichen, der Farbe und Stimmung. Die einfachsten Motive wurden durch die überraschende Wahrheit, mit welcher sie der Natur entnommen waren, anziehend. In der technischen Behandlung offenbart Courbet eine fabelhafte Virtuosität; sie ist breit und sicher mit Verzichtleistung auf alle Effektmittel. Die Landschaften und Thierstücke nur haben ihm seine Bedeutung als Künstler gesichert. Sein „Rehlager im Felsengrund", welches im Jahre 1866 im „Salon" ausgestellt war, galt als die Perle der Ausstellung; dem Eigenthümer wurden vergebens die höchsten Preise dafür angetragen. Die Beleuchtung in seinen Bildern ist ruhig und gleichmäßig und hält die Formen in fester Plastik. Wenn der Kunstverein mehr Bilder dieser Periode Courbet's vorführt, so wird sich gewiß ein dankbares Publikum einfinden. Für die übrigen wird sich wohl irgendwo ein altes Ritterschloß finden, wo sie als Merkwürdigkeiten aufbewahrt werden mögen; die Wände unserer Kunstausstellungen gehören einem anderen Realismus. Nur hie und da bricht in den ausgestellten Bildern das wahre Talent Courbet's durch. — So sind die „Badende" und des Künstlers Selbstportrait als gut gemalte Bilder zu bezeichnen; aber selbst in den vielbesprochenen „Ringern" erstickt schon die Farbe in dem absichtlich unterwischten Schmutz. Die Plastik daran ist durch die ganz unerlaubten Mittel erreicht, daß die Gestalten im scharfen

Atelierlicht mit tiefen Schatten erscheinen, dabei aber in zerstreutes Sonnenlicht gestellt sind; dabei hat Courbet — der Himmel kennt die Gesetze dieser Malerei — wohl Schlagschatten auf dem Fleische, aber nicht auf dem Boden gemalt, wodurch jedes plastische Abheben von demselben unmöglich wird; abgesehen von anderen Dingen, z. B. daß im Hintergrunde das Licht von links, im Vordergrunde von rechts einfällt, abgesehen von Verzeichnungen und der barbarisch zopfigen Formenbehandlung des Fleisches, welches eher einer zähen Kautschuknasse ähnlich sieht. Die mumienhafte Gestalt eines herabgekommenen Lumpen, der als „Bettler" Almosen giebt, erinnert selbst in der Farbe höchstens an schlechte Majoliken. Wenn auf dem „Begräbniß zu Ornans" neben dem Hund und der Landschaft die Menschen wahrer erscheinen, so ist das Bild dagegen entsetzlich in seiner unmalerischen Behandlung und in der Wiedergabe gemeinster Wirklichkeit. Diese ist es allein, die den Beschauer aus der Gleichgiltigkeit aufrüttelt, aber nicht um aus dem Eindrucke eine befriedigende, versöhnende Lösung zu ziehen, sondern lediglich zum Aerger über diesen Mißbrauch der Kunst.

Aus Tirol.

* r. Der Ausschuß des Ferdinandeums hat die vielfachen Klagen, welche über die Aufstellung der berühmten Tschager'schen Sammlung laut wurden, endlich doch berücksichtigt und für eine bessere Vertheilung der Bilder gesorgt; den Fehlern des Gebäudes läßt sich freilich nicht abhelfen. Bei der letzten General-Versammlung wurde der Maler Defregger, welcher der Galerie seinen „Speckbacher" um den bescheidenen Preis von 1200 fl. überlassen hatte, zum Ehrenmitglied erkoren. Einen nicht uninteressanten Flügelaltar aus Layen bei Brixen kaufte der Ausschuß jüngst an. Er mag aus den letzten Dezennien des fünfzehnten oder den ersten des sechzehnten Jahrhunderts stammen, so genau läßt sich dieses wohl nicht aus der Beschaffenheit des Werkes erschließen, denn in den abgelegenen Thälern unserer Alpen begegnet man manchen Nachzüglern, während andererseits die Strömung aus Italien manches Neue hereinführte. Doch zeigt sich überall, daß trotz alledem die Gothik sich hier lang behauptete. So gehört auch unser Altar der Spätgothik. Er zeigt etwa in ⅓ der Lebensgröße drei stehende Heilige: Maria mit dem Kinde, rechts Laurentius, links Alexius, der obere Theil des Raumes ist durch vergoldete Ranken und Laubwerk ausgefüllt. Diese Statuen sind fast frei, aus Holz geschnitzt, die Bischöfe auf der Innenseite der Flügel: rechts Nikolaus, links Blasius, treten etwas weniger aus der Fläche hervor. Die Fassung ist ziemlich gut erhalten. Es ist mehr handwerksmäßige Tüchtigkeit als künstlerischer Geist in dem Werke; der Meister, welcher auch die Bilder an der Außenseite der Flügel malte, hatte vielleicht, als er die treuherzigen, biederen Gesichter schnitzte, Holzschnitte von Albrecht Dürer in der Erinnerung, an dessen Einfluß man auch bei der Darstellung der Marter der 11,000 in Persien auf der Außenseite des rechten Flügels denken möchte. Die Gemälde: Heilige in Gruppen oder unten zu Paaren: Petrus und Paulus, Philipp und Jakob, bieten übrigens wenig Interesse.

Bildhauer Stolz hat nun die Restauration der Kreuzigung aus Wechselburg beendet. Der Wichtigkeit seiner Aufgabe völlig bewußt, beschränkte er sich darauf mit allen Mitteln der Technik nur den alten Zustand vor der Zerklüftung des Holzes wieder herzustellen, und ließ sich nirgends verführen, mit Messer oder Raspel irgend einen Theil zu übergehen. Neu sind nur einige verlorene Finger. Nachdem diese Arbeit geschehen, wurden die Statuen grauweiß grundirt. So wurden sie einige Tage im Hofe der Residenz zu Insbruck ausgestellt, damit sie der geschickte Photograph Bopp aufnehmen konnte. Er hat nun die Gruppe und die einzelnen Statuen mit großer Sorgfalt in verschiedenen Größen photographirt, und so dürfte dieses Werk bald im Kunsthandel zu erhalten sein. Wir müssen es uns versagen, über dasselbe uns auszusprechen, das läßt sich nur auf Grund archivalischer Forschung und im Zusammenhang mit den gleichaltrigen ähnlichen Werken Sachsens thun, wohin es gehört; überrascht wurden wir aber, als wir die Statuen weiß grundirt vor Augen hatten, von der unverkennbaren Beziehung auf die Antike. Hätte ein Künstler unserer Tage den Kopf der Gestalt des Heidenthumes, auf welchem Maria steht, geschnitzt, man würde darin eine Reminiscenz aus der Gruppe der Niobiden erkennen wollen. Und dann die Drapirung, besonders der Gestalt zu den Füßen des Kreuzes! Diese Dinge sind in ihrer Art so wunderbar wie die Basreliefs Nicola's zu Pisa; wer vermag den Ursprung und den Zusammenhang zu erklären? Demnächst wird Stolz die farbige Fassung beginnen und auch hier sich mit Sorgfalt an das Vorhandene anschließen. Herr Bopp, der bereits die Basreliefs von Collin an Grabe Maximilian's aufgenommen, photographirt gegenwärtig sämmtliche kolossale Bronce-Statuen der Hofkirche in großem Maßstabe. Alle diese umfassenden Arbeiten gelangen noch im Laufe des Sommers in den Kunsthandel.

Nachtrag.

In unserer Korrespondenz aus Insbruck (No. 34. S. 548) wurde gesagt, daß die beiden Altmutter im Künstlerlexikon von Nagler nicht erwähnt seien. Dem Korrespondenten lag nur die Ausgabe von 1835 (München bei Fleischmann) vor. In dieser sind die Altmutter allerdings nicht erwähnt, wohl aber in der von J. Meyer bearbeiteten neuen Auflage Band I. S. 561 richtig verzeichnet und von K. Weiß möglichst ausführlich behandelt.

Konkurrenzen.

Denkmal für Peter von Cornelius in Düsseldorf. Wie uns von Seiten des betreffenden Comité's mitgetheilt wird, wurde der Termin zur Einrichtung der Entwürfe zu dem Denkmale auf den Wunsch mehrerer Konkurrenten bis zum 1. September d. J. verlängert.

Sammlungen und Ausstellungen.

R B. **Nürnberg.** Es ist eine hier in Nürnberg — und in gleicher Weise wohl auch in anderen Städten — besonders von Künstlern und Kunsthändlern oft wiederholte Klage, daß es den Mitbürgern an Kunstsinn mangele, daß dieselben nicht genug Kunstwerke kaufen. Daß diese Klage meist nicht, wenigstens nicht in dem Maße gerechtfertigt ist, wie sie gewöhnlich ausgesprochen wird, beweist wieder die Ausstellung von gelirhenen Gemälden aus Privatbesitz, welche in einem Saale der Burg, zum Besten der Kasse des Künstler-Unterstützungs-Vereins, arrangirt und am 15. Juni eröffnet wurde; denn dieselbe ist, obgleich lange nicht Alles ausgestellt ist, was die Bewohner Nürnberg's an Gemälden besitzen, überraschend reich an interessanten und werthvollen Bildern aller Art, älteren und neueren, enthält viele Werke von Meistern, deren Namen den allerbesten Klang haben. Diese Ausstellung hat demnach den alten guten Ruf der kunstsinnigen Stadt Nürnberg wieder glänzend bewährt.

△ **Münchener Kunstverein.** Ueber die beiden letzten Wochenausstellungen des Kunstvereins habe ich nur wenig zu berichten. Zu dem Besten, was uns dieselben brachten, gehörte ohne Zweifel J. Brandt's „Flotte Einquartierung". Natürlich spielt die Scene im Vaterlande des talentvollen Künstlers, und die malerischen polnischen Costüme kommen dem Bilde trefflich zu statten. Da der Künstler dem unter den hier lebenden polnischen Künstlern bestehenden Herkommen gemäß dem hellen Himmel (Abendlicht) gegenüber seinen Vorgrund in tiefe Dämmerung hüllte, so steht der Beschauer von dem bunten Gewühl der tanzenden Soldaten und Bauernmädchen am Eingang in's Dorf wenig mehr als ziemlich unbestimmte Farbenflecke, was natürlich der Gesammtstimmung, die unbestritten eine treffliche ist, keinen Eintrag thut, und die Form ist ja in unseren Tagen ohnehin zur Nebensache geworden, deren man füglich ganz entrathen möchte, wenn es nur halbwegs anginge. An Brandt's Bild reiht sich ein kleines, aber von eminentem Fortschritt zeugendes des Wieners Echtler: „Ein schwieriges Problem". In unserer Zeit, welcher der Humor gänzlich abhanden gekommen scheint, wirkt Echtler's Bildchen wahrhaft erfrischend, gerade durch die Einfachheit des Stoffes, der mit der köstlichsten Laune zum Ausdruck gebracht worden. Das „schwierige Problem" besteht nämlich in der Lösung der Frage, ob und wie ein zerrissener Schuh, den ein paar hübsche Kinder dem Schuster übergeben, wieder in Stand zu setzen. Als drittes möcht' ich Ludw. Hartmann's „Schiffspferde" nennen. L. Hartmann hat wie kein Anderer das Leben unserer Schiffsreiter am Inn studirt und die Gabe, das Charakteristische ihrer Individualität künstlerisch zu verwerthen. Dazu kommt nun noch unladelhafteste Zeichnung bei großem Geschick für Anordnung und ein außerordentlich fein entwickelter Farbensinn, um Hartmann's Bilder unter die besten Leistungen der Münchener Schule zu stellen. Herm. Schneider zeigte den jungen Mozart und seine Schwester am Klavier, zu denen die Mutter mit einer Tasse herantritt. Die Individualisirung des etwa fünfjährigen Knaben, der bemüht ist, die weniger reich begabte Schwester von wenig höherem Alter mit seinem Blick im Takte zu erhalten, ist dem Künstler trefflich gelungen. Warum er aber aus der Mutter eine weißhaarige Urahne gemacht, ist mir nicht klar geworden. Was die Technik anlangt, so folgt H. Schneider den Fußtapfen der neuesten Richtung und gefällt sich im Nebeneinanderstellen von Flächen, in deren Farbe ein schmutziges Grau vorherrscht. Was die weiteren Genrebilder anlangt, so gehören sie zum Mittelgut, das am besten unbesprochen bleibt. Unter den Landschaften stand Osw. Achenbach's „Loreley-Felsen am Rhein" durch den Adel der Konception obenan; doch lag in der Farbe etwas Schweres und Unruhiges, was dem Genuß nicht unbedeutenden Eintrag that. J. Bamberger schickte vier kleine Bilder aus Spanien, welche weniger von jener lebhaften Manier zeigten, in welche sich der früher so treffliche Künstler seit einigen Jahren hineingearbeitet hat. M. Lotze war durch eine fein empfundene und mit viel Geschmack durchgebildete Landschaft vertreten. Zu ihr kamen noch zahlreiche Landschaftsbilder anderer Künstler, darunter zwei größere Aquarelle von Jul. Zimmermann, dem ich hier zum ersten Male auf einem ganz neuen Gebiete begegnete, auf dem er sich übrigens mit einer staunenswerthen Sicherheit bewegt. Es waren: „Am Vierwaldstädter-See" und „Der Reichenbachfall in der Schweiz". In J. Dennerlein lernte das Vereinspublikum einen Nachahmer Konewka's kennen. In seinen schattenrißähnlichen Zeichnungen „Die vier Jahreszeiten", „Arm und Reich", „Sommernachtstraum", „Bettelmusik" und „Unterbrochene Jagd" findet sich manches brauchbare Motiv mit Geschmack behandelt; von Originalität aber ist nicht viel oder gar nichts darin zu sehen. Man fühlt, der Mann hat seinen Konewka tüchtig studirt und bemüht sich nun gerade so zu arbeiten, wie der leider viel zu früh verstorbene Künstler gearbeitet. Aber er ist eben nur der Nachahmer und verbittet dem alten Wort zu neuer Geltung, daß wenn Zwei das nämliche thun, doch nicht dasselbe dabei herauskommt. Nachtheilig ist Dennerlein namentlich auch der weitere Umstand, daß er seine Konturen in den Haaren, Schleiern ꝛc. förmlich zerzaust und sich zudem die Mühe gereuen läßt, die kompakte Masse der Silhouette gleichmäßig mit Schwarz auszufüllen. Beachtenswerth ist die Photographie aus Friedr. Bruckmann's Verlag: „Krönung J. M. des Kaisers Franz Josef und der Kaiserin Elisabeth als König und Königin von Ungarn 1867 in der Ofener Pfarrkirche" durch die vollendete Klarheit, welche das Blatt von einem gezeichneten kaum unterscheiden läßt.

Vermischte Nachrichten.

△ **München.** Der Kampf, den wir um die Erhaltung des altehrwürdigen Isarthors nun schon seit ein paar Jahren kämpften, war kein vergeblicher. Das Isarthor bleibt stehen. Uebrigens weiß hier Jedermann, daß Jene, welche dasselbe um jeden Preis beseitigt wissen wollten, nicht sowohl das Thor als solches, als vielmehr Parteizwecke verfolgten, denen der alte Bau blos als Vorwand diente. Die Entschließung des I. Staatsministeriums des Innern lautet wörtlich: „Mit Rücksichtnahme auf die geschichtliche Bedeutung und den Kunstwerth des Isarthors in München kann dem vom Stadtmagistrate München in seiner Beschwerdevorstellung vom 8. April gestellten Antrage unter Aufhebung der Regierungsentschließung vom 31. März l. J., den Abbruch des Thores zu gestatten, im Hinblick auf Art. 159 Abs. 1 Ziff. 4 der Gemeinde-Ordnung für die Landestheile diesseits des Rheines vom 29. April 1868 eine Folge nicht gegeben werden. Dagegen wird in Würdigung der Verkehrs-Verhältnisse der Stadt München am Isarthor nach dem in der magistratischen Vorstellung vom 8. April d. J. gestellten eventuellen Antrage die Veränderung dieses Thores nach den vom Münchener Architekten- und Ingenieur-Verein gemachten Vorschlägen und den hierauf gegründeten Plänen jedoch mit der Bestimmung genehmigt, daß vor der Vergrößerung der damaligen beiden Seitenausgänge für den Verkehr mittels Fuhrwerken die über diesen Ausgängen befindlichen Gemälde mit thunlichster Vorsicht abzunehmen und an entsprechenden Stellen wieder anzubringen seien." Was die in vorstehender Ministerial-Entschließung erwähnten Gemälde betrifft, so sind das ein paar von Bernhard Neher und Korgel ausgeführte Fresken, welche die Schutzpatronin Bayerns: Maria mit dem Kinde, und den Schutzpatron Münchens: den hl. Bruno, darstellen, übrigens beträchtlich durch Zeit und Witterung gelitten haben. Vorerst beschränkte sich der Magistrat darauf, von der Entschließung Notiz zu nehmen und vorerst den für die Abänderung des Thores entworfenen Kostenvoranschlag revidiren zu lassen, d. h. mit anderen Worten die Sache auf sich beruhen zu lassen, was auch am klügsten ist, denn der Verkehr am Isarthor ist keineswegs derart, daß eine Erweiterung des Thores nothwendig erschiene.

* **Am neuen Wiener Rathhausbau** fand am 14. d. M. im Beisein des Kaisers, der Erzherzoge, der Minister, zahlreicher Gemeindevertreter und einer großen Menge schaulustigen Publikums die feierliche Grundsteinlegung statt. Kaiser Franz Josef beantwortete die Begrüßungsworte des Bürgermeisters, welcher das Stadthaus als die „Veste des Bürgers" pries, mit einer längeren Ansprache, von welcher u. A. der Hinweis auf den in der Nähe zu errichtenden neuen Parlamentsbau be-

gesteigerte Aufnahme fand. Die in den Grundstein versenkten beiden Urkunden lauten im Wesentlichen folgendermaßen:

Erste Urkunde.

Das gegenwärtige Rathhaus, in der Wipplingerstraße gelegen, und mit seinen Seitenfronten am Stoß-im-Himmel und in die Salvatorgasse reichend, wurde in den Jahren 1455—1457 von dem Baumeister des Domes zu St. Stephan, Lorenz Spenning, erbaut und in den Jahren 1600—1616 erweitert, 1706 von dem Stadt-Unterkämmerer Georg Altschaffer mit seiner heute noch gegen die Wipplingerstraße zu bestehenden Façade versehen und in den Jahren 1708, 1721, 1724, 1780, 1820, 1842 und 1850 neuerdings erweitert. Bei dem mächtigen Aufschwunge der Stadt, der rasch fortschreitenden Vermehrung der Bevölkerung reichte aber dieses alte, ehrwürdige Gebäude seit vielen Jahren für die Bedürfnisse der Gemeindeverwaltung nicht aus. In Würdigung dieses Umstandes hatte daher Se. Majestät Kaiser **Franz Joseph** schon in seinem Handschreiben vom 20. December 1857, mit welchem Allerhöchstdieselben durch allergnädigste Anordnung der Erweiterung der inneren Stadt und deren Verbindung mit den Vorstädten eine neue glänzende Epoche begründet hatten, der Gemeinde eine Grundfläche für den Bau eines neuen Rathhauses vorbehalten und ihr mit Allerhöchster Entschließung vom 20. December 1863 anstatt des im Stadterweiterungs-Plane festgestellten zu kleinen Platzes nächst dem ehemaligen Schottenthore zwei Baugruppen nächst dem bestandenen Carolinenthore im Flächenausmaße von 4053½ Quadratklaftern unter den von ihr angebotenen Bedingungen überlassen. Große und wichtige Unternehmungen der Gemeinde, insbesondere im Interesse der Volksbildung, des öffentlichen Verkehres, der öffentlichen Gesundheit und der Verschönerung Wien's, hielten den Gemeinderath ab, sogleich an die Ausführung des Baues zu schreiten. Erst am 22. Mai 1868 beschloß der Gemeinderath unter dem Vorsitze des Bürgermeisters Dr. **Andreas Zelinka**, ein neues, den praktischen Bedürfnissen, den Anforderungen der Kunst und der Würde der ersten Stadt des Reiches entsprechendes Rathhaus zu erbauen und zur Erlangung eines geeigneten Bauplanes auf Grund des genehmigten Programmes alle Architekten in und außerhalb Oesterreichs zur Vorlage von Plänen einzuladen. Von 64 eingelangten Plänen österreichischer, deutscher, französischer, englischer und italienischer Architekten hat das vom Gemeinderathe eingesetzte Schiedsgericht, bestehend aus den Architekten: Heinrich Ritter v. Feestel, k. k. Ober-Baurath in Wien, Theophil Ritter v. Hansen, k. k. Ober-Baurath in Wien, Johann Romano, k. k. Ober-Baurath in Wien, Karl Hasse, k. Ober-Baurath in Hannover, Gottfried Semper in Zürich und aus den Gemeinderäthen Leopold Jordan, Franz Neumann, Wilhelm Groß, Friedrich Stach und Karl Hasenauer, den Plänen des **Friedrich Schmidt**, k. k. Ober-Baurathes, Professors der k. k. Akademie der bildenden Künste, Baumeisters des St. Stephansdomes und Mitgliedes des Gemeinderathes der Stadt Wien, den ersten Preis zuerkannt, worauf der Gemeinderath, unter dem Vorsitze des Bürgermeisters Dr. **Cajetan Felder**, am 16. November 1869 dieses Projekt zur Ausführung bestimmte und diesem Künstler einstimmig auch die Durchführung des Baues des neuen Rathhauses übertrug. Als inzwischen durch die wohlwollende Fürsorge Sr. Majestät des Kaisers für die Verschönerung Wiens der zwischen der Ringstraße und dem Bezirke Josephstadt gelegene militärische Paradeplatz zum Zwecke der Verbauung und der Anlage eines großen öffentlichen Gartens aufgelassen worden war, bat die Gemeinde Se. Majestät den Kaiser, um dem neuen Rathhause eine solche Einrichtung zu geben, daß es auf eine lange Reihe von Jahren hinaus allen Bedürfnissen der Verwaltung genüge, ihr eine entsprechende Baufläche auf diesem Paradeplatz zu überlassen. In wahrhaft großmüthiger Weise hatte Se. Majestät am 11. Juni 1870 die Bitte der Gemeinde gewährt und ihr gleichzeitig mit dem Platze zur Anlage eines öffentlichen Gartens zu diesem Zwecke einen Baugrund von 5200 Quadratklaftern gütigst überlassen. Nunmehr wurde der k. k. Ober-Baurath und Dom-Baumeister Friedrich Schmidt mit der Umarbeitung der Baupläne und der Anfertigung der Kostenüberschläge betraut, worauf der Gemeinderath unter dem Vorsitze des Bürgermeisters Dr. Cajetan Felder am 27. October 1871 die umgearbeiteten Pläne mit dem Kostenvoranschlage von acht Millionen fünfhunderttausend Gulden Oesterreichischer Währung angenommen und in Folge dieses Beschlusses am 30. April 1872 die Auslagen für die Fundamente des Gebäudes genehmigt hatte.

Zweite Urkunde.

Wir Architekten und Werkmeister, welche den Bau dieses Rathhauses begonnen haben, verzeichnen hier unsere Namen und unsere Herkunft. Friedrich Schmidt, geboren 1825 zu Frittenhofen im Königreiche Würtemberg, früher Architekt am Dombaue zu Köln am Rhein, dann Professor an der Akademie der bildenden Künste in Mailand, seit 1859 in Wien und derzeit k. k. Ober-Baurath, Professor und Rector der k. k. Akademie der bildenden Künste, Dombaumeister zu St. Stephan in Wien, hat den Bauplan entworfen und ist der oberste Leiter des Baues. An dem ersten Entwurfe, welcher unter dem Wahlspruche „Saxa loquuntur" im öffentlichen Wettstreite den Preis gewann, haben mit ihm gearbeitet die Architekten: Franz Neumann aus Wien, geboren 1841; Alexander v. Wielemanns aus Wien, geboren 1843; Max Fleischer aus Proßnitz in Mähren, geboren 1841; August Krumholz aus Straß in Steiermark, geboren 1848; Ludwig Wintee aus Braunschweig, geboren 1843. Dieser Entwurf wurde am 1. September 1869 dem Gemeinderathe übergeben. Seit dem Jahre 1870, in welchem die Ausarbeitung der wirklichen Baupläne begann, sind an dem Werke thätig die Architekten: Victor Luntz aus Ybbs in Nieder-Oesterreich, geboren 1840, als Bauführer; Alexander v. Wielemanns, als Bauführer; Max Fleischer, als Bauführer; Friedrich König aus Graz in Steiermark, geboren 1842; Hugo Heer aus Beuthen in Preußisch-Schlesien, geboren 1844; Ernst Hodmann aus Frankenberg in Hessen, geboren 1850; Franz Schutz aus Wien, geboren 1833 (thätig seit 1872). Die sämmtlichen hier genannten Architekten sind ehemalige Schüler der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien. Zur Aufsicht und technischen Rechnungslegung sind bei diesem Baue von der Gemeinde abgeordnet: Karl Payer, Rechnungs-Official, aus Wien; Ignaz Pia, Ingenieur-Adjunkt des Stadtbauamtes, aus Wien. Die Ausführung der Maurerarbeiten wird durch die Union Baugesellschaft in Wien bewirkt, deren Präsident k. k. Geheimrath Ritter v. Hafner ist. Die technischen Vertreter dieser Gesellschaft beim Baue sind: Friedrich Stach, Civil-Ingenieur, Director der Gesellschaft, aus Wien; Franz Hammschläger, Stadtbaumeister, aus Wien; Joseph Ameesin, Bauverwalter, aus Wien; Hans Pammer, Bauführer, aus Aflenz in Steiermark; Joseph Wurst, Hauptpolier, aus Enzesdorf bei Wien; Michael Cehaedt, Bree-Polier, aus Wien. Die Steinmetz-Arbeiten werden ausgeführt von der Wien-Wöllersdorfer Actien-Gesellschaft für Baumaterialien, deren Präsident Theodor Ritter v. Goldschmidt ist. Die technischen Vertreter dieser Gesellschaft beim Baue sind: Victor Genazzini, Director, aus Bellagio in der Lombardei; Wilhelm Eichele, Werkführer, aus Heilbronn im Königreich Würtemberg; Johann Hofmeister, Polier, aus Tachau in Böhmen; Sebastian Härtel, Polier, aus Mitterteich, Königreich Baiern; Oswald Gonana, Polier, aus Pejariis in Friaul. Die Eisenarbeiten werden geliefert von Andreas Kiechmayer, Schlossermeister in Wien. Den hydraulischen Kalk von Kufstein liefert Eduard Bieber aus Wien. Ein Modell dieses Rathhauses in $^{1}/_{16}$ der natürlichen Größe hat der Bildhauer Joseph Poforny aus Wien angefertigt, dessen Gehilfe dabei Ferdinand Hartmann aus Wien gewesen ist. Das System der Heizung und Ventilation wird ausgeführt nach den Angaben des Professors Dr. Karl Böhm, Director des Rudolph-Spitales. Am 23. Mai 1872 erfolgte der erste Spatenstich und am 29. Juli desselben Jahres wurde der erste Stein in die Tiefe des Fundamentes unter dem Thurme gelegt. An dem heutigen Tage der feierlichen Grundsteinlegung sind alle Fundamente gelegt und die Umfassungsmauern des Gebäudes nach Innen und Außen bis zu der Höhe des Straßenpflasters aufgeführt. Wien, 14. Juni 1873."

Neuigkeiten des Buchhandels.

Helbig, W., Untersuchungen über die Campanische Wandmalerei gr. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Overbeck, J., Atlas der griechischen Kunstmythologie. Zweite Lieferung. Tafel VI—X. Zeus. Hera. Leipzig, Engelmann.

Raetz, Th., Geometrie für Künstler und Handwerker. 8° mit vielen Abbildungen. Berlin, Immo.

Schaufuss, L. W., Coreggio's träumende Magdalena, gr. 4. Dresden. Weiske.

Inserate.

159. **Carlo Dolce**, Mater dolorosa.
160. **Jean le Duc**, Plünderung eines vornehmen Hauses.
161. **A. van Dyck**, Bildniss eines Mannes in weisser Kleidung.
162. **A. van Dyck**, Heilige Familie.
163. **A. van Dyck**, Feldherr in goldverzierter Rüstung.
164. **A. van Dyck**, Portrait eines jungen Mannes.
165. **A. van Dyck**, Prinz Carl Ludwig von der Pfalz.
166. **J. Fyt**, Salon eines Jagdschlosses.
167. **F. Hals**, Portrait eines jungen Mannes
168. **J. G. Hamilton**, Das kaiserliche Gestüte zu Lipizza.
169. **Hans Holbein**, Portrait eines jungen Mannes.
170. **Hans Holbein**, Portrait eines Mannes in ganzer Figur.
171. **Hans Holbein**, Portrait einer Frau in ganzer Figur.
172. **Hans Holbein's Art**, Mann in prächtiger Kleidung.
173. **Sigmund Holbein**, Männliches Portrait.
174. **Sigmund Holbein**, Männliches Portrait.
175. **A. Holbein**, Männliches Portrait.
176. **J. Jordaens**, Das Fest des Bohnenkönigs.
177. **Bern. Luini**, Die Busse des heil. Hieronymus.
178. **Bern. Luini**, Herodias mit dem Haupte Johannes d. T.
179. **A. Mantegna**, Triumph-Zug Julius Cäsars.
180. **A. Mantegna**, Triumph-Zug Julius Cäsars.
181. **A. Mantegna**, Triumph-Zug Julius Cäsars.
182. **A. Mantegna**, Triumph-Zug Julius Cäsars.
183. **Palma Vecchio**, Junge Venezianerin in grünem Gewande
184. **Palma Vecchio**, Eine junge blonde Venezianerin.
185. **Chr. Panditz**, Bauer und ein musicirender Knabe
186. **Chr. Panditz**, Alter Mann mit grauem Hute.
187. **Chr. Panditz**, Portrait eines jungen Mannes.
188. **Rembrandt van Ryn**, Portrait eines Jünglings.
189. **P. P. Rubens**, Philipp der Gute von Burgund.
190. **P. P. Rubens**, Schlosspark mit scherzenden Paaren.
191. **P. P. Rubens**, Das Wunder d. heil. Ildefonso (Mittelbild.)
192. **P. P. Rubens**, Seitenflügel zu St. Ildefonso.
193. **A. del Sarto**, Heilige Familie
194. **Jan Steen**, Die lustige Wirthschaft.
195. **Dav. Teniers der Jüngere**, Abraham's Dankopfer.
196. **Tizian**, Allegorie.
197. **Tizian**, Allegorie.
198. **P. Veronese**, Christus und die Ehebrecherin.
199. **P. Veronese**, Christus und die Samariterin.
200. **Velasquez**, Philipp IV. Brustbild.

In demselben Verlage erschienen:

Die Gemälde der K. K. Belvedere Galerie in Wien

in photographischen Reproductionen nach Carton-Zeichnungen

von Prof. Bayer, Klaus, Hallasch, Prof. Grandauer, Karger, Streitenfeld etc. etc.

21 Blatt in fünf verschiedenen Grössen.

Preis eines Blattes:

Gross Imperial-Form. (100 Ctm. — 73 Ctm.)	fl. 15.—	Folio-Format	fl. 3.—	Visit-Format	fl. —.20
Gross Folio-Format (70 Ctm. — 55 Ctm.)	„ 6.—	Cabinet-Format	„ —.60		

Correggio, Jupiter und Io.
Ant. van Dyck, Die Vision des heil. Hermann Josef.
Ant. van Dyck, Prinz Rupprecht v. d. Pfalz.
Ant. van Dyck, Christus am Kreuze.
Fr. Furini, Sigismonda.
S. van Roogstraeten, Ein alter Mann am Fenster.
Maretta da Rresela, Die heilige Justina.
Bart. Est. Murillo, Johannes der Täufer als Knabe.
Palma Vecchio, Violanta.
Palma Vecchio, Lucretia.
Rafael Sanzio, Die Madonna im Grünen.
Rembrandt van Ryn, Selbst-Portrait im Alter von 45 Jahren
Rembrandt van Ryn, Die Mutter Rembrandt's.
G. Reni, Amor.
P. P. Rubens, Selbst-Portrait im Alter von 60 Jahren.
P. P. Rubens, Helene Fourment, Rubens zweite Frau.
P. P. Rubens, Die heilige Familie.
Tiziano Vecellio, Christus u. die Ehebrecherin
Tiziano Vecellio, Maria mit dem Kinde.
Tiziano Vecellio, Die heilige Familie und der heil. Zacharias.
Tiziano Vecellio, Danaë. (163)

OWEN JONES. [164]

Die Grammatik der Ornamente,

1 schöner grosser Band, in Folio,

112 in Farben gedruckte Tafeln,

enthaltend über 2000 Motive für jeden Kunst-Styl, mit deutschem Texte.

Elegant in Leinwand gebunden, vergoldet und mit Goldschnitt.

Ladenpreis 36 Thaler, liefern wir **für 25 Thaler.**

Das Werk ist stets bei uns vorräthig. — Prospecte gratis.

A. Asher & Co. in Berlin, U. d. Linden 11.

(Vom 15. Juli ab Mohrenstrasse 53.)

Bei **E. A. Seemann** in Leipzig ist erschienen und durch jede Buch- und Kunsthandlung zu beziehen:

Goethe's
GÖTZ VON BERLICHINGEN.

Für den deutschen Unterricht auf Gymnasien

herausgegeben von

Dr. Gustav Wustmann,

Oberlehrer am Nicolaigymnasium zu Leipzig.

gr. 8. broch. 18 Sgr.

Publication der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

Laufberger's Vorhang
im
Neuen Opernhause in Wien.

Nach den Cartons gestochen von Bültemeyer.

9 Blatt kl. Folio. Preis: $6\frac{2}{3}$ Thlr.

Leipzig, im April 1873.

E. A. Seemann,

Generalagentur der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

DER CICERONE.

Eine Anleitung

zum

Genuss der Kunstwerke Italiens

von

Jakob Burckhardt.

Zweite Auflage,

unter Mitwirkung von mehreren Fachgenossen herausgegeben von

Dr. A. v. Zahn.

1869—70. 3 Bände br. 3 Thlr. 18 Sgr
geb. $4\frac{1}{4}$ Thlr.

Eine werthvolle Ergänzung zu vorstehendem Werke bilden:

O. Mündler's

Beiträge zu J. Burckhardt's

CICERONE.

1870. br. 24 Sgr.

Aus Tischbein's

Leben und Briefwechsel

mit Amalia Herzogin zu Sachsen-Weimar. Friedrich II., Herzog zu Sachsen-Gotha, Peter Herzog von Oldenburg, Goethe, Wieland, Blumenbach u. A. m. Herausgegeben von **Friedrich v. Alten.** broch. $1\frac{1}{2}$ Thlr.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertfund & Price in Leipzig

VIII. Jahrgang. Nr. 39.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königstr. 3) zu richten.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

11. Juli 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Kunstwissenschaftlicher Congreß in Wien.

* Das Bedürfniß, die Fachgenossen zur Berathung ihrer gemeinsamen Interessen zu versammeln, hat sich — wie auf anderen Gebieten der Wissenschaft — so auch in kunstwissenschaftlichen Kreisen seit längerer Zeit fühlbar gemacht. Als vor zwei Jahren aus Anlaß der Holbein-Ausstellung ein improvisirter Kunstforschertag in Dresden zusammentrat, kam der Wunsch, derartige Versammlungen in festerer Gestalt und mit bestimmtem Programm zu wiederholen, lebhaft zum Ausdruck, und schon das reiche wissenschaftliche Ergebniß der Holbein-Ausstellung legte Zeugniß für die Fruchtbarkeit solcher Vereinigungen ab.

Wir freuen uns, mittheilen zu können, daß dieses Zeugniß nicht unbeachtet geblieben ist. Durchdrungen von dem Bewußtsein, daß eine zeitweilige Versammlung der Gleichstrebenden auf das ganze Gebiet der von ihnen gepflegten geistigen und praktischen Thätigkeit belebend und fördernd einwirken müsse, haben sich eine Anzahl Wiener Kunstgelehrten zur Berufung des „Ersten kunstwissenschaftlichen Congresses" nach Wien geeinigt und die Einladung zu demselben an zahlreiche Kollegen des In- und Auslandes versandt.

Der Congreß findet in den Tagen vom 1. bis 3. September d. J. im k. k. österreichischen Museum zu Wien (Stubenring 5) statt und wird sich zuvörderst mit der Erörterung nachstehend bezeichneter kunstwissenschaftlicher Gegenstände, sowie mit der Discussion derjenigen Anträge beschäftigen, welche von den Besuchern des Congresses bis längstens 1. August bei dem leitenden Comité angemeldet und von ihm auf die Tagesordnung gesetzt worden sind. Dieses Comité besteht aus den Herren R. Eitelberger von Edelberg (als Vorsitzendem), Fr. Lippmann, C. v. Lützow und M. Thausing. Nicht auf der Tagesordnung befindliche Gegenstände, soweit sie nicht etwa rein formeller, die Geschäftsangelegenheiten des Congresses berührender Natur sind, bleiben von der Discussion ausgeschlossen. Die Debatte wird in deutscher Sprache geführt, ohne daß jedoch dem Präsidium das Recht benommen wäre, auch Vorträge in fremden Sprachen zuzulassen. Zur Theilnahme an den Verhandlungen des Congresses sind alle Diejenigen berechtigt, welche sich entweder als Kunsthistoriker oder sonstwie theoretisch mit der Kunst beschäftigen und sei es persönlich eingeladen, sei es beim Comité angemeldet worden sind.

Als Hauptgegenstände der Tagesordnung werden vom Comité die nachfolgenden bezeichnet:

I. Die Anforderungen der Kunstwissenschaft an die Anordnung, Katalogisirung und Verwaltung der Museen.

II. Die Konservirung von Kunstwerken (Gemälden, öffentlichen Denkmälern, kirchlichen Kunstgegenständen, Miniaturen, Handzeichnungen u. s. w.).

III. Der kunstgeschichtliche Unterricht an Hoch- und Mittelschulen.

IV. Gründung eines Repertoriums der Kunstwissenschaft und Anlage eines kunstgeschichtlichen Regesten-werkes.

V. Reproductionen von Kunstwerken und deren Verbreitung im Interesse der Museen und des Kunstunterrichtes.

Das Comité hat bereits von verschiedenen Seiten Zusicherungen von Vorträgen über diese Themata erhalten. Die später zu publicirende Tagesordnung für

den Congreß wird das Nähere hierüber enthalten. Ueber die Verhandlungen sollen stenographisch aufgenommene und vom Präsidium redigirte Berichte veröffentlicht werden.

Wir glauben, daß schon der Congreß allein sämmtliche Vertreter des Faches bestimmen könnte, den von ihnen aus Anlaß der Weltausstellung beabsichtigten Besuch Wien's auf den oben angegebenen Zeitpunkt zu verlegen. Das Comité (verstärkt durch zwei Wiener Kunstfreunde, die Herren Prinz Hohenlohe und Graf C. Lanckoronski) hat jedoch außerdem noch darauf Bedacht genommen, den Congreßmitgliedern ihren Aufenthalt in Wien durch eine Ausstellung in besonderer Weise interessant und lehrreich zu machen. Diese Ausstellung, welche ebenfalls in den Räumen des österreichischen Museums und zwar in den Monaten August und September stattfinden wird, soll die ausgezeichnetsten Bilder alter Meister, welche sich im Wiener Privatbesitz befinden, in bisher noch niemals erzielter Vollständigkeit kritisch gesichtet und an der Hand eines sorgfältig gearbeiteten Kataloges den Kunstfreunden vorführen. Die Vorbereitungen dazu sind soweit gediehen, daß wir uns das Beste versprechen dürfen. Unsere folgende Nummer wird weitere Details über den Umfang und die Dauer der Ausstellung bringen.

Wir empfehlen letztere der Beachtung unserer Leser auf's Wärmste und werden nicht versäumen, auch über den Congreß alle näheren Bestimmungen rechtzeitig den Fachgenossen mitzutheilen.

Nekrolog.

Johann Carl Schultz, ein um die Kunst und das geistige Leben der Provinz Preußen und besonders der Stadt Danzig hoch verdienter Mann, der zugleich zu unsern bedeutendsten Architekturmalern älterer Schule gehört, ist uns nach einem langen, thatenreichen Leben am 12. Juni d. J. durch den Tod entrissen worden.

J. C. Schultz wurde am 5. Mai 1801 zu Danzig geboren, wo sein Vater ein geachteter Kaufmann war. Ihm gehörte ein Haus in der Jopengasse, dasselbe, dessen malerischen Hausflur Schultz auf dem letzten Blatte seines großen Werkes über Danzig in seinem alten Zustande dargestellt hat. Der Vater starb schon fünf Jahre nach der Geburt des Sohnes. Da der Letztere Neigung und Anlagen für die bildende Kunst zeigte, legte die liebevolle Mutter seinem sehnlichen Wunsche, Künstler zu werden, kein Hinderniß in den Weg, gestattete ihm, sich der Kunst widmen zu dürfen. Zu diesem Zwecke besuchte er zuerst die Kunstschule seiner Vaterstadt, erhielt von dem verdienstvollen Direktor derselben, Prof. Adam Breysig, den ersten, für sein ganzes Leben bestimmenden Unterricht im Zeichnen. Im Jahre 1820 begab er sich sodann nach Berlin, wo er die Kunstakademie, damals unter Leitung des berühmten Bildhauers Joh. Gottfr. Schadow, besuchte, zuletzt auch im Atelier des besonders durch sein Lehrbuch der Perspektive bekannten Prof. Hummel malte. Schon jetzt zeigte er besondere Vorliebe für Landschaften mit Architektur und kopirte zunächst einige Bilder von Schinkel. Da er, als Schüler Breysig's und Hummel's, besonderes Gewicht auf perspektivisch richtige Zeichnung legte, widmete er sich bald ganz der Architektur-Malerei, einem damals noch wenig angebauten Felde.

Seine erste Studienreise machte Schultz in Gesellschaft des Malers Blechen nach Dresden und Meißen. Im Jahre 1823 ging er dann durch den Harz über Cassel, Bayreuth und Nürnberg nach München, wo er sich enge an den damals schon berühmten Architekturmaler Domenico Quaglio anschloß und unter seiner Leitung sich weiter ausbildete. Hier malte er seine ersten selbständigen Bilder, innere Ansichten des Domes zu Meißen, der Elisabethkirche zu Marburg (im Besitz der Frau von Brünneck auf Belschwitz in Westpreußen), des Domes zu Regensburg u. A. Im Herbste des Jahres 1824 ging er dann, mit einem jährlichen Reisestipendium von 150 Thlr. von Seiten der Westpreußischen „Friedens-Gesellschaft" versehen, in Gesellschaft von C. Grüneisen, später Ober-Konsistorial-Rath in Stuttgart, durch Tirol nach Italien, dem gelobten Lande der Künstler. Ueber Mailand, Mantua, Bologna, Florenz und Siena eilte er zunächst nach Rom, das ihn am meisten anzog und fesselte. Hier fand er die würdigsten Gegenstände für seine Kunst im Ueberfluß. Aber gerade diese Masse wirkte so drückend auf ihn, daß er zwar Studien zeichnete, jedoch zu einem selbständigen Werke vorerst nicht kam.

Auf der Durchreise hatte der großartige Dom von Mailand mit seiner reichen Architektur von Marmor so großen Eindruck auf den jungen Künstler gemacht, daß er nach Mailand zurückkehrte, an und in dem Dome Vieles zeichnete und dann, nach Rom zurückgekehrt, eine große innere Ansicht desselben malte, welche großes Aufsehen erregte, ihm die Achtung der damals in Rom lebenden Künstler (Führich, Fr. Overbeck, Koch, J. Schnorr, Ph. Veit, Reinhard, Thorwaldsen, von Klöber, E. Wolf, W. Stier, Ludw. Richter) erwarb und seinen Künstlerruf begründete. Er schickte dieses Bild, nebst einer Ansicht des Campo Vaccino zu Rom, im Jahre 1826 auf die akademische Ausstellung nach Berlin. Auch hier fand es allgemeinen Beifall. Der Kronprinz, später König Friedrich Wilhelm IV., kaufte es, und der schon damals eifrig sammelnde Konsul Wagner in Berlin bestellte eine Wiederholung desselben. Schultz malte sie, jedoch von einem anderen Standpunkte aus. Als dieses zweite Bild auf der Berliner Ausstellung erschien, wünschte König Friedrich Wilhelm III. die Erwerbung desselben. Der Konsul trat daher zurück und erhielt dafür später eine verkleinerte Wiederholung des ersten Bildes, sowie ein zweites kleineres Gemälde, eine Partie auf dem Dache des Mailänder Doms darstellend. Beide befinden sich jetzt in der National-Galerie zu Berlin. Einige Jahre später bestellte und erhielt der Kommerzienrath Heidfeld in Danzig abermals eine Wiederholung des ersten Bildes, sowie ein Pendant dazu, eine innere Ansicht des Münsters zu Straßburg.

Schultz blieb vier Jahre (1824—28) in Italien, weilte meist in Rom, besuchte mit Wilh. Zahn und Julius Schnoer v. Carolsfeld aber auch Neapel und Sicilien und sammelte einen großen Schatz

von Zeichnungen. Besonders ausgezeichnet unter seinen Studien ist ein im Jahre 1828 gefertigtes, 5 Meter langes, mit großer Sorgfalt in Wasserfarben ausgeführtes Panorama von Rom, gesehen aus den Farnesischen Gärten auf dem Palatin, meisterhaft in der Zeichnung und von bewundernswürdiger Wahrheit in der Farbe. Nach dieser Originalstudie, welche sich jetzt im Besitz der Frau von Brünneck auf Belschwitz in Westpreußen befindet, führte Schultz mehrere große Oelgemälde aus, von denen das erste vollständige Exemplar Eigenthum des Gutsbesitzers Albers auf Traupel in Westpreußen ist, die andern nach England kamen.

Aus Italien in das deutsche Vaterland zurückgekehrt, ließ Schultz sich in Berlin nieder, heirathete eine Danzigerin und malte fleißig, so auf Bestellung Schinkel's für den Kunstverein eine Hälfte des erwähnten Panorama's von Rom, das später in Bunsen's Besitz kam, eine innere Ansicht von der neuen Werder'schen Kirche in Berlin für den Kronprinzen, den Hof der Burg Hohenzollern für den Fürsten von Hohenzollern, eine Gesammtansicht von Siena, gesehen von S. Domenico aus, für den Oberhofbuchdrucker von Decker in Berlin und Anderes.

Im Jahre 1830 wurde Schultz als Lehrer der Perspektive und Schattenkonstruction an der damals durch Beuth und Schinkel neu organisirten allgemeinen Bauschule, der heutigen Königl. Bau-Akademie, angestellt, an welche wenige Jahr vorher auch Wilh. Stier berufen worden war. Doch hat er dieses Amt gar nicht angetreten, denn schon im folgenden Jahre 1831 berief seine Vaterstadt Danzig nach dem am 29. August 1831 erfolgten Tode A. Breysig's ihn zur Uebernahme der Leitung der dortigen Kunstschule. Schultz folgte gern dem ehrenvollen Rufe, wurde zum Professor und Direktor dieser Schule ernannt und siedelte im Jahre 1832 nach Danzig über, wo er seitdem, bis kurz vor seinem Tode, ununterbrochen eine segensreiche Thätigkeit als Lehrer, als ausübender Künstler und als Bewahrer und Beschützer der alterthümlichen Kunstwerke seiner ehrwürdigen Vaterstadt, deren Werth er durch den Vergleich mit dem, was er im übrigen Deutschland und in Italien gesehen, erst recht schätzen gelernt, ausgeübt hat.

Doch folgte er unterdeß, im Jahre 1839, noch einmal dem allgemeinen Zuge der Künstler nach Rom, wo er jetzt, durch sein Amt gebunden, nur sieben Monate verweilen konnte. Während dieses zweiten Aufenthalts in Rom malte er direkt nach der Natur wieder mehrere größere Bilder, u. A. vier verschiedene innere Ansichten der Lateranischen Basilika, eine Ansicht des Colosseums, eine Ansicht der Vigna Barberini (im Besitz der Frau Baum in Danzig), eine Ansicht der Fontana delle Tartarughe, mehrere Ansichten von Ancona u. A.

Alle übrige Zeit weilte der Künstler, einige kleine Ausflüge in benachbarte Städte, wie Königsberg, Frauenburg, Marienburg abgerechnet, stets in Danzig und verwaltete mit größter Gewissenhaftigkeit und bestem Erfolge sein Amt. Unter seinen Schülern sind mehrere (z. B. Ed. Hildebrandt) später zu hohen Ehren gelangt.

Auch in Danzig malte Prof. Schultz sehr fleißig, theils Motive aus Italien, wie das Innere des Doms von Orvieto, im Besitz des Herrn R. v. Frantzius in Danzig, eine Ansicht von Neapel, eine andere der Gräberstraße zu Pompeji (Eigenthum des Herrn Albers auf Traupel), eine Ansicht von Agrigent (bei Herrn Seidler in Danzig), der Piazza del Granduca zu Florenz für den Kronprinzen, theils aus Deutschland, wie das erwähnte Intérieur des Münsters zu Straßburg, das Innere des Doms zu Köln (für Herrn G. Baum in Danzig), das Innere des Münsters zu Freiburg für den Kronprinzen und das Innere des Münsters zu Ulm, jetzt im Besitz des Herrn Panzer in Danzig, und aus seinem engeren Vaterlande, dem ehemaligen Ordenslande Preußen, und speziell aus Danzig. Unter den letzteren sind hervorzuheben eine Ansicht des herrlich am hohen Ufer des frischen Haffes gelegenen Doms zu Frauenburg, dann 1835 im Auftrage des Kronprinzen, als Geschenk desselben an den Bischof von Ermeland Prinzen Joseph von Hohenzollern gemalt, eine innere Ansicht desselben Doms, worin als Staffage die Weihe des Bischofs mit den Portraits aller Domherren dargestellt ist (jetzt im Besitz der Prinzessin Marie von Hohenzollern), eine innere Ansicht des Doms zu Königsberg für den König und wiederholt für die städtische Gemälde-Galerie zu Königsberg, eine Gesammt-Ansicht von Danzig, welche den großen Saal des Rathhauses in Danzig schmückt, eine innere Ansicht der schönen Sommerwirthsstube im Rathhause zu Danzig, das Innere der Kirche des heiligen Nicolaus zu Danzig (im Besitz des Grafen von der Groeben auf Groß-Schwansfeld in Ostpreußen), das Innere des Artushofes in Danzig für den König Friedrich Wilhelm III. und wiederholt für Herrn Albers und manches Andere. Viele Bilder kaufte König Friedrich Wilhelm IV., welcher bekanntlich ein besonderes Interesse für Architektur hegte. Diesem kunstsinnigen Fürsten einen großen Theil seines Erfolgs und seines Rufes schuldig zu sein, hat Prof. Schultz stets dankbar anerkannt.

Lange Zeit fesselte den Künstler fast ausschließlich das Schloß Marienburg, dessen würdige Restauration aus tiefstem Verfall, wesentlich in Folge eines Nothschreies Max von Schenkendorf's, wir besonders der unermüdlichen Thätigkeit des Staatsministers von Schoen verdanken. Schoen zog bei Ausführung dieses Restaurationsbaues nämlich nicht nur Architekten, sondern auch Gelehrte und Künstler und unter ihnen besonders Schultz, mit dem er bald innig befreundet wurde, zu Rathe. Schultz malte sechzehn verschiedene innere und äußere Ansichten des Schlosses Marienburg in Aquarellfarben, theils in Skizzen, theils sorgfältig durchgeführt, jetzt im Schloßarchive zu Marienburg (ohne Wissen des Künstlers in Holzschnitt reproduzirt in M. Rosenhayn's Buche über die Marienburg), nach welchen König Friedrich Wilhelm IV. drei neue große Oelgemälde bestellte, heute zum Theil im königlichen Schlosse zu Berlin, theils im Schlosse Bellevue bei Berlin. Zwei dieser Gemälde hat Withöfft vortrefflich in Kupfer und Stahl gestochen. Zwei andere innere Ansichten von der Marienburg, welche der Künstler selbst auf Holz gezeichnet, befinden sich in Witt's kleinem Buche über die Marienburg.

Ganz besondere Sorgfalt widmete Prof. Schultz, — wie er sich zum Unterschiede von den vielen andern Männern gleichen Namens in Danzig stets nannte — den malerisch, architektonisch und historisch bedeutsamen Denkmälern seiner Vaterstadt Danzig, welche damals, als Schultz dahin zurückkehrte, noch in der vollen Pracht ihrer höchst malerischen, alterthümlichen Schönheit stand. Er hat eine große Anzahl Prospekte aus Danzig, äußere und innere Ansichten der wichtigsten Gebäude und selbst genaue Aufnahmen einiger derselben gezeichnet und in

Folge einer Anregung durch König Wilhelm I. von Würtemberg mit großer Sorgfalt selbst in Kupfer radirt und mit einem sehr werthvollen erläuternden Text versehen nach und nach in den Jahren 1845—68 in drei Folgen unter dem Titel: „Danzig und seine Bauwerke in malerischen Original-Radierungen", publizirt. Dieses Werk*) enthält in großen Radierungen eine fast vollständige Schilderung einer unserer schönsten älteren deutschen Städte, und ist als das eigentliche Lebenswerk unseres Künstlers zu bezeichnen. Schultz wählte dafür die kostbare, aber altbewährte und edle, damals (1842), als Schultz sein Werk begann, lange vernachlässigte Technik der Radirung auf Kupfer, weil sie durch und durch Arbeit des Künstlers ist, in jedem Striche die Originalzeichnung desselben getreu reproduzirt. Diese Blätter fanden bei allen Kennern auch sofort den verdienten Beifall, denn sie sind stets ächt künstlerisch aufgefaßt, malerisch behandelt und trefflich durchgeführt, wurden aber vom großen Publikum sehr kühl aufgenommen. Da der Künstler sein Werk im Selbstverlage herausgab, deckten die Einnahmen dafür — ein guter Künstler ist in der Regel ein schlechter Kaufmann — kaum die baaren Auslagen. Bei der ersten Folge hatte er 80 Subscribenten, bei der dritten Folge im Jahre 1863 deren nur noch 5. Aber trotzdem hat er aus Liebe zur Sache unter persönlichen Opfern bis vor Kurzem mit voller Begeisterung daran gearbeitet und dadurch in der That sich ein Denkmal geschaffen, dauerhafter als Stein oder Erz, welches seinen Namen für alle künftigen Zeiten mit seiner schönen Vaterstadt verbinden wird. Erst im vorigen Jahre kaufte die Verlagsbuchhandlung Ernst & Korn in Berlin sämmtliche Kupferplatten dieses Werkes und hat nun eine neue, etwas billigere Ausgabe desselben veranstaltet. Die Originalzeichnungen für das Werk befinden sich zum größten Theil im Besitz der Kabrun'schen Stiftung zu Danzig, einige derselben auch im Besitz des Unterzeichneten.

Trotz des geringen äußeren Erfolgs ließen der stets rege Geist und der unbezwingliche Schaffenstrieb den Künstler auch nach endlichem Abschlusse seines großen Werkes nicht ruhen, sondern drängten ihn, noch ein neues Werk zu unternehmen, welches unter dem Titel „Tutti frutti"**) eine Sammlung verschiedener kleinerer und größerer Ansichten aus Danzig, Hela, Oliva, aber auch aus Ulm, Rom, Sicilien rc., ebenfalls in malerischen Radirungen, enthalten sollte. Er benutzte dafür theils ältere Zeichnungen, welche er auf seinen Studienreisen gesammelt, theils solche, welche er in allernuerster Zeit in Danzig selbst und dessen Umgebung speziell für diesen Zweck gefertigt hatte. Er hatte dieses Werk auf 3 Hefte zu je 6 Blatt angelegt, wurde jedoch an der völligen Ausführung seines Vorhabens durch Krankheit gehindert, so daß er es mit 12 Blatt, welche erschienen sind, abschließen mußte.

Neben seinen künstlerischen Arbeiten, bei welchen er abwechselnd den Pinsel mit der Radienadel vertauschte, war er aber auch eifrig bestrebt, den Sinn für Kunst und Wissenschaft unter seinen Mitbürgern zu erwecken, zu heben und zu nähren. Er stiftete im Jahre 1835 den Danziger Kunst-Verein, hielt mehrere Vorträge, so im Jahre 1841 „über alterthümliche Gegenstände der bildenden Kunst in Danzig", welcher in einem besonderen (jetzt seltenen) Hefte gedruckt, einen Ueberblick über die gesammte Kunstgeschichte Danzig's giebt und noch heute die bedeutendste Arbeit auf diesem Gebiete ist, „über Schinkel's Beziehungen zu Danzig" (mitgetheilt in Jahrgang XVIII von Erdkam's Zeitschrift für Bauwesen) u. A. Besondere Aufmerksamkeit widmete er aber — leider im Ganzen ohne Erfolg — der Erhaltung der alterthümlich malerischen Schönheit von Danzig; denn die alten Häuser mit ihren hohen, reich geschmückten Giebelfronten, ihren von Bäumen beschatteten Beischlägen, ihren großen, hohen Hausfluren mit reich geschnitzten Wendeltreppen, ihren großen Prachtschränken rc., die Zimmer mit ihren vertäfelten Wänden und Holzdecken und vieles Andere, das in den dreißiger Jahren noch zahlreich genug aus alter Zeit sich erhalten hatte, standen mit den Bedürfnissen der modernen Menschen meist nicht in Einklang, wurden daher zerstört oder in unschöner Weise modificirt, die alten Vertäfelungen, Möbel und Kunstwerke in's Ausland verkauft rc. Kurz, es entwickelte sich in friedlicher Weise eine systematisch durchgeführte Plünderung der Stadt. Solches Vorgehen mußte einen Mann wie Prof. Schultz, welcher voll Pietät für das Ueberlieferte, voll Ehrfurcht vor dem historisch Geweihten war und ein stets offenes Auge für alles künstlerisch Schöne hatte, mochte es einer Periode angehören, welche es auch sei, stets schmerzlich berühren. Er suchte auf allerlei Weise, durch Wort, Schrift und Bild, durch Belehrung und Ueberredung, auf gutem und oft auf bösem Wege, dem Vandalismus entgegen zu arbeiten. Im Jahre 1856, als er noch nicht alle Hoffnung aufgegeben hatte, stiftete er sogar, indem er eine Anzahl gleichgesinnter Männer zu gemeinsamem Arbeiten zusammenrief, einen Verein zur Erhaltung der alterthümlichen Kunstwerke Danzig's*), welcher segensreich gewirkt, manches Gute erzielt hat, u. A. auch eine große Anzahl Abbildungen zerstörter Bauwerke oder verkaufter Kunstwerke auf seine Kosten anfertigen ließ. Aber schließlich half Alles nichts mehr. Der meist nur auf das Neue, nur höchst selten auf das künstlerisch Schöne oder Bedeutsame gerichtete Sinn der meisten Bewohner Danzig's — es giebt sehr rühmliche Ausnahmen, welche mit ihren Ansichten jedoch nicht durchdringen können — kam seinen Wünschen nur ganz ausnahmsweise entgegen. So rührig Schultz auch gewirkt, so Manches er auch erreicht, so mußte er zu seinem großen Schmerze doch sehr viele historisch und künstlerisch werthvolle Gegenstände, welche selbst bei den gegenwärtigen Bedürfnissen sehr wohl zu erhalten gewesen wären, zerstören oder in's Ausland verkaufen sehen. Er zog sich daher schließlich, durch seine vielen Mißerfolge entmuthigt, durch den fortwährenden Kampf ermüdet, zurück. Auch die Thätigkeit des Vereins wurde schließlich lahm gelegt. Vieles von dem, was im Original nicht zu erhalten war, hat Schultz wenigstens in Abbildung der dankbaren Nachwelt erhalten.

Schultz führte in seiner ächt künstlerisch schön und anheimelnd eingerichteten kleinen Wohnung*) in der „Halle" am Langgassenthor ein überaus glückliches Fa-

*) Näheres darüber in Erdkam's Zeitschrift für Bauwesen. 1873, Spalte 89—96.

**) Näheres darüber Kunst-Chronik, Bd. V, Nr. 18 und Bd. VII, Nr. 23.

*) Näheres über denselben Dioskuren 1863, Nr. 39

**) Siehe „Ein Besuch bei Prof. Schultz in Danzig" in Nr. 7423 der Danziger Zeitung (vom 2. August 1872).

milienleben, war stets heiter und gern in Gesellschaft gleichgesinnter Freunde. Er liebte Kunst, Poesie, Musik, war für alles Schöne empfänglich und stets bereit, das Gute in Werken Anderer anzuerkennen, Bestrebungen Anderer zu fördern. Ein harter Schlag für ihn war es, als der Tod ihm im Frühling 1867 seine treffliche Gattin raubte. Seit jener Zeit scheint er seines Lebens nicht mehr recht froh geworden zu sein. Er lebte, gepflegt von seinen Töchtern, nur noch der Kunst, hatte aber auch an der Malerei keine rechte Freude mehr, arbeitete dafür desto fleißiger an den einzelnen Tafeln seines Werkes Tutti frutti, das seine Erinnerungen an Italien wieder lebhafter machte. Da traf ihn im Oktober 1870 ein neuer harter Schlag, der härteste für einen an unablässige Thätigkeit gewöhnten Künstler, indem ihm die rechte Hand gelähmt wurde, so daß er fortan nicht mehr die Radirnadel führen konnte*). Die letzten Platten seiner Tutti frutti hat er nothdürftig mit der linken Hand vollendet. Er diktirte dann den Text dazu und schloß denselben und damit zugleich seine ganze künstlerische Thätigkeit mit den von ihm tief empfundenen Worten Dante's:

. . . . . nessun maggior dolore
Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria . . .

Im September verkaufte er in öffentlicher Auktion (siehe Kunst-Chronik Bd. VII, Nr. 22) alle seine Studien und Skizzen und alle jenen werthvollen älteren Kunstwerke, welche er seit Jahren zum Schmuck seiner Wohnung und seines Ateliers gesammelt hatte, und legte endlich am 31. Dezember 1872 sein Amt nieder.

Nachdem dem Künstler die gewohnte Thätigkeit unmöglich geworden war, verloren Körper und Geist ihre frühere, so lange bewährte Spannkraft. Bald traten noch andere Leiden hinzu, die ihn seit Ostern verhinderten, das Bett zu verlassen, und schließlich seinem thatenreichen Leben am 12. Juni d. J. ein Ende machten. Am Morgen des 16. Juni wurde er auf dem Heilig-Leichnam-Kirchhofe an der Seite seiner trefflichen Gattin bestattet.

A. Bergau.

*) Einen Besuch bei Schultz in dieser letzten Zeit schildert Ludwig Löffler in „Ueber Land und Meer" 1873, Nr. 20, Seite 383.

Konkurrenzen.

Nationaldenkmal auf dem Niederwalde. Ueber die neue Konkurrenz für dieses Monument berichtet man dem „Rhein. Kur." Folgendes: „Die in dem Gebäude der k. Akademie zu Berlin ausgestellten neuen Entwürfe zu dem projektirten National-Denkmale auf dem Niederwalde ziehen zahlreiche Besucher an und finden in künstlerischen Kreisen um so mehr Beachtung, als für die zweite engere Konkurrenz nur anerkannt tüchtige Meister aufgefordert worden waren. Außer den Architekten und Bildhauern, deren Arbeiten bei der ersten Konkurrenz von der Jury als die relativ besten ausgewählt worden waren, haben in Folge besonderer Einladung Professor Nicolai in Dresden, Architekt Franz Schmitz in Köln und Oberbaurath Neureuther und Professor Lange zu München Pläne eingereicht. Reich mit Skulpturen geschmückte architektonische Entwürfe bilden die Mehrzahl der Entwürfe. Hoch anstrebende und harmonisch gegliederte thurmartige Aufbauten und Säulen wechseln mit breiten Façaden, an welche sich große Festplätze mit Triumphbogen anschließen, damit auch alle andern Künste und namentlich Musik, Rede und Schauspielkunst dort ihren Einzug halten und das Ganze beleben können. So verschiedenartige Auffassungen in den Entwürfen und deren künstlerischen Durchbildung auftreten, so stimmen doch alle darin überein, das Denkmal in seiner Totalität vom Rheine aus sichtbar zu machen. Dies führte mit Nothwendigkeit dazu, daß eine energische Loslösung und Hervorhebung des Denkmals in der Landschaft erstrebt wurde und daß gegenüber der Höhe des Bergs und der langgestreckten Linie des Bergkammes eine große Massenentwicklung die Grundlage aller Entwürfe bildet. Hiedurch würde aber bei einer technisch und künstlerisch tadellosen Ausführung des Denkmals die im Programm in Aussicht genommene Kostensumme von 250,000 Thlr. wesentlich überschritten werden. Da von dem Komite hieran festgehalten wird, um die Ausführbarkeit des Monuments zu sichern, und da andererseits keiner der Entwürfe der Bestimmung über den Kostenbetrag entspricht, so enthielt sich die Jury völlig einer Beschlußfassung darüber, welcher Plan als der beste zu bezeichnen und zur Ausführung zu empfehlen sei, indem sie gleichzeitig der Fülle herrlicher Gedanken, welche sich in den Entwürfen niedergelegt finden, ihre vollste Anerkennung zollte. Obgleich nun auch diese zweite Konkurrenz bedauerlicherweise resultatlos verlaufen ist, so hat dieselbe die Angelegenheit doch wesentlich gefördert. Es wird nunmehr darauf verzichtet werden, das Denkmal in seiner Totalität vom Rheine aus sichtbar zu machen, und es wird der Wald selbst als Standort bezeichnet. Bei dieser Stellung erscheint dann allerdings der Unterbau des Denkmals, vom Rheine aus gesehen, nicht, und nur der obere Theil würde, dann aber auch um so weiter sichtbar, über die Bäume hinausragen. Eine solche Stellung des Denkmals, wo seine Größe zu dem bestimmt abgegränzten Festplatze in ein klares und präcises Verhältniß tritt, bietet die Vortheile, daß eine so bedeutende Massenentwickelung nicht mehr geboten ist und daß das Hauptgewicht auf die künstlerische Durchbildung des Denkmals gelegt werden kann. In der stimmungsvollen Umgebung des Waldes tritt dann, wie von selbst, die Skulptur in den Vordergrund, während der Architektur nur die Aufgabe zufällt, ersterer als Träger und Bindeglied zu dienen. Nachdem in einer unter dem Vorsitze des Fürsten von Hohenlohe-Schillingsfürst im Reichstagsgebäude abgehaltenen Sitzung des Komités diesen Auffassungen beigestimmt worden war, hat der geschäftsführende Ausschuß nunmehr den Herrn Professor Johannes Schilling in Dresden, der in seinen seitherigen Entwürfen u. früheren Arbeiten bewiesen hat, daß er der großen Aufgabe gewachsen ist, zur Aufstellung eines neuen Entwurfs in Aussicht genommen. Derselbe wird sich voraussichtlich diesem ehrenvollen Auftrage unterziehen, und es steht zu hoffen, daß er, nach einer genauen Kenntnißnahme aller Verhältnisse an Ort und Stelle, etwas schaffen werde, was Freude an der vaterländischen Kunst erwecken und den Sinn für die nationale Größe beleben wird."

Personal-Nachrichten.

△ **Franz Defregger** ist glücklich wieder genesen. Seit längerer Zeit an einer hartnäckigen Lähmung des Rückens leidend, welche den Bemühungen der bekanntesten Aerzte spottete, konnte er nur bald liegend malen, und Aufrecht-Stehen war ihm zur Unmöglichkeit geworden. Wie man sich erzählt, hätte er seine Genesung der Anwendung des sonst stark in Mißkredit gekommenen Baumscheidtismus zu verdanken. Wie dem auch sein mag, die Freunde der Kunst haben allen Grund, sich dieser Nachricht von ganzem Herzen zu freuen.

Kunstvereine.

Der Kölnische Kunstverein hat im Einverständniß mit der städtischen Verwaltung in den von letzterer eingeräumten Sälen des Museums Wallraff-Richartz eine permanente Ausstellung für Werke moderner Kunst eröffnet und dafür folgendes neue Reglement erlassen: Diejenigen Künstler, welche von dem Vorstande des Kunstvereins ausdrücklich eingeladen werden, und die Künstler und Besitzer von Kunstwerken, welche ohne solche Einladung sich mit dem Vorstande vorher in Einvernehmen setzen, können ihre Kunstwerke ausstellen. Bei den zum Verkaufe bestimmten Kunstwerken ist der anzugebende Preis und bei den nicht verkäuflichen Kunstwerken der anzugebende Werth behufs der Versicherung maßgebend. Wenn nicht ein Anderes verabredet worden ist, so wird angenommen, daß das Kunstwerk auf 4 Wochen der Ausstellung übergeben werde. Die Zulassung der eingesendeten Werke zur Ausstel-

lung bleibt dem Ermessen des Vorstandes vorbehalten. Zusendungen von Collis, welche die Länge von 2½ Metern, oder welche das Gewicht von 150 Kilogrammen überschreiten, können nur nach vorher angenommener Anmeldung und Angabe der Dimension und des Gewichts eingesandt werden. Die Kosten der Hin- und Rückfracht (Eilgutfracht, Nachnahmen und verlangte Transportversicherung ausgeschlossen) werden bei den Sendungen der Werke der dazu besonders eingeladenen Künstlee, vorbehaltlich der Bestimmung im Art. 4. von dem Kunstverein getragen. Künstler und Besitzer von Kunstgegenständen, welche nicht besonders eingeladen worden sind, müssen diese Kosten in Ermangelung anderweitiger Verabredung selbst tragen. Die Gegenstände müssen sicher und fest verpackt eingesandt werden; für gleiche Verpackung bei der Rücksendung und für Beschädigungen, welche er verschuldet, haftet der Kunstverein. Für den Transport von Zeichnungen, Aquarellen und Bildwerken unter Glas übernimmt der Verein keinerlei Garantie. Der Kunstverein verpflichtet sich, die ausgestellten Kunstwerke bei einer soliden Versicherungs-Gesellschaft zum annähernden Gesammtwerthe gegen Feuersgefahr zu versichern und im Falle eines Brandunglücks den Künstlern oder Besitzern die eingehende Entschädigungssumme pro rata des Werthes ihrer Kunstwerke auszuzahlen. Von dem Kaufpreise aller auf der Ausstellung angekauften Kunstwerke erhält der Kunstverein als Entschädigung für die Mühwaltungen der Geschäftsführung bei Vermittelung der Verkäufe fünf Prozent. Die Tagesstunden, während deren das Ausstellungs-Lokal geöffnet ist, werden durch das städtische Reglement nach Maßgabe der Jahreszeit bestimmt. Die Aktionäre haben für ihre Person gegen Vorzeigung ihrer Aktien freien Eintritt nicht blos in das Lokal der permanentrn Kunst-Ausstellung des Kunstvereins, sondern auch in alle übrigen Räume des Museums.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Düsseldorf.** Unter allen neueren Gemälden, welche kürzlich auf der Ausstellung von Bismeyer & Krans erschienen, fesselte am meisten das jüngste Werk von B. Bautier die allgemeine Aufmerksamkeit. Es brachte eine Katechisation in der Dorfkirche zur Anschauung, und zahlreiche Knaben und Mädchen, welche auf den Bänken umherfitzen, geben in ihrer meisterhaften Charakteristik wieder ein beredtes Zeugniß von der feinrn Beobachtungsgabe des Künstlers, die dem Leben auch die leisesten Züge abzulauschen versteht. Da sehen wir mit bewunderungswürdiger Wahrheit eine ganze Scala von Individualitäten dargestellt von der theilnahmlosen Gleichgiltigkeit, der trotzigen oder der gelangweilten Dummheit bis zur aufmerksamen Antheilnahme, der klugen Verständigkeit und dem gewandten Witz. Jedes Temperament hat seine Vertretung gefunden, und je ungesuchter die Wahrheit aus jeder Figur und der scheinbar so kunstlosen Gruppirung hervorsieht, um so mächtiger erweist sich ihre fesselnde Wirkung, so daß sich der Beschauer von dem schönen Bilde kaum zu trennen vermag. Dasselbe besitzt auch in der trefflichen Zeichnung und der ruhigen, etwas grauen Färbung alle Eigenschaften, die den Werken Bautier's so zahlreiche Verehrer gewonnen. — Ein großes Gemälde von L. Blanc würde vor etwa dreißig Jahren ein gewaltiges Aufsehen erregt haben. Seitdem ist aber ein ganz anderes Streben in der Kunst hervorgetreten, und die veränderte Zeitströmung hat auch eine umgewandelte Geschmacksrichtung erzeugt. Es ist indessen höchst ungerecht, wenn man den Werken älterer Künstler, die mit der Tradition nicht gebrochen haben, mit negirender Gleichgiltigkeit entgegentritt, und so hat auch „Das eingeschlafene Mädchen" von Blanc weniger Beachtung gefunden, als es verdient. In der strengen Zeichnung, der sichtlichen Liebe, mit der Alles behandelt erscheint, und der wahrhaft staunenswerthen Ausführung bietet das Bild ein lehrreiches Beispiel gründlichen Studiums und strebsamen Fleißes. — Ganz vorzüglich in charakteristischer Auffassung und malerischer Behandlung waren zwei Jagdbilder von Simmler, von denen das eine den rüstigen Gemsenschützen auf hoher Alpenfirne darstellt, zu dem auf dem andeern der eingehüllte Stadtbewohner, der im Winter dem Waidwerk nachgeht, einen drastischen Gegensatz bildet. Die Großmutter, die einem Brautpaar ihren Segrn giebt, von J. Simonds, zeugte von erfreulichen Fortschritten, und namentlich muß die Alte gelobt werden. H. Crola brachte ein originelles Genrebild von anerkennenswerther Tüchtigkeit unter dem Titel „Unwillkommene Gesellschaft", ein hübsches Kind darstellend, welches erschrocken zu einem riesigen Hund aufschaut, der ihm beim Verspeisen seiner Erdbeeren behilflich sein möchte. Ein größeres Gemälde von A. Siegert bot die Wiederholung eines früheren Motivs, fesselte aber auf's Neue durch die Vorzüge in Zeichnung und Farbe, welche alle Bilder dieses Künstlers auszeichnen. Unter den Landschaften haben wir die beiden Bilder von August Becker als das Beste hervorzuheben, was derselbe in den letzten Jahren geschaffen. Ebenso übertraf die italienische Landschaft von Albert Arnz die meisten seiner bisherigen Bilder, und auch A. Lüdecke bot eine höchst ansprechende deutsche Landschaft. Morten Müller, der kürzlich aus Norwegen hierher zurückgekehrt ist, führte sich mit einem großen, etwas dekorativ behandelten Bilde wieder ein, welches ein malerisches Motiv seiner Heimat wirkungsvoll veranschaulicht, und sein jüngerer Landsmann A. Normann bekundete in einem nordischen Küstenbild ein rüstig aufstrebendes Talent.

△ **Münchener Kunstverein.** J. v. Korwin-Milewski brachte ein „Traum", den zu deuten ich leider außer Stande bin. Man denke sich eine südliche Landschaft, in welcher mächtige Cypressen eine ganz unbegreifliche Tempel-Ruine umstehen und in welcher Frauengestalten in antiken Gewändern sich zeigen, die sich des schönen Abends zu freuen scheinen. Goethe empfiehlt bekanntlich seinen Auslegern, sie möchten nur getrost etwas unterlegen, wo nichts drinnen läge. Aber an diesem „Traum" scheiterte auch die Klugheit des ägyptischen Josef. G. Heinlein, der Hochbejahrte, zeigt noch heute seine Löwentatzen. Sein großes Bild „Am Fuße der Donnerkegelwand am Hintergassau-See" ist nach ebenso groß und bedeutsam gedacht, als seine früheren Bilder, und selbst die Manier — als solche muß der unparteiische Kunstrichter einmal seine Vorliebe für röthliche Töne auch da, wo sie nicht motivirt sind, bezeichnen — hat keine weiteren Fortschritte gemacht. J. Kohnhalz, der mit großem Geschick das Heranziehen von Ungewittern zur Darstellung zu bringrn weiß, hat sich diesmal für diesen seinen Lieblingsgegenstand die italienische Küste als Schauplatz gewählt, aber, wie mir scheint, in Beziehung auf die Gegensätze von Licht und Schatten etwas zu viel gethan. Recht brave Landschaften stellten C. E. Morgenstern „Gebirgslandschaft" und „Motiv an der Wurm", E. Heffner „Vorfrühling", „Motiv bei Thalkirchen" u. A. aus. — Ganz besonderen Reiz aber übte eine Sammlung höchst werthvoller Aquarellen auswärtiger Künstler von hervorragender Bedeutung aus. Da waren „Spielende Kinder" von Beaumont; ein „Ruhender Arbeiter" von B. Capodianchi; eine „Waldlandschaft" von Cicery; „Cromwell bei der Leiche Carls I." von P. Delaroche; „Marinen" von Dreidholz und Grugler; „Lustwandelnde Damen" von E. Hamman; eine „Waldlandschaft" von E. Herfan; eine „Waldpartie" von M. ten Kate; eine „Landschaft" von Koekoek; „Ruhende Italiener" von E. Lebel; „Gartenscenen" von Lessore und Philippeau; eine „Scene aus den Unruhen zu Münster 1533" von H. Leys; eine „Landschaft" von L. Thomas; ein „Schimmel im Stall" von H. Berschnur; ein „Kirchen-Inneres" von A. Waldorp und eine „Waldpartie" von H. Williard, fast ebenso viele Meisterwerke.

Vermischte Nachrichten.

△ **Theodor Pixis** in München hat kürzlich ein paar kleine Bilder: „Vor und nach dem ersten Balle" vollendet, aber nicht zur Ausstellung gegeben, da sie dem Eigenthümer, einem bekannten Berliner Kunsthändler, übersendet werden mußten, der sie durch einen tüchtigen Stecher reproduziren lassen will. Der Stoff gehört, wie schon aus dem Titel zu ersehen, dem gesellschaftlichen Genre an. Auf dem ersten Bilde legt die Mutter eben noch die letzte Hand an die Toilette des Töchterchens, während im Hintergrunde sich auch der Vater zum Wegfahren bereit hält. Aus den hübschen Zügen des jungen Mädchens spricht jene allgemeine Fröhlichkeit, welche ein unerfahrenes Herz beim ersten Eintritt in die Welt zu erfüllen pflegt. Auf dem zweiten Bilde sehen wir die junge Dame in ihrem Boudoir in Gedanken versunken an ihrem Tische sitzen. Es ist in den wenigen Stunden eine große Veränderung mit ihr vorgegangen: das Leben hat ihr ein wunderbares Geheimniß halb und halb erschlossen, und sie grübelt ihm jetzt träumerisch nach. Die Mutter kennt das; darum geht

sie auch still mit dem Leuchter in der Hand ihrer Wege. Charakteristik, Zeichnung und Kolorit sind gleich rühmenswerth, und, thut der Künstler, wie vorauszusehen, seine Schuldigkeit, so dürfen wir ein paar recht anziehende Stiche erwarten.

Neuigkeiten des Buchhandels.

Falke, J., Catalog der Fürstlich Liechtenstein'schen Bildergalerie in Wien. 8°. Wien, Miethke & Wawra.

Dornbusch, J. B., Die Kunstgilde der Töpfer in der abteilichen Stadt Siegburg und ihre Fabrikate. Ein Beitrag zur Geschichte des Kunsthandwerks am Niederrhein. 8°. Cöln, Heberle.

A. ver Hell, Cornelis Troost en zijn werken. gr. 8° mit 8 Abbildungen nach den Originalen des Meisters. Arnheim, Nijhoff.

Neuigkeiten des Kunsthandels.

Kupferstiche.

Professor Dr. Friedrich Eggers, Portrait, in Linienmanier gestochen von Prof. Mandel. 19½ u. 24½ C. Berlin. Hoffmann.

Photographien.

Die königliche Gemälde-Gallerie zu Dresden, in Photographien nach den Originalen ohne Retouche. I. Serie. 300 Blatt Imp.-Format, 60 Blatt Extra-Format. Berlin, Photographische Gesellschaft.

La Galerie du palais de Luxembourg. Peinte par Rubens; dessinée par les S. Nattier et gravée par les plus illustres graveurs du temps. Paris. 1710. 27 Bl. Photographien. gr. Format. Leipzig, Ellissen.

Zeitschriften.

Deutsche Monatshefte. Heft 6.
Mittelalterliche Backsteinwerke in der Mark Brandenburg. Erster Artikel.

Im neuen Reich. Nr. 28.
Eine Wallfahrt in's Land der Hetren I., von W. Roßmann. — Gregorovius' römische Geschichte.

Photographische Mittheilungen. Juni.
Die Photographie als Unterrichtsgegenstand, v. Prof. Krippendorf. — Ein Beitrag zur Geschichte der Photographie.

Christliches Kunstblatt. Nr. 6.
Protestantische Kunstsammlung in katholischer Zeit. — Von der neuen Kirche zu Strassburg. — Ein neuestes Altarwerk Pfannschmidt's.

Gewerbehalle. No. 7.
Die elementaren Formen der Ornamentik, von Friedr. Fischbach. (Schluß.) — Moderne Entwürfe: Briefbeschwerer, Tisch in Ebenholz, schmiedeiserne Gitterthüre, Tisch für ein Billiardzimmer, Kassette aus Eisen und Bronze, Zuckerschale, Zuckerzange, Plafond, Holzornamente.

L'Arte in Italia. No. 5.
L'Italia all' esposizione di Vienna. — Palazzo municipale di Gubbio (Umbria), von E. Melia. — La chiesa dei Santi Apostoli in Roma, von A. Pevan. — Beigegeben: „Jerusalem!" Originalradirung von E. Gombn. — Neapolitaner, Originalradirung von S. Pollice. — „Gli Angeli del Calvario, Lithographie nach C. Arienti.

Inserate.

Concurs-Ausschreibung. [167]

Der Gemeinderath der k. k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien beabsichtiget auf dem ehemaligen Hafenplatze des Wiener Neustädter-Schifffahrtscanales, der gegenwärtig vom Eislaufvereine benützt wird, eine Großmarkthalle, welche mit der schon bestehenden Großmarkthalle in entsprechende Verbindung zu setzen ist, dann auf dem Rudolfsplatze, am Kärntnerthormarkte, auf dem Platze an der Lastenstraße gegenüber der Josefstädterstraße und in der Fichtegasse gegenüber dem städtischen Pädagogium Detailmarkthallen zu erbauen und die hierzu erforderlichen Projecte und Pläne im Wege des Concurses zu erwerben.

Demnach ladet derselbe alle Fachmänner des In- und Auslandes ein, sich auf Grund des Bauprogrammes, der Offertbedingnisse und Situationspläne, welche den eventuellen Projectanten vom Stadtbauamte werden eingehändigt werden, an der Mitbewerbung zu betheiligen und ihre diesbezüglichen Projecte und Offerte längstens binnen sechs Monaten, vom Tage der letzten Verlautbarung dieser Concursausschreibung in den öffentlichen Blättern gerechnet, um so gewisser bei dem Wiener Magistrate zu überreichen, als auf später einlangende Anbote keine Rücksicht genommen werden wird.

Die schriftlich einzureichenden Offerte, welchen die nöthigen Pläne in genauer detaillirter Ausführung und die Kostenanschläge beizuschließen sind, haben ferner die Angabe zu enthalten, welchen Zeitraum die Offerenten zur Ausführung des Offertes beanspruchen, um welche Pauschalsumme sie den Bau der sämmtlichen Objecte, oder einzelner von diesen Objecten übernehmen, und die Art und Weise, in welcher die Bezahlung der offerirten Pauschalsumme von Seite der Commune erfolgen soll. Die Offerte sind ferner mit einem 50 kr. Stempel zu versehen und mit einem Vadium im Betrage von 5% jener Summe, um welche die fragliche Leistung übernommen werden will, zu belegen.

Sämmtliche eingelangte Offerte werden von der hiezu bestimmten Commission an dem öffentlich kund zu machenden Tage eröffnet und es steht den Offerenten frei der Eröffnung der Offerte beizuwohnen.

Wenn der Gemeinderath ein oder mehrere Projecte als zweckmäßig zur Ausführung erkennen, bezüglich der Pauschalirung der betreffenden Objecte mit dem Offerenten aber keine Einigung erzielen würde, und deshalb die Vergebung der Ausführung im Licitationswege beschließen sollte, so wird das Honorar für die Ueberlassung des Projectes zwischen dem Offerenten und dem Gemeinderathe behandelt werden.

Die Verträge über die Uebertragung rücksichtlich Uebernahme der Herstellung der einzelnen Objecte sind zwischen der Commune Wien und den Erstehern rechtsgiltig abgeschlossen, sobald die von den letzteren eingebrachten Offerte vom Wiener Gemeinderathe angenommen worden sind.

Die Bauleitung für die übernommenen Objecte bleibt in der Hand der Ersteher, und hat, wenn ein solcher zur eigenen Ausführung nicht selbst berechtigt sein sollte, durch den bereits im Offerte namhaft zu machenden, berechtigten Geschäftsmann, welcher mit gehöriger Vollmacht zu versehen ist, zu erfolgen.

Offertbedingnisse und Programme können von den eventuellen Projectanten unentgeltlich, Situationspläne gegen Erlag von fünf Gulden für jede Planskizze bei dem Wiener Stadtbauamte behoben, den Concurrenten außer Wien aber letztere auf Verlangen auch unentgeltlich verabfolgt werden.

Ueber die beiläufige Anzahl der Marktparteien, die in den einzelnen Hallen aufzunehmen sind, werden von der magistratualischen Marktdirection die erforderlichen Auskünfte ertheilt.

Vom Gemeinderathe der k. k. Reichshaupt- und Residenzstadt
Wien, am 20. Juni 1873.

Auszug der Gewinnliste
der Verloosung von Kunstwerken
zum Besten des Vereins
der Düsseldorfer Künstler
zu gegenseitiger Unterstützung und Hülfe.

Bei der am 30. Juni vorgenommenen Ziehung fiel auf:

Loos-No.:	Gewinn:	
14,164.	Willroider,	Oelgemälde.
14,659.	Hagen,	„
15,091.	Wilhelmi,	„
15,167.	Deiters,	„
15,770.	Seibels,	„
16,176.	Steinicke,	„
16,201.	v. d. Lancken,	„
16,357.	Plaeschke,	„
16,761.	A. Schulten,	„
16,948.	Hornemann,	„
17,447.	L. Kolitz,	„
17,726.	Schick,	„
17,926.	Rodde,	„

Das Verloosungskomité.
Düsseldorf, Anfang Juli 1873.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertfund & Pries in Leipzig.

VIII. Jahrgang. Nr. 40.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianum. 2) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königstr. 3) zu richten.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

18. Juli 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Ausstellung alter Bilder in Wien.

* Die „Exposition des Amateurs" der Weltausstellung ist nur als trauriges Bruchstück zu Stande gekommen. Bilder blieben von ihr prinzipiell ausgeschlossen. Es lag daher der Gedanke nahe, die großartige Kunst- und Wunderschau, welche Wien gegenwärtig darbietet, nach dieser Seite hin zu ergänzen und der alten Malerei das ihr verkümmerte Recht zurückzugeben. Wie bekannt, ist keine deutsche Stadt reicher an Schätzen dieser Art als Wien, und zwar sind es hier nicht nur die großen Sammelpunkte der öffentlichen Museen, in denen die Herrlichkeiten der alten Malerschulen aufgespeichert sind, sondern eine ungeahnte Fülle des Köstlichsten birgt der Privatbesitz, und diesen zu erschließen, war eine Aufgabe, deren glückliche Lösung den vielen in diesem Sommer Wien besuchenden Kunstfreunden gewiß willkommen sein wird. Ganz besonders werden es die Mitglieder des Anfang September im Oesterreichischen Museum tagenden kunstwissenschaftlichen Kongresses zu schätzen wissen, wenn ihnen Gelegenheit geboten wird, die Perlen alter Kunst, die sie sich sonst auf mühevollen Wegen hätten zusammensuchen müssen, gesichtet und wohlgeordnet beisammen zu sehen.

Die Direktion des Oesterreichischen Museums, welche den Kongreßmitgliedern ihr Haus bereitwillig öffnet, hat auch den Gedanken einer Ausstellung alter Bilder aus dem Wiener Privatbesitze lebhaft ergriffen und zwei Säle mit vortrefflichem Seitenlicht dem Komité*) zur Verfügung gestellt. Das gleiche Entgegenkommen fanden die Komité-Mitglieder bei den Besitzern der Wiener Gemäldesammlungen, welche um Ueberlassung ihrer Kunstschätze angegangen wurden. So ist es denn, trotz der Kürze der Zeit, welche dem Komité zur Vorbereitung des Unternehmens vergönnt war, schon jetzt gelungen, sich des Materials, welches zu einer würdigen Inscenesetzung der Ausstellung erforderlich ist, zu versichern und die Eröffnung auf den 1. August anzusetzen. Als Dauer der Ausstellung wurde vorläufig die Zeit von sechs Wochen präliminirt und ferner bestimmt, daß dieselbe den Darleihern der Gemälde unentgeltlich, den übrigen Besuchern gegen ein mäßiges Eintrittsgeld zugänglich sein soll. Daß für die rechtzeitige Ausgabe eines guten Katalogs gesorgt wird, brauchen wir kaum besonders hervorzuheben.

Wir geben jetzt eine ungefähre Uebersicht über den Umfang der Ausstellung. Zum Darleihen ihrer Bilder haben sich die nachfolgenden Herren bereit erklärt: Aug. Artaria, Cavaliere F. Discartes, J. Ch. Endris, E. Engländer, G. Ritter v. Epstein, H. Ritter v. Ferstel, F. Fruhwirth, Remy van Haanen, J. K. Klinkosch, J. Kuranda, Graf Carl und Graf Casimir Lanckoronski, Fr. Lippmann, Jos. Ritter v. Lippmann, Fr. X. Mayer, Dr. G. K. Meyer, E. Miller v. Aichholz, Herzog von Modena, G. Plach, Dr. L. Politzer, A. Posonyi, Dr. E. Posonyi, Fr. Ritter v. Rosenberg, Baron Anselm und Baron Albert Rothschild, Alex. Scharf, Fr. Schwarz, K. Sedelmeyer, Dr. F. Sterne, E. Ritter v. Strache, Dr. M. Strauß, A. v. Stummer und Graf J. Wilczek. Mit mehreren anderen Bilderbesitzern, welche in der letzten Zeit von Wien abwesend waren,

*) Dasselbe besteht aus den Herren: Chlodwig Fürst zu Hohenlohe, Carl Graf Lanckoronski, Fr. Lippmann, C. v. Lützow und M. Thausing.

werden die Unterhandlungen noch fortgeführt. Auf alle Fälle — das ergiebt schon die obige Reihe wohlbekannter Namen — hat Wien eine so vollständige Repräsentation seines privaten Bilderbesitzes noch niemals vereinigt gesehen. Ausgenommen von der Vertretung wurden absichtlich alle diejenigen größeren Privatgalerien, deren Schätze ohnehin stets dem Publikum zugänglich sind, wie die Galerien Liechtenstein, Czernin, Harrach und Schönboen.

Daß die vorhin genannten Privatsammlungen nur in einer Auswahl ihrer vorzüglichsten Bilder vertreten sein können, versteht sich schon aus räumlichen Rücksichten von selbst. Das Komité hat sich bestrebt, durch die Qualität seiner Auswahl zu ersetzen, was der Ausstellung etwa an Quantität abgehen mag. Es hat nur auf künstlerisch bedeutende und kunstgeschichtlich besonders merkwürdige Bilder sein Augenmerk gerichtet.

Eine durchaus gleichartige und kunstgeschichtlich zusammenhängende Repräsention aller alten Malerschulen darf man natürlich von einer solchen Ausstellung nicht erwarten. Diese giebt eben nur das Vorhandene, sie ist der Ausdruck der Geschmacksrichtung, welche bei der Bildung der Privatsammlungen Wien's die herrschende war, vornehmlich in der neueren Zeit, in welcher die meisten der bezeichneten Sammlungen entstanden sind. Auch hier werden wir daher wieder bestätigt finden, daß am reichsten und im Ganzen auch wohl am besten die alten Niederländer repräsentirt erscheinen, die den koloristischen Sinn der Gegenwart vorzugsweise befriedigen und auch trotz der enormen Preissteigerung der letzten Jahre immer noch leichter in guten Qualitäten zu haben sind, als Bilder anderer Schulen. Von dem Meister des Johannesaltars in Brügge bis auf die Periode des Frans Hals, Jakob Ruysdael und Rembrandt werden fast alle Hauptmeister, besonders die holländischen des 17. Jahrhunderts, in würdiger, einige, wie z. B. Frans Hals, in glänzender Weise vertreten sein. Demnächst folgt eine stattliche Reihe altdeutscher Bilder des 15. und 16. Jahrhunderts, von der Colmarer Schule angefangen bis auf die Nachfolger Dürer's und Holbein's. Endlich werden auch die Italiener nicht fehlen, so schwer es immerhin fallen mag, bei scrupulöser Auswahl diese Schule in einer derartigen Ausstellung ebenbürtig zu vertreten. Wir machen besonders einige oberitalienische Meistee namhaft, von denen treffliche und bisher nur sehr wenig bekannte Gemälde zur Ausstellung kommen, wie Marco Marziale, Bernardino Luini, Moretto da Brescia, Jacopo Francia, Alesso Baldovinetti, Angelo Bronzino u. A.

Die eingehende Würdigung des Gebotenen wird Sache der späteren Berichterstattung sein. Wir glauben aber, daß unsere kunstfreundlichen Leser schon aus den obigen kurzen Andeutungen die Gewißheit schöpfen werden, daß die Aufgabe, welche sich das Komité bei der Veranstaltung dieser Ausstellung gesetzt hat, mit allem Ernst erfaßt und in gediegener, der Würde der Kunst entsprechender Weise durchgeführt werden wird. Unter den Reichthümern der Kunst und des Gewerbfleißes, welche den Strom der Besucher aus allen Theilen der Welt anlocken, dürfte diese Vereinigung der Perlen alter Malerei aus dem Wiener Privatbesitz gewiß einen der erfreulichsten, Herz und Auge wahrhaft erquickenden Punkte bilden.

Die Venus von Melos.

Veit Valentin. Die Hohe Frau von Milo. Eine ästhetische Untersuchung. Mit 4 Tafeln zum Theil geometrischer Zeichnungen. Berlin. Druck und Verlag von G. Reimer. 1872.

In dem ersten Jahrgange der Zeitschrift für bildende Kunst wurde bei Besprechung eines Erstlingswerkchens von Veit Valentin bereits darauf hingewiesen, daß in seiner Betrachtungsweise sich eine neue Methode herausarbeite. Diese hat der Verfasser in seinem neuesten Werke in strengster Entwickelung durchgeführt und mit einem gewissen Selbstbewußtsein der „archäologischen" Methode als die „ästhetische" gegenübergestellt. Das Werk, in welchem er dies thut, und welches der Betrachtung eines der hervorragendsten Werke des Alterthums, der Venus von Melos, gewidmet ist, bietet zu viel Interessantes und Eigenartiges dar, um ihm nicht eine etwas längere Betrachtung zu schenken. Eine solche wird gut thun, nicht der Folge des Buches sich anzuschließen, sondern dasjenige, was sich auf die Methode als solche bezieht, und was in dem Werke erst gegen das Ende auftritt, vorweg zu nehmen.

Valentin geht in der Untersuchung, wie weit die Schlüsse auf die ehemalige Beschaffenheit und die Bedeutung von Kunstwerken aus deren Vergleichung mit anderen ähnlichen zutreffend und berechtigt sind, der archäologischen Methode, welche darin ihre Hauptstärke hat, sehr energisch zu Leibe. Er weist darauf hin, daß man es hier doch stets nur mit einem Analogie-Schlusse zu thun habe, der, nur mit der größten Vorsicht angewendet, zu einigermaßen sichern Resultaten führen könne. Er fordert daher mit Recht, daß nur die Analogien für wesentliche Merkmale solchen Schlußfolgerungen zu Grunde gelegt werden, die als wissenschaftliche Ergebnisse gelten wollen, und behauptet, daß die oft sehr wenig übereinstimmenden Werke, welche in der Archäologie zu Reihen zusammengefaßt zu werden pflegen, nur mit Unrecht zur gegenseitigen Erklärung und Ergänzung benutzt werden. Aber selbst auf diesen geringen Grad

von Wahrscheinlichkeit könne der Analogie-Schluß nur dann Anspruch machen, wenn der reale Zusammenhang zwischen den verglichenen Werken aus anderen Gründen, als aus der vollständigen oder unvollständigen Uebereinstimmung nachgewiesen werden kann; denn sonst sei es vollständig denkbar, daß bei der großen Leichtigkeit und Unbefangenheit, mit welcher bei den alten Künstlern Motive entlehnt und umgebildet und neu angewendet wurden, die individuelle Freiheit des Künstlers und die Selbständigkeit des einzelnen Werkes durch eine solche schematisirende Methode gänzlich um ihr Recht gebracht werde. Anders ja verhalte sich die Sache im Gebiete der Natur, wo eine gleichmäßig schaffende Kraft nicht durch die individuelle Willkür bei jedem einzelnen Akte des Hervorbringens unterbrochen und modificirt wird.

Dieser schematisirenden Methode stellt Valentin nun die individualisirende ästhetische gegenüber, welche jedes einzelne Kunstwerk an sich und aus sich selbst heraus zu verstehen sucht. „Erst wenn sie zu einer Erkenntniß auf diesem Wege gelangt ist," sagt er S. 33, „sieht sie sich um, ob das Werk etwa mit anderen zu einer gleichsam eine Gattung darstellenden Reihe von Werken zusammenzustellen sei, beklagt es aber durchaus nicht, falls dies nicht geschehen kann, da jedes große Werk der Kunst immer eigenartig ist und allein dasteht, und es überhaupt der Zweck des einzelnen Kunstwerkes nicht sein kann, Objekt einer besonderen Wissenschaft zu werden, welche die Kunstwerke behandelt, als ob sie direkte Naturerzeugnisse wären, sondern nur, eine bestimmte Empfindung in empfindungsfähigen Subjekten zu erwecken." Jede der beiden Methoden befolgt das besondere Ziel der von ihr vertretenen Wissenschaft, und das Ergebniß wird im einzelnen Falle das Kriterium abgeben, welche von beiden dem Ziele aller Forschung, der Erkenntniß des Wahren, unabhängig von den Fesseln einer besonderen Disciplin, am nächsten gekommen ist.

Diese Entgegensetzung der beiden den alten Kunstwerken gegenüber anzuwendenden Methoden hat ihre tiefe Berechtigung; nicht darin, daß sie der archäologischen Methode den Boden zu entziehen sucht und sie diskreditirt, denn auch die archäologische Methode hat sicher ihr Richtiges und hat in zahlreichen Fällen zu den überraschendsten und glänzendsten und als sicher feststehend mit Recht anerkannten Ergebnissen geführt. Wohl aber ist es richtig, daß dieselbe eine gewisse Grenze hat, auf welche aufmerksam gemacht werden muß, namentlich weil die Gewöhnung und die leidige Bequemlichkeit in der Anwendung des gewöhnlichen Forschungsweges geistlose Arbeiter auf dem Gebiete der archäologischen Wissenschaft jene Grenze nicht finden und nicht bemerken läßt, wo dann aus der Nichtachtung der Grenze des Erkennens alle möglichen falschen Anschauungen und Schlußfolgerungen sich ergeben, von deren Unzulässigkeit den glücklichen Entdeckern dann natürlich schwer ein Begriff beizubringen ist.

Bei allen wichtigen Streitfragen um die Restitution verlorener oder stark verstümmelter alter Denkmäler ist man immer nach einiger Zeit mit Hülfe der archäologischen Methode auf den Punkt gekommen, wo mit derselben auch nicht das Allermindeste mehr anzufangen war. So beispielsweise bei der Frage nach der Gruppirung der Niobiden, bei welcher die archäologische Methode in dem bekannten und in vielfacher Hinsicht sehr verdienstlichen Werke von K. B. Stark schier das Unmögliche in Verfolg ihrer einseitigen Richtung leistete.

Als ich es damals (1864—65) unternahm, diese Frage noch einmal zu ventiliren, gelangte ich wie von selber zu dem Ergebnisse, daß die archäologische Methode hier vor einem unlösbaren Problem an der Grenze ihres Vermögens angekommen sei. Ich schrieb daher, um zu einem anderen Mittel der Lösung zu gelangen, jenen Satz, den mir der verstorbene Eduard Gerhard, mein sehr verehrter Lehrer, obgleich er meiner Arbeit lebhafte Anerkennung zollte, durchaus nicht verzeihen konnte, daß „archaeologiae opibus exhaustis" eine Lösung der Frage nur noch auf ästhetischem Wege, d. h. durch Betrachtung der Gesetze plastischer Gruppirung und der Anwendbarkeit derselben auf die Niobiden-Gruppe in ihren unbestrittenen Hauptmomenten möglich erscheine.

Ganz mit demselben Rechte weist Valentin jetzt bei der Venusstatue von Melos der Archäologie die Unfähigkeit nach, mit ihren Mitteln und mit ihrer Methode zu einem sicheren und unzweifelhaften Ergebnisse zu gelangen. Er zeigt, daß selbst von denselben Voraussetzungen ausgehend verschiedene Archäologen zu gerade entgegengesetzten Schlüssen gekommen sind; daß ferner die verschiedenen zum Vergleiche herangezogenen Kunstwerke in den wichtigsten Punkten kaum eine Aehnlichkeit mit der Venus von Melos aufweisen, wie sie dann ungeachtet ihrer höchst charakteristischen und originellen Gewandung sowohl mit ganz bekleideten, wie mit fast ganz unbekleideten Gestalten in Parallele gesetzt worden ist.

Diesen Mißgriffen und der absoluten Resultatlosigkeit der archäologischen Methode gegenüber sucht Valentin nun nach seiner individualisirenden ästhetischen Methode rein aus der Statue selber zu einer Deutung und historischen Ansetzung derselben zu gelangen. Wie ich bei den Niobiden von den Gesetzen der plastischen Gruppirung ausging, so stellt er an die Spitze die Arten der Darstellung überhaupt. Er statuirt deren zwei: die typische und die dramatische. Unter typischer Darstellungsweise ist diejenige zu verstehen, welche den bleibenden Charakter eines Wesens zusammengefaßt in einer einzigen Form der Erscheinung zur Anschauung bringt; dramatisch wird die Darstellungsweise dann, wenn eine bestimmte einzelne Handlung den Vorwurf bildet.

Es wird darauf aufmerksam gemacht, daß dieser Unterschied mit dem von Ruhe und Bewegung nicht gleichbedeutend ist, und es wird ferner gezeigt, wie vom Typischen zum Dramatischen ein innerer Fortschritt, der auch in der historischen Entwickelung der Kunst wiederkehrt, sich vollzieht, dergestalt, daß zuerst der Typus, gewissermaßen „als die sinnliche Abstraktion im Gegensatz zu der begrifflichen Abstraktion", deren Formsymbol das Wort ist, gesucht wird, dann ein Uebergang zum Dramatischen sich dadurch bildet, daß die „Gegenstände der Darstellung bereits dramatisch, die Darstellungsweise jedoch noch typisch ist", bis endlich die volle Befreiung der Kunst die Darstellungsweise mit dem Darstellungsgegenstande in Uebereinstimmung bringt und den vollständigen dramatischen Charakter gewinnt. Der Typus aber bleibt die Grundlage auch der in Dramatischem sich bewegenden Kunst, so lange die Kunstübung selber gesund bleibt, und die rein typische Darstellung dauert auch neben der dramatischen zu allen Zeiten fort, wie beispielsweise und vor Allem im Portrait.

Es muß also zuerst festgestellt werden, ob ein Kunstwerk, hier die Venus von Melos, in den einen oder den anderen Kreis von Darstellungen hineingehört. Dem Einwurfe, daß diese Frage ja doch gar nicht aufgeworfen zu werden brauche, wird einfach und schlagend gegenübergestellt, daß die archäologischen Versuche zur Erklärung und Restitution der melischen Statue zum Theil die eine, zum Theil die andere dieser von einander doch grundverschiedenen Auffassungen zur Voraussetzung haben.

Das Kriterium nun für die Entscheidung findet Valentin „in der Eigenthümlichkeit der Bewegung selbst," und wo charakteristische Glieder oder Beiwerke zur Beurtheilung dieser Frage fehlen, muß aus einer strengen anatomischen Untersuchung des Vorhandenen auf das Fehlende geschlossen werden, aber aus dem Werke selber, nicht durch Vergleichung anscheinend ähnlicher.

Die anatomische Betrachtung der Statue nun, welche in einer großen Ausführlichkeit und Gründlichkeit geführt wird, bringt der Forschung mehrere höchst interessante und wichtige neue Momente hinzu. Zunächst ein äußerliches Hülfsmittel, auf dessen Wichtigkeit und Brauchbarkeit durch einen anhangsweise mitgetheilten Aufsatz von August Schlimbach mit Recht besonders hingewiesen wird. Es sind das geometrische Zeichnungen im Gegensatze zu den bei Bildwerken bisher ausschließlich gebräuchlichen perspektivischen. Es leuchtet ein, daß direkte Messungen nur an den ersteren gemacht werden können, und ein großer Theil der feinen anatomischen Beobachtungen, welche im Texte dargelegt werden, wäre kaum an perspektivischen Aufnahmen der Statue deutlich zu machen gewesen. Sehr leicht ersichtlich aber sind sie an den auf zwei Tafeln gegebenen gleich großen geometrischen Ansichten der Venus von vorn und hinten, von rechts und von links, und einer fünften, in welcher die Ansicht von oben her gegeben wird. Diese sind sämmtlich mit Hülfe des Lucae'schen Apparates von einem Neffen desselben nach der Collas'schen Reduktion der Statue gezeichnet. Es ist meines Wissens das erste Mal, daß bei freien statuarischen Werken diese Darstellungsweise zur Anwendung gebracht ist.

Die anatomische Untersuchung führt nun zunächst zu einem Resultate, welches nicht gerade überrascht, aber welches festgestellt zu sehen doch immerhin erfreulich ist, dem Resultate nämlich, daß die Statue in anatomischer Beziehung von einer ganz staunenswerthen Feinheit und Richtigkeit in allen einzelnen Theilen ist, wie denn unter Anderem das Kunstwerk von dem schweren Vorwurfe gereinigt wird, den ihm Eduard von der Launitz gemacht hat, der, die Bewegung der unteren Extremitäten mit der ganzen bisherigen Archäologie mißverstehend, der Venus den größten und entstellendsten Fehler eines weiblichen Körpers angedichtet hat, nämlich ein schiefes Becken.

Aus der Betrachtung der einzelnen Theile ergiebt sich für den Oberkörper die Thatsache einer sehr energischen und gleichzeitig doppelten Bewegung von links nach rechts und von hinten nach vorn, durch welche, da die letztere Bewegung auf der rechten Seite stärker als auf der linken ist, die ganze rechte zugleich zusammengepreßt und die linke gestreckt erscheint.. Hals und Kopf folgen der Bewegung des Rumpfes, nur daß der Kopf des gradeaus gerichteten Blickes wegen weniger vorgebeugt erscheint, als der Körper. Der rechte Arm geht nach vorn und unten, und zwar quer über den Körper nach der linken Seite zu. — Der Unterkörper macht eine von dem Oberkörper unabhängige, zu ihm sogar in einem gewissen Gegensatze der Seiten stehende Bewegung, welche aber in dem psychischen Motive, das der Gesammtbewegung des Körpers zu Grunde liegt, mit der Bewegung des Oberkörpers übereinstimmt. Das rechte Bein ist einfach auf den Boden gesetzt, und der Schwerpunkt des Körpers steht*) beinahe über seinem äußeren Rande, also an den Grenzen der Stabilität der ganzen Figur. Das linke Bein aber dient nicht einfach als Spielbein, sondern vollzieht mit energischer Anspannung der Kraft eine eigenthümliche, ziemlich komplicirte Bewegung. Auf dem Ballen des großen Zehen den Fuß vom Boden erhebend, so daß die Ferse freischwebt, wendet sich der Unterschenkel stark nach außen, so daß er das Gewand hinten und vorn straff ausspannt, während der Oberschenkel mit dem Knie eine nach innen einwärts gehende Bewegung ausführt. Diese Bewegung des Unter-

*) Valentin drückt dies sehr unglücklich so aus, daß der Schwerpunkt durch das rechte Bein hindurch nach der rechten inneren Seite des rechten Fußes hinläuft. Er meint die Senkrechte aus dem Schwerpunkte.

körpers wird erst deutlich und in ihrer Absicht klar, wenn man das Gewand beobachtet. Dasselbe ist gleitend im Herabfallen dargestellt; auf dem gehobenen und eingezogenen linken Oberschenkel wird es einen Moment festgehalten, während zugleich durch eine energische Zerrung mit Hülfe der Beine das weitere Gleiten aufgehalten werden soll, wie das die an der Vorder- wie an der Rückseite von dem rechten Unterschenkel schräg aufwärts laufenden Spannungsfalten anzeigen.

Die Bedeutung dieses Motives ist klar und wird noch deutlicher durch die Einwärts-Biegung des Oberschenkels, durch welche für den Fall, daß das Gewand trotz der komplicirten Manipulation der unteren Extremitäten nicht aufgehalten werden sollte, einer vollständigen Entblößung so viel wie möglich vorgebeugt werden soll.

Das Resultat dieser Betrachtung ist dies, daß in der Statue ein ganz bestimmter momentaner Willens-Impuls zum Ausdrucke gelangt, und daß sie daher als eine unbedingt dramatische, nicht als eine typische aufgefaßt werden muß. Somit fallen sämmtliche Erklärungs- und Restitutionsversuche, welche von der Voraussetzung des typischen Charakters ausgehen, — so unter anderen auch der in der Zeitschrift vom Professor August Wittig in Düsseldorf publicirte.

Als Basis der Erklärung ergiebt sich der Schluß, daß „die Statue ein Weib darstellt, welches einem von der linken Seite her kommenden gegen ihre Keuschheit gerichteten Angriff auszuweichen und ihn abzuwehren sucht", und daß, da sie der ihr drohenden Entblößung durch ein so außergewöhnliches Mittel, wie die Spannung des Gewandes mit Hülfe der Beine ist, entgegenwirkt, das natürlichere Mittel, das Gewand mit den Händen zu halten, nicht zu Gebote stand, die Hände also auf irgend eine andere Weise beschäftigt gedacht werden müssen. — Der psychische Ausdruck der Statue stimmt damit überein.

Dieser psychische Ausdruck ist freilich mehrfach in überraschendster Weise mißverstanden worden, und namentlich die Widerlegung Waagen's, der in den Augen den sehnsüchtigen, sinnlichen und schmachtenden Ausdruck finden wollte, welchen die Alten als das ὑγρὸν bezeichnen, ferner die Confrontation Overbeck's mit sich selber nach den beiden Auflagen seiner Geschichte der griechischen Plastik*) und die Abführung Welcker's, der die Idealität der Statue abläugnen wollte, — sind als wirklicher Gewinn für die ästhetische Würdigung des Bildwerkes zu betrachten.

Aus der Statue selber ergiebt sich somit für die etwaige Wiederherstellung, daß dieselbe nicht ohne eine Gruppirung möglich ist. Die Abhaltung der Hände von dem ihnen natürlichster Weise zufallenden Geschäfte, das Gewand aufzuraffen, kann nur durch die Beziehung auf eine wirklich neben der Statue stehende, nicht bloß durch eine neben ihr zu denkende zweite Figur gegeben werden; ja, in Uebereinstimmung mit Reber, der darauf hingewiesen, daß sich kaum der Name der Figur als Aphrodite schlechthin mit der üblichen Sicherheit annehmen lasse, meint auch Valentin, daß diese Benennung eben nur die wahrscheinlichste, keine unbedingt sichere sei, daß aber, wenn man sie unter dieser Voraussetzung gelten lassen wolle, als der hinzudenkende Mann allerdings kaum ein Anderer als Mars anzunehmen sei.

Valentin hat durch einen ihm befreundeten Bildhauer die Melische Statue zu einer Gruppe erweitern lassen und giebt von diesem Restitutionsversuche auf seiner vierten Tafel eine Abbildung, die aber nur als eine ungefähre Andeutung angenommen werden kann. Ein vortreffliches Motiv, in innigster Uebereinstimmung mit der Motivirung der Statue und sehr geeignet als Moment der Gruppirung, ist die Bewegung der rechten Hand, welche im Begriffe, das Gewand zu fassen, von der Hand des Mannes am Handgelenke festgehalten wird. Dagegen ist die strenge Streckung des linken Armes nicht nöthig und unschön, und dem voraussetzlichen Mars wohl eher eine der Venus sich zuneigende Haltung, als hier eine von ihr fortschreitende Bewegung zu geben.

Mit einiger Bitterkeit sagt Valentin S. 35: „Dank den Vergleichungen können diese Forscher" — es sind vorher namentlich Clarac und Overbeck genannt — „sich nicht von dem Gedanken losmachen, daß eine Venus stets bereit sein müsse, auf ein Liebesverlangen einzugehen, ja es selbst hervorzulocken und seine Befriedigung zu erzwingen, falls sie nicht willig Gehör fände." Um dagegen zu zeigen, daß seine voraussetzliche Gruppe keine den Alten unbekannte Vorstellung enthalte, theilt er eine Gemme aus der Florentiner Sammlung mit, in welcher sich allerdings Venus dem Mars gegenüber in einer sehr zurückhaltenden und abwehrenden Geste zeigt. Auch für das Spannen des Gewandes mit Hülfe der unteren Extremitäten hat er ein zweites, wiewohl in der geistigen Bedeutung sehr abgeschwächtes Beispiel in der schönen Venus Torlonia aufgefunden.

Es ist nicht möglich, an dieser Stelle auf alle die verschiedenen Feinheiten in der vergleichenden Betrachtung sonst zur Parallele herangezogener Statuen, wie der Victoria von Brescia und der Venus in der florentinischen Gruppe, einzugehen; wohl aber muß noch auf die aus der ästhetischen individuellen Betrachtung der Statue sich ergebende Zeitbestimmung, welche eine schöne Bestätigung des jetzt wohl auch schon allgemein Angenommenen giebt, in Kürze hingewiesen werden.

Bei der Auffindung der Statue glaubte man be-

*) Die Beeinflussung des Empfindungsurtheiles Overbeck's durch die Aenderung seines wissenschaftlichen Urtheiles über die melische Statue ist besonders mit Rücksicht auf den Dresdener Madonnenhandel sehr interessant und lehrreich.

kanntlich ein Werk des Praxiteles vor sich zu haben, und diese Voraussetzung hat wohl wesentlich mit zur Mißkennung des Motives beigetragen. Allmählich ist man mit der Zeitbestimmung immer mehr hinaufgegangen. Waagen, dem Welcker energisch zustimmte, wollte Skopas' Charakter in der Statue erkennen, und jetzt ist man wohl ziemlich allgemein mit Lübke, in seiner Geschichte der Plastik, dahin einverstanden, daß das Werk der Schule des Phidias beizumessen sei. Damit stimmt Valentin überein. Er geht davon aus, daß es den hellenischen Künstlern schwer gelang, das Publikum an die Nacktheit bei weiblichen Statuen zu gewöhnen, und daß daher die ersten Versuche darin sehr sorgfältig eine Motivirung der Entblößung in dem Werke selber zu geben suchen mußten. Bald jedoch war der Geschmack so verändert, daß diese sachliche Motivirung nicht mehr für unbedingt erforderlich galt. Sie wurde daher immer äußerlicher, spielender, nebensächlicher, und konnte schließlich wohl ganz wegbleiben, besonders nachdem durch Praxiteles als Motivirung das Bad zur Anerkennung gekommen war. Es ist interessant, zu sehen, wie sich dann von diesem Punkte aus der Fortgang von der unwillkommenen Ueberraschung im Bade bis zu der keineswegs unwillkommenen und endlich bis zur bloßen Toilette mit Abstreifung alles Göttlichen wie alles Zaubers der Befangenheit und Schüchternheit verfolgen läßt. Nirgends ist das Motiv der Entblößung aber kräftiger, als in der melischen Statue, wo sie durch den Angriff von Seiten eines Mannes begründet ist, und wo der Gefahr der Entblößung eine energische Handlung, die dem ganzen Körper seine Bewegung diktirt, schamhaft entgegenarbeitet.

In dem letzten Abschnitte des Werkes wird von der Neu-Aufstellung der Statue nach der Belagerung von Paris gesprochen, und namentlich der Vorschlag Felix Ravaisson's, die Plinte so weit zu heben, daß die Berührungsflächen der beiden Marmorblöcke, aus denen die Statue besteht, horizontal zu liegen kommen, sehr energisch und ausführlich zurückgewiesen. Dieser Theil der Untersuchung erscheint mir zu umständlich. Der Leichtfertigkeit eines Franzosen gegenüber, der eine Abbildung der früheren Aufstellung giebt, welche mit dem aller Welt bekannten Thatbestande im Widerspruche steht, und auf diese die merkwürdigsten Folgerungen und Forderungen basiren will, wäre wohl kaum mehr als eine kurze höhnische Abweisung nöthig gewesen.

Im Uebrigen muß es bemerkt werden, da ich dem früheren Werke den Vorwurf stilistischer Schwerfälligkeit gemacht habe, daß der Verfasser in dieser Hinsicht mit einer sehr erfreulichen Sorgfalt vorgegangen ist, und daß sich mit sehr geringen Ausnahmen das neue Buch angenehm und leicht liest, und der Ausdruck, wie man schon aus manchen hier mitgetheilten wörtlichen Proben entnehmen kann, gewählt und treffend ist.

Es würde mir leid thun — natürlich am wenigsten um den Verfasser — wenn, wie derselbe fürchtet, sein Werk seitens der Archäologie eine Ablehnung erfahren sollte. Die Kunstwissenschaft wird es als eine wesentliche Bereicherung ihrer Literatur zu verzeichnen haben und mit Freude von der Feststellung einer so zu sagen neuen Methode an einem eklatanten Beispiele Akt nehmen.

Bruno Meyer.

Kunstliteratur.

* **Wilhelm Engelmann** in Leipzig hat von dem nur für einen kleinen Kreis gedruckten Verzeichnisse seiner Raffael-Sammlung (vgl. Zeitsche. II, S. 94) eine zweite Auflage herausgegeben. Es sind darin die wesentlichen Bereicherungen verzeichnet, welche dieses unter den Privatsammlungen Deutschlands einzig dastehende Kupferstichkabinet während der letzten sieben Jahre erfahren hat, außerdem manche Berichtigungen hinzugefügt, auch die Photographien nach Originalen verzeichnet, endlich eine chronologische Uebersicht (nach Passavant geordnet) angehängt. Der Katalog ist ebensosehr durch die Reichhaltigkeit seines Inhalts, wie durch die Sorgfalt der Arbeit hervorragend, ein wahres Muster seiner Art. Möchte es dem Verfasser vergönnt sein, uns bald durch die Fortsetzung des Verzeichnisses erfreuen zu können, welches einer früher gegebenen Zusage gemäß die Stiche nach Correggio, Lionardo u. A., sowie die Werke von Hogarth und Chodowiecki umfassen soll!

Nekrolog.

B. **Julius Buddeus**, der bekannte Verlagsbuchhändler in Düsseldorf, starb daselbst den 3. Juli nach längern Leiden. Er war einer der Ersten, welche den Plan zur Ausführung brachten, in Düsseldorf eine permanente Kunstausstellung zu errichten. Es gelang ihm aber nicht, dieselbe in Aufnahme zu bringen. Sie mußte wieder eingehen, und erst Herr Eduard Schulte, welcher seine Sortimentsbuchhandlung angekauft hatte, wußte den Plan mit durchschlagendem Erfolge zu verwirklichen. Buddeus beschränkte nun seine Thätigkeit auf das Verlagsgeschäft, dem er einen weithin hochgeachteten Ruf verschaffte. Es erschienen bei ihm eine Reihe von historischen und kunstgeschichtlichen Werken von bleibendem Werth (Schnaase's Kunstgeschichte, Sybel's Französische Revolution u. A.), sowie zahlreiche Kupferstiche und andere Reproduktionen gediegener Bilder und Kartons von alten und neuen Meistern.

Meno Mühlig, Historienmaler, ein ehemaliger Schüler Julius Hübner's, starb in Dresden Anfangs Juni.

Personal-Nachrichten.

Dr **Herman Grimm**, Privatdocent an der Berliner Universität, wurde zum ordentlichen Professor der Kunstgeschichte an derselben Hochschule befördert.

Dr. **Albert Ilg**, Docent der Kunstgeschichte an der Kunstgewerbeschule des Oesterreichischen Museums in Wien, wurde zum Custos an diesem Museum ernannt.

Professor W. Lübke in Stuttgart wurde zum Ehrenmitgliede des „American Institute of Architects" in Philadelphia ernannt.

Professor August Ortwein in Nürnberg, der Herausgeber des bei E. A. Seemann in Leipzig erscheinenden Werkes: „Deutsche Renaissance", wurde zum Direktor der Gewerbeschule in Graz ernannt.

Der Bildhauer Christian Roth in München wurde in Anerkennung der Verdienste, welche er sich durch seinen trefflichen „Plastisch-anatomischen Atlas" um die Kunst erworben, von der Königin-Wittwe von Preußen durch Uebersendung einer goldenen Medaille ausgezeichnet.

Kunstvereine.

Die Verbindung für historische Kunst wird ihre dreizehnte Hauptversammlung am 28., 29. und 30. August d. J. in Wien abhalten. Die Direktion des österreichischen Kunstvereins (Tuchlauben 8) hat zu den Berathungen das Sitzungszimmer des Verwaltungsrathes eingeräumt. Die erste Versammlung findet am 28. August Vormittags 9 Uhr statt. Für die Ausstellung der zur Konkurrenz einzusendenden Kunstwerke hat die k. k. Akademie der bildenden Künste ihre disponibeln Räume der Verbindung angewiesen. Die Herren Künstler des historischen Faches werden demnach ersucht, diejenigen Entwürfe oder Kunstwerke, welche zur Konkurrenz gelangen sollen, an das Sekretariat der Akademie der bildenden Künste in Wien (Annagasse 3) senden zu wollen, so daß sie spätestens d. 22. August dort eintreffen. Die Verbindung für historische Kunst übernimmt die Frachtkosten mit Ausnahme der Versendung als Eilgut oder durch die Post und mit Ausschließung der Nachnahme für Spesen u. s. w. Die Hauptpunkte der Tagesordnung der Versammlung sind: Bericht und Anträge des Geschäftsführers; Wahl der Rechnungsrevisoren und eines Beigeordneten des Vorstandes (für den verstorbenen Eggers); Verloosung der Vereinsdiplome von Piloty (Ermordung Cäsar's) und Bode (Graf von Habsburg); Ankauf oder Bestellung von Bildern; Zeit und Ort der nächsten Hauptversammlung.

Vermischte Nachrichten.

B. **Düsseldorf.** Der Abbruch der ausgebrannten Mauern unserer Akademie schreitet rüstig vorwärts und der Beginn des Neubaues dürfte in naher Aussicht stehen. Von Seiten der Künstlerschaft aber ist inzwischen nochmals die Frage in Anregung gebracht worden, die Akademie an einer andren Stelle wieder aufzubauen, da der bisherige Platz ein durchaus ungünstiges Licht für Ateliers bietet. Es sind auch einige passende Bauplätze zur Berücksichtigung empfohlen, und bei der Wichtigkeit der Sache wäre es allerdings sehr zu wünschen, daß an maßgebender Stelle auf die Vorschläge näher eingegangen würde, weil ein erfolgreicher Aufschwung der Akademie nur möglich ist, wenn für Arbeitsräume gesorgt wird, die den berechtigten Anforderungen an Beleuchtung, Einrichtung u. s. w. entsprechen. Daß dieses aber in dem alten Gebäude wirklich nicht der Fall war, hat die jahrelange Erfahrung gelehrt, und so wollen wir hoffen, die Frage jetzt in befriedigender Weise gelöst zu sehen.

* **Die Untersuchungsreise nach Samothrake,** die erste archäologische Expedition dieser Art, welche von Oesterreich veranstaltet wurde, hat einem Berichte Prof. Conze's zufolge sehr erfreuliche Resultate erzielt. Nicht weniger als 28 antike Architektur- und Sculpturbeile mit Ornament, darunter die ganze Nordostecke des großen dorischen Tempels mit Kapitäl, Architrav, Triglyphen und Hängeplatte, wurden an Bord geladen. Der große Tempel ist auch an der Rückseite sichtbar gemacht und überrascht durch die außergewöhnliche Längenentwickelung der Anlage. Eigenthümlich ist ferner die apsisartige Form des rückseitigen Abschlusses, dessen Fundamente bloßgelegt wurden. Prof. Niemann hat die Grundmauern des Rundbaues ausgegraben und mehrere Architekturstücke, zum Theil von riesiger Größe, zugänglich gemacht, welche ringsum verschüttet lagen. Interessant ist endlich ein Panskopf und die völlig erhaltene Inschrift einer Basis, auf der eine aus den Tempelgeldern errichtete Statue Hadrian's stand.

Eingesandt.

Bei einem Besuche der herzoglich gothaischen Kunstsammlungen, welche in dem alten Geschmacke daseen, im sogenannten Kaiserrenstil erbauten Schlosse Friedenstein aufgespeichert sind, ist mir, abgesehen von den unzureichenden Räumen, die Feuergefährlichkeit des Aufbewahrungsortes dergestalt aufgefallen, daß ich im Interesse der Kunst glaube, derselben an dieser Stelle Erwähnung thun zu müssen.

Die deutsche Gründlichkeit zeigt sich hier in einem sehr bedenklichen Lichte. Es genügt nicht, daß die elenden Stiegen, die zu den herrlichen Sammlungen führen, von Holz sind, es genügt nicht, daß im Winter, unmittelbar unter der Gemälde-Sammlung, nicht einmal durch eine Gypsdecke getrennt, Theater gespielt wird, es wird auch noch dieses erbärmliche Treppenhaus zu einem Holzlager benutzt. Es bedarf also nur einer leichtsinnig fortgeworfenen brennenden Cigarre, denn gegen das deutsche Verbot des Rauchens, welches nicht einmal jedem Fremden verständlich sein dürfte, wird, wie gegen jedes Verbot, leicht gesündigt; es bedarf nur einer Nachlässigkeit des Beleuchtungs-Inspektors im Theater, und die köstlichen Sammlungen können ein Raub der Flammen werden; denn eine Benutzung der Lösch- und Rettungsvorrichtungen halte ich kaum für möglich. Wie will man z. B. in die Gemäldesammlung oder gar in das, im dritten Stock befindliche Kunstkabinet gelangen, wenn im ersten Stock Feuer ausbricht?

Bei dieser Gelegenheit will ich nicht unerwähnt lassen, daß das Kupferstichkabinet, welches dem Vorstand desselben als Malerateliee dient, durch einen Ofen geheizt wird. Dieses hat, abgesehen davon, ob Atelier und herzogliches Kupferstichkabinet mit einander verträglich, auch abgesehen von der großen Feuergefährlichkeit für die hier aufbewahrte Sammlung und die benachbarten Sammlungen, jedenfalls noch den Uebelstand, daß den Blättern durch steten, unvermeidlichen Kohlendampf wesentlicher Schaden zugefügt wird.

Da an eine Vollendung des imposanten, aber auch sehr kostspieligen Museums, wie der jüngste Sonderlandtag zur Genüge von Neuem bewiesen hat, gar nicht zu denken ist, so wäre es wohl nicht nur im Interesse des Besitzers, des Herzogs, sondern auch des gesammten, der Kunst und ihren Werken nahestehenden Publikums, diesen Uebelständen abzuhelfen. Möge man doch hier einmal den Brunnen zudecken, ehe das Kind hineingefallen ist! St.

Berichtigungen.

Kunst-Chronik Nr. 36, Sp. 577, Z. 27 v. o. lies **Theloft**, und Z. 9 v. u. lies: „**Deger**". — Sp. 590, Z. 23 v. u. lies: „liniarium" (statt: linearium).

Zeitschriften.

Mittheilungen des K. K. Oesterreich. Museums für Kunst und Industrie. Nr. 94.

Antheil der Kunstgewerbeschule an der Weltausstellung. — Erster kunstwissenschaftlicher Congress in Wien. — Sphragistik Mährens.

Mittheilungen der K. K. Central-Commission. März—Juni.

Die altchristliche Grabkammer in Fünfkirchen. Von Dr. Emerich Henszlmann. Mit 2 Tafeln und 12 Holzschnitten. — Fund in Grado. Von Albert Ilg. — Aus Anlass der vollendeten Renovirung des Stefansthurmes. Von Albert Ilg. — Kirchliche Baudenkmale in Ober-Oesterreich. Von Dr. Karl Frenner. (Mit 6 Holzschnitten.) — Passau. Von Dr. K. Lind. — Die Kunst des Mittelalters in Böhmen. Von Bernhard Grueber. (Mit 31 Holzschnitten.) — Die gothische Kirche in Terlan und ihre Wandgemälde. Von Karl Atz. (Mit 5 Holzschnitten.) — Archäologische Reise-Notizen. Von Dr. K. Lind. (Mit 23 Holzschnitten.) — Mittelalterliche Grabdenkmale. Von Dr. Karl Lind. (Mit 2 Holzschnitten.) — Ein Nürnberger Gobelin aus dem XV. Jahrhundert. Von Albert Ilg. (Mit 1 Holzschnitt.) — Beiträge zur mittelalterlichen Sphragistik. Von Dr. Karl Lind. (Mit 3 Holzschnitten.) — Italienische Glasgemälde mit Bildnissen von Mitgliedern des Hauses Habsburg. Von Dr. Karl Lind. (Mit 2 Tafeln und 2 Holzschnitten.) — Das Epitaph des Abtes Johann Zollner zu Leoben. Von J. Graus. Donatello, seine Zeit und Schule. Von Dr. Hans Semper. — Bericht über die im Laufe des Sommers 1872 vorgenommene Restaurirung des schwarzen Thurmes am Hradcin zu Prag. Von F. J. Benes. — Bücherschau: Die christliche Kunst in ihren frühesten Anfängen. Von Dr. Mussmer. — Christliche Architektur und Plastik in Rom vor Constantin dem Grossen. Von Dr. Mussmer. — Die drei Dombaumeister Roritzer und ihr Wohnhaus, die älteste bekannte Buchdruckstätte in Regensburg. Von Dr. Mussmer. — Zahn's Jahrbücher für Kunstgeschichte. Von Dr. Mussmer. — Das Pressburger Rathhaus. Von Albert Ilg. — Das Waffenmuseum der Stadt Wien. Von Dr. Karl Lind. — Todesanzeigen.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertfund & Pries in Leipzig.

VIII. Jahrgang. Nr. 41.

Beiträge
sind an Dr. E. v. Lützow (Wien, Theresianum. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate
à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

25. Juli 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Zum Cornelius - Denkmal.

Da gegenwärtig verschiedene Bildhauer mit der Anfertigung von Entwürfen für das in Düsseldorf zu errichtende Cornelius-Denkmal sich beschäftigen werden, und da binnen wenigen Monaten eine Entscheidung über die Ausführung desselben voraussichtlich wird getroffen werden, halte ich es für Pflicht, die Ansichten des verewigten Meisters über die Auffassung eines solchen Denkmales, wie sie der Hauptsache nach mir bekannt wurden, mitzutheilen. Meine Berechtigung und damit meine Verpflichtung hierzu wird aus dem zu Sagenden sogleich ersichtlich werden.

Es war im Herbste des Jahres 1866, als ein mir befreundeter Bildhauer, der außerhalb Berlin's, wo ich damals wohnte, lebt, und der zu denjenigen Künstlern gehört, welche mit tieferem Verständnisse in den Geist der Cornelius'schen Kunst eingedrungen sind, eine von ihm gefertigte Statuette des Meisters an mich einsendete, und zwar in zwei Exemplaren, von denen ich eines an Cornelius abgeben, das andere für mich behalten sollte. Dieses letztere befindet sich noch gegenwärtig in meinem Besitze. Die Statuette stellt Cornelius in der gewöhnlichen bürgerlichen Tracht dar; von der einen Seite hängt ein Mantel herab, den die übereinander geschlagenen Hände vorn zusammenhalten, und in der einen Hand ruht dann noch ein Lorbeerkranz. Das Werkchen bot sogleich, und auch wiederholt, die Veranlassung zu Meinungsäußerungen und Beurtheilungen, welche natürlich Cornelius' Ansichten in Bezug auf die Auffassung und Behandlung eines solchen Denkmales überhaupt mit zum Ausdruck bringen mußten. Das Wesentliche derselben theilte ich damals dem betreffenden Künstler, nicht ohne die Absicht, daß die Ansichten des Meisters festgehalten und bei der etwaigen späteren Ausführung eines Denkmales für ihn berücksichtigt werden möchten, brieflich mit, und ich glaube, daß eine Wiederholung der Hauptpunkte grade jetzt von unmittelbarem Interesse, ja vielleicht von praktischer Bedeutung sein dürfte. Diese Hauptpunkte in dem Briefe sind folgende:

„1. Cornelius ist bei Denkmälern von Männern, deren Wirken, unabhängig von einer abgegrenzten Zeit, sie vielmehr über die Zeit hinaus zu einem geistigen Idealbilde erhebt, wie also Schiller, Goethe, Carstens u. s. w. entschieden gegen die Anwendung des zufälligen Modekostüms. Wenigstens verlangt er dessen innige Verschmelzung mit einer idealen Gewandung. Er will, daß ein solches Standbild nicht an den Kleidern, sondern am Charakter und Geist, an Haltung und Ausdruck seinen Mann zu erkennen gebe.

2. In Bezug auf Gewandung stellt er die antiken Figuren des Aeschines und Sophokles*) als Vorbilder auf; er verlangt, daß das Gewand nicht den Körper verhülle, sondern nur den organischen Bau desselben auf eine schöne Weise umhülle. Deshalb eifert er stets gegen die bauschigen oder schleppenden Mäntel als schwer, unschön und unplastisch.

3. Gegen Attribute ist er im Allgemeinen nicht, doch habe ich ihn z. B. früher gegen den Kranz in der Rietschel'schen Gruppe zu Weimar mit triftigen Gründen sprechen hören und muß hinzufügen, daß er auch in Ihrem Statuettchen den Kranz wenigstens nicht billigt.

*) In Neapel und im Lateran zu Rom

Er meint, der Kranz, wenn er verdient ist, gehört auf's Haupt.

4. Ein heikler Punkt ist die Proportion. Cornelius sagte, Ihr Figürchen wäre, wenn auch alle Maße mit seinem Körper genau stimmten, doch im Verhältniß zum Kopf insofern zu klein, als in der Kunst unter Umständen erst gewisse Modifikationen der Wirklichkeit denselben Eindruck der Proportionalität hervorbringen, wie die lebende Statue."

Man entnimmt aus diesen Ansichten des Meisters, daß eine Statue desselben nur dann wahrhaft in seinem Sinne und Geiste gehalten sein würde, wenn sie bei rein klassischer Formgebung aus einer Auffassung, wie die eigentlich historische Kunst sie an die Hand giebt, hervorgegangen wäre, daß aber eine allzu starke Betonung der realen Erscheinung, wie sie wirklich im Leben sich zeigte, ihn nicht wohl hätte befriedigen können. Die Meinung, daß öffentliche Denkmäler verdienter Männer diese in möglichst treuer Wiedergabe ihrer ganzen äußeren Erscheinung veranschaulichen sollen, wird zwar allerdings von Tag zu Tage eine immer mehr ausschließliche. Ich bin weit entfernt, die Berechtigung derselben im Allgemeinen anzugreifen; aber wenn irgendwo die ausschließliche Geltung derselben bekämpft werden kann, so ist es in diesem Falle. Denn eine realistisch behandelte Statue von Cornelius würde niemals die geistige und geschichtliche Bedeutung dieses Mannes wahrhaft aussprechen können, da Cornelius bekanntlich klein von Gestalt war, von jeher einen unsicheren Gang und meist eine etwas vernachlässigte Haltung hatte. Nehme man dazu einen weiten, etwas über die Knie herabreichenden Rock, weite Hosen und Weste, ein starkes Halstuch und hohe spitze Vatermörder, in denen der Kopf steckt, so wird man gewiß zugeben, daß diese Gegenstände nicht nothwendig zum Wesen und zu der Vorstellung von dem Maler der Offenbarung des Johannes gehören. Die Erhebung einer solchen, für alle Zeiten lebenden Persönlichkeit aus dem Banne zufälliger Kleidermoden in die Sphäre reinerer, für alle Zeiten gültiger Formen dürfte hiernach in diesem Falle wohl außer Frage stehen. Eine solche Erhebung würde nichts Anderes sein und bedeuten, als die Erlösung des geschichtlichen Individuums, der historischen Gestalt von den Zufälligkeiten des wechselvollen und mühseligen Lebens, ihre Versetzung in das Reich der Freiheit, wo eine höhere Gesetzmäßigkeit und stetige Dauer herrschen. Ich füge schließlich zur Vermeidung von Irrthümern nur noch hinzu, daß ich mit diesen Aeußerungen Nichts von allgemein prinzipiellem Werthe habe aussprechen wollen, sondern daß ich lediglich den besonderen hier vorliegenden Fall im Auge habe.

Braunschweig. **Herman Riegel.**

Das fünfundzwanzigjährige Jubiläum des Künstler-Vereins Malkasten in Düsseldorf.

B. Am Morgen des 9. Juli vereinigten sich zahlreiche Festgenossen in den Laubgängen des schönen Jacobi'schen Gartens, um das silberne Jubiläum des „Malkasten" feierlich zu begehen. Um 1 Uhr berief ein Trompetensignal dieselben in den geschmückten Saal des malerischen Winterlokals, und nachdem die Inbelouverture von Weber das Fest eingeleitet hatte, bestieg Professor W. Camphausen die Rednerbühne, um dem denkwürdigen Tage in schwungvollen Worten die Weihe zu geben. Unter lebhaften Hochrufen verkündigte er zunächst die Ernennung des Reichskanzlers Fürsten Bismarck, des genialen Staatsmannes, der sich um die Einigung Deutschlands unvergängliche Verdienste erworben, und des Altmeisters der Düsseldorfer Malerschule, des Galerie-Direktors C. F. Lessing in Carlsruhe, zu Ehrenmitgliedern des Vereins und entrollte dann in markigen Zügen ein Bild der ereignißreichen Geschichte des „Malkasten" von der Entstehung bis heute, wobei er der großen Verdienste vieler Mitglieder, von denen schon manche der Hervorragendsten, wie Leutze, Hasenclever, Michelis, Max Heß u. A., allzufrüh entschlafen sind, in dankbarer Anerkennung gedachte. Mit dem Ausdruck zuversichtlicher Hoffnung auf die fernere Blüthe des Vereins schloß die in jeder Beziehung vortreffliche Rede unter dem rauschenden Beifalle der Versammelten. Der Gesang von Mendelssohn's Ode „An die Künstler" bildete den Uebergang zum Festmahl, welches in einer schön geschmückten Halle im Garten stattfand. Der Ober-Präsident der Rheinprovinz, Frhr. von Bardeleben, eröffnete die Reihe der Trinksprüche unter Hinweis auf die nationalen Aufgaben der Kunst mit einem Hoch auf den deutschen Kaiser. Professor Christian Böttcher brachte dann als einer der Stifter des Vereins den Toast auf den „Malkasten", worin er besonders dessen Verdienste um die Einigung aller deutschen Künstler durch die erste Anregung zur Gründung der „Allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft" gebührend hervorhob. Der Regierungspräsident Frhr. von Ende sprach darauf als Vorsitzender des Kuratoriums der königl. Kunst-Akademie und als Chef des Regierungsbezirks in herzgewinnender Weise, und der Oberbürgermeister Hammers dankte im Namen der Stadt dem „Malkasten" für die vielen Bemühungen des Vereins zur Linderung der Noth durch Veranstaltung von Festen, Verloosungen u. dergl. und wünschte ihm ein fröhliches Gedeihen. Auf beide höchst beifällig aufgenommene Reden erwiederte Maler Carl Hoff ebenso witzig wie geistreich und brachte dann den auswärtigen Ehrengästen ein bewillkommnendes Hoch. Von den letzteren drückten hierauf die Vertreter Berlins, Wiens und Münchens, die Herren Burger und Bransewetter,

Lafitte und Conrad Hoff die Theilnahme aller Genossen an der Festfreude der Düsseldorfer aus, und Carl Hoff dankte hierfür, indem er besonders der Künstlerschaft Wiens die lebhafte Anerkennung für ihre ächt deutsche Gesinnung aussprach und dem Hauptvorstand der „Deutschen Kunst-Genossenschaft" daselbst ein Hoch weihte, in das Alle jubelnd einstimmten. Professor Dr. Roßmann sprach nun im Namen des Lehrerkollegiums der Akademie beherzigenswerthe Worte über die Aufgabe der Kunst in unserer materiellen Zeit, und sein tief durchdachter, geistvoller Vortrag*) weckte ein nachfühlendes Echo in mancher Brust, was sich deutlich erkennen ließ in der Begeisterung, mit welcher schließlich die Gläser auf die „ewige Jugend der deutschen Kunst" geleert wurden. Für die außerordentlichen Mitglieder des „Malkasten", die Nicht-Künstler, hielt dann noch Advokat-Anwalt Dr. Blöm eine schwungvolle Tischrede, und der Gesang eines vom Musikdirektor Julius Tausch komponirten Festliedes von Camphausen, sowie eines Liedes nach der Melodie der „Wacht am Rhein" von Moritz Blanckarts bildeten den Schluß des fröhlichen Mahles, bei welchem auch noch mehrere Telegramme verlesen wurden, unter denen besonders diejenigen der deutschen Kaiserin, der schwedischen Künstler in Stockholm und des Regierungsraths Alexander von Sybel in Straßburg freudige Aufnahme fanden. Außer den bereits erwähnten auswärtigen Gästen waren noch anwesend die Professoren Carl Becker, Gräf und Sußmann-Hellborn aus Berlin, Bildhauer Heß aus München, Maler Hermann Becker aus Köln, Maler Bär aus Frankfurt a. M., Professor Hagen aus Weimar, Kupferstecher Vogel aus München und viele Andere, deren Erscheinen für das genossenschaftliche Zusammenhalten der deutschen Künstler ein beredtes Zeugniß war. Erst spät trennte sich die Festversammlung, die aus etwa vierhundert Personen bestand, um sich am Nachmittage des folgenden Tages bei gleich günstiger Witterung auf's Neue hier zu vereinigen.

Diesmal sollte der Humor zu seinem vollen Rechte gelangen, und gewiß ist diese Absicht auf's Schönste erreicht worden. Der ganze Jacobi'sche Garten bot das Bild einer Kirmeß. An allen Ecken und Enden waren Buden errichtet mit seltsamen Sehenswürdigkeiten, die meistens irgend eine Begebenheit oder Modethorheit unserer Zeit auf geistvolle Weise geißelten. Da gab es ein Raritäten- und Wachsfiguren-Kabinet, ein Museum für Alterthümer, ein Kriegstheater, ein „Cuffée Schung Tang" u. dergl. mehr, was näher zu beschreiben hier zu weit führen würde. In einem Kunstreiter-Circus wurde Herrliches geleistet, und eine Zigeunerbande, die am Ende des Parks ein romantisches Lager aufgeschlagen hatte, war wahrhaft überraschend durch die Aechtheit ihrer Erscheinung. In einer Tombola wurden werthvolle Skizzen und Zeichnungen unserer besten Künstler ausgespielt und in einer Buchhändlerbude gab es interessante Festerinnerungen zu kaufen, wie die treffliche Chronik des „Malkasten", von Professor Camphausen meisterhaft in mittelalterlichem Stil geschrieben und mit Illustrationen versehen, Karikaturen, Theaterzettel und Anderes. Vor Allem aber ist der „Internationale Salon" zu erwähnen, der in 67 Gemälden die geistvollste Travestie von hervorragenden modernen Bildern aller Schulen bot, die sich denken läßt. Ein mit schlagendem Witz stets das Richtige treffender „Kritischer Katalog" lieferte dazu die drastische Erklärung. Ein Besuch dieser Ausstellung regte ebenso sehr zum ausgelassenen Lachen, wie zu ernstem Nachdenken an. Die ausführenden Künstler hatten mit Recht den Goethe'schen Spruch beherzigt: „Wer sich nicht selbst zum Besten haben kann, der ist gewiß nicht von Besten!" — Gegen Abend fand in dem kleinen Teich, inmitten des Gartens, ein Schifferstechen statt, welches durch die rüstigen Wettkämpfer und Matrosen in vier bekränzten Gondeln, die am Ufer sitzenden Wassernixen, den „Vater Rhein" mit der „Düsselnixe" und die zahlreichen Zuschauergruppen einen höchst malerischen Anblick bot. Derselbe aber wurde durch das glänzende Feuerwerk, das gegen Mitternacht abgebrannt wurde, noch übertroffen. Die herrlichen Baumgruppen und Gartenpartieen gewannen durch die magische Beleuchtung und die verschiedenen Lichtwirkungen eine überraschende Großartigkeit, und überall war der Ausdruck bewundernder Anerkennung zu vernehmen, den auch Alle reichlich verdienten, die sich um das unvergleichliche Gelingen dieses Künstlerfestes bemüht haben. An viertausend Personen aus Nähe und Ferne weilten bis zum anbrechenden Morgen bei Musik und Tanz in fröhlichem Zusammensein in dem schönen Park, um eine bleibende angenehme Erinnerung mit von dannen zu nehmen.

Der Künstlerverein „Malkasten" darf mit Befriedigung auf die Feier seines fünfundzwanzigjährigen Stiftungsfestes zurücksehen, das ihm eine Bürgschaft sein möge für ein ferneres blühendes Gedeihen in Frieden Frohsinn und Einracht!

*) Wir lassen denselben unten folgen. Anm. d. Red.

Korrespondenz.

Nürnberg, 27. Juni.

Wie in den beiden letztverflossenen Jahren, hat der Vorstand des germanischen Museums auch jetzt als Ergänzung der an sich schon so reichen kulturgeschichtlichen Sammlungen für die Dauer einiger Wochen eine in hohem Grade interessante Ausstellung von kunstgewerblichen, für diesen Zweck geliehenen Erzeugnissen früherer Jahrhunderte veranstaltet. Das königliche

Museum zu Dresden, der Fürst von Schwarzburg-Rudolstadt, Graf von Giech, der historische Verein zu Würzburg und Hofantiquar Pickert hier haben in entgegenkommendster Weise zur Ausführung des dankenswerthen Unternehmens beigetragen.

Die Ausstellung enthält hervorragende Leistungen der älteren Goldschmiedekunst und des Emaillirens, eine große Zahl von Elfenbeinarbeiten des Nürnberger Meisters Lorenz Zick († 1666) und anderer, Tafelaufsätze, Pokale und sonstige Trinkgefäße, namentlich aber eine Anzahl der schönsten Prachtschwerter und Schießgewehre aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Erstere sind vorzugsweise Nürnberger und Augsburger Arbeiten; die Griffe, Stichblätter und Gefäße derselben zeigen vollendete Beispiele der damals zur höchsten Blüthe gelangten Kunst des Eisenschnitts, des Gravirens und Tauschirens. Die Schäfte der Gewehre dagegen gehören zu den glänzendsten Leistungen von Einlegearbeiten in Metall, Perlmutter und Elfenbein.

Von der hohen Stufe, welche die Kunstschlosserei im 17. Jahrhundert einnahm, zeugt ein in reicher plastischer Komposition ausgeführtes Schloß des Nürnberger Meisters Bartholomäus Hoppert (vom Jahre 1695), welcher seiner Zeit in Paris für Ludwig XIV. thätig war und auch in Holland und England arbeitete. Eine besondere Abtheilung bilden Webereien und interessante ältere Lederarbeiten, zum Theil aus dem eigenen Besitze des germanischen Museums.

Unter den Emailarbeiten möchten wir auf die herrliche Platte, den Triumph der Galathea nach Raffael darstellend, und die dazu gehörigen Schalen mit alttestamentarischen Darstellungen von dem berühmten Meister Pierre Courtois aus Limoges besonders hinweisen. Unter den Tafelaufsätzen ist ein heiliger Georg (17. Jahrh.), ein als Trinkgefäß bestimmter Mörser und ein gothisches, in Silber gefaßtes, mit schönen Gravirungen versehenes Trinkhorn, eine vorzügliche Arbeit des XV. Jahrhunderts, hervorzuheben. Prachtstücke der Ausstellung sind der im Besitze des Fürsten von Rudolstadt befindliche Nautilospokal, der von der Figur des heiligen Georg getragen, auf dem silbernen Deckel von einem Neptun mit schwellendem Segel gekrönt wird, eine von einer silbernen weiblichen Figur getragene Achat-Schale, deren Fuß mit Muscheln reich verziert ist, und ein in Silber gefaßter Pokal aus Bergkrystall. Als Glanzpunkt aber sehen wir seit gestern einen im Besitze Sr. Maj. des Kaisers Wilhelm I. befindlichen, in Silber getriebenen und vergoldeten, mit reichster Verzierung ausgestatteten Prachtpokal von 0,79 Höhe, muthmaßlich eine Nürnberger Arbeit aus der Zeit von 1560.

Es wäre zu wünschen gewesen, daß auch in diesem Jahre, wie es früher geschehen ist, ein beschreibender Katalog, wenn auch nur in Form eines fliegenden Blattes, den Besuchern das Verständniß der einzelnen Gegenstände vermittelt hätte.

Gleichzeitig mit dieser ist in einem Saale der Burg eine Ausstellung von Gemälden, theils ältere, theils noch lebender Meister zum Besten der Kasse des hiesigen Künstler-Unterstützungsvereins eröffnet worden.

Neben älteren Werken der hiesigen Künstler A. v. Kreling, Th. Rothbarth, C. Jäger, J. Eberhardt, F. Wanderer und F. C. Mayer sehen wir Kartons von W. v. Kaulbach und Wislicenus, ältere Landschaftsbilder von Schleich, Bamberger, A. Zimmermann, Scheuren u. a.; Architekturbilder von Gerhaed, Kirchner, Neher, A. v. Bayer und Knab. Die Genre- und Thiermalerei ist ebenfalls in würdiger Weise durch ältere Werke von G. Flüggen, C. Becker, Hübner, Spitzweg, Voltz u. a. vertreten. Unter den Arbeiten neuesten Datums erfreuen uns „Die Weinprobe eines Mönchs" von Grützner in München, ein feingestimmtes Chiemsee-Bildchen von C. Raupp, Professor an der hiesigen Kunstschule, und Defregger's frische, lebensvolle Skizze zu seinem in Wien befindlichen „Tanz auf der Alm".

Ein Theil der ausgestellten Bilder ist von den Besitzern freundlichst geliehen, ein anderer gehört zu den Geschenken, welche seitens deutscher Künstler dem germanischen Museum übermittelt wurden, damit aus ihrer Verwerthung die für den Wiederaufbau des alten Augustiner-Klosters erforderliche Summe vervollständigt werde. Im Hinblick auf diese zum Theil sehr werthvollen Gaben können wir das Bedauern nicht unterdrücken, daß dieselben, vielleicht durch eine Verloosung, zersplittert und nach allen Seiten zerstreut werden sollen. Wir zweifeln nicht, daß es dem für die Förderung der nationalen Anstalt unermüdlichen Direktor, Herrn Dr. Essenwein, gelingen würde, einen Weg zu finden, um diesen schönen Anfang einer Sammlung von Gemälden moderner Meister dem germanischen Museum zu erhalten und dabei doch dem von den Gebern beabsichtigten Zwecke gerecht zu werden.

O. v. Schorn.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Düsseldorf.** Für die Herausgabe von Lessing's „Nathan dem Weisen" in Photographien durch Fr. Bruckmann's Verlag in München hat Direktor Ed. Bendemann zwei Bilder en grisaille ausgeführt, welche die Rückkehr Nathan's und die Begegnung des Juden mit dem Templer unter den Palmen darstellen. Dieselben waren kürzlich bei Ed. Schulte ausgestellt, wo sich auch ein sehr hübsches Genrebild von Satenin befand, das den Kirchgang einer alten Matrone und ihrer Enkelin mit glücklicher Betonung der charakteristischen Gegensätze zum Gegenstand hatte. Ein großes Gemälde von Frl. Auguste Ludwig, „Schwere Trennung" betitelt, war sehr lobenswerth in der Farbe und der materischen Behandlung, hielt sich aber in Zeichnung und Charakteristik nicht auf derselben Höhe. Desto Erfreulicheres bot hierin ein Portrait von Crola von ungemein sprechendem Ausdruck. Auch das „Rumänische Zigeunerlager" von E. Bollers und besonders zwei esthländische Motive von E. von Bochmann fesselten durch die charakteristische Auffassung in hohem Grade. Ein kleines Bild von

D. Jutz „Enten am Badeplatz" erwies sich als Muster delikater Ausführung, ohne dadurch seinen künstlerischen Werth zu beeinträchtigen, und unter den neuen Landschaften begegneten wir achtungswerthen Arbeiten von Fahrbach, Hilgers, Herzog, Hengsbach u. A. — Die Ausstellung von Bromeyer und Kraus bot auf diesem Gebiet auch manches Interessante, wie das große Bild von R. Buenice „Vorüberziehendes Gewitter", worin neben der virtuos behandelten Landschaft eine große Thierstaffage die Gesammtwirkung vervollständigte. Die außerordentliche Naturwahrheit in der Beleuchtung, die wir bei den vielen Schöpfungen dieses Meisters stets anzuerkennen haben, bildete auch bei diesem Gemälde einen Hauptvorzug. Ganz vortrefflich war E. Dücker's kleine Marine, die uns die bewegte Meeresfluth mit dem gleichen Geschick veranschaulichte, das wir in den ruhigen See- und Strandpartien, mit denen uns Dücker öfter beschenkt, zu bewundern finden. Ein großes Gewitterbild von Fel. Lina v. Peebandt machte in seiner dekorativen Behandlung mehr den Eindruck einer Untermalung als eines fertigen Werks und entzieht sich daher der weiteren Besprechung. Dagegen begrüßten wir in einem hübschen Bilde von Frl. Adele Ziehen ein vielversprechendes Talent, dessen ferneren Proben wir hoffnungsvoll entgegensehen. Niels Möller hatte ein höchst originelles Motiv seiner skandinavischen Heimat auf wirkungsvolle Weise in einem großen stimmungsvollen Bilde verwerthet, dem sich verwandte Darstellungen seiner Landsleute Moeten-Müller und Nordgren mit Erfolg anschlossen. Ein verdienstliches Interieur von J. Schez darf ebenfalls nicht unerwähnt bleiben. Vor Allem aber beanspruchte ein größeres Bild von Max Bolkhardt schon deßhalb die allgemeine Aufmerksamkeit, weil das Erstlingswerk dieses Künstlers „Im Feldlazareth" zu den bedeutendsten Hoffnungen berechtigte. Wir wollen nicht sagen, daß dieselben durch dies zweite Werk herabgestimmt sind, immerhin aber vermissen wir darin die charakteristische Vertiefung der einzelnen Figuren und die innere Nothwendigkeit der Gruppirung, die uns bei dem früheren Bilde so wohlthuend berührte, und daß die malerische Behandlung in beiden auch nicht die geringste Verwandtschaft bekundet, dürfte auch einigermaßen befremdend erscheinen. Das jetzige Bild zeigt Frauen und Mädchen im mittelalterlichen Kostüm auf der Bleiche mit ihrer Wäsche beschäftigt, ein paar junge Männer, die vorübergehen, mit den Schönen liebäugelnd, und im Hintergrunde eine alterthümliche Stadt. Die Farbe ist hell und leuchtend, die Ausführung durchaus lobenswerth und die Auffassung sucht sich den Werken der alt-deutschen und niederländischen Schule zu nähern. Max Bolkhardt ist Schüler E. von Gebhardt's, und der Einfluß dieses Meisters ist nicht zu verkennen.

A. J. M. **Der Hamburger Kunstverein** hat seine Ankäufe zur diesjährigen Verloosung dem Anscheine nach größtentheils schon abgeschlossen. Wenigstens erscheint der betreffende gelbe Zettel bereits an recht vielen Bildern seiner Ausstellung; natürlich ist bei den Mitgliedern des genannten Vereins wohlbekannte große Ochse von Delfs auch darunter, der alljährlich unter verschiedenen Titeln von diesem Künstler gemalt und ebenso regelmäßig von dem Kunstverein angekauft zu werden pflegt. Diese, sowie alle übrigen bemerkenswerthen Erscheinungen der Ausstellung, — u. A. eine prächtige Sommerlandschaft von Ruths, eine stimmungsvolle Marine von Hünten, eine Landschaft an der Ostsee von B. v. Lösen (letztere beide im Privatbesitz), die kleinen, aber liebenswürdigen Landschaften des verstorbenen Hannoveraners Koken, sowie die Kohlenzeichnungen desselben, die von bedeutender Gewandtheit in der Benutzung des einfachen Materials zu effektvoller, theilweise großartiger Scenerie Zeugniß ablegen, endlich ein Aquarell L. Spangenberg's, der uns in die Gegend von Korinth, also in seine eigentliche Domäne, führt, — mußten zurückstehen angesichts der wuchtigen Konkurrenz der von Berlin auf eine kurze Zeit hierher überlassenen Cornelius'schen Kartons zum Campo santo. Dieselben sind ja leider in der Hauptstadt des deutschen Reichs so schwer zugänglich, daß wir diesen längeren Genuß derselben als eine kaum genug zu preisende Gunst des Schicksals ansehen müssen. Wenn schon den gleichzeitig ausgestellten Kartons zu den Bildern aus dem trojischen Sagenkreise unsere Zeit schwerlich etwas an die Seite zu setzen hat, so muß dies in noch viel höherem Grade von jenen Kartons gelten, bei denen ja einerseits die Konception eine weitaus grandiosere ist und doch andererseits bei aller genialen Leichtigkeit der Zeichnung die Härten und anatomischen Ungenauigkeiten, welche bei jenen trojischen Entwürfen stellenweise bemerkbar sind, gänzlich fehlen. Leider ist der Zustand dieser Kartons ein derartiger, daß, falls ihnen nicht demnächst eine besondere Sorgfalt gewidmet wird, traurige Befürchtungen über ihre zukünftige Erhaltung nicht ungerechtfertigt zu sein scheinen. Gerade das imposanteste Stück, die apokalyptischen Reiter, zeigt schon viele Brüche und Falten, die theilweise geradezu entstellend wirken (z. B. erscheint nur in Folge dieses Umstandes die Brust des herrlichen Pferdes des Reiters mit dem Schwerte verzeichnet), anderswo hat die Pappe sich geworfen und bildet förmliche Beulen und Schwielen. Sollte hiergegen gar nichts zu thun sein? Es wäre doch ein Jammer, wenn unsere an großartigen Kompositionen dieser Art wahrlich nicht reiche Zeit des unvergeßlichen Meisters erhabenste Schöpfungen in irgend einer Bodenkammer ungesehen und unbewundert verfaulen und zu Grunde gehen ließe!

Vermischte Nachrichten.

Trinkspruch des Prof. Dr. W. Raßmann. Gesprochen beim Jubiläum des Künstlervereins Malkasten in Düsseldorf: „Meine Herren! Es ist mir der ehrenvolle Auftrag geworden, diesem beschaulichen Verein zu seinem heutigen Festtage die Glückwünsche des Lehrerkollegiums der königlichen Akademie darzubringen. Dasselbe erwiedert damit von Herzen jene Theilnahme, welche Sie der Akademie bei ihrem eigenen Jubiläum in so reichem Maße bewiesen haben. Aber ich bitte Sie zu glauben, daß es sich für uns heute um etwas mehr als um den Austausch nachbarlicher Höflichkeiten handle. Die Akademie nimmt Theil an diesem Feste mit dem Gefühle innigen Dankes und froher Hoffnung. Sie ist sich an ihrem Theile jenes Verhältnisses gegenseitiger Verjüngung vollbewußt, welches zwischen ihr und der hier vereinigten Künstlerschaft besteht. Zwar die Düsseldorfer Künstlerschaft ist seit Langem durch die Tüchtigkeit ihres Strebens und durch eine große Reihe weithinstrahlender Namen ein selbständiger Anziehungspunkt für die Talente aller Zungen geworden; aber sie ergänzt sich doch auch fort und fort aus den Lehrsälen der Akademie. Und umgekehrt sucht diese ihre Lehrkräfte in den Reihen der Düsseldorfer Künstlerschaft, und nur mit Dank und Stolz kann sie heute auf diesen reichströmenden Quell ihrer Verjüngung blicken. Man hat wohl von einem Gegensatze zwischen den Akademien und den Künstlerschaften gesprochen. Dieser Gegensatz bestand, und er war begreiflich. Gegründet, oder wie die Düsseldorfer Akademie, erneut unter den Eindrücken der nationalen Erhebung, hatten es die deutschen Akademien mit einem Volke zu thun, welches nach Jahrhunderten einer kleinlichen und erniedrigten Existenz nach großen Gedanken und idealen Formen lechzte; und so wandten sie sich ausschließlich der monumentalen und religiösen Kunst zu. Und die Auspizien des Ursprungs, und eines solchen Ursprungs, begründeten im weiteren Laufe des Lebens leicht eine gewisse doch immer ehrwürdige Herbigkeit des Charakters. Unterdessen eroberten die aus den Akademien hervorgegangenen Künstlerschaften ganz neue Gebiete und Stoffe für die Kunst und versuchten sich in neuen mannichfaltigen Formen der Darstellung. Das gab den Gegensatz, der doch mehr ein Unterschied des Umfanges war. Heute durchdringen sich alle künstlerischen Kreise mit der Ueberzeugung, daß die ganze Breite und Tiefe des Lebens und der Erscheinungen der Kunst gehöre und daß dem Künstler nichts Menschliches fremd sein dürfe; daß es so viele Stilarten gebe, als es Gegenstände und persönliche Befähigungen giebt. Was da packt und im Stande ist, den Menschen einen Augenblick mit den Widersprüchen des Lebens zu versöhnen, das ist erlaubt. Aber an Einer Bedingung künstlerischen Schaffens halten die Akademien und die Kunstwissenschaft unwandelbar fest, und darin wissen sie sich mit dieser trefflichen Genossenschaft einig: daß niemals das Mittel der Darstellung zum selbständigen Zwecke verkehrt werden, daß die Technik, wie weit sie immer strebe, niemals losgetöst werden dürfe von der Poesie, im umfassendsten Sinne des Wortes. Wem denn einmal das göttliche Geschenk der Poesie und die phantasievolle Anschauung versagt geblieben, wem es nicht warm im Herzen quillt — die Geschicklichkeit oder die Keckheit der Hand allein wird ihn nimmermehr zum Künstler machen. Meine Herren, halten wir gemeinschaftlich fest an dieser Bedingung gegenüber dem lernenden Geschlechte und der seltsamen Zeit, in der wir leben.

Trotz der glorreichen nationalen Erhebung, unter deren segensreichen Wirkungen wir stehen, ist sie kühl bis an's Herz hinan und jeder wahren Kunst innerlich fremd. Sie läßt sie sich wohl zu gelegentlichem Schmuck gefallen, aber sie sucht sie nicht zu ihrer Veredlung. Wie wir denn selbst darauf gewiesen sind, uns in jedem Sinne gegenseitig zu verjüngen, im äußerlichsten und im geistigsten, so lassen Sie es unsere gemeinsame Aufgabe sein, die Wärme der Jugend in diese erstarrende Welt zu gießen. Es möge ferner nicht gesprochen werden von Richtung der Künstlerschaft und von Richtung der Akademie; nur Eine unter sich wetteifernde Düsseldorfer Kunst; und diese Düsseldorfer Kunst eine deutsche Kunst; und diese deutsche Kunst fort und fort sich verjüngend aus der Tiefe eines warmfühlenden Herzens! Lassen Sie uns den Becher leeren auf die ewige Jugend der deutschen Kunst!"

Baron Triqueti's Statue des verstorbenen Prinz-Gemahls, die den Sarkophag in der zum Andenken an Prinz Albert errichteten Kapelle im Windsorschlosse zieren soll, ist dort von Paris angekommen. Das im mittelalterlichen Stile in weißem Marmor gehauene Bildniß stellt den Prinzen liegend, in voller Rüstung mit Panzerhemde, dar. Die Figur ist bardhäuptig und trägt um den Hals Kette und Schild des Hosenband-Ordens. Die rechte Hand erfaßt ein theilweise aus der Scheide gezogenes Schwert; zu den Füßen liegt des Prinzen Lieblingshund. Zwei Engel stützen theilweise das auf einem defranzten Kissen ruhende Haupt. Am Fuße der Statue, die 8 Fuß lang und 3 Fuß breit ist, befindet sich in vergoldetem altenthümlichen englischen Buchstaben die Inschrift: Albert, der Prinz-Gemahl, geboren 26 August 1819, starb am 14. Dezember 1861; begraben im königlichen Mausoleum in Frogmore. „Ich habe einen guten Kampf gekämpft; ich habe meinen Lauf vollendet." II. Tim. IV, 7.

Aus Breslau schreibt man der Voss. Ztg.: „Die Gründung eines schlesischen Provinzialmuseums für bildender Kunst scheint gesichert zu sein. Nachdem die Stände der Provinz schon vor längerer Zeit den Entschluß gefaßt haben, der Errichtung dieses Instituts nebst der damit zu verbindenden Meisterschule als Provinzialsache zu behandeln und in der Erwartung der (inzwischen gleichfalls gesicherten) Ueberweisung eines Provinzialfonds auch finanziell für die Ausführung des Unternehmens einzutreten, nachdem ferner seitens der städtischen Behörden zu demselben Zwecke ein werthvoller Bauplatz unentgeltlich überwiesen worden, und nachdem endlich im Wege freiwilliger Beiträge ein sich hoffentlich noch erheblich vermehrender Fonds von nahezu 90,000 Thalern aufgebracht worden, ist gegenwärtig auch ein seitens des Comités bei der königlichen Staatsregierung beantragter namhafter Zuschuß aus fiscalischen Mitteln in zweifellose Aussicht gestellt. Der Cultusminister Dr. Falk hat dem Comité unter'm 11. Juni die Mittheilung zugehen lassen, daß er die Zustimmung des Kaisers erhalten habe, beim nächsten Landtage die Bewilligung von 120,000 Thlr. im Etat pro 1874 zu beantragen."

W. S. **Alte Pinakothek in München.** Mit Vergnügen berichten wir, daß jetzt endlich die Nummern der Gemälde durchlaufen, während früher bekanntlich die Säle und die Kabinette verschiedene Numerirung hatten. Damit ist unser in der Besprechung des R. Marggraff'schen Katalogs, Nr. 16 der Kunstchronik, ausgedrückter Wunsch in Erfüllung gegangen. Wunderlicher Weise ist über die Numerirung in öffentlichen Blättern geklagt worden, als wären die früheren Kataloge jetzt unbrauchbar, und die Citate in kunstgeschichtlichen Büchern gerathen in Verwirrung; man hätte es beim Alten belassen sollen! Einmal aber mußte geändert werden, und da ist es vernünftiger, daß man die Sache nicht auf die lange Bank geschoben. Jede Aenderung geht natürlich nie ohne Klagen ab.

Der **Teppich von Bayeux** wird demnächst von der Arundel-Society in London publizirt werden in Reproduktionen durch Lichtdruck. Das Werk soll ca. zwölf monatliche Lieferungen stark werden; eine Ausgabe wird der ganzen Größe des Originals entsprechen, eine zweite soll in der halben Größe erscheinen. Die 1. Lieferung ist der Vollendung nahe und wird in Kurzem veröffentlicht werden. Der Debit des Werkes ist für Deutschland Herrn A. Twietmeyer in Leipzig übertragen.

Berichte vom Kunstmarkt.

Bei der kürzlich erfolgten Versteigerung der Kunstsammlung des Herrn D. Leonhardt in Köln durch J. M. Heberle wurden unter anderen folgende Preise gezahlt:

Nr.	Gegenstand.	Preis Thlr.
	a. Gemälde.	
1	Bega, C., Bauernstube	151
2	Backhuysen, L., Bewegtes Meer	450
3	Beth, André, Kartenspieler	150
4	— Joh., Wasserfall	850
5	— Joh., Italienische Landschaft	1865
6	Bieckelenkamp, Fischhändlerin	357
7	— Obsthändlerin	555
8	Coques, G., Jagd	260
9	Cuyp, A., Große Landschaft	805
10	— J. G., Portrait	200
12	van der Does, Sim., Landschaft mit Figuren und Vieh	570
13	Dolci, C., Maler Dolcesia	270
15	Du Jardin, K., Italienische Landschaft	750
16	— Halt vor einer Landschenke	125
17	Fabritius, C., Portrait	300
18	19. Geldorp, G., Familienportraits	395
20	Hackert, J., Der Wald beim Haag	545
21	Hondekoeter, M., Die Hühner und der Habicht	430
22	Dr Hooghe, P., Junge Holländerin	312
23	Jordaens, J., Das Ständchen	300
24	van Keffel, J., der Aeltere, Madonna in einer Blumenguirlande	205
26	Mazzoni, S., Kreuzigung	145
27	van der Meer, J., Landschaft	205
29	Neffs, P., Inneres der Kathedrale von Antwerpen	351
30	van der Neer, E., Junge Dame im Atlasskleide	200
31	Netscher, C., Papagei	115
32	van Ostade, Adrian, Bauernstube	705
33	— Dorfmusikant	1000
38	Rembrandt, Landschaft	1131
39	Rubens, Die Jagd von Meleager und Atalante	805
40	Ruysdael, J., Flache Landschaft	340
41	— S., Ansicht von Isselberg	260
42	Sandvoort, Portrait	131
44	Steen, J., Niederländ. Volksfest	301
45	— Der Betrogene	190
46	Teniers, David, der Jüngere, Bauernstube	581
47	— Eigenes Portrait	125
49	Victoor, Abraham's Abschied von Hagar	370
50	Wermix, J., Dame mit Page	290
52	Wouwermann, Ph., Auszug zur Falkenjagd	1306
53	— Hufschmiede	406
	b. Kunstgewerbliche Gegenstände.	
118	Chinesischer Vasen	280
122	Kronleuchter mit achtzehn Armen, in sächsischem Porzellan, mit aufgemalten Landschaften a la Watteau	250
123	Zwei Kandelaber zu je 17 Flammen	123
131	Das Erntefest, Gruppe in sächsischem Porzellan aus der besten Zeit	320
133	Gärtner und Gärtnerin, altsächsische Porzellanfiguren	130
194	Großer Pokal aus Bergkrystall (Beginn des 17. Jahrhunderts)	2250

Nr.	Gegenstand.	Preis Thlr.
198	Große getriebene Messingschüssel mit dem Reichsadler	121
223	Großer geschnitzter Schrank	780
224	Geschnitzter, auf vier Füßen ruhender Schrank	210
225	Großer Leinwandschrank mit reich geschnitztem Gesims	185
226	Großer, rundum reich geschnitzter Kleiderschrank	125
227	Canapé mit geschnitztem Gestell	580
230	Kleiner geschnitzter Tisch	120
235	Spiegel mit reichem Rahmen	265
240	Etagère in Eichenholz	360
244	Zwei große Armsessel	120
245	Sieben Stühle	400
247	Ein vollständiges Himmelbett	150
252	Großer Schrank mit eingelegter Arbeit	410
253	Schrank mit Schnitzwerk, mit Marquetterie rc.	130
256	Schrank mit Säulen	135
260	Sopha, Gestell und Füße geschnitzt, Rückwand in reicher Marquetterie	207
261	Tisch	220
262	Spiegel	185
263	Zwölf Stühle	550
264	Großes Himmelbett	105
296	Antike Spitzen	126

Neuigkeiten des Buchhandels.

Braun, Julius, Geschichte der Kunst in ihrem Entwickelungsgang durch alle Völker der alten Welt auf dem Boden der Urkunde nachgewiesen. Zweite Ausgabe, bevorwortet von Franz Reber. 2 Bde. Wiesbaden, Kreidel.

Spless, August, Eine Episode aus dem Leben der Eltern des P. P. Rubens. Dillenburg, Seel.

Francesco dall' Ongare, Scritti d'arte. Edizione postuma con cenni biografici, illustrazioni e ritratto dell' autore. Mailand, Höpli.

Neuigkeiten des Kunsthandels.

Photographien.

Grüfle, A., Junge Drehanerin auf dem Kirchwege. Verschiedene Formate. München, Finsterlin.

Grüfle, A., Treu bewacht. (Hund bei schlafendem Kind.) München, Bruckmann.

Grützner, E., Falstaff in der Schenke. Ebend.

Köckert, J., Heuernte am Chiemsee. Ebend.

Schmitzberger, J., Friedliche Gesellschaft. (Hund und Katzen.) Ebend.

Stückelberg, Jugendliche. Nach Gottfried Keller's Erzählung: Romeo und Julia auf dem Dorfe. Ebend.

Galerie moderner Meister. Nach den Origin.-Gemälden photogr. 6 Blatt: Weinprobe, von E. Grützner. — Unterbrochener Hochzeitszug, von J. Grünewald. — Spielende Kinder, von S. Hirschfelder. — Hirsche am Königssee, von M. Müller. — Schulkinder im Winter, von R. Epp. — Die klugen und thörichten Jungfrauen, von A. Müller. Verschiedene Formate. München, Finsterlin.

Photographien nach Originalen moderner Meister. Blatt 1. Die Erbauung der ägypt. Pyramiden, von G. Richter. 2. Die Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft, von E. Bendemann. 3. Pantheon des Agrippa, von W. Riefstahl. 4. Nach der Jagd, von P. Meyerheim. Verschiedene Formate. Berlin, Photographische Gesellschaft.

Photographien nach Originalen moderner Meister. No. 307. Die kleine Schwester, von L. Knaus. 308. Altmütterchen, von G. Induno. 309. Holländ. Weidetrift, und 310. Weide am Stromufer, von J. H. L. de Haas. 311. Die erlöste Germania, von R. Henneberg. 312. Mandolinetta, von Ch. L. Müller. 313. Fischermädchen von Sorrento, von A. Guillon. 314. Die Liebeserklärung und 315. Der Freier in Verlegenheit, von W. Geets. 316. Le chant du paume, von P. von der Ouderaa. 317. Moltke in seinem Arbeitszimmer, von A. v. Werner. 318. Kaiser Wilhelm, von W. Camphausen. 319. Winter im Hochland und 320. Heimkehr der Heerde, von H. Garland. 321. Mauresque and 322. Viva Cliquot! von Ch. L. Müller. 323. Ariadne, von E. Löwenthal. 324. Die Schachpartie, von W. Roegge. 325. Dorfstrasse, von P. Boehm. 326. Der erste Schmetterling und 327. Die Lotosblume, von H. Richter. 328. Giacomina, von E. Löwenthal. 329. Kaiser Wilhelm, ganze Figur, von Fr. Reiff. 330. Nach der Taufe, von A. Eberle. Verschiedene Formate. Berlin, Photographische Gesellschaft.

Galerie moderner Meister. Photograph. nach den Originalgemälden. Nr. 1466. Des Künstlers Lohn, (Savoyarde mit Affe), von A. Begas. 1467. So betheuern's alle Männer und 1468. Ein Treuloser, von P. Bürde. 1469. Die unterbrochene Partie und 1470. Einkauf für die Verlobte, von W. Guglielmi. 1471. Rückkehr in's Vaterhaus 1871, von C. Cretius. 1472. Träumerisch, von Ch. Beeker. Verschiedene Formate. Berlin, Schauer.

Zeitschriften.

Deutsche Bauzeitung Nr. 54.
Das deutsche Reich und die Sorge für Erforschung und Erhaltung der vaterländischen Baudenkmale.

Art. Journal. 1873. Juli.
The Arundel Society. — The Lenore-pictures, von Constable. — Obituary: C. Lucy; A. T. Derby; T. G. Lupton; R. Mitchell; W. S. Rose. — The universal exhibition at Vienna. Mit Abbildungen. — Frescoes by Raffaelle. Beigegeben: Königin Katherine, nach Lesli gestochen von Sharpe. Wandernde Sänger, nach Graham gestochen von Stephenson; Christus heilt den Blinden, nach einer plastischen Gruppe von Crillendon gestochen von Artlett.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertfund & Pries in Leipzig.

VIII. Jahrgang. Nr. 42.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königstr. 3) zu richten.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1. August 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Neue Opfer des Restaurationsfiebers.

Wir erhalten die nachfolgenden beiden Zuschriften:

„Mit tiefem Schmerz habe ich in diesen Tagen die einst von Raffael gemalt gewesene Fresle in S. Severo zu Perugia wieder gesehen.

Jetzt haben wir,

mit Ausnahme alles Unbekleideten in der Gestalt Christi, wie Antlitz, Haar, Arme mit Händen, Rumpf, und des lichtrothen Hemdchens des Engelknaben zur Rechten Christi nebst dessen rechtem Händchen, das sich von diesem Hemde loshebt,

eine Malerei des Herren Consoni aus Rom vor uns, welcher alles, alles Uebrige auf's Sauberste mit schmucken, zarten Farbentinten bedeckte. H. Consoni hat die Umrisse geschont, und dies macht, daß die Charaktere der Physiognomien noch zu errathen sind.

Ich halte es für meine Pflicht, einen „Schmerzensschrei" über solche Barbarei an einer Stelle auszustoßen, welche geeignet ist, denselben weithin, vielleicht bis hierher, zu tragen, wo alle Einsichtigen mit mir trauern und es tief beklagen, daß die in Italien Geltung habende Stimme des Herrn Dr. Ernst Förster in München sich genöthigt gefunden hat, solcher Frevelthat ein glänzendes Lob zu spenden. Italienische Freunde wünschen den wahren Sachverhalt an maßgebender Stelle dargelegt zu sehen, da sie hoffen, daß dies hier wirken dürfte und daß dann Wasser und Schwamm uns die Sudelei des Herrn Consoni ehestens vom Leibe schaffen.

Florenz, 23. Juni 1873.

Karl Eduard von Liphart."

„Zu obiger Schandthat kann ich folgende zwei frische Facten hinzufügen:

1. von dem berühmten Altar des H. van der Goes in S. Maria la Nuova zu Florenz sind das Mittelbild und der linke Flügel, die früher (im Gegensatz zum rechten Flügel) allerdings durch Putzen gelitten hatten, jetzt ganz pastos übermalt — moderne Gemälde.
2. die großen Orgeltafeln von Paolo Veronese aus S. Sebastiano in Venedig, die seit Restauration der Kirche in der Ademie sich befinden, sind so vorzüglich „hergestellt", daß sie jetzt bunt und unharmonisch, geradezu schreiend in den Farben erscheinen. Wie sie ursprünglich waren, zeigt der Vergleich mit den noch in der Kirche befindlichen Deckengemälden.

Berlin, 8. Juli 1873.

Dr. W. Bode."

Von der General-Versammlung des deutschen Gewerbemuseums in Berlin.

Sie werden Sich wundern, daß ich nach meinem Berichte im vorigen Jahrgange der Zeitschrift über die vorjährige Generalversammlung unseres Gewerbemuseums, und nachdem Sie bereits einen kurzen Zeitungsbericht über die diesjährige Sitzung aufgenommen haben, noch einmal und zwar mit einer nicht ganz kurzen Mittheilung über den gegenwärtigen Stand der Gewerbemuseumssache kommt. Sie werden sich aber wahrscheinlich ebenso sehr gewundert haben, in der letzterwähnten Notiz gerade

mit zwei Worten von Statutenveränderungen gelesen zu haben, die einestheils nach der sehr gründlichen Umgestaltung des Vorjahres wohl kaum zu erwarten waren und anderentheils auch jedenfalls von größerer Wichtigkeit sind, als daß man so kurz über sie hinweggehen könnte.

Die diesmalige Abstimmung war eine Wiederholung der vorjährigen, zum Zwecke einer leichten Korrektur derselben. Im vorigen Jahre hatte man beschlossen, die Statuten in der vorgeschlagenen Weise zu verändern, wenn die Königl. Staatsregierung sich verpflichtete,

a) zur Unterbringung des Gewerbemuseums sobald als möglich auf alleinige Kosten des Staates ein geeignetes Gebäude zu beschaffen und dem deutschen Gewerbemuseum zu übereignen.

Diesmal wurde dasselbe beschlossen unter der Bedingung, daß die Königl. Staatsregierung sich verpflichtete,

a) zur Unterbringung des Gewerbemuseums sobald als möglich auf alleinige Kosten des Staates ein geeignetes Gebäude zu beschaffen und dem Verein, so lange derselbe mit seiner gegenwärtigen Zweckbestimmung besteht, zur unentgeltlichen Benutzung zu überweisen.

Im Zusammenhange damit war denn auch im Schlußparagraphen für den Fall der Auflösung der Gesellschaft früher bestimmt:

„Das Gebäude, sowie das gesammte Inventar und alle vorhandenen Sammlungen einschließlich der Bibliothek fällt an den Staat" —,

während es jetzt nur heißen soll:

„Das gesammte Inventar und alle vorhandenen Sammlungen einschließlich der Bibliothek fällt (sic!) an den Staat."

Wenigstens wurde in der Sitzung vom Vorstande gesagt, daß dies die einzige Aenderung des Statutes gegen das Vorjahr wäre, und ich habe keine Zeit und keine Lust gehabt, eine genaue Kollationirung der neu gedruckten Satzungen mit der vorjährigen Vorlage vorzunehmen.

Wenn man bedenkt, daß im vorigen Jahre Gefahr im Verzuge war, dergestalt, daß jegliche Aenderung an der Vorlage als gefährlich für das Fortbestehen des Institutes hingestellt, und demzufolge der Antrag des Vorstandes schleunigst en bloc angenommen wurde, und daß demnach jeder Mensch glauben mußte, daß vom 1. Januar d. J. ab das Gewerbemuseum in dem von mir früher erörterten Sinne Staatsinstitut geworden ist und die stipulirte Unterstützung der Staatsregierung bekommen hat, — so mußte es billigerweise überraschen, nach einem Jahre sich auf dem alten Flecke und auf's Neue einem Antrage des Vorstandes auf Statutenveränderung und einer Revision des vorjährigen Beschlusses gegenüber zu befinden.

Ich bin nach meinen vorjährigen Auseinandersetzungen, da meiner Ansicht nach die Sache abgethan und klargelegt ist, nicht mehr in der Lage, auf eine Kritik und Erwägung der ganzen Vorlage in ihrer wirklichen Bedeutung einzugehen. Für mich liegt die Sache, um zu rekapituliren, einfach so:

Das Gewerbemuseum als Privatinstitut hat nicht bestehen können; — der Staat hat sich außer Stande erklärt, einer Privatanstalt längere Zeit Unterstützungen zu gewähren, ohne auf deren Verwaltung direkten Einfluß üben zu können; — und er hat zu diesem Zwecke die Bedingung gestellt, gegen Uebernahme gewisser Verpflichtungen seinerseits auch einen gewissen Einfluß auf die Verwaltung zu gewinnen. — Das Maß der Leistungen wie der Rechte des Staates gegenüber dem Institute ist derartig, daß dasselbe fortan als Staatsinstitut unter freiwilliger Beihülfe zahlender Gesellschaftsmitglieder und mit Gratis-Unterstützung von Seiten einer Anzahl von Privaten als Verwaltungsbeamten besteht.

An dieser Situation war nichts zu ändern und auch nichts auszusetzen; sie war in sich klar, und ich habe vor einem Jahre daran nichts getadelt, als daß man den einfachen Sachverhalt nicht ebenso einfach ausgesprochen, sondern die Thatsache des Ueberganges des Gewerbemuseums an den Staat durch Redensarten und eine nichtssagende äußere Form von dem Fortbestehen einer nominellen Gesellschaft zu verschleiern versucht hat. Indessen man war dennoch ganz vergnügt und zufrieden und glaubte Alles in vollkommenster Ordnung, fand sich daher eigen überrascht, als die ganze Angelegenheit in diesem Jahre noch einmal von vorne begann.

Jene Ueberraschung der Vereinsmitglieder fand nun in der Generalversammlung ihren Interpreten in der Person des Herrn Rechtsanwaltes Lewin, welcher „zu seiner historischen Information", wie er sich sehr bescheiden ausdrückte, die Anfrage stellte, auf welche Veranlassungen hin und auf welche Abmachungen gestützt der Vorstand seinen vorjährigen Antrag gestellt habe.

Der Vorstand, sichtlich außer Fassung, auch nur den Schatten nicht eines Widerstandes, aber einer Willensmeinung, eines eigenen Mit- oder Nachdenkens bei den Vereinsmitgliedern anzutreffen, hatte einige Zeit nöthig, um sich zu sammeln, und bei den ersten noch etwas unklaren und formlosen Versuchen einer Antwort kam heraus, daß es sich hierbei um eine neue Ungeschicklichkeit — um den gelindesten Ausdruck zu gebrauchen — des abgetretenen Handelsministers Grafen Itzenplitz handelt, der bona fide einer Privatgesellschaft Staatseigenthum zu schenken sich anheischig gemacht hatte, ohne zu wissen, daß dies gegen die sehr richtige Praxis der Staatsregierung verstößt und in dem Finanzminister einen unerbittlichen Weigerer finden würde. Der Vorstand aber selber hatte nicht die nöthige Energie und Umsicht gehabt, sich über die ganze Sachlage gründlich zu informiren, und er hatte mit einer gewissen übermäßigen Vertrauensseligkeit auf das einfache Wort des Handelsministers hin seine Schritte unternommen.

Das Erste, was einer wirklichen besonnenen Beantwortung der Lewin'schen Interpellation ähnlich sah, verdient insofern Anerkennung, als der Vorstand sich selbst in die Bresche stellte und darauf hinwies, daß ja der vorjährige Antrag von dem Vorstande gestellt worden sei. Wie sehr er sich dadurch als qualifizirt oder unqualifizirt zur Repräsentation oder Leitung eines derartigen Institutes und einer zu dessen Unterhaltung zusammengetretenen Gesellschaft ausgewiesen hat, mag hier unerörtert bleiben, — es war ehrlich. Auch dafür soll mit der Anerkennung für den Vorstand nicht gekargt werden, daß er es diesmal wenigstens nicht versuchte, wieder von der „Großmuth des Staates" und von dem „glänzenden Geschäfte", welches die Gesellschaft gemacht hätte, u. dgl. zu reden, wodurch das vorige Mal die schlecht informirte Gesellschaft zur unbesehenen Annahme der Vorstands- resp. Regierungsvorschläge bewogen werden sollte. Das Verhalten des Vorstandes war diesmal der Lage der Sache gemäß mehr apologetisch als enkomiastisch.

Ueber die Sache selbst wurde kaum eine Diskussion begonnen. Wiederum wurde darauf hingewiesen, daß an diesem nun einmal festgestellten Uebereinkommen nicht gerührt werden dürfe, und obgleich man es ausdrücklich für selbstverständlich erklärte, daß das betreffende Gebäude dem Gewerbemuseum nach der An- und Absicht der Regierung nicht nur zur unentgeltlichen, sondern auch zur ausschließlichen Benutzung überwiesen werden sollte, so war es doch unmöglich, den Vorstand bereit zu finden, das Risiko zu übernehmen, wenn diese Bestimmung in den Antrag selber aufgenommen würde.

Die ganze Verhandlung war für mich und jeden Denkenden ein Beweis für die Wahrheit meiner Auffassung und Darstellung des ganzen Verhältnisses, daß das Gewerbemuseum auf Grund des neuen Statutes, sobald dasselbe in Kraft tritt, ein vollständiges, reines Staats-Institut ist; denn schon jetzt, wo es sich nur um die Feststellung dieses Statutes handelt, ist bis auf den 3-Punkt gegen das von der Regierung Festgesetzte nicht der leiseste Widerspruch zulässig, und nicht die einfachste und selbstverständlichste Aenderung durchzusetzen. Was soll da später werden?!

Ich habe das vorige Mal mitgetheilt, daß ich selbst freudig und mit Entschiedenheit für die Annahme der Vorlage gestimmt habe, deren Tragweite mir vollkommen deutlich bewußt war. Diesmal habe ich es für richtig gehalten, mich der aktiven Theilnahme an den Verhandlungen gänzlich zu enthalten, aus zwei Gründen.

Erstlich liebe ich es nicht, Stroh zu dreschen, und nach meiner Ansicht hat die sogenannte General-Versammlung des geduldeten Vereines nichts mehr zu sagen. Das vorige Mal handelte es sich darum, auf das Recht, mitzureden, zu Gunsten des Staates zu verzichten; das habe ich gethan. Nachdem das geschehen, hielt ich es nicht mehr für angemessen, Formalitäten zu begeben, die keinen Sinn haben.

Zweitens aber hätte ich für diese Vorlage auch auf dem Standpunkte der vorjährigen Versammlung nicht stimmen können, denn jene erste Vorlage schuf einen Zustand, der in sich wenigstens konsequent war: es wurde das Staatsinstitut in seiner Einheitlichkeit durch die Mitwirkung dieses Beihaspels von Privatgesellschaft wenigstens nicht gehindert. Jetzt aber wird durch die Fiktion des Fortbestehens eines solchen Vereines eine Zwiespältigkeit in das Institut hineingetragen, die ich als solche eo ipso für verderblich halten muß.

Das Gewerbemuseum, dieses Staatsinstitut mit Privatbeihülfe, wird sich in einem zur Benutzung geliehenen Staatsgebäude, also auf fremdem Grund und Boden, befinden; jede bauliche Aenderung, jede Reparatur u. s. w. bedarf einer besonderen Genehmigung und kann nicht von Seiten des Institutes ausgeführt werden, sondern nur durch die betreffenden Organe des Staates.

Der Vorstand hatte natürlich auch für diese Situation einige Beschönigungsgründe, einige sogenannte Vortheile derselben erklügelt. Diese Vortheile sollen darin bestehen, daß das Gewerbemuseum von seinen Fonds nicht die Instandhaltung des Gebäudes zu bestreiten braucht, sondern diese dem Staate als dem Besitzer desselben einzig und allein zur Last fällt, und daß es zweitens die Feuerversicherung erspart, da die Feuersgefahr, was das Gebäude anbetrifft, die Gesellschaft und das Institut „Deutsches Gewerbe-Museum" selbst nicht tangirt, und die Staatsregierung ja bekanntlich ihre Gebäude überhaupt nicht versichert.

Bei dem ersten dieser Vortheile hat der Vorstand übersehen, daß nach der Bedingung b) der jährliche Zuschuß des Staates geleistet wird „zur Unterhaltung des Museums und des zu a) erwähnten im Staatseigenthum verbleibenden Gebäudes", daß also die Reparaturkosten vom Gewerbemuseum bestritten werden müssen, und nur die Abhängigkeit für jede irgend in den Organismus des Gebäudes eingreifende Aenderung von einer besonderen Genehmigung der Staatsregierung als des Besitzers übrig bleibt. — Außerdem halte ich nach wie vor dafür, daß die vorläufig auf 18,000 Thlr. jährlich bemessene staatliche Dotirung eben nur eine vorläufige ist und sich mit der Ausdehnung des Institutes und seiner Wirksamkeit ganz von selber erhöhen wird und muß, daß es also ganz gleichgültig ist, ob ein kleiner Posten von ein paar hundert Thalern höchstens mehr oder weniger auf dem Etat des Gewerbemuseums lastet.

Was den zweiten Punkt anbetrifft, die Ersparung der Versicherungsprämie, so fällt der erstens schon unter dem eben angegebenen Gesichtspunkte in Nichts zusammen;

zweitens aber würde die Nichtversicherung des Gebäudes unter der Voraussetzung, daß das Gewerbemuseum wirklich nicht als Staatsinstitut angesehen würde, eine ernsthafte Gefahr für das ganze Institut involviren, denn der Staat kann allerdings bei der Masse der ihm zugehörigen Gebäude sich die Versicherungsprämien sparen, da diese ihm mindestens so theuer kommen würden wie der gelegentliche Aufbau eines vom Feuer zerstörten Gebäudes. Aber wodurch ist denn der Staat verpflichtet, ein Gebäude, welches er einmal zur Benutzung einer Privatgesellschaft aufgeführt hat, falls dasselbe zerstört wird, wieder herzurichten? Das Gewerbemuseum, nicht im Besitze seines Gebäudes, und für den Fall der Zerstörung desselben nicht in der Lage, mit eigenen, d. h. aus der Versicherung entstandenen Mitteln das Gebäude wieder aufführen zu können, ist für diesen doch immerhin möglichen Fall entweder der Gnade resp. Willkür des Staates, an Händen und Füßen gebunden, anheimgegeben, oder aber durch die bloße Zerstörung des Gebäudes in seiner Existenz vernichtet.

Also gewonnen ist durch dieses neue Arrangement durchaus nichts, verloren ist die Einheitlichkeit des Gewerbemuseums als eines selbständigen ordentlichen Staats-Institutes, an welchem gewisse Private unter gewissen Bedingungen helfend betheiligt sein dürfen und sich eines bescheidenen Scheines der Mitwirkung erfreuen; und es ist dafür ein Zwitterding geschaffen, an dem ganz sicher Niemand seine Freude haben kann, und das aus dieser unhaltbaren und unglücklichen Stellung hoffentlich so bald wie möglich durch eine Zersplitterung und Selbstauflösung der Gesellschaft ohne Beschluß errettet werden wird. —

Nicht in öffentlicher Sitzung, aber im belehrenden Gruppengespräche ganz nachdrücklich, ist darauf hingewiesen worden, daß, wenn es dem Staate nicht Ernst mit der Erhaltung der Privatgesellschaft wäre, oder er auf dieselbe nicht Werth legte, er ja nur mit den 6- oder 8000 Thalern seiner jährlichen Unterstützung hätte Mitglied der Gesellschaft zu werden brauchen, um vermittelst der ihm dann zustehenden tausend und mehr Stimmen jeden beliebigen Beschluß, also z. B. auch den auf Auflösung der Gesellschaft und Schenkung des gesammten Inventares an den Staat, in der Generalversammlung durchsetzen zu können. Das dies Raub auf offener Landstraße, die millionste Potenz der gemeinsten Gründer- und Gaunerstückchen gewesen wäre, scheint übersehen zu sein. Indessen wird es erklärlich, wie man in dem Nichtbetreten eines solchen Weges noch hat Edelmuth und Gnade wittern können, wenn man sich erinnert, daß die Phantasie zu jener Zeit durch die Beschäftigung mit dem am Horizonte heraufdämmernden Schah von Persien aus den normalen Geleisen zu schweifen verantaßt wurde.

Es ist aus der Mitte der Gesellschaft bei der Generalversammlung das Bedenken ausgesprochen, daß das Gewerbemuseum als Staatsinstitut vielleicht einer bureaukratischen Verwaltung unterstellt werden könnte, und mit Rücksicht darauf der Uebergang des Gewerbemuseums in die Hände des Staates eventuell bedauert worden. Ich glaube, daß eine solche Gefahr nicht vorliegt. Unsere Regierungsorgane haben sich im Allgemeinen jenen lächerlichen Dünkel der Unfehlbarkeit, der überlegenen Weisheit und der Unnahbarkeit, welchen man mit dem Namen Bureaukratismus zu bezeichnen pflegt, fast gänzlich abgewöhnt. Hingegen sind in der Praxis der Gewerbemuseumsverwaltung Verwaltungsrathszustände zu Tage gekommen, wie sie gar nicht bureaukratischer und somit unangenehmer für etwa sich betheiligt Fühlende gedacht werden können. Ich will auf Einzelheiten nicht eingehen, auf gewisse Erwerbungen, auf gewisse Einrichtungen, u. s. w.; nur ein sehr piquantes Faktum, eine Episode aus der Abstimmungsceremonie über den Statutenänderungsantrag kann ich nicht umhin mitzutheilen.

Wie bereits erwähnt, habe ich der Generalversammlung nur passive Assistenz geleistet; bei der Abstimmung durch Händeaufheben fehlte also — neben denen einiger in die Generalversammlung nicht gehörigen Personen — auch meine Hand. Es war im Momente juristisch nicht ganz klar, ob die fehlenden Hände auch nicht etwa $^1/_3$ der anwesenden Stimmen repräsentirten und somit den Aenderungsantrag zu verwerfen im Stande wären. Da erhob sich der erste besoldete Beamte des Museums, der also rationeller Weise unter den Statuten, unter der Generalversammlung und unter dem Vorstande steht, in sehr gereizter Stimmung darüber, daß die Sache nicht ganz glatt abging, mit der unbedacht und heftig hinausgeschleuderten Bemerkung: „Es sind 94 Stimmen hier vertreten; ich führe allein 64: da liegen sie!" — Er war somit ohne Widerrede unumschränkter Herr der Situation. Eine Kritik darüber ist nicht möglich, aber wohl auch nicht nöthig.

Zur Illustration mag noch dienen, daß jene sämmtlichen Mandate zur Stimmführung von einer Hand geschrieben und nur von den Stimmberechtigten unterschrieben waren.

Da lobe ich mir doch den Bureaukratismus der Staatsinstitute! **Bruno Meyer.**

Kunstliteratur.

Ad. Moreau, E. Delacroix et son oeuvre. Paris, Librairie des bibliophiles 1873.

Der soeben veröffentlichte Katalog der Werke des Eugène Delacroix ist eine jener Arbeiten, in welchen die Franzosen Meister sind, und die wir in der deutschen Literatur fast gar nicht besitzen. Nicht bloß die Genauigkeit und die Vollständigkeit der Arbeit ist es, welche

uns eine solche Publikation werthvoll macht, sondern auch die Einsicht, die wir durch dieselbe in den Stand der französischen Kunstliebhaberei und des Antheils erhalten, welchen der Staat und die Gesellschaft an dem Kunstleben des heutigen Frankreich haben.

Eugène Delacroix, dessen Leben und Schriften (herausgegeben 1865 bei Claye) voll eigenthümlichen Reizes sind, gehört zu denjenigen Künstlern, die sich, wie Ingres, in Frankreich nicht schnell Bahn gebrochen haben. Erst am Abende seines Lebens war es ihm gegönnt, die Frucht seiner Studien zu ernten. Hintangesetzt den Modekünstlern des Tages, wenig verstanden in den Zielpunkten seines Strebens, hat Delacroix mit unverdrossener Mühe lithographirt, radirt, für Holzschnitte gearbeitet, nach der Natur studirt, Reisen nach dem Orient und Occident unternommen, die alten Meister, denen ganze Kunstschulen in Deutschland gründlich aus dem Wege gehen, eingehend studirt.

Die Frucht seines Künstlerlebens liegt in dem stattlichen Bande (XXVII. und 326 Seiten gr. Oktav) vor unseren Augen, den Herr Ad. Moreau, der sich durch eine ähnliche Arbeit über Decamps bereits verdient gemacht hat, soeben in glänzender Ausstattung veröffentlicht hat.

In einer kurzen Einleitung giebt Moreau eine Skizze der Biographie seines langjährigen Freundes. Seine Werke wurden jahrelang schlecht bezahlt; der Massacre in Scio mit 6000 Frcs., seine Grablegung mit 5000 Frcs., seine Dekorationsarbeiten in der Bibliothek der Deputirten mit 20,000 Frcs. 1845 verlangte Delacroix für seinen Marino Faliero 1000 Frcs., ohne ihn verkaufen zu können.

Erst mit dem Jahre 1852 wendete sich für Delacroix, der in diesem Jahre bereits sein 53. Lebensjahr erreicht hatte, das Glück. Den Marino Faliero, den er 1845 nicht um 1000 Frcs. verkaufen konnte, erwarb 1856 Bournet-Aubertot um 12,000 Frcs., Pereire übernahm ihn mit 60,000 Frcs.; später ist er um den Preis von 80,000 Frcs. in den Besitz des Herrn Richard Wallace übergegangen. Er selbst war ganz überrascht von der Wendung in der Anschauung des Publikums. . . . Eh bien, oui! cher ami — schreibt er am 14. April 1853 einem Freunde — c'est vraiment à n'y pas croire, et pour ma part je n'y comprends rien. Il semble maintenant que mes peintures soient une nouveauté récemment découverte, les amateurs vont m'enrichir après m'avoir méprisé.

Als sechs Monate nach dem Tode Delacroix's (13. August 1863) sein Nachlaß versteigert wurde, drängte sich Alles, um den Künstler zu ehren. Es wurden 361,065 Frcs. eingenommen, davon nur 3,963 auf sein Atelier, seine Möbel und Bibliothek fielen, alles andere auf seine Bilder, seine Studien nach der Natur wie nach alten Meistern, seine Zeichnungen und Aquarelle, Radirungen und Lithographien.

In wohlthuender Ordnung mit sachkundiger Genauigkeit wird das Oeuvre des E. Delacroix vorgeführt, seine Porträts, dann seine Originalwerke, 23 Radirungen, 107 Lithographien, 17 Xylographien, dann die Reproduktionen nach Delacroix. S. 159 beginnt die Aufzählung seiner Gemälde, chronologisch geordnet, nach den „Salons", in denen sie dem Publikum vorgeführt wurden. Mit dem Salon von 1822, dem „Dante und Virgil", beginnt der Reigen; 1859 ist Delacroix zum letzten Male im Salon erschienen.

Dann folgt das Verzeichniß der Bilder, die sich in Museen befinden, welche öffentliche Räume schmücken, die Kirchen, die Porträts, die er gemalt hat, die Bilder, welche in öffentlichen Versteigerungen vorgekommen sind.

Alles ist mit höchster Genauigkeit gearbeitet; bei jeder Lithographie und Radirung sind die Etats beschrieben, überall sind Preise und die jedesmaligen Besitzer angegeben. Jeder Abtheilung geht eine instruktive Einleitung voraus, — nirgends ein philosophisches und ästhetisches Gefalbader, eine feuilletonartige Causerie, überall Bemerkungen von sachlichem Werthe, ganz geeignet, uns über den Künstler und seine Werke zu instruiren.

Das Buch von Ad. Moreau ist ein vollständiger Führer in die Werke Delacroix's; wer es durchsieht, erhält einen Einblick in die Arbeit eines der bedeutendsten, wenn auch excentrischen Maler des heutigen Frankreich. Und welch' eine Arbeitskraft war Delacroix! — Schwächlich seinem Körperbaue nach und kränklich, war er doch ganz hingegeben dem Berufe, der ihn zum Maler machte, und der Kunst, die er nicht wie ein Geschäft, mit ordinären Gesinnungen, nicht des Geldgewinnes wegen, betrieb. Ungleich vielen unserer Zeitgenossen, aber wie Ingres, Flandrin u. A. durchdrungen von den idealen Zwecken, welche der Kunst allein ihre bevorzugte Stellung im Leben zu sichern vermögen, hat Delacroix das coloristische Prinzip in Frankreich glänzend vertreten und zugleich eine Kraft der Erfindung und dramatischen Gestaltung gezeigt, die wir bei keinem Künstler seiner Nation gegenwärtig wiederfinden. Allen denen, die sich für Delacroix und die moderne französische Kunst interessiren, wird das Buch von Ad. Moreau eine willkommene Erscheinung sein.

A. v. E.

Alois Egger, Deutsches Lehr- und Lesebuch. III. Theil. Vorschule der Aesthetik. Wien, A. Hölder. 1872. 8.

Der Unterzeichnete begrüßt in diesem Werke freudig einen ersten, verständig angelegten und mit dem Streben nach Concentration auf gewisse Hauptpunkte durchge-

führten, für Lehrer und Schüler der obersten Klassen höherer Lehranstalten berechneten Versuch einer Vorschule der Aesthetik. Die Frage, ob es sich nicht empfohlen hätte, den Lesestoff für die Schüler scharf und durchgängig vom Lehrstoff äußerlich zu scheiden, die dem ganzen Werke gilt, soll dabei nicht näher berührt werden.

Ein solches Lehr- und Lesebuch wird sehr nützlich neben der Zergliederung anschaulich vorgeführter Kunstwerke hergehen, wofür natürlich die beigegebenen Holzschnitte nicht Unterlagen, sondern Belebung der Erinnerung an das unmittelbar oder in großen wirksamen Copien Geschaute darbieten. Der Anschluß an nahe liegende Anschauungen ist für österreichische Kreise, für welche das Werk zunächst gilt, sehr glücklich, scheint mir, durchgeführt. In Beziehung auf die Anordnung wird sich bei einer etwaigen neuen Auflage die Einfügung der sogenannten Nebenkünste in den näheren Kunstbereich der Architektur, Plastik, Musik ꝛc. empfehlen.

Gegenüber den bisherigen Aesthetiken für Schulen von Oeser ꝛc., welche meist verwässerte allgemeine Begriffe oder dunkle Gefühlsergüsse enthalten, aber auch gegenüber der einfachen Hingabe der neuen Handbücher und Leitfaden der Kunstgeschichte in die Hände der Schüler, welche den Vorzug eines einheitlichen, übersichtlichen Ganzen darbieten, hält Referent die Auswahl mustergiltiger Aufsätze und Aussprüche aus dem Bereiche besonders unserer großen Dichter, Denker und Kritiker für den Bildungszweck der Schule für besonders entsprechend. Er hat überhaupt schon lange ein gutes ästhetisches Lesebuch für den Gebildeten, das die weithin zerstreuten und verborgenen Schätze unserer originalen ästhetischen Literatur zu sammeln versteht, für ein wahres Bedürfniß erkannt. Auch Herr Egger wird bei erneuerter Ueberarbeitung noch mehr die Abschnitte aus den allbekannten Kunstgeschichten beseitigen und vor allen auch Originaläußerungen der Künstler selbst, wo sie in schöner Form vorliegen, Raum verstatten müssen.

Oesterreich, welches auf dem Gebiete des frischen, vielseitigen und mit der Wissenschaft wie dem Leben gleich verknüpften Kunstlebens so rüstig andern Ländern vorangeht, kann sich auch dieses Versuches eines ästhetischen Lehr- und Lesebuches freuen.

Heidelberg. **A. B. Stark.**

Eine Abhandlung über Van Dyck von Frans de Potter und Jean Broeckart hat vor Kurzem den Preis Staffaert's erhalten, welchen die königliche Akademie zu Brüssel alle sechs Jahre für eine Lobschrift auf einen berühmten Belgier zu vertheilen hat. Der von P. de Decker verfaßte Bericht über den Erfolg des Preisausschreibens findet sich abgedruckt im Journal des Beaux-Arts No. 13.

Nekrologe.

B. **Carl Emanuel Conrad**, einer der hervorragendsten Architekturmaler der Düsseldorfer Schule, starb den 12. Juni im Bürgerhospital zu Köln, wo er die Heilung von einem hartnäckigen Unterleibsleiden suchte, die ihm ein mehrwöchentlicher Aufenthalt im Bade Neuenahr nicht gewährt hatte. Er war 1810 in Berlin geboren und empfing dort auch seine erste künstlerische Ausbildung. 1835 übersiedelte er nach Düsseldorf, besuchte bis 1839 die Akademie und arbeitete seitdem im eigenen Atelier. Zugleich ertheilte er Unterricht in der Perspektive und wirkte eine lange Reihe von Jahren als Lehrer der städtischen Realschule. Der König von Preußen verlieh ihm den Professortitel und den rothen Adlerorden, und vom Papste erhielt er eine goldene Medaille. Seine Gemälde stellen meist mittelalterliche Bauwerke dar, häufig mit landschaftlicher Umgebung. Sie zeichnen sich sämmtlich durch charakteristische Wiedergabe der Architekturformen, selbst in den kleinsten Einzelheiten, durch wissenschaftliche Genauigkeit und eine überaus sorgfältige Ausführung aus. Besonders hervorzuheben sind: die Quirinuskirche in Neuß (1837), der Kreuzgang von St. Severin in Köln (1837), Ansicht von Wetzlar (1840), der Dom in Mainz (1841), Custom-House in London (1852) und namentlich die beiden Ansichten des Kölner Doms in seiner Vollendung, von denen die erste an den Besitz des Königs Friedrich Wilhelm IV. gelangte, die zweite aber, die in kolossalem Maßstabe ausgeführt war, von einem katholischen Verein dem Papste zu seinem silbernen Regierungsjubiläum zum Geschenk gemacht wurde. Conrad überbrachte das Bild selbst nach Rom und empfing dort noch mehrere Aufträge. Das vollendete Innere des Kölner Doms malte er ebenfalls. Dasselbe ist gleich den ebengenannten Bildern und der Ansicht des Kabinets Pius IX. in Rom in lithographischer Nachbildung erschienen. Auch als Aquarellmaler leistete Conrad sehr Tüchtiges, wie sein letztes größeres Werk: „Ansicht der Alterthumssammlung im Schlosse Sigmaringen" und vieles Andere genugsam beweist.

K. **Hiram Powers**, amerikanischer Bildhauer, starb am 27. Juni in Florenz, nachdem er schon längere Zeit gekränkelt hatte. Powers wurde am 29. Juli 1805 zu Woodstock, im Staate Vermont, geboren, wo sein Vater Landbau trieb. Die Familie wanderte später nach Ohio aus, und nach des Vaters Tode ging Hiram nach Cincinnati, wo er erst in dem Lesezimmer eines Hotels Anstellung fand, dann Ladendiener bei einem Produktenhändler und endlich Uhrmacher ward. Das Modelliren erlernte er von einem Deutschen, und da er sich in diesem Fache sehr geschickt zeigte, so wurde ihm die Direktion des Wachsfiguren-Kabinets im Western-Museum in Cincinnati anvertraut, welche Stellung er sieben Jahre inne hatte. 1835 ging er dann nach Washington, modellirte daselbst die Büsten vieler hervorragender Männer und siedelte zwei Jahre später, von Herrn A. Longworth unterstützt, nach Florenz über, welches seitdem fast stetig sein Wohnplatz blieb. Außer zahlreichen Büsten hat man von ihm auch eine Reihe idealer Werke, darunter „Eva", seine erste derartige Statue, „Die griechische Sklavin", wohl das populärste Produkt seines Meißels und mehrmals wiederholt, „Der Fischerknabe", „Amerika", „Il Pensieroso", „Proserpina" (Büste) und eine Statue „California". Auch ist von ihm die Portraitstatue Daniel Webster's in Bronze, vor dem Statehouse zu Boston. Die Nachwelt wird kaum in Powers die künstlerische Größe gelten lassen, welche seine Landsleute ihm ordiniren möchten, und die Erzählung, welche in seinen Nekrologen steht, daß nämlich Thorwaldsen beim Anblick des Modells der „Eva" geäußert habe, Powers sei der größte Bildhauer, den man seit Michelangelo gesehen habe, wird man wohl nicht allzu wörtlich nehmen dürfen. Seine vielgefeierte „griechische Sklavin", die zur Zeit ihrer Entstehung allerdings als Werk eines amerikanischen Bildhauers ein Phänomen sein mochte, ist so einfach in der Auffassung, daß sie aufhört interessant zu sein, und wenn amerikanische Schriftsteller alle möglichen Gefühle in die Statue hineindivinirt haben, so geht daraus schon hervor, daß sich über die äußere Erscheinung, also gerade das plastische Element, nur wenig sagen läßt. Die Bronzestatue Webster's ist zwar ein recht tüchtiges Werk, leidet aber an der fatalen Verbindung des römischen Fascesbündels mit dem modernen Frack, welche unwiderstehlich lächerlich wirkt, und die Statue der „California", gegenwärtig im Metropolitan-Museum zu New-York befindlich, ist eine der frostigsten Allegorien, die man sich nur denken kann. Ein nacktes, unschönes Weib, in steifer Haltung, neben sich einige riesige Krystalle, hält vor sich in der einen Hand die Wünschelrute, welche den Goldgräber verlockt, und hinter sich in der andern

Hand die Dornen, deren sich der enttäuschte Abenteurer zu versehen hat! Im Fache der Portraitsculptur dagegen wird Powers wohl immer seinen Rang behaupten, wenigstens scheinen alle Stimmen darüber einig zu sein, daß er in dieser Spezialität Eminentes geleistet habe.

K. **Joseph Fagnani**, italienischer Portraitmaler, der in gewissen Kreisen beliebt und beschäftigt war, starb vor einiger Zeit in New-York. Am bekanntesten waren seine „neun Musen", eine Serie von Bildern lebender Amerikanerinnen, als Musen verkleidet, welche eben so viele Typen amerikanischer Frauenschönheit vorstellen sollten und in den größeren Städten der Union für Geld gezeigt wurden.

Kunstgeschichtliches.

1. **Darmstadt.** In einer kürzlich abgehaltenen gemeinsamen Versammlung der Kunstgenossenschaft und des Vereins für hessische Geschichte und Alterthumskunde hielt der Professor der Kunstgeschichte am Großherzogl. Polytechnikum, Hofrath Dr. Schäfer, einen Vortrag über kürzlich von ihm angestellte Forschungen, deren Ergebniß geeignet ist, einen dunkeln Punkt der ältesten deutschen Baugeschichte in helles Licht zu stellen und diesen Zweig der Kunstwissenschaft um ein bedeutendes Moment zu bereichern. Herrn Dr. Schäfer ist es nämlich geglückt, in der Kirchenruine des Klosters Steinbach bei Michelstadt im Odenwald die untrüglichen Bestandtheile eines Karolingerbaues aufzufinden, und er hat theils an der Hand historischer Daten, theils unterstützt von kunstgeschichtlichen Thatsachen dargethan, daß in dieser Kirchenruine die Basilika zu erkennen sei, die Einhard (Eginhard, Karl's des Großen Eidam und Biograph) um's Jahr 815 vor seinem Ueberzug nach Seligenstadt gründete, wo er um 825 zu Ehren der hh. Peter und Marcellin eine zweite Basilika errichtete. Ueberreste der Seligenstädter Basilika sind vor etwa zwei Jahren bei der Erneuerung der Kirche hervorgetreten und bestehen in den Arkaden des Mittelschiffs, deren künstlerische wie technische Behandlung den Karolingerursprung unwiderleglich bezeugt. Dieses Resultat veranlaßte Herrn Dr. Schäfer zu Forschungen nach der älteren Einhard-Gründung zu Michelstadt, wo bisher jede Spur des Bauwerks als weggeräumt angenommen worden war. Mit Unrecht. In der die Steinbacher Klosterruine genannten Kirche, zehn Minuten von Michelstadt entfernt, überraschte den Forscher das Vorhandensein des karolingischen Bauteines in vollster Uebereinstimmung mit den Resterien des Seligenstädter Denkmals, nämlich Pfeiler aus nach römischer Weise gebrannten Ziegeln mit sehr dreiten Lagen feinkörnigen Mörtels, dazu dichte Stellung dieser schlanken, säulenartigen Pfeiler in rascher rhythmischer Aufeinanderfolge, strenge Profilirung der Kämpfer und Apsidengesimse, Alles nach den gleichen Gesetzen, zum Theil sogar analog den Profilirungen der Palatialbasilika zu Ingelheim. Warum die Steinbacher Ruine bisher als romanisch galt, das liegt theils in dem Umstand, daß man bisher den Schwerpunkt der Beurtheilung in späteren baulichen Zuthaten des 12. Jahrhunderts erblickte, den Bauteern aber völlig übersah, theils darin, daß Michelstadt und Steinbach als zwei getrennte Gründungen angesehen wurden. Der Vortragende stellte sich auf den Standpunkt des Identitätsverhältnisses beider Stiftungen und vertheidigte diese Ansicht mit so durchschlagenden Gründen, daß die Versammlung von seinen Ausführungen sichtlich befriedigt war und für diese Tage einen Ausflug nach der merkwürdigen Oertlichkeit zu unternehmen beschloß. Daß das Wiedererstehen der Einhard-Basilika im Odenwald unsere fachwissenschaftlichen Kreise auf das lebhafteste beschäftigt, bedarf hiernach kaum der Erwähnung, und ohne Zweifel wird das Interesse daran auch in der übrigen Gelehrten- und Künstlerwelt rege werden. In dieser Voraussetzung mögen Ihnen diese wenigen Zeilen für jetzt genügen. Herr Dr. Schäfer selbst wird die Ergebnisse seiner Forschungen in einem umfassenderen Aufsatz niederlegen, den er für Ihre Zeitschrift bestimmt hat.

Zeitschriften.

Kunst und Gewerbe. No. 29.
Die chinesischen und japanesischen Lackarbeiten. — Die keramische Ausstellung zu Coburg.

Deutsche Bauzeitung. No. 56.
Das Münster zu Strassburg. — Vom Dome zu Cöln.

Anzeigen für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 6.
Der Lübecker Todtentanz vor seiner Erneuerung im Jahre 1701. Von W. Mantels.

Gazette des Beaux-Arts. Juli.
Le grand salon du château de Saint-Roch, von O. Merson. (Mit Abbildungen.) — L'art Phénicien, von E. Renan (Schluss. Mit Abbildungen.) — Salon de 1873, von G. Lafenestre (Schluss. (Mit Abbildungen.) — Musée de Lille: Le musée de peinture; IV. Artikel, Ecole Hollandaise, von L. Gonze. (Mit Abbildungen.) — Exposition rétrospective d'Amsterdam, von H. Havard (I. Artikel). (Mit Abbildungen.) Le couronnement de la vierge, d'après un carton de Raphaël, tapisserie retrouvée au Vatican, von Pallard. Beigegeben: Die Treue, nach Lechevallier Chevignard radirt von Didier. — Christus im Grabe, nach L. Lévy radirt von Waltner. Weibliches Portrait, nach Pourbus radirt von Le Rat.

Inserate.

Vor Kurzem ist erschienen die erste Abtheilung der

Frans Hals-Gallerie.

Zehn Radirungen
von
Prof. William Unger.
Mit Text
von
Dr. C. Vosmaer.

Inhalt:

Titelblatt mit dem Selbst-Portrait des Malers.
I. Das Festmahl der Offiziere des Schutzencorps zum H. Georg; 1616 (Museum zu Haarlem).
II. Es lebe die Treue! 1623 (Sammlung Copes v. Hasselt zu Haarlem).
III. Das Festmahl der Offiziere des Cluveniers-Schutzencorps; 1627 (Museum zu Haarlem).
IV. Das Festmahl der Offiziere des Schutzencorps zum H. Georg; 1627 (Museum zu Haarlem).
V. Das Bildniss einer Tochter des Herrn van Beresteyn (Hofje van Beresteyn zu Haarlem).
VI. Die Offiziere des Cluvenier-Schutzencorps; 1633 (Museum zu Haarlem, wie die Folgenden).
VII. Die Offiziere und Unteroffiziere des Schutzencorps zum H. Georg; 1639.
VIII. Die Vorsteher des St. Elisabeth-Hospitals; 1641.
IX. Die Vorsteher des Oude-Mannenhuis; 1664.
X. Die Vorsteherinnen des Oude-Vrouwenhuis; 1664.

Die **Frans Hals-Gallerie** erscheint in zwei Abtheilungen zu 10 Blatt mit deutschem, englischem, französischem und holländischem Text in **drei** verschiedenen Ausgaben:

Ausgabe I. Épreuves d'Artiste, vor aller Schrift auf altholland. oder chinesischem Papier, auf Carton gezogen . . . . . pr. Abth. 23 Thlr. — Sgr.
„ II. Ausgewählte Abdrücke auf chines. Papier, auf Carton gezogen . . . . . „ „ 15 „ 10 „
„ III. Mit der Schrift, chinesisches Papier . . „ „ 8 „ 20 „

Die Abnehmer der ersten Abtheilung sind auch zur Abnahme der zweiten verpflichtet.

Vom Unterzeichneten ist das Werk zu den angegebenen Ladenpreisen durch den Buch- und Kunsthandel zu beziehen.

Leipzig, im Juni 1873. **E. A. Seemann.**

Bei **E. A. Seemann** in Leipzig ist erschienen und durch jede Buch- und Kunsthandlung zu beziehen:

Goethe's
GÖTZ VON BERLICHINGEN.
Für den deutschen Unterricht auf Gymnasien
herausgegeben von
Dr. Gustav Wustmann,
Oberlehrer am Nicolaigymnasium zu Leipzig.
gr. 8. broch. 18 Sgr.

Kürzlich ist erschienen und durch jede Buch- & Kunsthandlung zu beziehen:

Funfzehn Radirungen
von
Unger, Clauss und **Laufberger.**
Aus dem Album der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst ausgewählt.
kl. Folio. Preis: 10 Thlr.

Leipzig, im Juni 1873. **E. A. Seemann.**

Aquarellen [169]
und
Handzeichnungen
in grosser Auswahl, z. B.:

Andreas Achenbach (Federzeichnung).
Eug. Adam, Bezold, Camphausen, Corrodi (Rom), Calame, Enhuber, Eibner, Rottmann, Frommel, Hünten, Induno, Jutz, Kuhn, **Lindenschmitt, G. Süss, Vermeersch, Wegelin, Witmer,** } Aquarellen.
Peter Hess, Friedr. Voltz, Mor. v. Schwind, R. Kreisehmer, } Bleistiftzeichnung.

ferner eine Anzahl sehr schöner **Bleistiftzeichnungen** von **Wilhelm von Kaulbach** aus früherer Zeit empfiehlt

E. A. Fleischmann's
Königl. Hof-, Buch- & Kunsthdlg.
MÜNCHEN,
Permanente Kunstausstellung
und
Gemälde-Salon Münchener Künstler.
Maximilianstrasse.

Soeben wurde ausgegeben und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen: [170]

Ingo
und
Ingraban
von
Gustav Freytag.
N. u. d. Titel:
Die Ahnen. Roman von G. Freytag. Erster Band.
Dritte Auflage.
Ein Band in Oct. Pr. 2 Thlr. 7½ Gr.
Gebunden 2 Thlr. 18 Gr.
Leipzig, Verlag von S. Hirzel.

Verlag von **E. A. SEEMANN** in Leipzig.

Die Galerie
zu
KASSEL
in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit illustrirtem Text von Prof. **Fr. Müller** und Dr. **W. Bode.** gr. 8. Ausgabe auf weissem Papier eleg. geb. 10½ Thlr.; auf chinef. Papier mit Goldschnitt gebunden 15 Thlr.; Folio-Ausg. auf chin. Papier in Mappe 20 Thlr.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertfund & Price in Leipzig

VIII. Jahrgang. Nr. 43.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königstr. 3) zu richten.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

8. August 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Der berliner Gypspapst.

Von Bruno Meyer.

Sie haben Recht, die Zeitschrift darf zu dem Bötticher'schen Skandal im Berliner neuen Museum nicht länger schweigen, und sie hätte längst in ausführlicher Weise das Wort ergreifen müssen, wenn sie nicht das beruhigende Bewußtsein hätte, vor allen öffentlichen Organen in Deutschland, wenn auch nur vorübergehend und mit wenigen Worten, ihre Verurtheilung des neuen Bötticher'schen Aufstellungsprincips ausgesprochen zu haben.

Was ich damals hier nur kurz angedeutet habe, das ist von mir, lange bevor der allgemeine Sturm ausbrach, an zwei anderen Stellen etwas ausdrücklicher und nachdrücklicher wiederholt worden: in der „Deutschen Warte" und in der „Gegenwart". Ich bin aber für diese mehrfachen Beanstandungen seines eigensten Werkes von Herrn Professor Bötticher mit einem mitleidsvollen Schweigen geschont worden, wahrscheinlich weil er mir eine viel zu geringe Autorität zugesteht, als daß er es der Mühe werth halten sollte, mir die seinige oder irgend etwas entgegenzusetzen. In jenem Urtheile nun stimme ich ihm bei: auch ich kann in meinen Worten nichts Autoritatives erblicken, sondern da ich überhaupt keine Unfehlbarkeiten anerkenne und am allerwenigsten mich selber, wie Herr Bötticher thut, für unfehlbar halte, so muß ich dem, was ich sage und schreibe, Gewicht und Werth durch die innere Wahrheit und die Wucht der Argumente zu geben suchen, und ich freue mich, im vorliegenden Falle, auch ohne die Aufmerksamkeit Bötticher's erregt zu haben, durch die allgemeine und unter den Competenten einmüthige Verurtheilung des Bötticher'schen Werkes im Berliner Museum gerechtfertigt worden zu sein.

In weiteren Kreisen wurde die Aufmerksamkeit erst auf diese Angelegenheit gelenkt, als Professor Conze in den „Preußischen Jahrbüchern" und Professor Lübke in der „Augsburger Allgemeinen Zeitung" die Sache zur Sprache brachten, worauf Herr Professor Bötticher, wie bekannt, in einer kleinen Brochüre antwortete, die denselben Titel wie die Conze'sche Studie trägt: „Von den Berliner Museen", mit dem zur Charakteristik ihres Inhaltes dienenden Beisatze: „Eine Berichtigung an (!) A. Conze in Wien". Zu diesem glänzenden Deutsch auf der ersten Seite bildet die wunderbar glänzende Logik auf der letzten Seite, mit welcher Conze's Vorwurf wegen Bötticher's überwendlichen und unlesbaren Stiles parirt werden soll, ein treffliches Pendant.

Dieses Opus, welches, wenn man ihm die Ehre anthut, es ernsthaft zu nehmen, eine Tonart in die wissenschaftliche Streitangelegenheit hineinträgt, wie sie in den Blüthezeiten theologischer und philologischer rabiater Händel kaum erhört war, hat eine Anzahl von anderen Forschern veranlaßt, gleichfalls ihre Stimme in dem Streite erschallen zu lassen. So hat Reinhold Kekulé in der Zeitschrift: „Im neuen Reich" sich ganz im Sinne Conze's erklärt, ebenso nach ihm in der „Gegenwart" Adolph Rosenberg, und sehr treffend Alfred Woltmann. Lübke hat die taktlosen und fast gemeinen Schmähungen, welche das Pamphlet Bötticher's ohne jede Veranlassung gegen ihn persönlich geschleudert hat, bereits in der „Augsburger Allgemeinen Zeitung" mit einer ungewöhnlich scharfen, aber wohlverdienten öffent-

lichen Züchtigung Bötticher's erwidert, und er bedarf wahrlich keines Anwalts. Ebenso würde man meinem Gefühle nach Conze beleidigen, wenn man es für nöthig hielte, auch nur ein Wort über und gegen die schmachvolle Behandlung zu verlieren, die ihm Bötticher's Hochmuth hat zu Theil werden lassen. — Ich kann mir aber nicht versagen, auf einige nicht persönliche Punkte der Brochüre näher einzugehen und zunächst energischen Protest gegen die Verunglimpfung eines Verstorbenen einzulegen, welche nach Inhalt und Form den Professor Bötticher außerhalb der rücksichtsvollen Formen des geselligen Verkehrs stellt.

Es ist selbst als Unverschämtheit noch ungeheuerlich, einem Manne von dem feinen Sinne und dem gediegenen Wissen eines Karl Friederichs nachzureden, er habe die Marmorwerke des Berliner Museums nicht vorweg in seinem Buche: „Berlin's antike Bildwerke" behandelt, weil es ihm hierfür an brauchbaren Vorarbeiten, d. h. im Bötticher'schen Sinne: an bequemen Quellen zum Abschreiben gefehlt habe, welche nach Bötticher's Meinung über die Gypsabgüsse reichlich fließen. Ich muß natürlich der Sache wegen über solche Inurbanitäten hinwegsehen, um überhaupt mit Bötticher's so zu sagen Gedanken und Meinungen verhandeln zu können. Ich wende mich daher zu dem Sachlichen, was er über Friederichs' Verzeichniß der Gypsabgüsse im neuen Museum, die „Bausteine zur Geschichte der griechisch-römischen Plastik", sagt.

Allgemein hat man Friederichs' „Bausteine" als einen wissenschaftlichen Katalog der Berliner Gypssammlung betrachtet. Bötticher widerspricht dem eigentlich aus keinem Grunde. Man muß seiner Logik und seinem Stile so weit zu Hülfe kommen, daß man das, was er durch ein „daher" als Folge bezeichnet, als den Grund gelten läßt. Das Buch ist also kein Katalog, weil es auch Werke bespricht, die nicht im neuen Museum, sondern in der Gewerbe-Akademie vorhanden sind.

Wenn Herr Prof. Bötticher im Stande gewesen wäre, den Sinn des Friederichs'schen Planes zu erkennen, so würde er leicht eingesehen haben, daß gerade aus diesem Plane sich die Aufnahme im neuen Museum noch nicht vorhandener Bildwerke, wenn Friederichs einen Katalog der Museumssammlung schreiben wollte, erklärt. Es liegt das eben in der Natur der Sammlung, welche aus Kopien, d. h. vielfach vorhandenen Kunstwerken, besteht. Eine solche Gypssammlung steht also etwa einer Kupferstichsammlung parallel, und wenn Jemand zu seiner eigenen sehr umfassenden Kupferstichsammlung einen Katalog verfaßte, mit der Absicht, daß Andere darnach ihre Sammlungen ordnen könnten, so würde er sehr wohl thun, von denjenigen Werken, welche er zwar nicht besitzt, welche aber als sehr wichtige ihm für seine und jede andere Sammlung besonders wünschenswerth erscheinen, auch schon immer Bericht zu geben nach den an anderen Stellen vorhandenen und ihm bekannt gewordenen Exemplaren.

Genau dies ist aber der Fall mit dem Friederichs'schen Buche. Er wollte an der Hand der Berliner Sammlung, welche mit dem Zwecke gestiftet worden ist, eine möglichst vollständige Darstellung des ganzen Befundes antiker Plastik zu sein, die Bausteine zu einer Geschichte der griechisch-römischen Plastik zusammentragen und durch diese Arbeit bei der Einrichtung und bei dem Studium anderer ähnlicher Sammlungen eine praktische Anleitung geben. Da er nun mehrere wesentliche „Bausteine" in der vorliegenden Sammlung nicht, wohl aber in einigen in der Nähe befindlichen antraf, so zog er diese, durchaus in Konsequenz seines Grundgedankens, der eben auf mehr als einen bloßen Katalog ging, schon gleich jetzt mit in den Kreis seiner Betrachtung.

Wie ein Buch deswegen nicht ein Katalog sein soll, weil, unter ausdrücklicher Betonung dieses Umstandes, auch Werke in demselben aufgeführt werden, die nicht in der Sammlung vorhanden sind, aber über kurz oder lang hineinkommen könnten und sollten, ist unerfindlich. Ein willkürlich lückenhaftes Verzeichniß würde man allerdings berechtigt sein, des Titels „Katalog" unwürdig zu erklären; aber ein Werk, welches dem gesammten Bestande einer bestimmten Sammlung vollständig gerecht wird, ist von einem Kataloge nur mit Bötticher'scher Logik zu unterscheiden. Und wenn nun Conze die neue Aufstellung mit dem Friederichs'schen Kataloge und nicht mit der alten Aufstellung verglichen hat, und ihm daraus von Bötticher ein Kriminalverbrechen gemacht wird, so ist darauf einfach zu antworten, daß Conze, der ebenso gut wie jeder Andere die Schwächen der Berliner Aufstellung, wie sie war, sehr wohl kannte, jede Aufstellung an dem Ideale, welches dort zu erreichen war, messen wollte und mußte. Dieses Ideal war eben bei Friederichs vorgebildet und hätte nicht in den großen Grundzügen allein, die in der wirklichen Aufstellung bereits innegehalten waren, sondern selbst in den meisten Details nachgebildet werden müssen.

Natürlich versucht Bötticher dann sein Princip der Aufstellung gegenüber der historischen Anordnung zu rechtfertigen. Man sollte allerdings annehmen können, daß außer Bötticher kaum noch ein auf Zurechnungsfähigkeit in diesen Dingen Anspruch machender Mensch ihm da ein williges und geneigtes Ohr leihen und die Frage aufwerfen könnte, welcher Nutzen von einer historischen Aufstellung zu erwarten sei. Es giebt aber bei den wunderlichen Verhältnissen, die in Berlin zur Zeit bestehen, in Kunst- und Verwaltungskreisen gar nicht wenige Leute, die, ihren eigenen Verstand gänzlich gefangen gebend, so schließen: Bötticher ist durch seine

Tektonik ein so ausgezeichneter Mensch, daß man ohne Weiteres, wenn er etwas thut, annehmen muß, es ist verständig, gedankenvoll und richtig.

Ich will einmal die Voraussetzung dieser Schlußfolgerung ganz unbedingt als berechtigt anerkennen, obgleich nachgerade selbst die Berliner Architekten zu der gewonnenen Einsicht auch den Muth der öffentlichen Anerkennung für die Thatsache haben könnten, daß Bötticher's Tektonik bereits eine der Geschichte angehörige, eine nur noch in gewissen Beziehungen gültige Arbeit ist, deren nie zu leugnenden und zu vergessenden Vorzügen aber eine Anzahl schwer wiegender Schwächen gegenübersteht, hinreichend, ihr namentlich dasjenige normative Ansehen, welches sie in der Berliner Architekturschule hat, abzuerkennen.

Indessen ich nehme die Voraussetzung einmal an; so ist doch die Schlußfolgerung so ungeheuerlich, wie nur irgend eine sein kann. Es kann Jemand über das Wesen und die Bedeutung der architektonischen Formen sehr tief gedacht und sehr Vortreffliches producirt und trotzdem für die Plastik mangelhafte Kenntniß und mangelhaftes Verständniß haben. Auf jedem anderen Gebiete als dem der Tektonik hat Bötticher seine Legitimation erst zu erbringen, und dadurch, daß er Bötticher ist, hat nichts außer seinen tektonischen Arbeiten irgend welche Gewähr und Autorität.

Mögen seine begeisterten Anhänger auch an diejenigen Arbeiten, welche er auf nicht tektonischen Gebieten hervorbringt, mit einer übertriebenen Rücksicht und hochgesteigerten Erwartungen herantreten, mit Zweifel bewundernd und mit Bewunderung zweifelnd, wie es Lessing dem Meister gegenüber verlangt. Wenn sie aber bei der neuesten Production Bötticher's, welche er in den Berliner Sculpturensammlungen beim Aufstellen und beim Katalogisiren geleistet hat, nicht zu der Einsicht gelangen, daß die Bewunderung vor dem Zweifel verstummen muß, und daß dieser Leistung gegenüber eine ganz andere Tonart der Beurtheilung nach dem Lessing'schen Kanon der Kritik am Platze ist, dann müssen sie sich schon bescheiden, selber als in keiner Weise befähigt und ausgerüstet für eine Beurtheilung dieser ganzen Sache angesehen zu werden.

Der einstimmige Schrei der Entrüstung über Bötticher's Werk hat inzwischen die Folge gehabt, daß eine Kommission zur Prüfung des Thatbestandes eingesetzt ist, über deren Ergebnisse seine Anhänger sehr erfreut sind. Es ist aber zunächst daran zu erinnern, daß bei unseren Berliner Kunstzuständen für eine solche Untersuchung gar keine geeignete Kommission von unparteiischen Sachverständigen zusammengebracht werden kann, da, wie bekannt, sich die Behandlung all solcher Angelegenheiten in einem bestimmten Turnus von Persönlichkeiten hin und herbewegt. Das Verdikt der Kommission, welches seinem Wortlaute nach nicht vorliegt, und wohl auch nach alter Sitte nicht bekannt gemacht werden wird, gilt übrigens, so viel bekannt, wesentlich nur der Ueberstreichung sämmtlicher Gypsabgüsse, und da lautet dasselbe, hauptsächlich auf die Autorität des Professors der Chemie Weber hin, günstig für Bötticher. Dieser hat nämlich erklärt, der Gyps habe eine solche Kapacität zum Aufsaugen der aufgestrichenen Flüssigkeit, daß dieselbe gänzlich in denselben hineinsinkt, also von einer Veränderung der Oberfläche bei den Gypsabgüssen in Folge der Ueberstreichung keine Rede sein könne. Die übrigen Mitglieder der Kommission haben aber diesen Rapport zum Theil nur mit halbem Herzen, ja selbst mit ausdrücklichem Proteste unterschrieben, wie dies namentlich von dem Bildhauer Professor Wredow*) zu erwähnen ist, dessen gutes Auge sich wahrscheinlich durch die wissenschaftlichen Deduktionen des Professor Weber nicht um seinen gesunden Blick hat bringen lassen. In der That hat Professor Weber unbedingt vergessen, daß eine rein flüssige stearin- oder glycerinartige Substanz nicht regelmäßig, sondern ausnahmsweise zur Anwendung gekommen ist, daß vielmehr überall, wo der Gyps nicht mehr ganz sauber war — bei der schlechten Haltung der Sammlung der allgemeine Fall —, mit richtiger und, wie ich selber gesehen habe, übermäßig dicker Farbe gewirthschaftet worden ist, und daß zu weißer Farbe nicht bloß Oel oder ein sonstiges flüssiges Bindemittel gehört, welches, rein aufgetragen, allerdings vom Gyps in großer Menge aufgesogen wird, sondern auch ein weißes Farbenpigment (hier Bleiweiß), welches zwar fein gerieben, aber doch immer in so großen Körnern angewendet wird, daß zu einem Hineinsinken in die Poren des Gypses keine Möglichkeit vorhanden ist. Es kommt also lediglich darauf an, wie dickflüssig die Farbe in Anwendung genommen, und wie stark der Farbenauftrag gewesen ist; und es ist ein hinreichend großes Vergehen, wenn, wie feststeht, die Ausführung des Ueberstreichungsmanövers den Betreffenden ohne jede Ueberwachung bei der Ausführung anvertraut ist; und der Augenschein, welcher ja leider nicht verschwindet, spricht noch heute deutlich dafür, daß die Farben allerdings zu dick genommen und aufgetragen sind.

---

*) Derselbe hat mir auf eine höfliche Anfrage und Bitte um thatsächliche Mittheilungen über diese Angelegenheit nicht nur keine Auskunft gegeben — das könnte ihm ja möglicher Weise die (lächerliche) Proclamirung einer Art von Amtsgeheimniß verbieten —, sondern nicht einmal mit zwei Worten geantwortet. Es ist das für den circulus viciosus unseres Instanzenzuges in künstlerischen Angelegenheiten und die Anschauung der zu dem famosen Reigen gehörenden Persönlichkeiten charakteristisch. Die spleenig hochmüthige Nichtachtung der öffentlichen und der wissenschaftlichen Meinung ist dort Grundsatz und System, und „ist es gleich Wahnsinn, hat es doch Methode" Es ist eben sehr viel leichter, die Cliquenwirthschaft methodisch zu betreiben, als die Wissenschaft.

Außerdem ist es vom Professor Weber als Chemiker nicht, wohl aber von jedem Kunstverständigen zu verlangen, daß er weiß und bedenkt, wie ein fettiger Farbenanstrich, wenn er eine gewisse Stärke erlangt, den Formen des Gypses einen mehr oder minder starken spiegelnden Glanz giebt, der durchaus zu vermeiden ist, weil er die Wirkung der Formen auf das Allerempfindlichste beeinträchtigt.

Kurz, es steht trotz allen Kommissionen, welche dagewesen sind und noch eingesetzt werden können, sie mögen zu Protokoll geben, was sie wollen, fest, daß die Uebermalung der Berliner Gypsabgüsse, an sich eine Hantirung von sehr zweifelhafter Vorzüglichkeit, ohne strenge Ueberwachung und von den Beauftragten ohne Verständniß zum Nachtheile der Sammlung ausgeführt worden ist. Da durch diese Ueberkleisterung der Figuren die ganze Sammlung in ihrem Werthe sehr bedeutend heruntergekommen ist, und da eine in ihrem Principe ja nicht präjudicirte Neuanordnung der gesammten Gypsabgüsse in neu herzurichtenden Räumlichkeiten bevorsteht, da ferner durch die Auslassungen der vorher erwähnten Autoritäten der Wissenschaft die Verwerflichkeit des zoologischen oder — wie ich mich vor Jahren schon ausgedrückt habe — gewürzkrämermäßigen Principes der Anordnung à la Bötticher Allen und ganz gewiß den kunstverständigen Lesern der Zeitschrift deutlich geworden ist, darf diese Seite der Sache fast als abgethan und interesselos, antiquirt angesehen werden. Dennoch mag es mir gestattet werden, in Kürze auf einige der hauptsächlichsten Gesichtspunkte zu Gunsten der historischen Anordnung, die Bötticher umgestoßen hat und im Principe verwirft, hinzuweisen. (Schluß folgt.)

Umgestaltung der Wiener Centralcommission.

* Wir haben unlängst mitgetheilt, daß im Zusammenhange mit der Reorganisation der gesammten Kunstverwaltung in Oesterreich, welche seit vorigem Sommer im Zuge ist, auch eine Umgestaltung der k. k. Centralcommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale des österreichischen Kaiserstaates beabsichtigt werde. Diese Umgestaltung ist jetzt in's Werk gesetzt. Die Wiener Zeitung vom 31. Juli publicirt einen Erlaß des Unterrichtsministers v. Stremayr, durch welchen folgendes vom Kaiser genehmigtes Statut der Centralcommission in Wirksamkeit tritt:

Statut
für die Centralcommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale.

§ 1. Die Centralcommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale ist berufen, das Interesse für die Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale immer mehr zu beleben, die Thätigkeit der wissenschaftlichen Vereine und Fachmänner der im Reichsrathe vertretenen Königreiche und Länder hiefür rege zu erhalten und zu fördern, die Denkmale unserer Vorfahren und der einzelnen Volksstämme allgemein bekannt zu machen und zur Ehre derselben vor Vernichtung und Verderbniß zu bewahren.

§ 2. Die Centralcommission untersteht dem Minister für Cultus und Unterricht.

§ 3. Die Centralcommission hat ihre Wirksamkeit auf die folgenden Objecte zu erstrecken:

1. Objecte der prähistorischen Zeit und der antiken Kunst (Monumente, Geräthe ꝛc.).

2. Objecte der Architektur, Plastik, Malerei und der zeichnenden Künste (kirchliche und profane des Mittelalters und der neueren Zeit bis zum Schlusse des 18. Jahrhunderts).

3. Historische Denkmale verschiedener Art von der ältesten Zeit bis zum Schlusse des 18. Jahrhunderts.

Hienach zerfällt die Thätigkeit der Centralcommission in eben so viele Sectionen.

§ 4. Die Centralcommission besteht aus einem Präsidenten und 12 bis 15 Mitgliedern, welche den einzelnen Sectionen zugewiesen werden.

§ 5. Jede Section der Centralcommission verhandelt selbständig die ihr zugewiesenen Geschäfte. Zu Verhandlungen über Gegenstände, welche mehrere Sectionen oder allgemeine Angelegenheiten betreffen, versammeln sich dieselben auf Aufforderung des Präsidenten zu gemeinschaftlichen Sitzungen. Jede Section hat das Recht, sich auf Antrag des Präsidenten oder eines Mitgliedes für einzelne Fälle durch Fachmänner mit beschließender Stimme zu verstärken. Die vorgenommene Wahl wird vom Präsidenten bestätigt.

§ 6. Zu Mitgliedern der Centralcommission für die einzelnen Sectionen werden Männer berufen, deren Leistungen auf dem Gebiete der bildenden Kunst, Archäologie oder Geschichtsforschung anerkannt sind.

Dieselben werden vom Unterrichtsminister nach eingeholtem Vorschlag des Präsidenten auf die Dauer von fünf Jahren ernannt und können nach Ablauf dieser Zeit wieder bestellt werden. Sie beziehen für das von ihnen bekleidete Ehrenamt keinen Gehalt.

§ 7. Der Präsident wird vom Kaiser auf Vorschlag des Unterrichtsministers ernannt.

Er führt bei allen Sitzungen den Vorsitz.

Im Falle seiner Verhinderung vertritt ihn das von ihm bezeichnete Mitglied der Commission.

Dem Präsidenten kommt bei gleichgetheilten Stimmen die Entscheidung zu. Er leitet die Anträge der Centralcommission allenfalls unter Beifügung seiner eigenen Meinung an den Minister und wird durch diesen von den hierüber getroffenen Verfügungen verständigt.

§ 8. Den näheren Wirkungskreis der Sectionen, sowie die Geschäftsbehandlung in den Gesammt- und Sectionssitzungen regeln besondere Instructionen und die Geschäftsordnung, welche vom Minister genehmigt werden.

§ 9. Die wichtigsten Hilfsorgane der Centralcommission für Kunst- und historische Denkmale sind die „Conservatoren"; dieselben haben die Zwecke der Commission innerhalb des ihnen zugewiesenen Bezirks zu wahren und zu fördern. Sie werden je nach der Richtung ihrer Studien und ihres Berufes entweder für alle oder für einzelne Sectionen ernannt. Ebenso kann sich der Umkreis ihres Wirkens auf einen Kreis oder auf mehrere solche, eventuell auch auf verschiedene Kronländer beziehen.

Bei der Bestellung der Conservatoren ist dafür Sorge zu tragen, daß mit Rücksicht auf jede der drei Sectionen der Centralcommission das ganze Gebiet der im Reichsrathe vertretenen Königreiche und Länder möglichst vertreten ist. Die Ernennung der Conservatoren erfolgt auf Vorschlag der Centralcommission vom Unterrichtsminister mit der Functionsdauer von fünf Jahren.

§ 10. Die Sectionen correspondiren mit den betreffenden Conservatoren nur durch die Centralcommission.

§ 11. Die Commission hat mit allen für ähnliche oder verwandte Zwecke bestehenden Local- und Landesvereinen in geschäftliche Berührung zu treten und an allen Orten, wo es wünschenswerth erscheint, auf die Gründung neuer Vereine dieses Faches hinzuwirken.

Die Geschäftsverbindung mit Vereinen, sowie mit Privaten erfolgt durch die Conservatoren, welch' letztere überhaupt als Vermittler zwischen diesen und der Centralcommission im beiderseitigen Interesse zu wirken haben.

§ 12. Nach Maß des sich mehrenden Stoffes und des sich erweiternden Kreises der Verbindungen kann die Commission Persönlichkeiten, welche sich den Ruf gründlicher Kenntnisse und wissenschaftlichen Strebens in Beziehung auf Kunst- und historische Denkmäler erworben haben, zu „Correspondenten" ernennen.

§ 13. Die Commission kann aus ihrem Schooße oder außerhalb desselben geeignete Persönlichkeiten für besondere Zwecke ihrer Thätigkeit mit Aufträgen dahin entsenden, wo dies zur Aufnahme eines Objectes oder zur Abgabe eines fachmännischen Urtheils nothwendig erscheint.

§ 14. Am Schlusse eines jeden Jahres erstattet die Centralkommission einen in Druck zu legenden Generalbericht über ihre Thätigkeit an das Unterrichtsministerium. Ueberdies publizirt sie in freier Folge wissenschaftliche Abhandlungen auf dem Gebiete ihrer Wirksamkeit.

§ 15. Die k. k. Behörden sind berufen, die Centralkommission und deren Organe in ihrem Wirken zu unterstützen, sowohl über spezielles Ansinnen als auch unaufgefordert, insbesondere durch geeignete Mittheilung, wenn ihnen in ihrem Wirkungskreise das Vorhandensein eines Kunst- oder historischen Denkmales zur Kenntniß kommt.

§ 16. Die Centralkommission hat alles dasjenige vorzubereiten und in Antrag zu bringen, was auf dem Wege der staatlichen Gesetzgebung zur vollständigen Durchführung der ihr gestellten Aufgaben erforderlich ist.

Personal-Nachrichten.

Dr. **Moriz Thausing** wurde zum außerordentlichen Professor der Kunstgeschichte an der Wiener Universität ernannt.

Sammlungen und Ausstellungen.

* **Die Ausstellung alter Gemälde aus dem Wiener Privatbesitze** wurde der Ankündigung gemäß am 1. d M. im österreichischen Museum eröffnet und am Eröffnungstage auch bereits der etwa vier Druckbogen umfassende, elegant ausgestattete Katalog ausgegeben. Derselbe zählt 206 Bilder aus 30 Privatsammlungen auf; unter den 112 in der Ausstellung vertretenen Meistern sind es besonders die Niederländer des 17. Jahrhunderts, welche sowohl durch Zahl als durch Importanz der Werke hervorragen. So sind von Frans Hals 9 Bilder, von Rembrandt 4, von Jacob Ruisdael 11, von van Goyen nicht weniger als 27 Bilder ausgestellt. Unter den Werken der van Eyck'schen Schule nennen wir den jetzt dem Gerard David zugeschriebenen Artaria'schen Flügelaltar, unter den Bildern deutscher Meister den prächtigen Hans Kulmbach der Sammlung Fr. Lippmann, unter den Spaniern den herrlichen Murillo (S. Rosa de Lima) des Herrn A. Posonyi, unter den Italienern endlich den h. Sebastian des Herrn Endris, früher dem Giovanni Bellini, neuerdings dem Fr. Buonsignori zugeschrieben, und zwei schöne Porträts von Moretto und Tizian aus der Sammlung Sterne. Näheres über diese höchst interessante Ausstellung, deren Besuch wir nur dringend empfehlen können, in einem der folgenden Hefte der Zeitschrift.

A. J. M. **Hamburg**. Das Gemälde von Gebhardt, Golgotha, (vgl. Nr. 35 d. Bl. unter Düsseldorf) ist für die hiesige städtische Gemäldegalerie angekauft worden Indem ich im Uebrigen auf die citirte Stelle verweise, muß ich mich der Meinung eines hiesigen Kritikers, W. Maer, in der „Reform" anschließen, wenn er die häßliche krampfhafte Verdrehung der Füße des todten Heilandes tadelt und es mißbilligt, daß beide Schächer in Nichts von einander unterschieden sind, sowie daß die Landsknechte schon abziehen, obschon sie bis zum Tode der Gekreuzigten hätten dableiben müssen. Diese Mängel sind jedoch nebensächlicher Art, wenn man sich einmal mit den Gebhardt'schen Grundsätzen so oder so auseinander- und über die ausgesuchte stellenweise entschieden dornirte Häßlichkeit der Gesichtstypen hinwegsetzen will. Es will uns aber doch scheinen, als ob man mit dieser realistischen Richtung einverstanden sein und doch wünschen könne, daß es dem Maler gefallen hätte, doch wenigstens ein, wenn auch nicht schönes, doch hübsches oder ansprechendes Gesicht auf seiner Leinwand anzubringen. Die koloristische Ausführung ist, abgesehen von dem schreiend rothen Color des Johannes und der etwas unruhig bunten Gruppe im Mittelgrunde durchaus fein und gelungen; vortrefflich ist namentlich die geschickte Berechnung, mit der die weißen Lendentücher der Gekreuzigten zur Milderung und Abschwächung der fahlen Leichenfarbe der Sterbenden verwendet werden. Jedenfalls ist das Gemälde eine interessante Erscheinung und eine werthvolle Acquisition, wenn auch die durch Gebhardt inaugurirte Richtung nicht auf widerspruchslose Anerkennung rechnen darf. Es ist mindestens sehr zu bezweifeln, ob die täglich mehr verfallende religiöse Kunst auf diesem Wege einer Regeneration entgegenzugehen hoffen darf. Das Prinzip, welches der Auffassung des Künstlers zu Grunde liegt,

ist zu sehr ein Erzeugniß kühler Reflexion, um auf Künstler und Publikum anregend zu wirken, und zu wenig schöpferisch, indem es im Grunde doch nur auf eine längst verflossene Kunstepoche gewaltsam zurückgreift. In jener Vergangenheit lag die Sache doch anders. Wenn ein alter Künstler den Vater Abraham mit einer Reiterpistole ausrücken läßt, um seinen Sohn mittelst Pulver und Blei abzuschlachten, wenn ein anderer die Kinder Israels mit Kanonen und Hakenbüchsen gegen die Beduinen der Sinai-Wüste zu Felde ziehen läßt, so sind sie beide gerechtfertigt erstens durch ihre naive Unwissenheit, der jede Berechnung fremd ist, und zweitens durch die geringe Bildung ihres Publikums, welches das naiv Dargestellte ebenso unbefangen als etwas durchaus Selbstverständliches hinnahm. Heutzutage aber fehlt diese Naivetät nicht allein dem Künstler, welcher sie durch Berechnung nimmer ersetzen kann, sondern auch dem Publikum, welches ihm mit selbständiger Kritik gegenübersteht. Der Grundsatz, biblische Geschichten so zu malen, als ob es Traditionen unseres eigenen Volkes wären, führt doch zu ganz bedenklichen Consequenzen, dürfte schon deßwegen die beabsichtigte Wirkung verfehlen, weil er dem Publikum zu viel und zu wenig zumuthet: zu viel, weil es des Künstlers Intention begreifen soll, zu wenig, weil er eine Unkenntniß oder Unbefangenheit fordert, ohne welche diese Gemälde nicht überzeugend sein können. Gerade die Annahme, daß ein uns näher liegendes Costüm die Dargestellten uns auch menschlich näher rücken und gewissermaßen glaubhafter machen müsse, scheint auf einem entschiedenen Fehlschluß zu beruhen. Das fremdartige oder antike Costüm, und dies braucht darum keineswegs bis auf jede Kleinigkeit archäologisch genau zu sein, wirkt bei weitem überzeugender als die eklektische und eigentlich gar keiner bestimmten Zeit angehörende, im Ganzen aber mittelalterlich anmuthende Costümirung, wie sie auf dem vorliegenden Bilde von Laien und Gelehrten nicht ohne merkliches Kopfschütteln angestaunt wird. Es geht damit ähnlich, wenn der Vergleich verstattet ist, wie mit den Märchen. Ein Feenmärchen, zeitlich oder örtlich in weiter Ferne spielend, ist sicherlich überzeugender als die immerhin genialen Versuche E. T. A. Hoffmann's, die Phantastik des Märchens im Gewande der Neuzeit und in Dresden ihre wunderlamen Blüthen treiben zu lassen; Aladdin's Wunderlampe hat für uns mehr innere Wahrheit als der goldene Topf des Studiosen Anselmus. — Es kommt zu dem Allen aber noch ein sehr bedenklicher Umstand hinzu, die Gefahr nämlich, daß das Publikum in dem Bilde etwas ganz Anderes findet, als was der Künstler dargestellt haben will. Man versuche es doch einmal, die Auferweckung von Jairi Töchterlein ohne Etikette hinzuhängen, und nun die Beschauer den Gegenstand des Bildes errathen zu lassen; wie wenige würden das Richtige finden, und wie viele wohl auf den ländlichen Wunderdoktor verfallen! Oder man denke sich Gebhardt's Prinzip auf den über Jesu Tod berathenden Sanhedrin angewandt: es könnte leichtlich eine Sitzung der Inquisition, ein Genfer Ketzergericht oder gar ein evangelischer Oberkirchenrath daraus werden

Vermischte Nachrichten.

Grundsteinlegung zur neuen Börse in Wien. Am 13. Juli wurde zu Ehren Meisters Theophil v. Hansen, der seinen sechzigsten Geburtstag feierte, durch die beim Bau beschäftigten Architekten und Bauleiter die Feierlichkeit der Grundsteinlegung zum neuen Börsengebäude in Wien veranstaltet. Um 11 Vormittags wurde der Meister auf dem festlich dekorirten Bauplatze von dem Personale empfangen und vom Architekten Franz Haltmschläger mit einer Ansprache begrüßt. Mit einem herzlichen Dankeswerte erwiederte er die ihm gebrachten Hochrufe. Architekt Hans Auer verlas nun die Bau-Urkunde, welche danach vom Meister Hansen, sowie von den der Festlichkeit Beiwohnenden unterzeichnet wurde, um sodann in einer Glaskapsel verschlossen dem Grundstein beigesetzt zu werden. In der Urkunde heißt es nach dem „Neuen Fremdenblatte": „Im Jahre 1873 am 13. Tage des Monates Juli versenken wir in feierlicher Weise den Grundstein zum neuen Börsengebäude und übergeben demselben gleichzeitig die vorliegende Urkunde, in welcher die Entstehung und der bisherige Verlauf der Ausführung dieses Werkes verzeichnet ist . . . Es wurde dieser Tag für den feierlichen Akt der Grundsteinlegung ausgewählt, um die sechzigste Geburtstagsfeier des hochgeehrten Meisters Th. v. Hansen in würdiger Weise zu begehen. Möge dieses Werk deutscher Baukunst glücklich seine Vollendung erreichen, möge es den kommenden Tagen ein herrliches Zeugniß sein zur Ehre unseres Meisters und unserer Zeit."

Aus Rotenburg schreibt man der „Köln. Ztg.": Der Grundstein zu dem Sieges- und Minnesänger-Denkmal auf der Rotenburg über dem Neckar wurde am 12. Juli feierlich gelegt. Schon erheben sich weithin glänzend große, weiße Sandsteinquadern auf den alten neun Fuß hohen Grundmauern. Sie verkünden dem deutschen Volke die hohe Bedeutung des erneuten Doppeldenkmals. Möge nun auch aus der Ferne jeder wohlwollende Gönner eine Postanweisung senden an den Kassirer des Alterthumsvereins zu Rotenburg in Württemberg. Siebzig Fuß hoch ersteht dann noch vor Schluß des Jahres wieder, was einst als die Zierde, „die Landskron" Schwabens, gepriesen wurde: die Rotenburg. Frhr v. Ow auf Wachendorf hat bei Gelegenheit der Grundsteinlegung ein Festgedicht verfaßt, das namentlich auch die historischen Momente jener Schwabenburg treffend hervorhebt.

* r. **Aus Tirol.** Das berühmte Schloß Runglstein an der Tulfer bei Botzen soll verkauft werden! — In dieser Burg befinden sich die alten Wandgemälde mit Darstellungen aus Tristan und der Heldensage, welche das Ferdinandeum zu Insbruck veröffentlichte. Bereits Kaiser Maximilian I, welcher allerdings für die Kunst Sinn hatte, ließ für ihre Erhaltung sorgen. Nun müssen wir fürchten, daß diese für Literatur- und Kunstgeschichte unschätzbaren Denkmale vielleicht verderben oder gar dem Untergang geweiht werden. Die Burg gehört der Mensa von Trient; sie wirft allerdings keinen Ertrag ab; deswegen ist die fürstbischöfliche Verwaltung bei der Statthalterei um die Erlaubniß eingekommen, sie für den Ausrufspreis von 5000 Fl. ausbieten zu dürfen. Hoffen wir, daß die österreichische Regierung das Nöthige vorkehre, damit wir nicht wieder, wenn ein Unheil geschehen ist, den traurigen Ausruf hören müssen: „So etwas ist nur in Oesterreich möglich!" Und sollte wirklich die altberühmte Burg ausgeboten werden, so wünschen wir, daß sie ein reicher Kunstfreund ersiehe; kaum wäre in Deutschland ein schönerer Ansitz zu finden! — G. Mader hat sein Fresko in der Franziskanerkirche vollendet. Abgesehen davon, daß wir bedauern müssen, das Bild an diesem Platze zu sehen, zollen wir ihm volle Anerkennung. Es stellt den Tod des heiligen Josef vor; die Technik und Ausführung ist geradezu meisterhaft. Mader hat einen neuen ehrenvollen Auftrag erhalten. Er wird die Kirche zu Ischl im Salzkammergut malen. Dazu sind sechs Jahre bestimmt. An der Decke sind Darstellungen aus der Legende des heiligen Nicolaus, an den Seitenwänden aus dem Leben Jesu und Mariä anzubringen. Dieses Mal können wir von einer gelungenen Restauration berichten. Im Gebäude des Theresianum befindet sich ein Kreuzgang. Nun wurden die Pfeiler und Lisenen aus braunem und die Kapitäle aus weißem Marmor von Schmutz und Kalktünche befreit und neu geglättet. Dieser Kreuzgang wurde zwischen 1550—1560 gebaut, er zeigt die edlen Formen der Renaissance, das Gewölbe hat jedoch ein Netzwerk gothischer Rippen. So spät berühren sich noch und zwar in der Hauptstadt des Landes — Gothik und Renaissance!

* **Aus dem Atelier des Bildhauers Schies** in Wiesbaden ist dieser Tage das Modell für das hiesige Kriegerdenkmal nach Berlin abgegangen, um in der Kastnerschen Zinkgießerei in galvanisch broncirtem Zinkguß hergestellt zu werden. Das Denkmal selbst wird aus einer 10 Fuß hohen Germania bestehen, die in der erhobenen Rechten den Lorbeerkranz, in der Linken das deutsche Banner mit dem Adler und eisernen Kreuze trägt. Die Figur ruht auf einem Postament aus grauem Sandstein, an dessen abgeschrägten Ecken jedesmal der deutsche Reichsadler, ebenfalls aus Zinkguß, über französischen Trophäen Wache hält. Auf dem Sockel des Postaments liest man Widmungsinschriften, ebenso unter den Waffentrophäen die Namen der Kämpfe, denen die beiden nassauischen Infanterieregimenter 87 und 88 hauptsächlich beiwohnten: Weißenburg, Wörth, Sedan, Paris. In die vier Flächen des Postamentkerns sind Zinktafeln eingelassen, welche die Namen der mehr als 400 Gefallenen jener beiden Regimenter tragen. Das Denkmal macht dem Künstler, dessen Atelier der Kronprinz und die Kronprinzessin des deutschen Reichs bei ihrem

letzten Aufenthalte in Wiesbaden besuchten, alle Ehre. Hermann Schies, zuerst Schüler von Hopfgarten in Wiesbaden und dann von Drake in Berlin, hat auch die prächtige Figur der Germania auf dem Friedhof zu Kuchheimbolanden in der Pfalz geschaffen und erhielt kürzlich den Auftrag zu einer Germania für Saarbrücken.

Neuigkeiten des Buchhandels.

Collnet, E., et Loran. Recueil des restes de notre art national du XI. au XVIII. siècle. I.—4. Livr. Fol. Lüttich, Claesen.

Pecht, Fr., Kunst und Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung. 8°. Stuttgart, Colta.

Das k. k. österreich. Museum und die Kunstgewerbeschule. Festschrift bei Gelegenheit der Weltausstellung in Wien. Mai 1873. 4°. Wien, Braumüller.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. Nr. 7.
Die neue evangelische Kirche zu Altwasser. — Winckelmann. — Nachtrag zu dem Aufsatze: Die Darstellung des Abendmahles durch die byzantinische Kunst.

Kunst und Gewerbe. Nr. 30.
Die diesjährige Ausstellung hervorragender kunstgewerblicher Erzeugnisse älterer Zeit im germanischen Museum zu Nürnberg, von O. von Schorn.

Kunst und Gewerbe. Nr. 31.
Berliner Industrie im Jahre 1872. Die Kunstgewerbeschule in München. — Der Zeichenunterricht in der Volksschule.

Gewerbehalle. Nr. 8.
Die Wiener Weltausstellung und die Kunstindustrie. Von J. Falke. — Griechische Vasenbemalung; Romanische Kämpferverzierung dem Dome zu Mainz; Mosaikornamente aus dem Dome und aus San. Greco in Florenz; Umrahmung des Portals vom Dome zu Lucca, Intarsien an den Chorstühlen in Sta. Maria del Organo in Verona. Ferner moderne Entwürfe: Füllung, Sopha, Fauteuil, runder Tisch mit farbiger Holzeinlage, Wanduhr, Fontaine in Guß, schmiedeeisernes Thor, Marmorkamin, Abendmahlkanne mit Patena, Holzornamente zum Aufsägen.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertfund & Pries in Leipzig.

VIII. Jahrgang. Nr. 44.

Beiträge sind an Dr. E. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königstr. 3) zu richten.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

15. August 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Albert von Zahn.

(Nekrolog.)

In der Nacht vom 15. zum 16. Juni ist Albert von Zahn zu Marienbad plötzlich verstorben. Diese Zeitschrift verliert in ihm einen treuen Mitarbeiter, die Kunstwissenschaft einen ihrer besten Jünger. Nicht nur seine Fachgenossen, seine näheren Freunde und Angehörigen, auch Alle, die ihn nur aus seinen Vorträgen kannten, die mit ihm nur in flüchtige gesellschaftliche oder geschäftliche Berührung gekommen, wurden von der Trauerkunde schmerzlich überrascht. Jung und reichbegabt, geliebt und hochgeachtet, in einen Wirkungskreis gestellt, der den Neigungen und Fähigkeiten vollkommen entsprach, innerhalb desselben mit großem Erfolge thätig und mit Plänen erfüllt, die noch Treffliches in Aussicht stellten — so plötzlich zu sterben: wen sollte ein solcher Heimgang nicht ergreifen? Der Schmerz des ersten erschütternden Eindrucks ist allmählich der ruhigeren Betrachtung und dem stilleren Andenken an den verehrten Freund gewichen,

und wir empfinden und erkennen zugleich die ganze Größe des Verlustes, welchen die Wissenschaft und Kunst erlitten.

Albert v. Zahn war am 10. April 1836 in Leipzig geboren. Er stammte aus einer Juristenfamilie, die sich in verschiedenen Gliedern im sächsischen Staatsdienste ausgezeichnet hat; sein Vater war Advokat. Ebenfalls für die Wissenschaft bestimmt, besuchte er von 1845 bis 1853 die Nicolaischule. Indessen regte sich in ihm frühe schon die Liebe zur Kunst und der Wunsch, Maler zu werden, eine Neigung, die ihn im Jahre 1854 nach Dresden auf die Kunstakademie führte. Er war ein fleißiger Schüler derselben und zugleich ein guter Kamerad, der sich gern an den lustigen Schwänken seiner Genossen betheiligte. Nach beendigten akademischen Studien trat er in das Atelier Bendemann's ein und führte hier einige Kompositionen in Oel und Aquarell aus; später in Leipzig unter Prof. Jäger's Anleitung ein größeres Altarbild, den auferstandenen Christus, für eine Dorfkirche

Sachsens. Obgleich nicht ohne Talent und besonders im Entwerfen mit dem Stifte, überhaupt als Zeichner geschickt, von welcher Begabung namentlich eine im Besitze seiner Familie befindliche Folge italienischer Landschaften erfreuliches Zeugniß giebt (Künstler, wie Preller in Weimar, sprachen sich sehr günstig über diese Zeichnungen aus), so fühlte Zahn doch bald, daß die ausübende Kunst nicht sein eigentlicher Beruf sei. Mehr noch als die praktische Kunstübung hatten ihn von jeher theoretische Studien angezogen und beschäftigt. Sein Sinn für letztere fand in den Dresdener Professorenkreisen mannichfache Förderung. Man trug ihm die Bibliothek der Akademie zu ordnen auf, und einen Katalog anzufertigen, eine Arbeit, an die er mit großer Liebe ging und deren sorgfältige und systematische Durchführung schon jenen Ernst bekundet, der alle seine späteren Unternehmungen ausgezeichnet. Auch fällt in diese Zeit sein erster schriftstellerischer Versuch: eine anonym erschienene kleine Schrift, welche unter dem Titel: „Die Kunst und das sächsische Kunstbudget" das bei Verwendung der vom Staate bewilligten Fonds in Frage kommende Princip erörtert.

Nachdem Zahn unter diesen und ähnlichen Beschäftigungen sich über seine Lebensaufgabe klar geworden, kehrte er im Jahre 1858 in seine Vaterstadt Leipzig zurück, um auf der dortigen Universität der Wissenschaft sich zu widmen. Neben seinen kunstgeschichtlichen Studien suchte er jedoch auch hier sein künstlerisches Talent fortzubilden. Gleichzeitig war er in der Kunsthandlung von Rudolph Weigel mit der Abfassung von Katalogen beschäftigt. Diese Arbeit, die Sammlungen, die er dabei unter die Hände bekam, nicht minder als der nähere Umgang mit Weigel, dem ebenso praktischen wie kenntnißreichen Kunsthändler und Sammler, waren vom förderlichsten Einfluß auf seine spätere geschäftliche Wirksamkeit. Die Kunstliebe der Leipziger hatte sich damals durch die Gründung des städtischen Museums glänzend bethätigt; im Jahre 1860 wurde Zahn zum Custos desselben ernannt. Durch sein Streben und Wissen, ebenso wie durch seine Liebenswürdigkeit und gesellschaftlichen Talente war er in den tonangebenden Kreisen Leipzig's, denen er schon durch seine Familie nahe stand, schnell beliebt geworden, welche Werthschätzung durch seine anregende und erfolgreiche Thätigkeit am Museum und im Kunstverein nicht wenig erhöht ward. Oft und gern sprach er in späteren Jahren von dem warmen, lebendigen Kunstinteresse, das er in Leipzig gefunden. Zu den Anregungen, die er hier gab, gehört u. A. die Gründung einer Vorbildersammlung für Kunstwerke, über deren Plan, Anordnung und Einrichtung er im Jahre 1868 einen Bericht veröffentlichte. Sein Sinn für Ornamentik und der Wunsch, diesen Sinn auch im Publikum zu wecken und zu heben, bestimmte ihn ferner zur Herausgabe seines „Musterbuches für häusliche Kunst-Arbeiten", dessen erste Lieferung 1864 erschien; ein Unternehmen, welches die Kunstthätigkeit im Hause gefördert und ihr statt des vielen dilettantischen planlosen Versuchens eine gewisse praktische Richtung gegeben hat. Ebenso unternahm Zahn in jener Zeit eine genaue Untersuchung der beiden zu Darmstadt und Dresden vorhandenen Exemplare der Holbein'schen Madonna und theilte das Resultat im „Archiv f. d. zeichn. Künste, XI, 1865" mit. Kugler und Waagen hatten schon früher die Frage erörtert; was sie als Vermuthung aussprachen, wurde von Zahn festgestellt, nämlich daß das Darmstädter Exemplar das frühere und originalere ist. Im Jahre 1866 promovirte Zahn und ward Docent an der Universität. In seiner Dissertation behandelte er in gründlichster Weise: „Dürer's Kunstlehre und sein Verhältniß zur Renaissance", eine Arbeit, welche ihm die wärmste Anerkennung der Fachmänner eintrug. Alfred Woltmann sagt, mit Bezug auf dieses Buch, in dem schönen Nachruf, welchen er dem Heimgegangenen in der „National-Zeitung" widmete: „Er trug in maßgebender Weise zum wahren Verständniß von Begriff und Wesen der deutschen Renaissance bei, er betrat mit der Untersuchung ihrer künstlerischen Bestrebungen eine neue Bahn und faßte auch die Gestalt Dürer's, des größten deutschen Künstlergenius, von einer neuen Seite in das Auge."

Um seine kunstgeschichtlichen Studien zu erweitern und zu befestigen, bereiste Zahn in den Jahren 1866 und 1867 Italien; ebenso besuchte er später, um seine Kunstanschauungen zu vervollständigen, Belgien und Holland, wie auch London, Paris und St. Petersburg. In Rom, wo er auf seiner italienischen Reise längere Zeit verweilte, verkehrte er hauptsächlich mit den Gelehrten des archäologischen Instituts, auf dem Kapitol, mit Helbig, Henzen u. A.; von Künstlern gehörten Dreber, Preller jun. und Grosse, der ihm bereits von Dresden her befreundet war, zu seinem näheren Umgang. Er sammelte auf dieser Reise werthvolle Notizen und Materialien, so u. A. auch zu einer neuen Ausgabe von Burckhardt's trefflichem „Cicerone". Die Ausgabe erschien im Jahre 1869, und bereits ist eine dritte nothwendig geworden, die in den nächsten Wochen erscheinen wird. Zahn hat letztere nicht mehr ganz besorgen können; sein von ihm hochgeschätzter Freund W. Bode wird die Bearbeitung in seinem Sinne zu Ende führen.

Im Jahre 1868 wurde Zahn's akademische Lehrthätigkeit, welcher er sich mit großer Liebe hingegeben, durch seine Ernennung zum Director des großherzogl. Museums in Weimar unterbrochen. In regster und verdienstlichster Weise ging er an die Organisation des genannten Museums; zugleich hielt er, wie in den Abendzirkeln des großherzoglichen Hofes, Vorlesungen, und

als er, einem ehrenvollen Rufe nach Dresden folgend, bereits im April 1870 diesen Wirkungskreis aufgab, hinterließ er auch hier zahlreiche Verehrer.

In Dresden war man an maßgebender Stelle des Bedürfnisses einer zeitgemäßen Reform der berühmten Sammlungen sich bewußt geworden. Man hatte den Minister Frhrn. v. Friesen zum Generaldirektor ernannt, einen warmen Kunstfreund, der mit dem vollen Verständniß seiner Aufgabe sofort Front gegen die veralteten Einrichtungen der Sammlungen machte. Der Scharfblick desselben erkannte in Zahn eine kräftige Hülfe für die Reorganisation, wie überhaupt für die Verwaltung der Sammlungen, und auf seinen Vorschlag wurde er mit dem Titel eines Hofrathes als Referent in die Generaldirektion der k. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft berufen. Zahn brachte die schätzbarsten Eigenschaften zu dem neuen Amte mit und gab sich letzterem in rastloser Thätigkeit hin. Mit einem vielseitigen Wissen verband er, was nicht immer vereint vorzukommen pflegt, eine geschäftliche Routine, die sich schnell orientirt, resolut resolvirt und den amtlichen Verkehr ihm selbst wie Anderen sehr erleichterte. Dabei besaß er ein gewinnendes humanes und urbanes Wesen, verbunden mit einer gewissen diplomatischen Feinheit und Gewandtheit, die ihm über so manche Klippe seiner schwierigen Stellung hinweghalf. Und wenn es, bei der Energie, mit der er seine Ziele verfolgte, auch nicht ganz ohne Widersacher abgehen konnte, so werden doch auch letztere ihm ihre Achtung nicht versagen können. Immer war es nur die Sache, die er im Auge hatte, nie ließ er sich von persönlichen Motiven leiten.

Mit Eifer und Umsicht wirkte Zahn für eine gesichertere und praktischere Aufstellung und für die größere Nutzbarmachung der Sammlungen im Interesse des Studiums und Genusses. Er sorgte für eine bessere Aufstellung und Vertheilung der Gemälde der Galerie und betrieb die Inventarisation, wie zugleich die photographische Publikation dieser und der anderen Sammlungen. Das historische Museum war bereits vor seiner Anstellung dem öffentlichen Besuche frei gegeben worden; für die übrigen, für die Kunstindustrie so wichtigen Sammlungen, wie insbesondere für das Grüne Gewölbe, sodann für die Porzellan- und Gefäß-Sammlung und die Gewehr-Galerie, arbeitete er Regulative aus, welche dieselben dem Publikum in liberalster Weise zugänglich machten. Seine Einrichtungen zum Schutze der Sammlungsgegenstände haben sich bis jetzt glänzend bewährt, und ebenso hat sich eine außerordentliche Zunahme des Besuches ergeben.

Von dem Organisationstalente Zahn's, wie zugleich aber auch namentlich von seinem Drange nach Wahrheit in Sachen seiner Wissenschaft, dürfte die Holbein-Ausstellung im Jahre 1871 gezeugt haben, ein an Anregungen und Resultaten reiches Unternehmen, das er in der Hauptsache allein und unter den verwickeltsten Verhältnissen in das Werk gesetzt hat.

Wie anderwärts bereits, so hielt er auch in Dresden während des Winters kunstgeschichtliche Vorträge, die jederzeit eine sehr zahlreiche und beifällige Theilnahme fanden. In fließender freier Rede wußte er seine eigene Begeisterung für die Kunst seinen Hörern einzuhauchen. Die intime Kenntniß, die lebendige Anschauung der Kunstwerke, namentlich auch die Vertrautheit mit den Gewohnheiten, Bedingungen, Geheimnissen des künstlerischen Schaffens, auf welcher seine Kritik fußte, machten diese Vorträge sehr anziehend. Er hielt in Dresden drei Cyklen: über die Meister der deutschen Renaissance, über die niederländische Kunst, wo er meisterliche Charakteristiken von Rubens und Rembrandt bot, und über die Kunst des 18. Jahrhunderts. Zahn betrachtete diese Vorlesungen als Vorarbeit für eine spätere größere Publikation; die Vorarbeit stellte Treffliches in Aussicht.

Leider sollte es zu keinem größeren Werke kommen; doch werden die zahlreichen Aufsätze und Kritiken, welche Zahn für die unter seiner sorgfältigen Redaktion bei E. A. Seemann in Leipzig erschienenen „Jahrbücher für Kunstwissenschaft", wie für verschiedene andere Zeitschriften lieferte, ihm einen ehrenvollen Platz als Kunstschriftsteller sichern. Die Arbeiten bekunden die umfassendsten, gründlichsten Kenntnisse, einen seltenen wissenschaftlichen Ernst und sind reich an Anregungen und Forschungsergebnissen.

Neben seiner amtlichen und literarischen Thätigkeit beschäftigte sich Zahn viel mit dem Ornamentenfach, nach welcher Richtung hin er überaus rege studirte und sammelte, selbst zeichnete und zeichnen ließ. Eine von ihm hinterlassene „Anleitung zum Ornamentzeichnen" wird im Verlage der Arnoldischen Buchhandlung in Leipzig erscheinen; ein größeres, von ihm mit Vorliebe geplantes Werk, eine Geschichte des Ornaments, ist, was sehr zu bedauern, nicht so weit gediehen, um der Oeffentlichkeit übergeben werden zu können. Von seiner Kenntniß, seinem feinen, eindringenden Verständniß der charakteristischen Elemente der verschiedenen Stilformen und Gattungen zeugen seine eingehenden künstlerischen Analysen des Barockstils, des Rococo und Zopfes in einem Aufsatze der „Zeitschrift f. bild. Kunst" (1873, Nr. 1 und 2), einem überaus werthvollen Beitrage zur Konsolidirung der Stilbezeichnungen. Ein fruchtbares Feld für seine Thätigkeit auf diesem Gebiete öffnete sich Zahn wenige Wochen vor seinem Ableben durch die Ernennung zum Direktor der königl. Schule für Modelliren, Ornament- und Musterzeichnen. Freudig begrüßte er die Gelegenheit zur Gründung einer großen Vorbildersammlung für Kunstgewerbe, schnell war der Plan entworfen; ein Plan, den wie so manche andere vielverheißende

Pläne des thätigen Mannes ein jäher Tod zerreißen sollte.

Nervös von Natur, durch angestrengtes Arbeiten in den letzten Tagen angegriffen, trat Zahn am 14. Juni eine Reise zur Wiener Weltausstellung an und erst kürzlich verlobt, besuchte er bei dieser Gelegenheit seine in Marienbad weilende Braut. Er verbrachte den Abend im Familienkreise derselben, man versprach sich am andern Morgen auf der Brunnenpromenade zu treffen. Als er daselbst nicht erschien, drang man in sein Zimmer und fand ihn todt. Seine Leiche wurde nach Leipzig gebracht. Dort hat er an der Seite seines Vaters die ewige Ruhe gefunden. Sein Andenken wird in Ehren bleiben. C.

Erster kunstwissenschaftlicher Congreß in Wien.

Vom 1. bis 4. September 1873.

K. k. österreichisches Museum, Stubenring.

Reglement.

I. Der kunstwissenschaftliche Congreß findet den 1., 2., 3. (eventuell 4.) September im Bibliotheks-Saale des österr. Museums statt.

II. Mitglieder des Congresses sind diejenigen, welche zur Theilnahme an demselben eingeladen wurden, oder bei dem leitenden Comité sich angemeldet haben.

III. Alle Mitglieder des Congresses erhalten eine Mitgliedskarte, welche für die Dauer des Congresses zu freiem Eintritt in das Museum und die Ausstellung alter Bilder aus dem Wiener Privatbesitze berechtigt.

IV. Die Entrichtung einer Mitgliedertaxe findet nicht statt.

V. Die Theilnahme der Mitglieder des Congresses an den Debatten regelt die Geschäftsordnung.

VI. Das Programm für die Discussionen im Congreß ist folgendes:

1. Die Anforderungen der Kunstwissenschaft an die Anordnung, Katalogisirung und Verwaltung der Museen.
2. Die Conservirung von Kunstwerken (Gemälden, öffentlichen Denkmälern, kirchlichen Kunstgegenständen, Miniaturen, Handzeichnungen u. s. w.
3. Der kunstgeschichtliche Unterricht an Hoch- und Mittelschulen.
4. Gründung eines Repertoriums der Kunstwissenschaft und Anlage eines kunstgeschichtlichen Regestenwerkes.
5. Reproductionen von Kunstwerken und deren Verbreitung im Interesse der Museen und des Kunstunterrichtes.

VII. Die oben bezeichneten Programmspunkte werden einzelnen oder mehreren Referenten zur Bearbeitung, eventuell Berichterstattung übergeben, insbesondere jenen Herren, die sich speciell bereits zum Worte gemeldet haben.

VIII. Das Präsidium in den Sitzungen führt der Vorsitzende des Comité's. Allenfallsige Special-Comité's wählen aus ihrer Mitte den Vorsitzenden und den Referenten.

IX. Abstimmungen über wissenschaftliche Fragen finden nicht statt, sondern nur über Anträge, welche eine Action der Staatsbehörde oder der öffentlichen Institute wünschenswerth erscheinen lassen.

X. Die Verhandlungen des Congresses werden in deutscher Sprache geführt, ohne daß jedoch dem Vorsitzenden das Recht benommen wäre, auch Vorträge in fremden Sprachen zuzulassen.

XI. Die Verhandlungen werden in den „Mittheilungen des Museums" in entsprechender Form veröffentlicht und den Congreß-Mitgliedern zugeschickt werden.

Fragepunkte.

I.

1. Welche Vorbildung ist die geeigneste für Conservatoren öffentlicher Kunstsammlungen?

2. Welche Zustände bestehen in den verschiedenen Staaten hinsichtlich der Verwaltung und Dotirung der Staatsmuseen, sowie der gesetzlichen Oberaufsicht über andere öffentliche Kunstsammlungen, und sind Reformen in diesen Beziehungen wünschenswerth?

3. Welche Grundsätze lassen sich für die Anordnung und Katalogisirung öffentlicher Kunstsammlungen aufstellen?

II.

1. Wie sind Kunstwerke jeder Art (Gemälde, Miniaturen, Handzeichnungen, Kupferstiche, plastische Arbeiten, Baudenkmale u. s. w.) gegen die Einflüsse der Zeit zu schützen?

2. Wer darf berechtigt sein, die Restauration von Kunstwerken anzuordnen, und wie sind Gemälde, Bauwerke u. s. w. vor der Gefahr ungeeigneter und willkürlicher Herstellung zu schützen?

3. Welche Erfahrungen hat man bis jetzt über Restauration von Gemälden im Allgemeinen und über das Pettenkofer'sche Verfahren sowie verwandte Procedureu im Besonderen?

4. Wie gelangen wir zu Gemälde-Restauratoren, welche für ihr Fach genügend ausgebildet sind?

III.

1. Soll im Unterrichte an Mittelschulen auf Kunstgeschichte Rücksicht genommen werden? und zwar

a) in Verbindung mit der Geschichte?

b) in Verbindung mit dem Zeichenunterricht?
c) bei dem Unterricht in der deutschen Sprache?
d) in selbstständiger Weise?

2. Soll und kann in Mittelschulen die kunstgeschichtliche Bildung durch Anschauungsunterricht gefördert werden?

3. In wie weit ist für Zeichenlehrer an öffentlichen Anstalten eine kunstgeschichtliche Vorbildung nöthig?

4. Wie ist gegenwärtig der Zeichenunterricht für Studirende an Hochschulen beschaffen?

5. Wie sind die Lehrmittelsammlungen für Kunstgeschichte insbesondere an polytechnischen Instituten und Universitäten in Städten, die keine Museen und Galerien haben, gegenwärtig beschaffen?

6. Welche Stellung hat gegenwärtig die Kunstgeschichte als Lehrfach an Universitäten und polytechnischen Instituten?

IV.

1. In wessen Händen liegen gegenwärtig in Deutschland, Oesterreich, Frankreich, Italien, England und Belgien die Reproductionen von Werken des Alterthums und der Kunst?

2. In wie weit können und sollen Regierungen auf die Reproduktionen durch Private Einfluß nehmen? — Sollen Staatsanstalten bei Reproduktionen mitwirken und in welchem Maaße?

3. Welche Erfahrungen hat man mit den verschiedenen Reproduktionsmaterialien gemacht?

4. Sollen systematische Reproduktionen und in welcher Weise veranlaßt werden, — speziell für Zwecke des Kunstunterrichtes und des kunstgeschichtlichen Unterrichtes?

5. Soll auf die Preise der von öffentlichen Anstalten reproducirten Gegenstände und in welcher Weise eingewirkt werden?

6. Auf welcher Grundlage können öffentliche Anstalten unter einander mit reproducirten Werken in Tausch treten?

Programm
des Repertoriums für Kunstgeschichte und verwandte Fächer.

I. Das Repertorium hat die Aufgabe, sachgemäße Berichte in knapper Form über Alles zu bringen, was auf dem Gebiete der Literatur, sei es in Büchern, Broschüren, Katalogen, Zeitschriften und Flugschriften — in welcher Sprache es sei — erscheint, um auf diese Weise Kunstgelehrte über den Stand der ganzen Literatur genau zu orientiren.

II. In den Bereich des Repertoriums gehören demgemäß alle Erscheinungen:

1. der Kunstgeschichte;
2. der Alterthumskunde, soweit der Inhalt der betreffenden Werke das kunsthistorische Gebiet berührt;
3. der Münz-, Medaillen- und Siegelkunde;
4. der Literatur über die graphischen Künste im weitesten Sinne des Wortes;
5. der Kunstausstellungsliteratur, insofern in dieser kunsthistorisches Material geboten wird;
6. der Literatur über alle Zweige der Kunsttechnik und ihrer Geschichte;
7. der Geschichtsliteratur, der Reiseliteratur und der Tagesliteratur, insofern in diesen werthvolle Notizen über Kunstgeschichte oder Kunsterscheinungen enthalten sind; endlich
8. der ästhetischen Literatur, insofern sie das Gebiet der Kunstgeschichte und Kunstliteratur berührt.

III. Die Form der Berichte ist eine thatsächlich referirende, keine kritische. Die Mittheilungen geschehen in knapper Form und zwar in Form von Auszügen und in Form von Notizen.

IV. Bei der Redaction werden die Auszüge von den Notizen getrennt, bei beiden aber die Quelle mit möglichster Genauigkeit angegeben.

Die Aneinanderreihung der Auszüge und Notizen erfolgt so, daß Verwandtes möglichst in gleiche Reihenfolge gestellt erscheint, ohne daß eine systematische Anordnung bezweckt wird.

Das Neue und Wichtige aus dem ganzen Gebiete der einschlägigen Literatur möglichst schnell und möglichst genau zu bringen und jede Publication mit gutem Personen- und Sachregister zu versehen, ist für den Redacteur des Repertoriums die Hauptsache.

V. In jedem Sprachgebiete der hervorragenden Culturspracheu haben Fachmänner (einer oder mehrere) es zu übernehmen, die betreffenden Mittheilungen nach bestimmten Instructionen an die Redaction des Repertoriums zu senden. Die Mittheilungen können in italienischer, französischer, englischer und lateinischer Sprache gemacht werden, wenn der betreffende Referent der deutschen Sprache nicht mächtig sein sollte.

VI. Das Repertorium erscheint in zwanglosen Heften in deutscher Sprache.

VII. Eine offene Frage bleibt es, ob und in wieweit selbständige Aufsätze aufgenommen werden sollen.

VIII. Wird der Umfang des Programms des Repertoriums in dem bezeichneten Sinne (mit Einschluß des § 8) angenommen, so ist eine Gesellschaft zu gründen, ähnlich der Société de l'histoire de l'art français von 1870, und die Regierungen und hohen Personen werden eingeladen, dieser Gesellschaft beizutreten.

Programm
für die Regesten der Kunstgeschichte.

I. Das Regestenwerk hat die Aufgabe, die Ergebnisse der kunstgeschichtlichen Ueberlieferung und Forschung in kurzen, wohlgeordneten Auszügen zusammenzustellen. Es soll für die Vergangenheit den gleichen Zwecken dienen, wie sie das Repertorium für die Gegenwart und Zukunft zu erfüllen bestimmt ist.

II. Die kunstgeschichtlichen Regesten schöpfen ihren Inhalt:

a) vornehmlich aus Urkunden, welche sich auf Künstler und Kunstwerke beziehen;
b) aus Quellenschriftstellern, soweit deren Nachrichten glaubwürdig und durch die kritische Forschung bestätigt gefunden werden;
c) auch aus der kritischen Detailforschung, soweit dieselbe zu neuen, unangefochtenen und allgemein angenommenen Resultaten gelangt ist;
d) endlich auch aus Kunstdenkmälern, aber nur falls dieselben zugleich — sei es durch Inschrift, Bezeichnung, Datirung, Provenienz oder andere Umstände — die Eigenschaft einer historischen Quelle in sich tragen.

III. Ueber die Form des kunstgeschichtlichen Regestes läßt sich vorläufig nur feststellen, daß dasselbe aus vier Theilen bestehen wird:

1. Die Nummer, welche der durch das ganze Werk oder eine Hauptabtheilung desselben fortlaufenden Zahl der Regesten entspricht und zur leichten und kurzen Citirung derselben dient.
2. Jahreszahl und Datum, soweit sich dasselbe feststellen läßt.
3. Kurzer, aber erschöpfender Auszug aus dem betreffenden Zeugnisse; nach Bedarf vielleicht auch eine wörtliche Anführung der Quelle, sei es in Uebersetzung, sei es in der Ursprache.
4. Genaues Citat des Fundortes, und zwar stets der ursprünglichen ersten Quelle, aber auch zugleich einer spä-

teren, abgeleiteten, wenn dieselbe durch kritische Zuthaten eine besondere Beachtung verdient.

IV. Die Anordnung der Regesten wird — im Gegensatze zu der durch die zufällige Reihenfolge der literarischen Erscheinungen bestimmten Zusammenstellung des Repertoriums — eine ganz konsequente, systematische und übersichtliche sein müssen. Doch dürfte sich je nach dem Zeitraume und dem Stoffe auch eine verschiedene Einrichtung des Werkes empfehlen, und zwar:

a) die synchronistische für die frühesten Zeiten;
b) die Abtheilung nach Nationen in den späteren Jahrhunderten;
c) die Scheidung der Künste, vielleicht aus praktischen Gründen;
d) endlich die Absonderung in biographische Gruppen oder Unterabtheilungen.

V. Die Durchführung dieses Unternehmens ist nur bei Betheiligung mehrerer Fachgenossen an der Arbeit möglich. Eine Uebersicht der ganzen kunstgeschichtlichen Literatur, eine genaue Vereinbarung über die Normen und Grenzen ihrer Benützung müßten selbstverständlich der Vertheilung des Stoffes nach Nationen, Jahrhunderten oder Meistern vorangehen.

VI. Der Werth endlich und die Bestimmung des kunstgeschichtlichen Regestenwerkes liegt darin, daß dasselbe:

a) ein Nachschlagebuch sein soll, von einem Umfange und einer Exaktheit, wie sie der Einzelne in seinem Apparate schwerlich erreichen kann;
b) eine Grundlage und das Schema für das Repertorium, das fortwährend auf die Nummern der Regesten Bezug nehmen und von Zeit zu Zeit Nachträge liefern kann;
c) eine erste unumgängliche Vorstufe, über welche wir allein zu der Publikation einer kunstgeschichtlichen Urkundensammlung gelangen können.

Kunstgeschichtliches.

Die Familienpapiere des Hauses Buonarroti, welche, seit Michelangelo fortgeführt bis in die neueste Zeit, in den vierziger Jahren durch Aussterben des Geschlechts an den Staat fielen und bisher hartnäckig unter Verschluß gehalten wurden, sollen zuverlässigen Mittheilungen zufolge nun, soweit sie auf Michelangelo Bezug haben, veröffentlicht werden. Professor Milanesi ist mit dieser hochwichtigen Arbeit betraut, in der wir Aufschlüsse von weittragender Bedeutung für Leben und Werke des Meisters erwarten dürfen. Die Publikation soll zur vierhundertjährigen Jubiläumsfeier des Geburtstages des Künstlers, am 6. März 1875, bestimmt erfolgen.

Ueber die Ausgrabungen in Troja wird der „Augsb. Allg. Ztg." von Dr. G. Schliemann geschrieben: „Ich habe die Ausgrabungen seit dem 1. Februar d. J. mit durchschnittlich hundertfünfzig Mann fortgesetzt, in Gesellschaft meiner Frau, einer Athenienserin, die für die Aufdeckung ganz begeistert ist und alles Ungemach in dieser Wildniß mit mir getheilt und mir stets bei diesen furchtbaren Arbeiten mit Rath und That hilfreich zur Seite gestanden hat. Der ganze Monat Februar ging mir leider mit einer riesigen Ausgrabung auf der Baustelle des dorischen Apollotempels verloren, den ich wegen der im Juni v. J. dort von mir gefundenen herrlichen Metope für den Minervatempel angesehen hatte, und in dessen Tiefen ich die Trümmer des uralten Tempels der Schutzgöttin Trojas zu finden hoffte. Das einzige Resultat dieser Ausgrabung, in welcher ich abermals über 8500 Cubikmeter Schutt und Steine von dieser Stelle wegschaffte, war die Bloslegung der uralten Stützmauer, die einst den nordöstlichen Bergabhang bekleidete, während, in Folge der Zunahme des Berges durch den hier hinuntergeworfenen Schutt, der jetzige Bergabhang 40 Meter davon entfernt ist. Oberhalb dieser Stützmauer fand ich, auf einem kleinen Hügel, allerdings viele verkohlte Trümmer, die aber ebenso gut von irgend einem andern Gebäude als von einem Tempel herrühren mögen. Meine zweite Arbeit war: den am 19. Juli v. J. von mir entdeckten großen Thurm Iliums nach Osten und Westen weiter an's Licht zu bringen, und entdeckte ich bei dieser Gelegenheit ganz unverhofft den von Lysimachus gebauten großen Minervatempel; die vielen dort von mir gefundenen Inschriften und besonders die eine ausgezeichnet erhaltene von 74 Zeilen, welche einen Brief von Meleagros, dem Satrapen der Satrapie des Hellespont, an die Ilier und drei Briefe vom König Antiochos dem ersten oder dem dritten an Meleagros enthält, und worin das Heiligthum der Schutzgöttin schlechtweg „τὸ ἱερόν" genannt wird, lassen keinen Zweifel hierüber. Dieselbe Inschrift benimmt mir ferner jeden Zweifel, daß die Baustelle der kleinen Stadt am Ende der Höhen von Bunarbaschi identisch ist mit der Baustelle von Gergis und nicht mit der von Slamandria, wie ich früher meinte. Da ich glaubte, in großer Tiefe unterhalb des Minervatempels die Ruinen des uralten Heiligthums der Schutzgöttin zu finden, so brach ich ihn bis auf 2 Mauern und eine Cisterne ganz weg, was eine Riesenarbeit war, denn die großen Steinplatten des Fußbodens ruhten auf dreifachen Schichten ungeheurer behauener Blöcke von hartem Kalkstein, wovon jeder in Paris mehr als 20 Franken kostet, die ich aber leider sämmtlich mit Schwerhämmern zerschlagen mußte, da ich den Schutt auf steilen Pfaden fortzuschaffen hatte. Unter dem Tempel, in 7 bis 8 Metern Tiefe, fand ich ein von kleinen Steinen und Erde erbautes Haus mit vielen Stuben, und in drei derselben sieht man noch Reste der weißen oder gelben Farbe, womit die Wandbekleidung von Lehm übertüncht war; unterhalb dieses Hauses sieht der Besucher Troja's ein Labyrinth von älteren Hauswänden, unterhalb welchen man wiederum auf dem Urboden gegründete noch ältere Gebäude findet. Bei der Abgrabung des Schuttes an der Westseite des dis dahin an's Licht gebrachten Theiles des großen Thurmes fand ich in demselben in 9 Meter 20 Ctm. oder 30½ Fuß Tiefe eine mit dicken, 1 Meter 18 Ctm. bis 1 Meter 50 Ctm. langen und 80 Ctm. bis 1 Meter 34 Ctm. breiten Steinplatten gedielte, schroff in südwestlicher Richtung nach der Ebene hinunter führende Straße, und da ich vermuthete, daß dieselbe nothwendiger Weise an der Nordostseite des großen Thurmes vor dem vornehmsten Gebäude Troja's auslaufen mußte, so ging ich sogleich daran, einen unmittelbar nordöstlich von der Straße befindlichen, 24 Meter breiten und langen Erdklotz bis zu einer Tiefe von 10 Metern wegzuräumen. Die Fortschaffung des Schuttes war sehr leicht an der Nordostseite, wo er in „Mancarts" durch meinen vorjährigen, durch die ganze Pergamos führenden großen Einschnitt geschehen konnte; aber sie war schwierig an der entgegengesetzten Seite, wo der Schutt einen steilen Pfad hinauf eine Strecke von 150 Metern in Schiebkarren geschleppt werden mußte. Aber alle meine Erwartungen wurden durch das Resultat dieser Ausgrabungen übertroffen, denn ich fand in der Straße nicht nur zwei große Thore, die 6 Meter 12 Ctm. von einander abstehen, sondern ich fand auch bei einem jeden derselben den großen kupfernen Bolzen, der als Schlüssel gedient haben mag. Als ich Anfangs April die mit großen Steinplatten gedielte Straße an's Licht brachte, glaubte ich, dieselbe führe in gerader südwestlicher Richtung durch die Stadt zum Skäischen Thor, welches ich am Fuße der Anhöhe wähnte. Aber die Stellen der Ilias (III, 146—155; IV, 386 und 392—395), wonach das Skäische Thor in Iliums großem Thurm war, machten mich wieder zweifeln, denn am Saume der Ebene ist keine Spur einer Anhöhe, welche die Ruinen eines großen Thurmes bergen könnte. 15 Brunnen, die ich im Westen, Südwesten und Süden neben der Pergamos bis auf den Urboden graben ließ, die aber nur griechische und keine Spur von trojanischen Topfscherben und Hausmauern an's Licht brachte, bewiesen mir, daß sich in keiner dieser Richtungen Troja jemals außerhalb der Pergamos ausgedehnt haben kann. Dies hätte mir überdies der vom doppelten Thor 40 Meter nach Osten sich ausdehnende, 9 bis 12 Meter breite, 6 Meter hohe große Thurm längst beweisen sollen, denn derselbe hätte ja als Festungswerk von keinem Nutzen sein können, wenn sich die Stadt vor ihm ausgedehnt hätte. Das vorbeschriebene große doppelte Thor muß daher nothwendigerweise das Skäische Thor und der gewaltige Thurm, neben welchem es sich befindet, muß Iliums großer Thurm, und es muß daher hier sein, wo Priamos mit den sieben Stadtältesten saß, wo sich Helena auf das Königs Einladung zu ihnen setzte und wo die herrlichste Scene der Ilias (III, 146—244) vorfiel. Von hier, wo neben der in südwestlicher Richtung schroff zur Ebene führenden Straße der Berg steil nach Westen abfiel, überschaute die Gesellschaft die ganze Ebene, und sah am Fuße der Anhöhe die Heere der Trojaner und Achäer gegenüber, um den Vertrag abzuschließen, den Krieg durch einen Zweikampf zwischen Paris und Menelaos entscheiden zu lassen. Wenn Homer (Ilias IV, 390—393) den Hector von der Pergamos hinabsteigen und die

Stadt durchstürmen läßt, um zum Skäischen Thore zu gelangen, so kann dies nur einzig und allein davon kommen, daß letzteres, sowie Ilioms großer Thurm und die Straße, die von demselben nach der Ebene hinunterführt, durch die Zerstörung Troja's mit 10 Fuß hohen Schuttmassen bedeckt, zur Zeit Homer's nur noch durch die Tradition bekannt, ihre eigentliche Lage aber unbekannt war. In den Schuttschichten der griechischen Kolonie, die hier in der Pergamos nur bis 2 Meter Tiefe reichen, finden sich niemals Idole der Schutzgöttin Troja's mit Eulengesicht; Homer aber kennt die Minerva, wie aus seinem beständigen Beiwort „γλαυκῶπις" hervorgeht, nur mit Eulengesicht, und er muß daher lange vor der griechischen Ansiedelung Troja besucht haben. Da aber alle meine im Westen, Südwesten und Süden außerhalb der Pergamos gegrabenen Brunnen, wie gesagt, nur griechische Trümmer an's Licht bringen, die in der Pergamos selbst nur bis 2 Meter Tiefe reichen, und keine Spur von irgend einem der vier verschiedenen Völker, deren Schuttschichten hier in der Akropolis von 2 Metern unter der Oberfläche bis 16 Meter Tiefe reichen, so ist mit Bestimmtheit anzunehmen, daß auch noch zu Homer's Zeit Ilium in keiner dieser Richtungen über die verschüttete Baustelle der Pergamos Troja's hinausging. Alle meine Brunnen dürfen offen stehen, damit sich jeder Besucher von der Richtigkeit meiner Angaben überzeugen kann. Um aber auch Ilium's großen Thurm, das Skäische Thor und die Häuser oberhalb desselben, sowie die Bauten in den Tiefen des Minervatempels vor Zerstörung zu bewahren, habe ich hier in der ganzen trojanischen Ebene das Gerücht ausgesprengt: die Gottesmutter sei hier mit dem Christuskinde beim Könige Priamos zu Gast gewesen; und um diesen meinen Versicherungen noch mehr Gewicht beizulegen, habe ich neben dem Skäischen Thor ein Christusbild und in den Bauten unter dem Minervatempel das Bild der heiligen Jungfrau aufgehängt und diese Heiligenbilder feierlich von zwei Priestern mit großem Pomp einweihen lassen. Die hiesigen abergläubischen Christen werden daher nie einen Stein aus diesen Bauten nehmen und ebensowenig die Türken, welchen die Heiligenbilder eine gewisse Furcht einjagen. Das Skäische Thor sowohl, als das große ältere Gebäude oberhalb desselben stehen, obwohl sie sich in 30½ Fuß Tiefe befinden, auf einer künstlichen Anhöhe, die von dem Schutte gemacht ist, den man beim Bau des großen Thurmes vom Felsen abgetragen hat, um denselben zu ebnen. Hiervon kann sich jeder Besucher in den Wänden meines großen Einschnitts, welcher diese künstliche Anhöhe durchschneidet, überzeugen. Dieser Umstand sowohl als die Lage des Hauses unmittelbar oberhalb des Skäischen Thors, auf der schönsten Stelle des Berges, lassen mich vermuthen, daß es das Haus Priamos ist, und ich würde vielleicht näheren Aufschluß darüber erhalten, wenn ich es ganz ausräumte und einen genauen Plan davon aufnähme; aber dazu würde es vor allen Dingen nöthig sein, das auf demselben gebaute Haus wegzubrechen, wozu ich mich nicht entschließen kann, denn wenngleich es erst nach der Zerstörung Troja's und auf dessen Ruinen erbaut ist, so ist es doch jedenfalls älter als Homer, und ist daher von hohem Werth für die Wissenschaft; ich fand viele merkwürdige Sachen darin, auch ein Idol mit dem Bilde der „θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη" Homers."

Kunstvereine.

A. J. M. **Aus dem Jahresberichte des Hamburger Kunstvereins** für 1872 ergiebt sich eine kleine Zunahme der Mitglieder (1200 gegen 1183 im Vorjahre, darunter 23 auswärtige Vereine) und ein Budget von 7516 Thlr. Von den in der permanenten Ausstellung zur Anschauung gebrachten 229 Kunstwerken wurden 24, von den 1113 Nummern der Ausstellung des norddeutschen Gesammtvereins 147 (darunter 1 von einer Schweizerin, 11 von holländischen, die übrigen von deutschen Künstlern) im Werthe von 32,979 Thlr. verkauft. Die Kupferstich-Sammlung des Vereins wurde im Laufe der Jahre ziemlich ansehnlich vermehrt. „Von den Erwerbungen „gehörten der italienischen Schule außer einigen Clairobscures „weniger bedeutende Blätter an, beachtenswerthe Zuschüsse erhielten die niederländischen und französischen Meister, während „die deutsche Schule sehr hervorragend bereichert wurde." Aus dem Zuwachs der städtischen Gemäldegalerie hebe ich hervor: Schönleber, Fischerboote bei Venedig, A. Flamm, Via Appia (Geschenke des Vereins von Kunstfreunden von 1870), und G. Max, Die Nonne (Ankauf aus dem Heine'schen Legat).

Dem nassauischen Kunstverein stehen augenblicklich ungefähr 6000 Fl. zu Ankäufen für die Bildergalerie zur Verfügung. Es dürfte dies wohl eine Aufforderung für Künstler sein, in den nächsten Wochen geeignete Bilder nach Wiesbaden einzusenden.

Wiesbaden. Die städtischen Behörden haben unserem Lokalgewerbeverein 300 Thlr. überwiesen, um aus dieser Summe hiesigen Arbeitern des Kunsthandwerks Reiseunterstützungen zum Besuch der Wiener Ausstellung zu gewähren.

Neuigkeiten des Buchhandels.

Duville, A., Histoire de l'art de la verrerie dans l'antiquité. 8°. Paris, Morel.

Delaunay, Les Artistes Scandinaves. Peintres et sculpteurs contemporains. 1. Livraison. 8°. Paris, Boyer.

Fergusson, James, Tree and serpent worship; or, illustrations of mythology and art in India in the first and fourth centuries after Christ. From the sculptures of the Buddhist topes at Sanchi and Amravati. gr. fol. II. edit. London, Allen & Co.

Grimouard de Saint-Laurent, Guide de l'art chrétien, études d'esthetique et d'iconographie. Paris, Didron.

Jordan, Max, Das Malerbuch des Lionardo da Vinci. Untersuchungen der Ausgaben und Handschriften. 8°. Leipzig, Seemann.

King, R. T., Handbook to the Welsh cathedrals: Llandaff, St. Davids, Bangor, and St. Asaph. gr. lex.-8°. London, Murray.

Landsteiner, K., Hans Makart und Robert Hamerling, zwei Repräsentanten moderner Kunst. 8°. Wien, Beck.

Parvillée, L., Architectures et décorations Turques au 15 siècle. 1. Série. gr. 4°. Paris, Morel.

Zeitschriften.

Annalen des Vereins für nassauische Alterthumskunde und Geschichtsforschung. Band XII.

Das erste Jahrtausend christlicher Bau- und Kunsthätigkeit in Mainz, von Franz Falk. — Römischer Schmucksschmuck, von v. Cohausen. (Mit 2 Taf.) — Eine Episode aus dem Leben der Eltern des P. P. Rubens, von A. Spieß. — Ueber die Gründung Einhards zu Seligenstadt, von Schneider. (Mit 2 Taf.) — Ein Portal in Lorch am Rhein, ob römisch oder karolingisch? von A. v. Cohausen. (Mit 1 Tafel.) — Kleinere archäologische Nachrichten und Nachweis über die Vermehrung der Museumssammlungen.

Mittheilungen des k. k. Oesterreich. Museums für Kunst und Industrie. Nr. 95.

Allgemeine Zeichenschulen. — Italienische und deutsche Stickmusterbücher der Renaissancezeit. — Programm der Kunstgewerbeschule des k. k. Oesterreich. Museums für Kunst und Industrie in Wien. — Königl. bair. Kunstgewerbeschule in Nürnberg.

Kunst und Gewerbe. Nr. 32.

Kurze Uebersicht der geschichtlichen Entwickelung der Thonwaaren- und Porzellanfabrikation. — Ausstellung von Gemälden alter Meister aus Privatbesitz.

Anzeiger für die Kunde der deutschen Vorzeit. Nr. 7.

Kunstglasirte Thonwaaren des 15. — 18. Jahrhunderts im germanischen Museum. — Ueber fünf der ältesten Trachtenbücher und ihr Verhältniss zu einander.

Art. Journal. August.

Marine contributions to art.: Coral, von Simmonds. — Obituary: Hiram Powers; Winterhalter; Shaw; A. Scheffer. — T. Barker's fresco at Bath. — Ancient stone crosses of England, von A. Rimmer. (Mit Illustrationen.) — Venetian painters. VI. Artikel, von Scott. — The universal exhibition at Vienna. (Mit Illustrationen.) Beigegeben: Die Brüder, nach einer plastischen Gruppe von Cordier gest. von Koffin. — Ludwig XVII., nach einem Gemälde von Baron Wappers gest. von Meunier; Christi Leichnam von Cherubinen getragen, nach Giorgione gest. von Goldberg.

Inserate.

Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

Nachdem der Unterzeichnete für das deutsche Reich die Generalagentur der „**Gesellschaft für vervielfältigende Kunst**" übernommen hat, bringt er hiermit zur Kenntniss, dass er für nachstehende Städte den beigesetzten Buchhandlungen eine Lokalagentur zugetheilt hat:

Aachen: M. Jacobi. **Barmen** und **Elberfeld**: Baedeker'sche Buchhandlung. — **Basel**: Felix Schneider. — **Bern**: J. Dalp'sche Buchhandlung. **Berlin**: E. Quaas. — **Bonn**: Marcus'sche Buchhandlung. — **Bremen**: G. A. von Halem. — **Breslau**: Trewendt & Granier. — **Carlsruhe**: Bielefeld's Hofbuchhandlung. — **Cöln**: J. G. Schmitz'sche Buchhandlung. — **Danzig**: F. A. Weber. **Darmstadt**: J. P. Diehl's Sortiment. — **Dresden**: G. Schoenfeld (R. von Zahn). — **Düsseldorf**: Gelstewitz'sche Hofbuchhandlung. — **Elsterberg**: C. A. Diezel. — **Frankfurt a. M.**: Joh. Alt. — **Genf**: Carl Menz. — **Gotha**: E. F. Thienemann, Hofbuchhandlung. **Hagen**: Gust. Butz. — **Hamburg**: W. Mauke Söhne. — **Hannover**: Theod. Schulze. — **Heidelberg**: G. Weiss. — **Hildesheim**: A. Lux. — **Kiel**: Universitätsbuchhandlung. — **Königsberg**: Hubner & Matz. — **Lübeck**: Bolhoevener & Seelig. — **Magdeburg**: Emil Buensch, Hofbuchhandlung. — **Mailand**: Theod. Luengner. — **Mainz**: V. von Zabern. — **Mannheim**: Frz. Bender. — **München**: Hermann Manz. — **Nürnberg**: Schrag'sche Hofbuchhandlung. — **Oldenburg**: Ferdinand Schmidt. — **Osnabrück**: Rackhorst'sche Buchhandlung. — **Potsdam**: Gropius'sche Buchhandlung. **Rostock**: Stiller'sche Hofbuchhandlung. — **Schwerin**: Stiller'sche Hofbuchhandlung. — **Stettin**: H. Dannenberg. — **Strassburg**: C. F. Schmidt. — **Stuttgart**: Jul. Weise's Hofbuchhandlung. — **Tübingen**: H. Laupp'sche Buchhandlung. — **Wiesbaden**: Feller & Gecks. — **Würzburg**: Adalbert Stuber. — **Zürich**: Schabelitz'sche Buchhandlung.

Leipzig, im Juni 1873.

E. A. Seemann,
Generalagentur der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

Vor Kurzem ist erschienen die erste Abtheilung der

Frans Hals-Gallerie.

Zehn Radirungen
von
Prof. William Unger.
Mit Text
von
Dr. C. Vosmaer.

Inhalt:

Titelblatt mit dem Selbst-Portrait des Malers.
I. Das Festmahl der Offiziere des Schutzencorps zum H. Georg; 1616 (Museum zu Haarlem).
II. Es lebe die Treue! 1623 (Sammlung Copes v. Hasselt zu Haarlem).
III. Das Festmahl der Offiziere des Cluveniers-Schutzencorps; 1627 (Museum zu Haarlem).
IV. Das Festmahl der Offiziere des Schützencorps zum H. Georg; 1627 (Museum zu Haarlem).
V. Das Bildniss einer Tochter des Herrn van Beresteyn (Hofje van Beresteyn zu Haarlem).
VI. Die Offiziere des Cluveniar-Schutzencorps; 1633 (Museum zu Haarlem, wie die Folgenden).
VII. Die Offiziere und Unteroffiziere des Schutzencorps zum H. Georg; 1639.
VIII. Die Vorsteher des St. Elisabeth-Hospitals; 1641.
IX. Die Vorsteher des Oude-Mannenhuis; 1664.
X. Die Vorsteherinnen des Oude-Vronwenhuis; 1664.

Die **Frans Hals-Gallerie** erscheint in zwei Abtheilungen zu 10 Blatt mit deutschem, englischem, französischem und holländischem Text in **drei** verschiedenen Ausgaben:

Ausgabe I. Epreuves d'Artiste, vor aller Schrift auf altholland. oder chinesischem Papier, auf Carton gezogen . . . . . pr. Abth. 23 Thlr. Sgr.
„ II. Ausgewählte Abdrücke auf chines. Papier, auf Carton gezogen . . . . . „ „ 15 „ 10 „
„ III. Mit der Schrift, chinesisches Papier . . . „ „ 8 „ 20 „

Die Abnehmer der ersten Abtheilung sind auch zur Abnahme der zweiten verpflichtet.

Vom Unterzeichneten ist das Werk zu den angegebenen Ladenpreisen durch den Buch- und Kunsthandel zu beziehen.

Leipzig, im Juni 1873. **E. A. Seemann.**

Soeben erschien in **C. W. Kreidel's** Verlag in Wiesbaden und ist durch jede Buchhandlung zu beziehen:

JULIUS BRAUN
Geschichte der Kunst
in ihrem Entwicklungsgang
durch alle Völker der alten Welt
hindurch
auf dem Boden der Ortskunde
nachgewiesen.

Zweite Ausgabe.

Mit einem Vorwort
von
Franz Reber.

2 Bde. gr. Lex.-8°. broch. 4 Thlr.

Durch Schliemann's Forschungen ist die Aufmerksamkeit wieder dem Braun'schen Werke zugewendet worden, dessen Werth in der Einleitung von Herrn Professor Reber in verdienter Weise gewürdigt wird. Das Buch ist weder veraltet, noch durch ein anderes seit seinem Erscheinen ersetzt worden. Es wird Philologen, Geschichts- und Kunstfreunden in der neuen, im Preise ermässigten Ausgabe bestens empfohlen. (172)

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Charakterbilder
aus der
Kunstgeschichte

zur Einführung in das Studium derselben. Von **A. W. Becker.** Dritte von **C. Clauss** besorgte, stark vermehrte Auflage. Drei Abtheilungen (Alterthum, Mittelalter, Neuzeit.) Mit vielen Holzschnitten. 1869. broch. 2 Thlr. 12 Sgr.; eleg. geb. $2\frac{3}{4}$ Thlr.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertfund & Pries in Leipzig.

VIII. Jahrgang. Nr. 45.

Beiträge sind an Dr. E. v. Lützow (Wien, Theresianum) und an die Verlagsh. (Leipzig, Königstr. 31) zu richten.

Inserate à 2½ Sgr. für die dreimal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

22. August 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Ueber einige Denkmäler elsässischer Kunst in den Wiener Sammlungen.

Unter obigem Titel veröffentlicht Herr E. Müntz eine schätzbare Zusammenstellung im laufenden Jahrgange der „Revue d'Alsace". Es sind dies Reisefrüchte aus dem Jahre 1869, in welchem noch Niemand ahnte, daß französisches Nationalgefühl und elsässischer Provinzialpatriotismus so bald schon in Zwiespalt gerathen könnten. Um so lebhafter wird nun auf beiden Seiten das Bedürfniß empfunden, sich mit dem wiedergewonnenen Reichslande zu beschäftigen, und davon mag denn die Kunstwissenschaft gerne ihre Vortheile ziehen.

Nach kurzem Ueberblick der kunstgeschichtlichen Beziehungen, welche Prag und Wien an das Elsaß knüpfen, beschreibt uns Herr Müntz eine Reihe von Blüthen oberrheinischer Kunst, welche in der k. k. Hofbibliothek, in der Galerie des Belvedere und in der Albertina aufbewahrt werden. An der Spitze stehen die merkwürdigen Miniaturen der Handschrift von Otfried's, des Mönchs von Weißenburg, Evangelienharmonie, deren Entstehung der Verfasser in die Mitte des 9. Jahrhunderts versetzt. Sodann wird Nicolaus Wurmser, der Meister der Prager Schule, für Straßburg, als seine Vaterstadt, in Anspruch genommen. Leider geht Müntz bei Martin Schongauer und Hans Baldung Grien nicht in's Detail ein, sonst wären wir wohl belehrt worden, daß namentlich von dem großen Colmarer Meister schwerlich ein Gemälde, ja kaum ein Federstich in Wien zu sehen ist. Näheres erfahren wir über das seltene „Kunstbüchlein" von Heinrich Vogtherr und über den Straßburger Maler Johann Wilhelm Baur, der in Wien lebte und daselbst 1640 als Kaiserl. Hofmaler starb, daher auch wohl der „Wiener Bauer" genannt wird; sodann über den Straßburger Miniaturmaler Johann Walther und dessen prachtvolles Hauptwerk, das unter dem Titel „Ornithographia" in der Albertina aufbewahrt wird. Die beigefügte Jahreszahl 1557 und verschiedene handschriftliche Bemerkungen beweisen nach Müntz, daß Johann Walther der Vater und nicht sein gleichnamiger Sohn der Urheber dieser merkwürdigen Sammlung von Vogelabbildungen sei. Zu dem Folgenden sei nur noch bemerkt, daß Franz Brunn kein Meister des 18. Jahrhunderts, sondern ein sehr tüchtiger, noch nicht nach Gebühr gewürdigter Kupferstecher des 16. Jahrhunderts ist, der zuverlässig in Straßburg ein Vorfahre der später daselbst thätigen Künstlerfamilie Brunn gewesen zu sein scheint und gleichbedeutend ist mit dem Monogrammisten F. B., Bartsch, Peintre-graveur IX, 443 ff. Vergl. Passavant, Peintre-graveur IV, 176.

Es bliebe nur zu wünschen, daß der Verfasser sich bei dieser skizzenhaften Behandlung des Gegenstandes nicht genügen ließe und an eine systematische Zusammenfassung seiner zerstreuten antiquarisch-artistischen Studien über die Kunst des Elsaß ginge. Dazu gehört auch sein gleichzeitig in der Pariser „Revue archéologique" erschienener Aufsatz über „Die Münzstätte der Grafen von Hanau-Lichtenberg zu Wörth an der Sauer", deren Geschichte er an der Hand der Urkunden im Archive der Mairie von Wörth verfolgt, von 1587 bis zur Plünderung und Verwüstung des Ortes durch die Kaiserlichen im Jahre 1632.

Möge denn die Liebe zu ihrem engeren Heimat-

lande fortfahren, unsere Fachgenossen jenseits der Vogesen zu Publikationen über Elsässer Kunst zu veranlassen. Verdanken wir diesen Gefühlen doch soeben auch das inhaltsreiche Werk von Charles Gérard: Les Artistes de l'Alsace pendant le moyen-age, dessen beide stattliche Bände wir der Beurtheilung eines unserer kompetenten Mitarbeiter anheimstellen. Solche Bestrebungen in der französischen Kunstliteratur verdienen in um so höherem Maße unsere Beachtung, als sich die deutsche Kunstwissenschaft besonderer Verdienste um das Elsaß noch nicht rühmen kann. Ja auch die Hoffnungen, welche sich an die Berufung Anton Springer's nach Straßburg knüpften, sind durch dessen Abgang nach Leipzig rasch wieder zu nichte geworden, und die deutsche Reichsregierung scheint es wieder vergessen zu wollen, daß Elsaß ein altes Kunstland ist und daß es als solches auf die Pflege seiner kunstgeschichtlichen Vergangenheit ein Anrecht hat. P.

Kunstliteratur.

J. Charvet., Description des Collections de Sceaux-Matrices de M. E. Dongé. Paris 1872. 8.

Die Produkte der antiken Graveure und Stempelschneider — Münzen, Gemmen, Medaillen — sind von der Archäologie längst in ihrem allgemeinen Werthe für die Gesammtentwickelung der bildenden Kunst erkannt und demgemäß fruchtbringend ausgebeutet worden. Für die Kunstgeschichte des Mittelalters wurden nach dieser Richtung bisher nur wenige Versuche gemacht. Die Schuld an dieser geringen Verwerthung vornehmlich der Siegel für die Erforschung der mittelalterlichen Kunst lag nicht an einer mangelhaften Würdigung oder gar einem Verkennen ihres Werthes für diesen Zweck, sondern an der schwierigen Zugänglichkeit und namentlich der vollkommenen Unordnung des Materials.

Diesem oft tief empfundenen Mangel abzuhelfen, dient vorliegende Schrift, welche sich die Beschreibung einer Sammlung von 1200 Stück zur Aufgabe gemacht hat. Eine kurze, mit 18 sehr sauberen Holzschnitten ausgestattete Vorrede weist auf die Bedeutung der Sigillographie für die Bau- und Kulturgeschichte hin. Namentlich interessant sind die Aufschlüsse, die wir über weltliche und geistliche Tracht und Geräthschaften allerlei Art erhalten, um so werthvoller für uns, da die Siegel gleichzeitige und unverdächtige Urkunden erster Hand sind.

Analog der antiken Stempelschneidekunst ist auch die Entwickelung der des Mittelalters mit der Plastik Hand in Hand gegangen oder derselben zum wenigsten gefolgt. Dies ist der zweite ebenso wichtige Punkt, der Beachtung verdient. Wo bisweilen für die Plastik der Faden kunsthistorischer Entwickelung zerreißt, können die Erzeugnisse des Stempelschneiders oft die verloren gegangenen Glieder ersetzen. Bevor aber dieser Zweig der Kunsttechnik eine derartige wissenschaftliche Verwerthung finden kann, muß das überall zerstreut liegende Material gesammelt und kritisch gesichtet werden. Wir sind überzeugt, daß alsdann erst die Wichtigkeit dieses Kunstzweiges, z. B. für die Rekonstruktion verschwundener Bauwerke in ihrem vollen Umfange erkannt werden wird. Ueber die Bedeutung der Sammlung des Herrn Dongé und über den kritischen Werth des Verzeichnisses selbst können wir kein Urtheil fällen, da uns nur die interessant geschriebene Vorrede zu Gesicht gekommen ist. Am Schlusse derselben klagt der Herr Verfasser bitter über die gegenwärtige Verwaltung der französischen Kunstinstitute. Wir können es uns nicht versagen — für uns zu einigem Troste — folgende charakteristische Stelle herauszuheben: „Wen haben wir heutzutage als Konservatoren unserer Museen im Großen und Ganzen? . . Gelehrte und Dilettanten, Archäologen nirgends. Die meisten unserer Konservatoren sind es erst durch ihre Anstellung geworden; oft genug haben sie Widerwillen gegen die Monumente, die ihrer Obhut anvertraut sind." — Wie lange noch wird ein „Tout comme chez nous!" als Randbemerkung zu diesen Zeilen für deutsche Zustände seine Berechtigung haben? A. A.

R. v. E. **Nouvelles Archives de L'Art Français.** Die Société de l'Histoire de l'Art Français hat nach ihrer Rekonstituirung im Jahre 1870 ihre Publikationen wieder aufgenommen und den Jahrgang 1872 soeben (Paris bei J. Baur. 1872. 510 S. 8°) unter dem Titel „Nouvelles Archives de l'Art Français" veröffentlicht. Die Gesellschaft, gegründet, um das Studium der Kunst- und Künstlergeschichte Frankreichs zu fördern, veröffentlicht in ihren Jahres-Publikationen Dokumente und fördert die Herausgabe von Monographien. Sie zählt die hervorragendsten Kunstforscher und Amateurs Frankreichs, sowie eine Anzahl von Künstlern zu ihren Mitgliedern. Als Ehrenpräsident fungirt Heer Th. de Chennevières, als Präsident Graf A. de Montaiglon, als Sekretär der Archivist J. Guiffrey. Die Herren Guiffrey, J. de Laborde und A. de Montaiglon bilden die Kommission für die Publikationen — Hervorragende Dokumente, welche in dem vorliegenden Bande veröffentlicht worden, sind: Testament et inventaire des reliquiaires de la reine Anne d'Autriche, vom 13. Februar 1666; das Verzeichniß der Künstler, die zwischen 1605—1656 für die k. Schlösser gearbeitet haben, und der Künstler, die zwischen 1532—1784 für die Maison du Roi thätig waren; Brief von J. Louis David, begleitet von einer chronologischen Uebersicht der Wirksamkeit L. David's im Convent, die Ankäufe für den König auf der Vente des Kabinets von P. J. Mariette im Jahre 1775 (es wurden 1061 Blätter um 58,000 Livres für die k. Sammlung gekauft), ein Verzeichniß der im Jahre 1804 in Paris lebenden englischen Künstler u. s. f. Ein Verzeichniß der in dem Bande angeführten Dokumente erhöht die Brauchbarkeit der Publikation. Die Herausgabe der Dokumente zeichnet sich durch Genauigkeit und zweckmäßige Erläuterung vor vielen anderen Publikationen ähnlicher Art vortheilhaft aus. Ein von der Madame de Staël unterzeichnetes, von A. W. Schlegel geschriebenes Billet, das in diesem Bande veröffentlicht ist, bezieht sich auf eine Marmor-Statue Necker's, welche der Bildhauer Treck 1816 um den Preis von 1200 florent. Thalern anzuführen übernommen hat. Es wird nicht erwähnt, ob diese Statue wirklich vollendet

wurde. Eine Korrespondenz zwischen Herrn E. Gaucher, Kupferstecher, und dem Baron Hinecken vom Jahre 1786 giebt dem Herausgeber eine ganz unbegründete Veranlassung, sich über den Mangel an Höflichkeit deutscher Gelehrten zu beschweren.

Kunstgeschichtliches.

Professor O. Heyden in Berlin hielt in der Sitzung des dortigen wissenschaftlichen Kunstvereins am 16. Juli einen Vortrag über die Wichtigkeit des Studiums der großen italienischen Meister des 15. und 16. Jahrhunderts für die Entwickelung der modernen Kunst. Dem Vortrage vorausgehend und gleichsam zur Illustration desselben zirkulirte in der Versammlung eine Reihe gewählter und sorgfältigst ausgewählter Studien, welche Prof. Heyden in den Jahren 1848—1851 auf seinen Studienreisen in Frankreich und Italien nach den Werken älterer Meister angefertigt hatte und welche den Beweis lieferten, daß der Künstler diejenigen Prinzipien, deren Werth er in seinem darauf folgenden Vortrage sowohl für den studirenden Kunstjünger wie für die moderne Kunst überhaupt nachwies, zunächst bei sich selbst zur Anwendung gebracht hatte. Die Vorlage, mit welcher der Künstler die Versammlung erfreute, war von ihm aus der Reihe derjenigen Studien ausgewählt, welche er ausschließlich zu koloristischen Zwecken auf seinen Reisen angefertigt hatte. Sämmtliche Arbeiten ihrem Zwecke gemäß farbig (in Oel), dabei mit einer Gewissenhaftigkeit und Bravour ausgeführt, daß selbst die kleineren Stücke (wie solche allein zur Besichtigung in einer Versammlung zur Cirkulation gebracht werden können) durch ihre effektvolle Wirkung und die Frische ihres Tones die allgemeine Bewunderung hervorriefen. Vertreten waren in der Vorlage alle namhaften älteren Koloristen durch ihre Hauptwerke in den Galerien zu Paris und Venedig. Von Tintoretto war nebst anderem sein bestes Werk (der heilige Markus) in der Kopie vorhanden. Tizian fehlte natürlich nicht; auch nach dessen Fresken hatte der Künstler studirt. Palma Vecchia, Correggio, Paolo Veronese, Rubens (die Krönung der Maria von Medici), anderer nicht zu gedenken, waren in zahlreichen Kopien vertreten. Solche Vorlagen, zumal wenn sie mit dieser Meisterschaft ausgeführt werden, sind des Dankes der Kunstfreunde stets gewiß. Nur solche von Meisterhand vorgeführte, im Gesammtausdrucke getreue Kopien vermögen uns, trotz aller Photographien, zu einem wahren Eindrucke jener dem Auslande gehörigen Kunstwerke zu verhelfen. — Kunsthistorisch merkwürdig war in der Vorlage ein Bild von Palma giovane, welches lebhaft an die apokalyptischen Reiter des Carnelius erinnerte, namentlich aber einige Fresken von Veronese, welche derselbe in einjähriger Beedauung aus Venedig auf dem Schlosse Maser (am Fuße der Alpen) zur Ausschmückung eines Saales ausführte. So wenig bisher auch Fresken von Veronese bekannt geworden sind, so hält Professor Heyden die eben erwähnten doch für unzweifelhaft echt, obgleich kein Handbuch der Kunstgeschichte deren Erwähnung thut.*) — In seinem darauf folgenden ausführlichen und durchdachten Vortrage begann Professor Heyden mit einer Schilderung der Verschiedenartigkeit der Eindrücke, welche wir empfangen, wenn wir nacheinander eine moderne Bilderausstellung und eine Galerie alter Meister besuchen, und hob hervor, daß der feierliche Ernst, welcher uns in letzterer ergreift, nicht in der Verschiedenheit der Sujets oder in der Ehrwürdigkeit des Alters seinen Hauptgrund hat, vielmehr aus der Erkenntniß entspringt, hier die Kunst, welche stets ideal sein soll, auch ideal behandelt zu sehen. Wie der angehende Künstler bereits eine rein äußere Veranlassung zum Besuche und Studium unserer Galerien darin finden muß, daß ihm eine genauere Kenntniß der Darstellungsmittel vergangener großer Zeiten nothwendig ist, so ist in noch viel höherem Grade das Studium jener idealen Kunstauffassung, die der alten Meister uns bisher als unerreicht erscheinen läßt, für ihn und seine Kunst eine große Lebensaufgabe. Nicht die idealen Gedanken, nicht der geistige aber geistliche Inhalt ihrer Werke ist es, den wir aus den alten Meistern in unsere modernen Lebens- und Kunstverhältnisse hinübernehmen sollen, vielmehr die ideale Form, welche jene auch bei der individuellsten Darstellung zu bewahren gewußt haben. Sie illustriren das Goethe'sche Wort: „Die Natur ist nur der rohe Stoff für die Kunst." Den großen Einfluß, den das Studium der italienischen Meister auf die ihnen folgenden Künstlergenerationen ausgeübt hat, zeigte der Vortragende an der Hand der Geschichte zunächst an Dürer und mehr noch an Holbein, später an Rubens und Van Dyck. Der neueren Zeit näher tretend, erinnerte er an die Entwickelung eines Carstens, Wächter, Schick, David, Cornelius, Overbeck, Veit, Schnorr, Koch, Führich. Obgleich über die moderne Kunst noch nicht hinreichend geurtheilt werden könne, so könne doch behauptet werden, daß dieselbe in einer großen Emanzipation von den Stoffen begriffen sei, welche früher die Kunst fast ausschließlich beherrschte, nämlich den Stoffen, welche die Religion und die Kirche (lange Zeit die Protektorin der Kunst) ihr vorschrieb. Nachdem der Katholicismus aufgehört eine Macht zu sein, der Protestantismus aber der Kunst nie in dem Maße wie der Katholicismus bedurft habe, so sei augenblicklich nur die Frage, ob bereits in nächster Zeit der Staat die Rolle übernehmen werde, welche die Kirche zu ihrem eigenen größten Ruhme und Vortheile so lange gespielt hat. Erst wenn der Staat sich diese seiner großen Aufgabe bewußt geworden sein werde, könne man für die Kunst eine neue große Blüthezeit erwarten, wofür die Keime durch so manches große Talent unserer Tage gelegt seien. So lange aber die Pflege der Kunst Privaten fast ausschließlich überlassen sei, laufe dieselbe Gefahr, durch den immer einseitiger hervortretenden Spezialismus vom rechten Wege abgelenkt zu werden. Schon sei man so weit gekommen, daß die Kunst nicht mehr ihrer idealen Aufgaben wegen gepflegt werde, sondern nur noch zur Erhöhung des Lebensgenusses diene: „mehr Reiz als Schönheit, mehr Sinnlichkeit als Sinn, mehr Wirklichkeit als Wahrheit." Der Vortragende (welcher sich als Künstler mitten im Strom der Bewegung befindet) hält sich nicht für berufen, eine eingehende Kritik der modernen Kunstbestrebungen zu liefern oder gar dieselben auf die richtigen Wege lenken zu wollen. Nur warnen wolle er vor dem weiteren Verfolgen des gefahrvollen Weges, der zu dem vollendeten Spezialismus führe. Die großen Italiener und ihre großen Nachfolger sind niemals Spezialisten gewesen. Tizian habe die herrlichsten Kirchenbilder, die charaktervollsten Personenbilder, die schönsten Landschaften gemalt. Rubens, Van Dyck, Holbein und andere waren gute Portraitmaler allein, weil sie gute Geschichtsmaler waren. (Voss. Ztg.)

Das Kloster von San Francesca zu Assisi wird, nach einer Mittheilung von J. A. Crowe, die wir der „Academy" entnehmen, neuerdings unter Oberleitung von Cavalcaselle einer sehr sorgfältigen Restauration unterworfen. Nicht nur Emporen und Altäre aus Holzwerk, die an vielen Stellen die berühmten Fresken aus der Florentiner und Sienesser Schule des 13. und 14. Jahrhunderts theilweise sehr störend verdeckten, werden beseitigt, sondern es werden auch mit Beihilfe von Botti, der bei der Renovirung der Fresken Giotto's in der Capella Scrovegni zu Padua so sehr sich bewährte, die Fresken selbst einem nothwendigen Erneuerungsprozeß unterworfen, der gemalte Oberfläche und Intonaco auf dem Bewurf in gleicher Weise berührt. Die einfache Schönheit der Linien in der Architektur tritt nun nach Entfernung des überflüssigen Beiwerks klar hervor, und der Eindruck des Ganzen wird in seiner Vollendung gewiß von erhöhter prächtiger Wirkung sein.

Der Schatz des Priamos. Unter dieser Ueberschrift richtet Herr Dr. Heinrich Schliemann über ein neues Resultat seiner Ausgrabungen in Troja folgenden, vom 17. Juli datirten Brief an die Augsb. Allg. Zeitg. Wir begnügen uns vorläufig damit, auch dieses Schreiben wörtlich mitzutheilen, obwohl dasselbe, wie das frühere, mannigfachen Bedenken Raum giebt. Herr Dr. Schliemann schreibt: „Es scheint, daß die göttliche Vorsehung mich für meine übermenschlichen Anstrengungen während meiner dreijährigen Ausgrabungen in Ilion auf eine glänzende Weise hat entschädigen wollen, denn im Anfang dieses Monats stieß ich in $8\frac{1}{2}$ Metern Tiefe auf der vom släischen Thor in nordwestlicher Richtung weitergehenden großen trojanischen Ringmauer und unmittelbar neben dem Hause des Priamos auf einen großen kupfernen Gegenstand höchst merkwürdiger Form, der um so mehr meine Aufmerksamkeit auf sich zog, als ich hinter demselben Gold zu bemerken glaubte. Auf demselben ruhte eine $1\frac{1}{2}$—$1\frac{3}{4}$ Meter dicke steinfestr Schicht von rother Asche und calcinirten Trümmern, auf

*) Vergl. H. Reinhart, Die Villa Maser bei Treviso, Zeitschr. f. bild. Kunst I. S. 61 ff. A. d. Red.

welcher eine 1 Meter 80 Centimeter dicke, 6 Meter hohe Festungsmauer lastete, die aus großen Steinen und Erde bestand und aus der ersten Zeit nach der Zerstörung Troja's stammen muß. Um den Schatz der Habsucht meiner Arbeiter zu entziehen und ihn für die Wissenschaft zu retten, war die allergrößte Eile nöthig, und obgleich es noch nicht Frühstückszeit war, so ließ ich doch sogleich „paidos" (ein ins Türkische übergegangenes Wort ungewisser Ableitung, welches hier anstatt ἀνάπαυσις oder Ruhezeit gebraucht wird) ausrufen, und während meine Arbeiter aßen und ausruhten, schnitt ich den Schatz mit einem großen Messer heraus, was nicht ohne die allergrößte Kraftanstrengung und die furchtbarste Lebensgefahr möglich war, denn die große Festungsmauer, welche ich zu untergraben hatte, drohte jeden Augenblick auf mich einzustürzen. Aber der Anblick so vieler Gegenstände, wovon jeder einzelne einen unermeßlichen Werth für die Wissenschaft hat, machte mich tollkühn, und ich dachte nicht an Gefahr. Die Fortschaffung des Schatzes wäre nur aber unmöglich geworden ohne die Hilfe meiner lieben Frau, welche immer bereit stand, die von mir herausgeschnittenen Gegenstände in ihr großes Umschlagetuch zu packen und fortzutragen. Der zuerst gesehene Gegenstand war ein großes flaches kupfernes Geräth (δίσκος ὀμφαλωτός oder δίσκος ὀμφαλόεσσα) in Form eines großen Präsentirtellers, in dessen Mitte sich ein von einer Rinne (αὔλαξ) umgebener Nabel befindet; dieses Gefäß hat 49 Centimeter im Durchmesser, ist ganz flach und von einem 4 Centimeter hohen Rand umgeben; der Nabel (ὀμφαλός) ist 6 Centimeter hoch und hat 11 Centimeter im Durchmesser; die um denselben befindliche Rinne hat 18 Centimeter im Durchmesser und ist 1 Centimeter tief. Höchst wahrscheinlich ist es ein Schild; jedenfalls erinnert es lebhaft an die Homerischen σάκεσι ὀμφαλόεσσι. Der zweite Gegenstand, den ich herauszog, war ein kupferner Kessel mit zwei horizontalen Henkeln, welcher uns jedenfalls das Bild des Homerischen λέβης gibt; derselbe hat 42 Centimeter im Durchmesser und 14 Centimeter Höhe: der Boden ist flach und hat 20 Centimeter im Durchmesser. Der dritte Gegenstand war eine 1 Centimeter dicke, 10 Centimeter breite, 44 Centimeter lange kupferne Platte, welche einen 2 Millimeter hohen Rand hat; an einem Ende sieht man zwei unbewegliche Räder mit Axe. Diese Platte ist auf zwei Stellen stark gebogen, jedoch glaube ich, daß diese Biegungen durch die Gluth geschehen sind, welcher der Gegenstand in der Feuersbrunst ausgesetzt gewesen ist; auf demselben ist eine silberne Vase von 12 Centimetern Höhe und Breite festgeschmiedet, jedoch vermuthe ich, daß dies ebenfalls nur durch Zufall in der Feuersbrunst geschehen. Der vierte hervorgekommene Gegenstand war eine kupferne Vase von 14 Centimetern Höhe und 11 Centimetern im Durchmesser. Darauf kam eine 15 Centimeter hohe, 14 Centimeter im Durchmesser haltende und 403 Gramm wiegende kugelrunde Flasche von reinstem Golde mit einer angefangenen, aber nicht vollendeten Zickzack-Verzierung; ein 9 Centimeter hoher, 7¾ Centimeter breiter, 226 Gramm schwerer Becher, ebenfalls von reinstem Golde, sowie ein 9 Centimeter hoher, 18¾ Centimeter langer, 15½ Centimeter breiter, genau 600 Gramm wiegender Becher von reinstem Golde in Form eines Schiffes mit zwei großen Henkeln; auf der einen Seite ist ein 7 Centimeter, auf der andern ein 3 Centimeter breiter Mund zum Trinken, und es mag, wie mein geehrter Freund, Professor Stephanos Kumanudes aus Athen, bemerkt, derjenige, welcher den gefüllten Becher hinreichte, aus dem kleinen Munde vorgetrunken haben, um als Ehrenbezeugung den Gast aus dem großen Munde trinken zu lassen. Dieses Gefäß hat einen nur um 2 Millimeter hervorstehenden, 3½ Centimeter langen, 2 Centimeter breiten Fuß und ist jedenfalls das Homerische δέπας ἀμφικύπελλον. Ich bleibe aber fest bei meiner Behauptung: daß auch alle jene hohen glänzend rothen Becher in Form von Champagner-Gläsern und mit zwei gewaltigen Henkeln δέπα ἀμφικύπελλα sind, und auch diese Form wird von Gold dagewesen sein. Noch muß ich die für die Geschichte der Kunst sehr wichtige Bemerkung machen, daß vorgefundenes goldenes δέπας ἀμφικύπελλον gegossen ist und die großen nicht ganz massiven Henkel dazangeschmiedet sind. Dagegen ist der vorher erwähnte einfache goldene Becher sowie die goldene Flasche mit dem Hammer getrieben. Der Schatz enthält ferner einen kleinen 70 Gramm wiegenden, 8 Centimeter hohen, 6½ Centimeter breiten Becher von mit 25 Proc. Silber versetztem Golde, dessen Fuß nur 2 Centimeter hoch und 2½ Centimeter breit, außerdem nicht ganz gerade ist, so daß der Becher nur zum Hinstellen auf den Mund bestimmt zu sein scheint. Ich fand dort ferner sechs mit dem Hammer getriebene Stücke einer Mischung von Gold und Silber (ἤλεκτρον) in Form von großen Ringen, deren eines Ende abgerundet, das andere in Gestalt eines Halbmondes ausgeschnitten ist. Die beiden größern sind 21½ Ctm. lang und 5 Ctm. breit, und jedes davon wiegt 184 Gramm. Die darauffolgenden 2 Stücke sind 18½ Ctm. lang und 4 Ctm. breit, und jedes davon wiegt 173 Gramm; die beiden übrigen Stücke sind 17½ Ctm. lang und 3 Ctm. breit und jedes derselben wiegt 171 Gramm. Höchst wahrscheinlich sind dies die homerischen Talanta (τάλαντα), welche nur klein sein können, da z. B. Achilles (Ilias XXIII, 269) als ersten Kampfpreis eine Frau, als zweiten ein Pferd, als dritten einen Kessel und als vierten zwei goldene Talente aufstellt. Ich fand dort ferner drei große silberne Vasen, wovon die größte 21 Ctm. hoch ist und 20 Ctm. im Durchmesser und einen Henkel von 14 Ctm. Länge und 9 Ctm. Breite hat. Die zweite Vase ist 17½ Ctm. hoch und hat 15 Ctm. im Durchmesser; man sieht auf derselben den obern Theil einer andern silbernen Vase festgeschmolzen, von der nur Bruchstücke übrig geblieben sind. Die dritte ist 18 Ctm. hoch und hat 15½ Ctm. im Durchmesser; am Fuße dieser Vase ist viel Kupfer festgeschmolzen, welches in der Feuersbrunst von den kupfernen Sachen des Schatzes abgeträufelt sein muß. Alle drei Vasen sind unten kugelrund und können dabei nicht hingestellt werden, ohne angelehnt zu sein. Auch fand ich dort einen 8½ Ctm. hohen silbernen Becher, dessen Mund 10 Ctm. im Durchmesser hat; ferner eine silberne Schale (φιάλη) von 14 Ctm. im Durchmesser, sowie zwei kleine herrlich gearbeitete Vasen; die größere derselben hat an jeder Seite zwei Röhrchen zum Aufhängen mit Schnüren und ist, inclusive ihres buntartigen Deckels, 20 Ctm. hoch und hat 9 Ctm. im Durchmesser im Bauch. Die kleinere, nur mit einem Röhrchen an jeder Seite zum Aufhängen mit einer Schnur versehene, silberne Vase ist, inclusive ihres Hutes, 17 Ctm. hoch und 8 Ctm. breit. Theils auf, theils neben den goldenen und silbernen Sachen fand ich dreizehn Lanzen von Kupfer von 17½, 21, 21½, 23 und 32 Ctm. Länge und 4 bis 6 Ctm. Breite an der breitesten Stelle; in dem untern Ende derselben sieht man ein Loch, worin bei den meisten noch der Nagel oder Stift steckt, mit welchem die Lanze in der hölzernen Stange befestigt war. Die trojanischen Lanzen waren somit ganz verschieden von den griechischen und römischen, denn bei diesen wurde der Lanzenschaft in die Lanze, bei jenen die Lanze in den Schaft gesteckt. Ich fand dort ferner 14 jener hier häufig vorkommenden, anderswo aber noch niemals gefundenen kupfernen Waffen, die nach einem Ende zwar beinahe spitz, aber stumpf, nach dem andern Ende in eine breite Schneide auslaufen. Ich hielt dieselben früher für eine besondere Art von Lanzen, bin aber jetzt zur Ueberzeugung gekommen, daß sie nur als Streitäxte gebraucht sein können; dieselben sind 16 bis 31 Ctm. lang, 1¼ bis 2 Ctm. dick und 3 bis 7½ Ctm. breit, und die größten derselben wiegen 1365 Gramme. Weiter fand ich dort sieben große zweischneidige kupferne Dolchmesser, die einen 5 bis 7 Ctm. langen und am Ende unter rechtem Winkel umgebogenen Griff haben, der einst mit Holz eingefaßt gewesen sein muß; denn wäre die Einfassung von Knochen gewesen, so würde sie noch jetzt ganz oder theilweise vorhanden sein. Der spitze Griff wurde in ein Stück Holz gesteckt, so daß das Ende 1½ Ctm. lang hervorragte, und dies wurde einfach umgebogen. Das größte dieser Messer ist 27 Ctm. lang und an der breitesten Stelle 5½ Ctm. breit; von einem zweiten, welches 4½ Ctm. breit, ist die Spitze abgebrochen; es ist jetzt noch 22½ Ctm. lang, scheint aber 28 Ctm. lang gewesen zu sein. Ein dritter Dolch ist 22 Ctm. lang und mißt an der breitesten Stelle 3¾ Ctm.; ein vierter Dolch ist in der Feuersbrunst zwar ganz zusammengerollt, scheint aber 28 Ctm. lang gewesen zu sein. Von dem fünften, sechsten und siebenten Dolchmesser sind nur 10 bis 13½ Ctm. lange Bruchstücke vorhanden. Ich glaube außerdem in einem Pack von vier in der Feuersbrunst zusammengeschmolzenen Lanzen und Streitäxten noch ein Dolchmesser zu bemerken. Von gewöhnlichen einschneidigen Messern fand sich im Schatze nur eines von 15½ Ctm. Länge. Auch fand ich dort das 22 Ctm. lange, 5 Ctm. breite Bruchstück eines Schwertes, sowie eine in eine Schneide auslaufende, 38 Ctm. lange viereckige kupferne Stange, die jedenfalls auch als Waffe gedient zu haben scheint. Da ich alle vorgenannten Gegen-

stände zusammen- oder in einandergepackt auf der Ringmauer fand, deren Bau Homer dem Neptun und Apollo zuschreibt, so scheint es gewiß, daß sie in einer hölzernen Kiste (ἀφαιμός) lagen, wie solche in der Ilias (XXIV, 228) im Palast des Priamos erwähnt werden; dies scheint um so gewisser, als ich unmittelbar neben den Gegenständen einen 10½ Ctm. langen kupfernen Schlüssel fand, dessen 5 Ctm. langer und breiter Bart die größte Aehnlichkeit hat mit dem der großen Kastenschlüssel in den Banken. Merkwürdiger Weise hat dieser Schlüssel einen hölzernen Griff gehabt; das gleich wie bei den Dolchmessern unter rechtem Winkel umgebogene Ende des Schlüsselstiels läßt keinen Zweifel darüber. Vermuthlich hat Jemand aus der Familie des Priamos den Schatz in aller Eile in die Kiste gepackt, diese fortgetragen, ohne Zeit gehabt zu haben, den Schlüssel herauszuziehen, ist aber auf der Mauer von Feindes Hand oder vom Feuer erreicht worden und hat die Kiste im Stich lassen müssen, die sogleich 5 oder 6 Fuß hoch mit der rothen Asche und den Steinen des danebenstehenden königlichen Hauses überschüttet wurde. Vielleicht gehörte dem Unglücklichen, welcher den Schatz zu retten versucht hatte, jener bereits in meinem letzten Aufsatz erwähnte Helm, der — zusammen mit einer Vase und einem Becher von Silber — unmittelbar daneben in einem Raum des königlichen Hauses gefunden wurde. Fünf oder sechs Fuß hoch über dem Schatz bauten die Nachfolger der Trojaner eine 6 Meter hohe, 1 M. 80 Ctm. dicke Festungsmauer von großen behauenen und unbehauenen Steinen und Erde, die bis 1 Meter unter die Oberfläche des Berges reicht. Daß man den Schatz bei furchtbarer Lebensgefahr, in zitternder Angst zusammengepackt hat, davon zeugt u. a. auch der Inhalt der größten silbernen Vase, in welcher ich ganz unten zwei prachtvolle goldene Kopfbinden (κεφάδεμνα), ein Stirnband und vier prachtvolle höchst kunstvoll gefertigte Ohrgehänge von Gold fand; darauf lagen 56 goldene Ohrringe höchst merkwürdiger Form und Tausende von sehr kleinen Ringen, Röllchen, Knöpfen u. s. w. von Gold, die offenbar von andern Schmucksachen herrühren; darauf folgten sechs goldene Armbänder, und ganz oben lagen die beiden kleineren goldenen Becher. Die eine Kopfbinde ist 51 Ctm. lang und besteht aus einer goldenen Kette, von welcher auf jeder Seite acht 39 Ctm. lange, ganz und gar mit kleinen goldenen Baumblättern belegte Ketten zur Bedeckung der Schläfen herunter gehen, und am Ende einer jeden dieser 16 Ketten hängt ein 3½ Ctm. langes goldenes Idol mit dem Eulenkopf der ilischen Schutzgöttin. Zwischen dieser Schläfenbedeckung sieht man die 74 ebenfalls mit goldenen Baumblättern belegten 10 Ctm. langen Kettchen der Stirnbedeckung, an deren jedem unten ein doppeltes 2 Ctm. langes Baumblatt hängt. Die zweite Kopfbinde besteht aus einem 55 Ctm. langen, 12 Millimeter breiten goldenen Stirnband von dem zur Deckung der Schläfen an jeder Seite sieben mit je 11 viereckigen, mit einer Rille versehenen Blättern geschmückte Kettchen hängen, die durch 4 Querkettchen mit einander verbunden sind, und an deren jedem unten ein 25 Millimeter langes goldenes Idol der Schutzgöttin Troja's prangt. Die ganze Länge einer jeden Kette mit dem Idol beträgt 26 Ctm., diese Idole haben fast Menschengestalt, in welcher aber der Eulenkopf mit den beiden großen Augen nicht zu verkennen ist; ihre Breite an den Füßen ist 21 Millimeter. Zwischen diesem Schläfenschmuck hängen 47 mit 4 viereckigen Blättchen verzierte Kettchen herab, an deren jedem ein 18 Millimeter hohes Idol der ilischen Schutzgöttin hängt; die Länge dieser Kettchen mit den Idolen ist nur 10 Ctm. Das Stirnband ist 46 Ctm. lang und 1 Ctm. breit und hat an jedem Ende 3 Durchbohrungen; es ist durch 8 vierfache Reihen von Punkten in 9 Fächer getheilt, in deren jedem man 2 große Punkte sieht, und eine ununterbrochene Reihe von Punkten ziert den ganzen Rand. Von den 4 Ohrgehängen sind nur 2 einander vollkommen gleich: von dem obern Theil derselben, der fast in Korbform und mit 2 Reihen Verzierungen in Form von Perlen geschmückt ist, hängen 6 mit 3 kleinen viereckigen Cylindern versehene Kettchen herunter, an denen man kleine Idole der Schutzgöttin Troja's sieht. Die Länge dieser beiden Ohrgehänge beträgt 9 Ctm. Der obere Theil der beiden anderen Ohrgehänge ist größer und dicker, aber ebenfalls fast in Korbform, und von demselben hängen 5 ganz mit kleinen runden Blättchen bedeckte Kettchen herunter, an denen ebenfalls kleine, aber imposantere Idole der ilischen Schutzgöttin befestigt sind; die Länge des einen dieser Gehänge ist 9 Ctm., die des anderen 8 Ctm. Von den 6 goldenen Armbändern sind 2 ganz einfach geschlossen und von 4 Millimetern Dicke; ein drittes ist ebenfalls geschlossen, besteht aber aus einem verzierten Bande von 1 Millimeter Dicke und 7 Millimeter Breite; die drei übrigen sind doppelt und haben umgebogene, mit einem Kopf versehene Enden. Die 56 übrigen goldenen Ohrringe sind von verschiedener Größe, und es scheinen 3 derselben von den Prinzessinnen des königlichen Hauses auch als Fingerringe gebraucht worden zu sein. Die Form keines dieser Ohrringe hat irgendwie Aehnlichkeit mit den hellenischen, römischen oder assyrischen Ohrringen; 20 derselben laufen in 4, 10 laufen in 3 nebeneinander liegende und zusammengeschmiedete Blätter aus und haben daher die größte Aehnlichkeit mit dem hier im vorigen Jahre von mir in 9 und 13 Metern Tiefe gefundenen Oberingen von Gold oder Elektron. 18 andere Ohrringe laufen in 6 Blätter aus, und man sieht im Anfang derselben 2 Knöpfchen, in der Mitte 2 Reihen von je 5 Knöpfchen und am Ende 3 Knöpfchen. Zwei der größten Ohrringe, die wegen der Dicke des Endes keinesfalls als Ohr- und nur als Fingerringe gebraucht zu sein scheinen, laufen in 4 Blätter aus, und man sieht im Anfang derselben 2 in der Mitte 3 und am Ende wiederum 2 Knöpfchen. Von den übrigen Ohrringen sind 2 in Gestalt von 3, und 4 in Gestalt von 2 nebeneinander liegenden herrlich geschmückten Schlangen. Auf die Ohrringe hatte man eine Menge anderer auf Fäden gezogener, oder an Leder befestigter Schmucksachen in die große silberne Vase gelegt, denn auf und unter denselben fand ich, wie bereits erwähnt, Tausende von kleinenen Gegenständen, nämlich Goldringe von nur 3 Millimetern im Durchmesser, glatte oder in Form von Sternchen ausgeschnittene, 4 Millimeter im Durchmesser haltende, runde oder viereckige Goldperlchen; 2½ Millimeter hohe, 3 Millimeter breite, der Länge nach mit 8 Einschnitten verzierte, goldene durchbohrte Prismen; 5 Millimeter lange, 4 Millimeter breite, der Länge nach mit einer Röhre zum Aufziehen versehene Baumblättchen; kleine, 9 Millimeter lange, auf einer Seite mit einem Knopf, auf der anderen mit einem durchgehenden Loch versehene Goldstangen; 5 Millimeter lange, 2½ Millimeter breite, viereckige oder runde goldene durchbohrte Prismen; nur 7 Millimeter im Durchmesser haltende, zusammengeschmiedete doppelte oder dreifache goldene Ringe mit durchgehendem Loch an zwei Seiten zum Aufziehen; 5 Millimeter hohe goldene Knöpfe, in deren Höhlung ein 3 Millimeter breiter Ring oder Oese zum Annähen ist; 7½ Millimeter lange goldene Doppelknöpfe, ganz in Gestalt unserer Hemdknöpfe, die aber nicht zusammengeschmiedet, sondern zusammengesteckt sind, denn aus der Höhlung des einen Knopfes tritt eine 6 Millimeter lange Röhre (αὔλακος) hervor, aus der des anderen eine ebenso lange Stange (ἐμβολον), und man steckt einfach die Stange in die Röhre, um den Doppelknopf zu bilden. Die Doppelknöpfe können wohl nur als Zierrathen von ledernen Sachen, so z. B. an Schwert-, Schilder- oder Messergehängen, (τελαμῶνες) gebraucht worden sein. Ich fand dort auch 2 goldene durchbohrte Prismen von 3 Millimetern Dicke und 19 Millimetern Länge, sowie ein goldenes Stäbchen von 21 Millimetern Länge und 1½ bis 2 Millimetern Dicke; es hat an einem Ende ein durchgehendes Loch zum Aufhängen, an dem andern 6 herumgehende Einschnitte, welche dem Gegenstande das Ansehen einer Schraube geben; nur mittelst einer Lupe erkennt man, daß es keine wirkliche Schraube ist. Noch fand ich dort 2 Stücke Gold, wovon das eine 4¾, das andere 5½ Ctm. lang ist; jedes derselben hat 21 Durchbohrungen. Derjenige, welcher versucht hatte, den Schatz zu retten, hat glücklicherweise die Geistesgegenwart gehabt, die große silberne Vase mit den beschriebenen Kostbarkeiten aufrecht in die Kiste hinzustellen, so daß nicht eine Perle herausgefallen und alles unversehrt geblieben ist. Mein geehrter Freund, der durch seine Entdeckungen und Schriften vielbekannte Chemiker Landerer in Athen, welcher alle im Schatz enthaltenen kupfernen Gegenstände aufs genaueste untersucht und Bruchstücke davon analysirt hat, findet, daß alle, ohne jegliche Beimischung von Zinn oder Zink, aus reinem Kupfer bestehen, welches, um es haltbarer zu machen, geschmiedet worden ist (σφυμήλατον). Da ich hoffte, hier weitere Schätze zu finden, auch wünschte, die trojanische Göttermauer bis zum Skäischen Thor ans Licht zu bringen, so habe ich die theilweise auf derselben lastende obere Mauer auf eine Strecke von 17½ Metern ganz weggebrochen. Die Besucher der Troade erkennen dieselbe aber noch, dem Skäischen Thor gegenüber,

in der nordwestlichen Erdwand. Auch habe ich noch den ungeheuren Erdblock weggebrochen, welcher meinen westlichen und nordwestlichen Einschnitt vom großen Thurm trennte, mußte aber zu diesem Zweck eines meiner Häuser wegbrechen, auch zur leichteren Fortschaffung des Schuttes das Skäische Thor überbrücken. Das Resultat dieser neuen Ausgrabung ist für die Wissenschaft sehr lohnend gewesen, denn ich habe mehrere Wände, auch ein 6 Meter langes und breites Zimmer des königlichen Hauses aufdecken können, auf welchem keine Bauten aus späterer Zeit lasten. Unter den dort gefundenen Gegenständen hebe ich nur hervor: eine auf einem viereckigen, oben mit 2 nicht durchgehenden Löchern und einem herumgehenden Einschnitt versehenen Stück rothen Schiefers befindliche, ausgezeichnet eingravirte Inschrift, von der aber weder mein gelehrter Freund Herr Emile Burnouf, noch ich selbst zu sagen vermag, welcher Sprache sie angehört; ferner einige interessante Terracotten, worunter ein Gefäß ganz in Form eines modernen Fasses und mit einer Röhre in der Mitte zum Eingießen und Ablaufen der Flüssigkeit. Auch fanden sich auf der trojanischen Ringmauer, ½ Meter unterhalb der Stelle, wo der Schatz entdeckt ward, 3 silberne Schalen (φιάλαι), wovon zwei beim Abgraben des Schuttes zerschlagen wurden; dieselben können jedoch wieder zusammengesetzt werden, da ich alle Stücke davon habe. Diese Schalen scheinen jedenfalls zu dem Schatze gehört zu haben, und wenn derselbe sonst ganz von unserem Hackeisen unberührt geblieben ist, so habe ich dies den erwähnten großen kupfernen Geräthen zu verdanken, welche hervorstanden, so daß ich Alles mit dem Messer aus dem harten Schutte herausschneiden konnte. Eine ausführliche Schilderung des Schatzes werde ich in dem jetzt bei Herrn F. A. Brockhaus in Leipzig im Druck befindlichen Werke über meine trojanischen Ausgrabungen geben. Der Atlas, welcher einen Theil dieser Publikation bilden wird, erhält in Folge der noch hinzufügenden Abbildungen der vielen merkwürdigen Gegenstände des Schatzes eine Vermehrung auf 216 photographische Tafeln."

Konkurrenzen.

J. Waldstein'scher Preis. Seine Excellenz Herr Graf Johann Waldstein von Wartenberg, Curator des k. k. Oesterr. Museums, hat einen Preis von 2000 fl. Ö. W. ausgesetzt in der Absicht, ein Dekorationsmittel für die Außenwände der Häuser zu gewinnen, welches sich namentlich für ornamentale, der Architektur sich anpassende, beziehungsweise die architektonische Gliederung und den plastischen Schmuck ersetzende Malerei eignet, an und für sich, insbesondere aber bei unseren klimatischen Verhältnissen dauerhaft und unter dem Gesichtspunkte der Herstellungskosten allgemein zugänglich ist. Die Aufgabe kann sowohl literarisch als künstlerisch gelöst werden, also durch Nachweis und Begründung einer gewissen Methode oder durch praktische Ausführung einer solchen. Bewerber um diesen Preis müssen entweder in der österreichisch-ungarischen Monarchie geboren oder daselbst dauernd ansässig sein. Die Bewerber haben ihre Belege, Proben ꝛc. ꝛc. bei der Direktion des k. k. Oesterr. Museums bis 1. Oktober 1874 einzubringen. Die Beurtheilung erfolgt durch eine Kommission, welche unter dem Vorsitze des Direktors des Oesterr. Museums für Kunst und Industrie in Wien, aus zwei Mitgliedern des Kuratoriums und zwei Professoren der Kunstgewerbeschule gebildet wird.

Das Komité zur Errichtung eines Waldeck-Denkmals auf dem katholischen Kirchhofe in Berlin hatte in seiner Sitzung am 7. Mai den Beschluß gefaßt, die beiden Bildhauer Hartzer und Wolger aufzufordern, noch einmal einen Konkurrenz-Entwurf, und zwar zu einer stehenden Figur Waldeck's, anzufertigen. Diese Entwürfe sind jetzt eingegangen. Eine Entscheidung, welcher Entwurf zur Ausführung gelangen wird, ist noch nicht erfolgt. (Voss. Ztg.)

Sammlungen und Ausstellungen.

O. R. **Schulausstellung im Oesterreichischen Museum.** Mehr zerstückelt ist auf der Wiener Weltausstellung keine Gruppe als die sechsundzwanzigste: Erziehungs-, Unterrichts- und Bildungswesen; das will viel sagen, aber Juroren und Berichterstatter werden die Aussage bestätigen. Und vollends der Kunstunterricht, in wie vielen Gebäuden, in wie vielen Winkeln muß man ihn zusammensuchen! Und hier wieder ist Oesterreich ein hervorragender Platz eingeräumt. Da haben wir eine Unterrichtsausstellung in einem Hofe, gewerbliche Schulen in dem „Pavillon des Welthandels", Handarbeits-Schulen in der additionellen Ausstellung, und ist alles durchsucht, so hat man diejenige Unterrichtsanstalt, welcher ein so höchst wesentliches Verdienst an der Entwickelung des Kunstgewerbes in Oesterreich zugesprochen werden muß, doch nicht gefunden: die Kunstgewerbeschule des Oesterreichischen Museums. Schwierigkeiten, welche ganz unbegreiflicherweise diesem Institute gemacht wurden, bestimmten dasselbe, im Prater gar nicht, sondern im Museumsgebäude selbst auszustellen. Im Interesse der Sache braucht man das nicht zu beklagen: in der Weltausstellung legt die österreichische Abtheilung so lautes Zeugniß für den Einfluß des Museums und der Schule ab, daß diese einer eigenen Vertretung füglich entrathen können, und im Museumsgebäude konnte die Schule ihre Methode und ihre Leistungen vollständiger Denjenigen vorlegen, welche ein tieferes Interesse an diesem Theile des Volksunterrichts nehmen. — Die Ausstellung illustrirt, wie gesagt, den Lehrgang vollständig und zwar durch Arbeiten schwächerer und vorgeschrittener Zöglinge, Arbeiten, an welche grundsätzlich der Lehrer niemals selbst Hand anlegt. So sehen wir aus der Vorbereitungsschule Zeichnungen nach figürlichen und ornamentalen Gypsmodellen; Zeichenübungen, welche den Unterricht in der Stillehre, in der Anatomie, in der Perspektive und Projektionslehre begleiten; aus der Fachschule für figürlich Zeichnen und Malen Studien nach Gyps, nach dem lebenden Modell, nach Gewändern ꝛc., ferner eigene Kompositionen; in sehr instruktiver Weise sind da die schriftlichen Aufgaben und die Lösungsversuche verschiedener Schulen zusammengestellt; aus der Bildhauerschule Modellirungen nach der Antike und nach dem lebenden Modell und eigene Entwürfe; aus der Schule für Blumen-, Thier- und ornamentale Malerei ebenfalls Studien nach der Natur und eigene Entwürfe; aus der Architekturschule Aufnahmen von Möbeln, Textilen und Metallarbeiten u. dgl. und Kompositionen. Endlich ist namentlich die letztgenannte Abtheilung durch praktische Leistungen vertreten: Möbel, welche von Schülern entworfen und ausgeführt sind, Holz-, Email- und Porzellanmalereien, eine Cassette in Eisenschnitt u. a. m. Es liegt auf der Hand, daß die Kunstgewerbeschule eben nach dieser Seite hin ihre Thätigkeit immer mehr ausdehnen muß, wenn sie in der erwünschten Weise die kunstgeschichtliche Entwickelung beeinflussen soll, und man vernimmt mit Befriedigung, daß bei der Anlage des eigenen Schulgebäudes, zu welcher die große Frequenz der Anstalt drängt, insbesondere auch auf Ateliers für technische Chromie, für Email-, Glas- und Porzellanmalerei, für Holzschnitzerei wird Rücksicht genommen werden. Denn nicht blos für eine etwaige praktische Thätigkeit auf dem Gebiete der Kunstindustrie ist die gründliche Bekanntschaft mit den technischen Procedituren erforderlich, ohne diese werden wir auch niemals wirklich gute Zeichenlehrer für Gewerbeschulen erhalten. Wie es gegenwärtig noch in diesem Punkte bestellt ist, das lehrt die Weltausstellung nur zu überzeugend.

S. **Schwerin.** In der großherzoglichen Gemäldegalerie sind gegenwärtig zwei Novitäten ausgestellt, nämlich ein Altarbild von Fr. Lange und eine Landschaft von C. Malchin. — Lange's Altarbild stellt den gekreuzigten Heiland mit den drei Frauen zu Füßen des Kreuzes dar und beweist mindestens, daß der Künstler seinen größten Fleiß daran setzt, Fortschritte zu erzielen. — Malchin's landschaftliches Gemälde, nach einem Motiv aus Mühlen-Eixen, bekundet das Streben nach Einfachheit in der Komposition. Die Beleuchtung wurde so gewählt, daß die größere Fläche der Mühle im Schatten liegt und das Licht auf die Mitte des Bildes beschränkt wird. Der Vordergrund in seiner milden Dämpfung giebt dem Bilde die Ruhe und den Licht- und Schattenmassen ihren Zusammenhang. Durch die Nebeneinanderstellung der warm beleuchteten Flächen gegen die kalt getönte Luft ist eine sehr ansprechende Wirkung erzielt. — In der permanenten Gemäldeausstellung des hiesigen Künstlervereins zeichnen sich zwei Thierstücke von G. von Boddin durch gute Zeichnung und treffliche Charakteristik aus. Das eine derselben veranschaulicht einen männlichen Edelhirsch im Walde zur Brunstzeit. Derselbe erblickt im Hintergrunde einige Hirschkühe, wittert bei ihnen einen Nebenbuhler und brüllt anscheinend vor Eifersucht. Die Leiden-

schaftlichkeit des Thieres ist trefflich wiedergegeben und mit genauer Kenntniß der thierischen Anatomie gezeichnet und gemalt. Das zweite v. Boddin'sche Bild zeigt einen tödtlich getroffenen, im Verenden begriffenen Fuchs. Der Schmerz, seine Verfolger auf sich zueilen zu sehen und ihnen nicht mehr entrinnen zu können, bewirkt das Schwinden der Kräfte und das Brechen des Auges. Sein Lebenslauf ist vollendet! Dieser Moment in seinen Details ist sehr naturgetreu zur Darstellung gebracht. Beide Bilder sind leider sehr eingeschlagen. Von Theodor Martens sind zwei Landschaften (Pendants) eingesandt, die theils nach Motiven unserer heimathlichen Ostseeküste, theils nach Motiven aus der Umgegend von Wismar gemalt sind, und von schönem Talent und ernsten Studien zeugen. Die Malweise erinnert an die französische Schule. Es sind interessante Stimmungsbilder mit einem Farbenreichthum und einer geistigen Auffassung, die aller Anerkennung werth ist. Bei diesen wie bei den früheren Martens'schen Landschaften ist es zu beklagen, daß die Staffage theils ganz fehlt, theils außergewöhnlich spärlich vorhanden ist, wodurch die Bilder an Reiz verlieren. Eine völlig undelebte Natur scheint der Wahrheit zu entbehren, wenn wir bei Stimmungslandschaften auch gelten lassen wollen, daß die Staffage nebensächlich sei; allemal aber müssen im Naturleben die organischen Glieder desselben zur Mitwirkung gelangen und zur Belebung der Natur beitragen. Eine größere Sommerlandschaft von Hagemeister in Weimar würde sich ihrer dekorativen Behandlung wegen eigentlich der Besprechung entziehen, wäre nicht die treffliche Zeichnung und Komposition lobend zu erwähnen. Fräulein Stocks hat mit seinem Humor zwei Thierstücke gemalt, die eine feine Beobachtungsgabe bekunden. Ein dunkelfarbiges Pferd duldet mit freundlicher Nachgiebigkeit eine schwarz- und weißgefleckte Katze auf seinem Rücken, während zu ebener Erde ein Hund neidisch zu ihr emporblickt, gleiche Rechte für sich in Anspruch nehmend. Das Pferd schaut mit Behagen sich nach Beiden um. Auf dem zweiten Bilde sitzt ein Hund, auf dem Stuhle vor einer wohlbesetzten Frühstückstafel und bezwingt in Furcht vor Strafe seinen starken Appetit. Das Tragikomische ist wirkungsvoll zum Ausdruck gebracht und zeugt für die Begabung der Künstlerin.

Vermischte Nachrichten.

B. **Düsseldorf.** Es erregt hier allgemeine Freude, daß die Bemühungen gegen den Wiederaufbau der Akademie an der alten Stelle Erfolg zu haben scheinen. Dieselben sind aber auch von mehreren Seiten zugleich kräftig in's Werk gesetzt, indem sowohl von der Bürgerschaft als auch von der Künstlerschaft Adressen mit zahlreichen Unterschriften an das Kultusministerium erlassen wurden, um die Erbauung an geeigneterem Platze dringend zu befürworten. Auch das Kuratorium und die Lehrerkonferenz der Königl. Akademie haben sich mit Eingaben in gleichem Sinne nach Berlin gewandt, und so hat denn der Minister Dr. Falck eine erneute gründliche Untersuchung der ganzen Angelegenheit verordnet, zu deren Prüfung ein Kommissar aus seinem Kabinet demnächst hier eintreffen wird. Am Freihafen, der jedenfalls die geeigneteste Lage bietet, haben auch bereits Vermessungen stattgefunden, so daß die vor zwei Jahren gescheiterten Hoffnungen, dort eine neue Akademie erstehen zu sehen, nun doch am Ende noch ihre Verwirklichung finden, was für die Zukunft der ganzen Düsseldorfer Schule von unberechenbarem Vortheil sein würde.

B. **Düsseldorf.** Die Absicht, ein neues Theater zu bauen, scheint sich endlich verwirklichen zu wollen, indem die Stadtverordnetenversammlung beschlossen hat, die Ausführung des vorliegenden Bauplanes von Professor Ernst Giese in Dresden zu genehmigen und die hierfür erforderliche Summe von 270,000 Thalern durch eine Anleihe aufzubringen. Der Plan, der schon vor einigen Jahren hier zur Ausstellung gelangte und lobend von uns erwähnt wurde, stellt ein schönes Gebäude in Aussicht, das bei dem Mangel an hervorragenden Bauwerken in unserer Stadt ihr jedenfalls zur Zierde gereichen wird, zumal da Prof. Giese neuerdings noch mehrere Verbesserungen daran vorgenommen hat.

Aus Hannover schreibt man der Voss. Ztg.: „Der vor zwei Jahren verstorbene Bischof von Hildesheim hat sein Vermögen für kirchliche Zwecke bestimmt. Zu der Hinterlassenschaft gehört auch eine sehr bedeutende Sammlung von Oelgemälden, Antiquitäten aller Art, namentlich kirchlichen Charakters, ferner einige Manuskripte und eine Anzahl von Inkunabeln. Die überwiegende Mehrzahl der Oelgemälde ist freilich nur von geringem Werthe, aber doch befinden sich darunter einzelne, welche die Aufmerksamkeit der Kenner verdienen. Namentlich ist darunter ein ächter Fiesole besonders hervorzuheben, der wohl nur wenigen Kunstkennern bekannt sein dürfte. Außerdem sind noch einige Niederländer erwähnenswerth; Manches, wenn auch von geringerem künstlerischem Werthe, hat für die Lokalgeschichte Hildesheim's eine gewisse Bedeutung. Das Domkapitel, dem die Ausführung des Testaments übertragen ist, wünscht womöglich diese ganze Hinterlassenschaft an einen Käufer zu veräußern, soll indessen auch bereit sein, gewisse leicht sich ausscheidende Gruppen von Gemälden zu verkaufen. Auch auf den Fiesole allein würde es eventuell Gebote annehmen."

Die Berliner Nationalgalerie soll, wie die Voss. Ztg. meldet, am 1. Oktober d. J. eröffnet werden.

Die Aufstellung des Hans Sachs-Denkmals in Nürnberg ist einer Korrespondenz der Augsb. Allg. Ztg. zufolge auf das nächste Jahr verschoben worden, da sowohl die Anfertigung des Sockels als auch die Herstellung des Gusses der Figur nicht vor nächstem Frühjahr beendet werden kann.

Zeitschriften.

Chronique des arts. Nr. 27.
Le musée de Londres en 1872. — Acquisition de la fresque de la Magliana.

Gazette des Beaux-Arts. August.
Quelques oeuvres décoratives inédites, von S. Pradhamme. (Mit Abbildungen.) — Galerie de Belvédère à Vienne, zweiter Artikel, von de Ris. — Vases peints de la Grèce propre, erster Artikel, von Dumont. (Mit Abbildungen.) — M. Vitet, von L. Gonse. — Causerie sur le château de Blois, von Lechevallier-Chevignard. (Mit Abbildungen.) — La gravure au salon, von Laral. — Exposition rétrospective d'Amsterdam, von Havard. (Schluss.) — Le Frans Hals de C. Vosmaer et W. Unger, von L. Dacamps. (Mit Abbildung.) — Les grands collectionneurs, von L. Desprez. — Beigegeben: Das Schloss von Blois, Originalradirung von Rochebrou; Gruppe von Katzen, nach Lambert radirt von Gilbert; Festmahl der Offiziere der Arkebusier 1627, nach Frans Hals radirt von Unger.

Christliches Kunstblatt. Nr. 8.
Winckelmann, zweiter Artikel. — Geschichte der christlichen Grabschriften (Fortsetzung).

Im neuen Reich. Nr. 34.
Zahn's Winckelmann, von Anton Springer.

L'Arte in Italia. Juni.
Il castello di Ferrara, monografia artistica, von Cittadella. — Di Rosario Riolo, mosaicista palermitano, e dell' arte del musaico in Sicilia, von Biscarra. (Mit Abbildung.) — Beigegeben: Die Lautenspielerin, nach Macari radirt von Tortetti; „Post prandium stabis", Originalradirung von Federico Pastorio; Architectur von Biella, nach dem eigenen Gemälde radirt von E. Bertea.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertfund & Pries in Leipzig.

VIII. Jahrgang. Nr. 46.

Beiträge sind an Dr. E. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

29. August 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Der Berliner Gypspapst.

Von Bruno Meyer.

(Fortsetzung.)

Die historische Anordnung ist für Kunstsammlungen die beste, aus demselben einfachen Grunde, aus dem sie von Herrn Bötticher nicht beliebt wird; sie ist nämlich die einzige, in welcher die Kunstwerke unter dem Gesichtspunkte der Kunst betrachtet zu ihrem Rechte kommen. Man kann Kunstwerke, wie alle anderen Gegenstände wissenschaftlicher Betrachtung, für die wissenschaftliche Betrachtung unter sehr verschiedenen Gesichtspunkten zusammenstellen. Für jede Art von wissenschaftlichen Objekten aber ist ein Gesichtspunkt der hauptsächlichste und wichtigste, und das ist für Kunstgegenstände ohne Zweifel der künstlerische. Das gegenständliche Interesse, welches durch die Erklärungen präjudicirt wird, und welches man meinethalben als das specifisch archäologische bezeichnen mag, obgleich das streng genommen nicht ganz richtig ist, steht weitaus in zweiter Linie.

Die Absicht einer gut geordneten Kunstsammlung kann nur die sein, das Publikum, wie gemischt es auch sein mag, mit guten und erkennenswerthen künstlerischen Arbeiten bekannt zu machen, und das so gut wie immer möglich zu thun; das heißt: es muß jedes Kunstwerk unter den ihm möglichst günstigen Bedingungen vorgeführt werden. Diese möglichst günstigen Bedingungen werden aber nur bei der historischen Zusammenstellung gewährt, wo eines das andere erklärt und in seiner Wirkung unterstützt, nicht aber bei der gegenständlichen Zusammenstellung, wo sämmtliche als Konkurrenten für die Darstellung eines bestimmten Gegenstandes oder Gedankens auftreten, und eines das andere todt macht.

Wenn wir dem Publikum überhaupt Kunstwerke aus anderen Zeiten als denen der höchsten Kunstblüthe vorführen, so machen wir uns selber lächerlich, wenn wir das unter Umständen thun, die es dem Laien geradezu unmöglich machen, die ihn gerades Weges mit dem Geiste der Widersetzlichkeit dagegen erfüllen, sich unserer Belehrung anzuvertrauen und sich auch für die Produkte der verschiedenen Entwickelungs- und Verfallsstufen der Kunst zu interessiren. Das Publikum ist, dank unserer mangelhaften ästhetischen Erziehung, schon unwillig und unfähig genug, sich zu einer Hingabe an die Charaktere verschiedener Stilepochen bewegen zu lassen. Wenn man es in der Trägheit in dieser Richtung noch bestärkt, so hat es vollends gar keinen Nutzen mehr von den vielgestaltigen Gegenständen, die wir in Kunstsammlungen zusammenhäufen, und wird gar schnell fertig mit dem Urtheile; und wie bekanntlich Alles, was seine Trägheit unterstützt und in dem Dünkel, es in der Erkenntniß herrlich weit gebracht zu haben, bestärkt, vom Publikum stets gern gesehen und mit Beifallklatschen empfangen wird, so ist es ganz begreiflich, daß auch die Bötticher'sche Aufstellung der Kunstwerke im neuen Museum bei einem großen Theile des Publikums, wie Bötticher's Anhänger sicherlich der Wahrheit gemäß mit stolzem Nachdruck behaupten, Beifall und Anerkennung gefunden hat; denn allerdings hat die Bötticher'sche Aufstellung für das Publikum Luft gemacht.

Einmal war im Laufe der Zeit die Gypssammlung durch die neuen Ankäufe und deren gerade nicht geschickte Einordnung wie durch offenbare Gedankenlosigkeit in der

Placirung einzelner Stücke sehr unübersichtlich geworden, und Bötticher hat das entstandene Gedränge durch seine Ausrangirungen, mögen sie an sich zu billigen oder nicht zu billigen sein (worauf ich noch zurückkomme), beseitigt. Dafür ist das große Publikum, welches ja die Verluste zu würdigen nicht im Stande sein kann und nur den handgreiflichen, aber gewiß nicht nothwendig mit gewissen Opfern zu erkaufenden Vortheil gewahrt, dankbar; und das ist ja auch — vorbehaltlich des Urtheiles über die Auswahl des Zurückgestellten — etwas unbedingt Gutes.

Dazu kommt aber dann zweitens, als das Wichtigere und Wirksamere, daß die Bötticher'sche Aufstellung dem Publikum das weitere Ausrangiren in einer ganz gemeingefährlichen Weise erleichtert. Wenn bei der historischen Anordnung der Laie genöthigt wird, sich in einem Saale beispielsweise in die Formensprache und den Gedankenkreis der archaischen Kunst einzuleben, in dem folgenden vielleicht den archaistischen Werken begegnet, dann die Stadien der formellen und geistigen Befreiung vorgeführt erhält, darauf die Blüthe der Kunst an sich vorüberziehen sieht, u. s. w., — so fühlt er sich in jedem einzelnen Stadium, es mag ihn ansprechen oder nicht, er mag es ganz verstehen oder nicht, unter dem Banne einer geistigen Eigenthümlichkeit, welche ihm aus allen zusammengeordneten Stücken entgegentritt und ihm als ein Ganzes gegenübersteht, aus dem er nicht willkürlich den einen oder den anderen Theil entfernen kann, um sich seinem Einflusse kurzer Hand zu entziehen; und aus der Gesammtanschauung der Werke einer gewissen Periode erhält er ein Bild, in welchem die einzelnen Kunstwerke als Züge zur Wirkung kommen, die einander ergänzen, entsprechen und erklären; und sein Geschmacksurtheil mag ausfallen, wie es will, — er kommt zu dem Gefühle, daß hier eine erklärliche und berechtigte Entwickelungsstufe des künstlerischen Geistes einer Nation vorliegt.

Wenn man aber sämmtliche Kunstwerke von gleichem Gegenstande neben einander ordnet, so ist es für den Kenner nur mit Mühe, für den Laien gar nicht möglich, sich ein Bild von den aufeinanderfolgenden Stufen der stilistischen Entwickelung zu machen, sondern unmittelbar drängen sich Jedem die zusammengestellten Bildwerke wie Konkurrenzarbeiten auf, und wie man es bei unseren großen Konkurrenzen unwillkürlich macht, daß man bei fünfzig ausgestellten Projekten gleich damit anfängt, dreißig allermindestens gänzlich bei Seite zu schieben und sich weiter gar nicht um sie zu kümmern, so geschieht es auch hier, und der unter Herrn Bötticher's Aegide die griechische Kunst im Berliner Museum durchwandernde Kunstfreund schießt so neun Zehntel aller Kunstwerke als unerquicklich und als abgestandene Waare aus und registrirt in seinem Gedächtnisse je eine oder zwei Statuen, welche diese oder jene Gottheit darstellen, als die normale Gestaltung des betreffenden Götterideales, und von einer künstlerischen Entwickelung und von dem Interesse, welches das geistige und formale Ringen während einer Jahrhunderte langen Kunstgeschichte des griechischen Volkes darbietet, wird er im leisesten nicht berührt, bekommt er so wenig eine Idee, wie Herr Bötticher, der mit einer wahrhaft idiosynkratischen Stumpfsinnigkeit für geschichtliche Entwickelungen, ihren Werth und ihre Berechtigung von der Mutter Natur ausgerüstet ist, je eine solche gehabt hat und haben wird.

Denn daß seinem Geiste dieses ganze Gebiet vollständig verschlossen ist, dafür hat er es sich angelegen sein lassen, auch in dem Pamphlete gegen Conze der Belege viele und schlagende niederzulegen. „Die historische Aufstellung" — heißt es da S. 12 — „muß nothwendig zu einer bunten Miscellaneensammlung von Werken führen, die nach Gegenstand und Inhalt gar nichts mit einander gemein haben, sondern hierin unter sich völlig heterogen und widerstreitend sind." Es ist nun im Widerspruche hierzu nicht schwer zu wissen, daß nicht nur jede Epoche, sondern selbst mancher einzelne Künstler, auch von den hervorragendsten, dieselben Gegenstände mehrfach gestaltet hat. Wichtiger ist es und ein bedauerlicherer Mangel in der Einsicht des Herren Bötticher, daß er nichts von einer Geschichte der Stoffkreise ahnt und keinen Begriff davon hat, welche Rolle in der Charakteristik des jeweiligen Stiles Art und Zahl der behandelten künstlerischen Vorwürfe spielte.

Wie soll man freilich verlangen und erwarten dürfen, daß Jemand die Entwickelung und Wandelung in der Gesammtheit der Stoffe gewahrt, der nicht einmal die geschichtlichen Veränderungen eines einzelnen Stoffes wahrzunehmen befähigt ist?! „Denn" — so sagt er S. 15 — „der Gedanke der Darstellung bleibt unter allen Wandlungen der Form, bis zum Erlöschen des alten Lebens derselbe." Das ist eben seine fixe Idee schon bei der Tektonik gewesen, ist aber das Gegentheil von der Wahrheit.

Interessant ist auch in diesem Zusammenhange die von Bötticher gemachte Beobachtung (S. 26), „daß jeder nicht antiquarisch schon Unterrichtete vor allen Dingen nach dem Inhalte und der Bedeutung jedes Bildwerkes verlangt, während ihm hierbei alle gelehrten Streitigkeiten und haarspaltenden Erörterungen über Abkunftszeit und Meister durchaus gleichgültig und reine Nebensache sind." Einmal die Richtigkeit dieser Beobachtung zugegeben, und angenommen, daß Herr Bötticher nicht das, was er Wehrlosen in erster Linie aufzudrängen für nöthig befunden hat, mit dem verwechselt, was der Unbevormundete bei gesunder Empfindung am ehesten zu wissen wünscht, so zeigt es sich hieraus deutlich, daß Herr Bötticher bei der Anordnung seiner Sammlung und der Abfassung seines Kataloges auf der untersten

Stufe laienhafter Kunstbetrachtung stehen geblieben ist; wogegen sich weiter nichts einwenden läßt, als daß es unverantwortlich ist, Leuten von so niedrigem Standpunkte die Besorgung so ernster, schwieriger und wichtiger Geschäfte anzuvertrauen.

Wie ungeheuer wenig er diesen seinen Beruf versteht, geht aus dem gleich Folgenden (S. 16) hervor: „Den bloßen „Versuch" einer historischen Aufstellung mit einer so großartigen Sammlung als (deutsch: wie) die unsrige machen zu wollen, wie man das verlangt, wäre in Wahrheit eine Kurzsichtigkeit gewesen, zu der mehr dünkelhafte Anmaßung und weniger verantwortliche Gewissenhaftigkeit gehörten, als mir eigen sind." Wenn dies wirklich die wesentlichsten Erfordernisse für die fragliche Arbeit wären, so würde man freilich allem Anscheine nach darauf verzichten müssen, eine geeignete Persönlichkeit zur Anstellung des „Versuches" zu finden. Das aber dürfte selbst Bescheidenheit und Gewissenhaftigkeit nicht unbedingt verhindern einzusehen, daß im Gegentheil keine Sammlung geeigneter für das Experiment wäre, als eine sehr große Gypssammlung. Denn jede Galerie von Originalen — namentlich der griechisch-römischen Plastik — ist nothwendig lückenhaft, und bei dem oft unvermeidlichen Hin- und Herversuchen könnte da leicht Unersetzliches zu Schaden kommen, zumal ja nach Herrn Bötticher dabei noch gewissenloser als von seiner Seite verfahren werden müßte, — ein schauderhafter Gedanke, wenn man bedenkt, was selbst Herrn Bötticher passirt ist (wovon gleich nachher). Gerade je umfangreicher eine Sammlung, um so größer ist der Nutzen ihrer historischen Anordnung, und nirgends ist die Lösung der Aufgabe für den Kundigen verlockender und lohnender, als wo bei verhältnißmäßig geringen Aufwendungen der Vervollständigung des Bestandes beinahe gar keine Gränze gezogen ist, also am allermeisten bei Galerien von Gypsabgüssen.

So also steht es in Wahrheit mit dem Bedürfniß und der Schwierigkeit einer Aufstellung nach dem historischen Prinzip.

Diejenigen aber, welche Zusammenstellungen der Kunstwerke nach dem Bötticher'schen Prinzipe gebrauchen, diejenigen, welche zum Zwecke der Denkmälererklärung, mit sehr geringer und nur gelegentlicher Berücksichtigung des stilistischen Momentes, die erhaltenen Kunstwerke des Alterthums vergleichen, mit einem Worte die Archäologen bei ihren kritischen Untersuchungen, bedürfen einer solchen Zusammenstellung der Originale resp. der Gypsabgüsse zum Studium durchaus nicht, sondern für ihre Zwecke genügen die in den archäologischen Publikationen enthaltenen sorgfältigen Abbildungen der Denkmäler, welche nur je im einzelnen Falle an den Originalen oder treuen Kopien auf ihre Richtigkeit geprüft werden müssen. Zu dem Zwecke aber ist es ganz gleichgültig, wo und in welcher Umgebung das Werk zu finden ist. Was ein Archäologe für seine Studien von den Bötticher'schen Zusammenstellungen für Vortheil haben soll, ist absolut unerfindlich, zumal für seine Ansprüche diese Gruppen ganz unvollständig und mithin unbrauchbar sind, denn sie ignoriren naturgemäß und ohne Schuld Bötticher's den bei weitem größten Theil der erhaltenen Denkmäler, welche dem Archäologen mit in Betrachtung zu ziehen unerläßlich wichtig ist. Hierdurch schon erledigt sich vollständig der Versuch Bötticher's, sein Prinzip der Aufstellung durch Berufung auf den (bekanntlich nach Gegenständen angeordneten) zweiten Theil der Müller-Wieseler'schen Bilderhefte zu rechtfertigen: er hat nicht eine einzige Gruppe herstellen können, die archäologisch annähernd so lehrreich wäre, wie die mangelhafteste bei Müller; und dazu kommt nun noch gar, daß dieser genau mit der gleichen Ausführlichkeit die künstlerisch wichtigsten Denkmäler in einem ersten Theile als Dokumente der historischen Entwickelung nach der Zeitfolge und der Stilzusammengehörigkeit an einander reiht. Es genügt dann im zweiten Theile vollkommen, diese Hauptwerke dort, wo sie ihrem Gegenstande nach in Betracht kommen, einfach im Texte anzuführen. Herr Bötticher muß sich hier — wie sonst mehrfach — damit begnügen, daß, wo er die Wissenschaft verstanden, er sie mißverstanden oder im günstigsten Falle etwa halb verstanden hat.

Auf die Geschmacklosigkeit, Apollo's, Athene's u. s. w. dutzendweise in militärischer Front neben einander aufzustellen, gehe ich hier nicht ein, einmal, weil nicht behauptet werden kann, daß diese mit dem Bötticher'schen Principe der Aufstellung überhaupt nothwendig — wenigstens in so affrenfem Grade — verbunden ist, und sodann, weil dies nicht die Glanzpunkte der Bötticher'schen Geschmacklosigkeit sind, und ich mir erst bei diesen auf den Punkt einzugehen gestatten will.

Als eine hübsche Selbstironie und Inkonsequenz des Herrn Bötticher will ich aber erwähnen, daß er den bogenschießenden Herakles aus der äginetischen Ostgruppe, von dem er zufällig zwei Exemplare vorgefunoen, an zwei verschiedenen Stellen aufgestellt hat, erstlich innerhalb seiner Gruppe, sodann in der Galerie I über dem ägyptischen Hofe, und er sagt darüber auf Seite 274: „Ein zweiter Abguß der Gestalt ist bereits auf der Galerie I unter Nr. 88 erwähnt, wo derselbe als Vertreter des Schlusses der archaischen Kunstepoche eingestellt wurde." Die Bezeichnung als „Schluß der archaischen Kunstepoche" für die Aegineten, obgleich von sehr zweifelhafter Richtigkeit, mag noch hingehen; was aber in aller Welt geht Herrn Bötticher der Schluß der archaischen Kunstepoche an? In der Galerie I findet man Assyrisches, Altgriechisches und an Reliefs so wunderbare Sachen durcheinander, daß von irgend einem allgemeinen Charakter der dortigen Sammlung keine Spur

ist. Dort steht, in geschmackloser Weise angebracht gegenüber der höchst geschickten früheren Aufstellung, der Fries von Phigalia; an einer Wand ist zwischen kleinasiatischen Skulpturen von Xanthos und Halikarnassos u. s. w. die prächtige Hochzeit des Poseidon und der Amphitrite aus der Münchener Glyptothek angebracht, und unserem bogenschießenden Herakles von Aegina begegnen wir zwischen zwei Tafeln des Frieses von Assos; und um den Spaß voll zu machen, ist er so aufgestellt, daß man ihn von vorn sieht, während die Figur doch hauptsächlich auf den Anblick von der Seite her berechnet ist.

Hier sei zunächst im Vorübergehen nur noch auf dreierlei hingewiesen, erstlich darauf, daß Herr Bötticher zwar sich etwas darauf zu Gute thut, durch seine Anordnung die bis dahin behinderte Kommunikation in den Sälen freigelegt und dennoch die Einschaltung aller Gegenstände bewirkt zu haben, daß er aber die Rechtfertigung für das Verschwinden einzelner Gegenstände von Werth und Interesse unterläßt. Ich will hierfür nur ein Beispiel anführen. Die unter Rauch's Aufsicht von seinen besten Schülern vortrefflich bewirkte, für den Archäologen lehrreiche und für das große Publikum anziehende Restitution des Gruppenfragmentes im Berliner Museum: „Der trunkene Dionysos, von zwei Satyrn unterstützt," ist verschwunden. Daß ungefähr die Hälfte des ganzen Werkes moderne Restaurationsarbeit ist, kann nicht als zureichender Grund angeführt werden, denn in demselben Falle befinden sich sehr viele andere antike Werke, und wenn sich an die Restauration gerade für die Berliner Kunst interessante Erinnerungen anknüpfen, so darf ein solches Werk doch mindestens auf Duldung in einem Berliner Museum Anspruch machen.

Ich erwähne zweitens, daß die entsetzlichen Versuche Bötticher's, die Uebergangshalle vom alten zum neuen Museum in einer anderen Weise als bisher zu verwenden, in Folge der unverantwortlichen Unvorsichtigkeit des Direktors unserem „anbetenden Knaben", dieser Perle unserer Antikengalerie, einen Arm gekostet haben. Von der Verkleidung der Fenster in diesem Raume und der beunruhigenden und abscheulichen Beleuchtung, die dadurch entstanden ist, sowie von dem Wandanstrich in einer der schauderhaftesten Nuancen von Commißgrau will ich als von Dingen, die nur Geldverschwendung sind und sich leicht wieder redressiren lassen, nicht sprechen.

Ich erwähne dann drittens eine Eigenthümlichkeit, die mit der Aufstellung Bötticher's nur durch das Band der Gleichzeitigkeit verbunden ist, und von der ich nicht einmal sicher weiß, ob Bötticher ihr Urheber gewesen, obgleich ich wetten möchte, daß sie seinem Geiste entsprungen ist; wenigstens hat sich kein anderer Abtheilungsdirektor mit solcher Begeisterung der neuen Erfindung angenommen, wie er.

Bekanntlich ist in dem Ensemble des alten und des neuen Berliner Museums mit ihren je drei Steckwerken, die nur in der Höhe des einen mit einander verbunden sind, die Orientirung nicht ganz leicht, besonders wenn und da der Eingang ausschließlich von der großen Freitreppe des alten Museums hergestellt wird. Herr Bötticher nun — ich halte es wenigstens für wahrscheinlich, daß er es ist, — hat dem Bedürfnisse des Publikums Rechnung getragen in der Richtung, die seinen Begriffen von dem Nutzen und der Bestimmung öffentlicher Kunstsammlungen entspricht, der nach ihm darin zu bestehen scheint, einigen Eingeweihten zum Tummelplatze ihrer Kapricen zu dienen. Durch alle Räume des Museums sind nämlich an den Wänden kleine Täfelchen mit einer Hand und den Worten: „Zum Ausgang" aufgehängt, so daß man sich auf Tritt und Schritt hinausgeworfen fühlt, während auch nicht eine einzige Hinweisung dem unglücklichen verirrten Wanderer die Anweisung giebt, einen bestimmten Raum des Museums selber aufzufinden. Am häufigsten, wie schon gesagt, begegnet man dieser gastfreundlichen Formel in dem Herrschaftsgebiete des Herrn Bötticher, und es ist gewiß charakteristisch, daß u. A. allein in dem Uebergange vom alten zum neuen Museum, d. h. also in einem schmalen Gange von etwa 30 Schritt Länge, nicht weniger als fünf (!) solcher Täfelchen aufgehängt sind. —

Nachdem ich also über das Princip der von Herrn Bötticher befolgten neuen Anordnung eine kurze Betrachtung angestellt und einige damit zusammenhängende Kleinigkeiten erörtert habe, will und kann ich es nicht unterlassen, auf eine besondere Eigenthümlichkeit seines Aerangements noch aufmerksam zu machen.

Man mag historisch anordnen oder zoologisch, immer wird das Nebeneinanderzustellende auch nach gewissen äußeren Beziehungen aneinander gepaßt werden müssen; ein gewisses malerisch architektonisches Element wird nach der Klassifikation der Gegenstände in den kleineren Gruppen zur Geltung kommen. Man sollte glauben, daß gerade hierin der Architekt und große Tektoniker Karl Bötticher ein außerordentliches Verständniß und Feingefühl an den Tag legen würde. Aber gerade das Gegentheil ist der Fall, und zwar will ich zum Beweise dafür — wie schon gesagt — nicht dasjenige anführen, was als nahe liegende, wenn auch vielleicht nicht nothwendige und unvermeidliche Folge seines absurden Principes erscheint, daß ein halbes Dutzend Büsten irgend eines Kaisers, ein halbes Dutzend Statuen irgend einer Gottheit u. s. w., reihenweise nebeneinander gestellt, eher auf den Exercierplatz als in ein Museum passen, und dergl.; sondern ich will ihm dahin folgen, wo er doch eine gewisse Freiheit der Bewegung hatte, und wo er deutlich „in den Raum hineinkomponirt" hat.

Lassen Sie mich Ihnen erzählen, in welcher Weise Herr Bötticher zwei der halbkreisförmigen Nischen von ungefähr 2½ Meter Breite in dem einen Kuppelraume des neuen Museums ausgefüllt hat. Ich bemerke vorher, daß sämmtliche Postamente aus viereckigen Holzkästen mit einer oben umlaufenden Leiste bestehen und gleich dem Uebergangsbau mit einer der scheußlichsten gelbgraubraungrünen Kommißfarben angestrichen sind.

Nische A. In der Mitte ragt der mächtige Torso der Athena Mediei (Friederichs, Nr. 82) auf, und in den Lücken, welche rechts und links von ihrem Postamente entstehen, sind zwei schmalere Postamente von ungleicher Höhe, sowohl unter sich, wie mit dem Postamente der Athena, aufgestellt; das kleinere zur Linken des Beschauers trägt den Torso einer Athena aus dem Münchener Antiquarium (noch nicht bei Friederichs), das größere zur Rechten einen kleinen Athena-Torso, welcher auf der Akropolis gefunden ist (Friederichs, Nr. 85).

An den Vorderseiten beider kleinen Postamente sind ungefähr in gleicher Höhe Konsolen angebracht, von denen die zur Rechten nach Herrn Bötticher's Terminologie ein „Standbildchen der Athena" trägt, jenes hochwichtige kleine Bildwerk nämlich, welches uns von der Athena Parthenos des Phidias im Parthenon die genaueste und sicherste Vorstellung giebt (Friederichs, Nr. 81). — Man erinnere sich, daß dieser Ausstellungsraum sich durch eine unheimliche Dunkelheit auszeichnet, und denke sich, daß sich da ein so wichtiges Werk dicht über dem Fußboden angebracht befindet!

Auf der Konsole zur Linken liegt zunächst eine zu beiden Seiten über dieselbe hervorragende Platte, auf welcher neben einander drei kleine Athena-Standbildchen, eine Bronze aus Herculaneum (Friederichs, Nr. 852), eine von der Akropolis (Friederichs, Nr. 11) — augenblicklich abgebrochen und verschwunden, wie das bei so thöricht unvorsichtiger Exponirung so kleiner Gypsabgüsse gar nicht Wunder nehmen kann, — und die im Münchener Antiquarium befindliche (noch nicht bei Friederichs), aufgestellt sind.

Die breite Vorderfläche am Postamente der Athena Medici ist mit zwei in Folge eines Zufalles (der Verstümmelung des einen) zwar gleich hohen, aber weder gleich breiten, noch in den Figurenmaßstäben und in der Erhebung der Formen übereinstimmenden, noch ihrem Gegenstande nach einander oder der ganzen Denkmälergruppe in dieser Nische entsprechenden Reliefs ausgefüllt: dem vatikanischen Fragmente der Erichthoniosgeburt (Friederichs, Nr. 493) und der Athena mit der Schlange von der barberinischen Kandelaberbasis — deren Stücke Herrn Bötticher's feiner Sinn für Totalität natürlich in alle Winde zerstreut hat — (Friederichs, Nr. 742). Ob Herr Bötticher in ihr mit Recht eine „Athena-Hygieia" steht „mit der iatrischen Schlange, die sehr genau (?!) von der Tempelschlange bei der Athena als Polias zu unterscheiden ist", mag dahingestellt bleiben. Ich würde, wenn ich die Meinung zu vertheidigen hätte, dieselbe lieber auf die mit bekannten sicheren Hygieia-Darstellungen übereinstimmenden Stellungen und Bewegungen stützen, als auf die schwankenden und überfeinen Distinctionen einer imaginären mythologischen Zoologie.

Der Totaleindruck dieser Nische ist geradezu Entsetzen erregend. Schaudernd dreht man sich auf dem Absatz herum und hat dann sich gegenüber einen ähnlichen Wonneanblick.

Nische B. In einer gleichgeformten Nische steht in der Mitte der farnesische Herakles (Friederichs, Nr. 675). In der Mitte seines Piedestals ist ein Relief von der Akropolis angebracht, in welchem Herr Bötticher — mit Kekulé die unbezeichnete weibliche Figur auf Hebe deutend — „des Herakles Bewerbung um Hebe im Olympos" erkennt. (Friederichs, Nr. 495.) In dem rechts davon frei bleibenden Raume der Vorderfläche dieses Postamentes ist das kleine Erzrelief aus Palazzo Grimani (Friederichs, Nr. 985) angebracht, welches nach Herrn Bötticher Herakles und Alkestis darstellt, und nicht etruskischer, sondern „unverkennbar" althellenischer Abkunft ist. Daß der Habitus der weiblichen Gestalt schlagend der der Athena ist, daß Herakles nicht mit der Alkestis, sondern um sie gerungen hat, und daß die literarisch nicht belegte Sage von einem Liebeskampfe des Herakles mit der Athena in Denkmälern sicher nachweisbar ist, — solche Kleinigkeiten fechten Herrn Bötticher natürlich gar nicht an. Er stellt sie einfach in Abrede. — Die Stelle links neben dem Relief mit Herakles und der fraglichen Hebe bleibt leer.

Neben dem Mittelpostamente stehen zwei diesmal gleich hohe, aber das Mittelpostament überragende schmale Postamente, von denen das zur Rechten stehende den Steinhäuser'schen Kolossalkopf des Herakles (noch nicht bei Friederichs) trägt. Unten am Postamente ist eine weit vorragende Konsole angebracht, auf welcher der kleine schöne Herakles-Diskos aus dem Münchener Antiquarium (Friederichs, Nr. 943), auf einem Untergestelle drehbar steht.

Die Vorderfläche des anderen Postaments ist mit dem Relief aus dem britischen Museum geschmückt, auf dem Herakles die Hindin von Keryneia fangend dargestellt ist (Friederichs, Nr. 23). Diese Hindin nennt Herr Bötticher „die kerynitische", — beiläufig einer der vielen Beweise, mit welchem Leichtsinn er bei seiner unausstehlichen Manier, mit griechischen Wörtern um sich zu werfen, seine sprachliche Unkenntniß bloß stellt. — Denselben Gegenstand, Herakles mit der Hindin, hat bekanntlich auch eine in Pompeji gefundene Bronze-

gruppe (Friederichs, Nr. 847), und mit dieser hat daher Herr Bötticher das Postament gekrönt; da die Gruppe aber eine ziemlich bedeutende Breitenausdehnung hat, so steht sie beiderseits weit über das Postament hinaus.

Bitte, geben Sie Sich die Mühe, Sich von diesem Arrangement eine annähernde Vorstellung zu machen. Ich versichere Sie, es lohnt sich, wofern Sie ein Freund der Komik sind, und zu ihren Gunsten einmal von dem Ernste der Sache absehen wollen. Ich wünschte, ich hätte Ihnen eine Zeichnung davon mittheilen können; Sie würden glauben, ich hätte Ihnen irgend einen Scherz aus den „Fliegenden Blättern" ausgeschnitten! Sieht das nicht ganz so aus, wie die Galerie von Balltrophäen und sonstigen theuren Jugenderinnerungen, welche eine ältliche Nähmamsell in ihrer Mansarden-Fensternische um ihren niedlichen Arbeitstisch „malerisch gruppirt" hat? —

Neben der Unfehlbarkeit, welche Herr Bötticher in allen diesen Beziehungen sich und seinem Wollen und Können vindicirt, hat er nun noch eine liebenswürdige Schwachheit, auf die er sich so viel einbildet, daß er durch sie seine Unanfechtbarkeit in allen jenen anderen Beziehungen erhärten zu können vermeint. Diese liebenswürdige Schwäche ist seine archäologische Meisterschaft in der Deutung der Denkmäler. Das ganze Geheimniß dieses „Prestige" besteht im Wesentlichen darin, dem zu widersprechen, was in der archäologischen Wissenschaft behauptet worden ist, mag es mit Recht oder mit Unrecht sein. Er kokettirt, wie er das schon in seinem tektonischen Werke bis zum Ueberdrusse und ohne jeden Sinn und Zweck gethan hat, mit ganz entbehrlichen griechischen Ausdrücken, die der Archäologe nicht von ihm zu lernen braucht, und die das Publikum nicht versteht, durch deren häufigen Gebrauch er aber für den Laien diejenige Unverständlichkeit und Ungenießbarkeit zu Wege bringt, welche ihm bei den Dümmeren das Ansehen der Gelehrsamkeit, bei den Besseren nur den Ruhm der allergrößten Abgeschmacktheit verschaffen kann. Von jedem berechtigten Standpunkte aus ist diese Dilettanten-Manier und Manie eine einfache Geschmacklosigkeit.

(Fortsetzung folgt.)

Korrespondenz.

Berlin, 18. August.

Trotz des großen Zusammenflusses von Bildern zur Völkerkonkurrenz in Wien sind unsere Ausstellungen keineswegs leer an Novitäten, die mehr oder weniger Interesse bieten. Im Gegentheil, während in Wien nur vorgeführt ist, was bereits die Feuerprobe anderer Ausstellungen — und bisweilen in erklecklicher Anzahl! — bestanden hat, befinden wir uns in der allerdings nur relativ angenehmen Lage, meist etwas Neues zu Gesicht zu bekommen. Daß natürlich die Masse der Produktion in gar keinem Verhältnisse zum Werthe steht, ist bei gegenwärtigen Zeitläuften selbstverständlich.

In Sachse's Kunstsalon paradirt zur Zeit wiederum Makart's „Abundantia", die durch die vielen Wanderungen gelitten zu haben scheint. Wenigstens zeigt der Farbenauftrag, namentlich an pastosen Stellen, so starke Risse, daß die weiße Untermalung sehr störend zu Tage tritt. Wie man sich auch zu seiner Malweise stellen mag, so viel ist sicher, daß ihre Existenzberechtigung durch die Genialität Makart's nachgewiesen ist. Leider kann man dasselbe nicht von einem Berliner Nachahmer, Hochhaus, sagen, dessen rothhaarige, von einem Satyrn geliebkoste Nymphe durch die gefährliche Nachbarschaft in ihrer hohlen Schwäche um so greller beleuchtet wird. Große Füße und eine vollständige Verkrüppelung des rechten ausgestreckten Beines machen das Bild nur noch abschreckender. Einem wüsten Konglomerat von Bäumen und Sträuchern mit zwei antik gekleideten Frauen in abendlicher oder auch morgendlicher Beleuchtung hat derselbe Maler den Namen einer „Landschaft" gegeben. — Aeußerst anziehend ist ein Genrebild von W. Souchon in Berlin. Hinter dem Gitter eines eleganten Parkes steht ein Knabe, der dem „Murmelspiel" zuschaut, das draußen auf der Straße von drei Knaben im Beisein eines pfeifenden Schusterjungen reinsten Kalibers exekutirt wird. Die Bedeutung des Moments scheint der Schwester des feinen Knaben, die träumerisch, ihre Puppe im Arm, in die Ferne blickt, nicht klar zu sein. Um so energischer ist die Erregtheit der drei Betheiligten wiedergegeben Der eine verfolgt mit äußerster Spannung seinen Wurf, der zweite liegt lang ausgestreckt auf der Erde, während der dritte, den Kopf mit einer französischen Militairmütze bedeckt, mit pfiffiger Ueberlegenheit der Entwickelung der Dinge entgegensieht. Ueber die ganze Scene ist ein freundliches, gleichmäßiges Licht gegossen, das die Bäume des Parkes in mannigfachen Abstufungen durchdringt. Ein gleiches Lob können wir einem zweiten Bilde desselben Künstlers, „Luther auf der Wartburg", mit der Uebersetzung der Bibel beschäftigt, nicht zollen. Das Gesicht des Reformators entbehrt des geringsten psychologischen Reizes und blickt ebenso gleichgültig über die aufgehäuften Folianten hinweg, wie die Färbung im Ganzen und die Zusammenstellung der Töne den Beschauer selbst vollkommen gleichgültig läßt, trotzdem das Format des Bildes und die Größe der Figur gewisse Ansprüche erheben. Den frommen Anachronismus des Malers, welcher in einem Zimmer, in dem sich ein Moment aus dem Jahre 1520 oder 1521 abspielt, das von Cranach 1527 ge-

malte Bild der Mutter Doktor Martin's ohne sonderliche Skrupel aufhängt, wollen wir nicht tadeln.

Mit großen koloristischen Mitteln hat James Marshall aus Dresden einen sekundären, mehr genreartigen Vorgang aus der heiligen Historie in Scene gesetzt: „Priester und Schergen beim Winden der Dornenkrone", drei lebensgroße Halbfiguren im Vordergrunde, hinter ihnen zurücktretend römische Krieger. Zur Linken blickt ein rothhaariger, halbnackter Geselle mit grüner Binde in dem fuchsigen Haar, aber keineswegs mit unedlen Zügen gefühllos auf die Dornenkrone, die ein schwarzbärtiger Priester mit peinlichster Sorgfalt bindet. Ein zweiter ihm zur Seite in einem weißen goldverbrämten Gewande mit langem eisgrauem Barte prüft ängstlich die Festigkeit der Bänder, mit welchen die Krone geflochten wird. Keinen geringeren hat sich unser Maler in der Charakteristik zum Vorbild genommen als Tizian, während ihm Paolo Veronese im Glanze und in der glühenden Pracht des Kolorits vorgeschwebt haben mag. Wenn trotz der virtuosenhaften Technik und der Leuchtkraft der Farbe das Bild keine dauernde Wirkung zu üben im Stande ist, so mag der Grund theils in der Unerquicklichkeit des Vorganges, theils aber darin liegen, daß die Priester beispielsweise jener höheren Bestialität entbehren, die nach unseren Begriffen erforderlich ist, um ein objektiv künstlerisches Interesse zu erregen. Immerhin bleibt das Bild seines redlichen Strebens wegen beachtenswerth, selbst wenn man in der Stellung des Schergen und in der Anordnung der Gewänder eine Erinnerung an akademische Posen herausfühlen sollte.

J. Schex aus Düsseldorf bringt uns eine Julia am Balkon in Erwartung ihres Romeo. Die Amme neben ihr ist im Begriff, die Strickleiter herabzuwerfen. Die Lebensgröße der Figuren macht uns ihr gespreiztes Wesen doppelt fühlbar. Aus dem Gesichte der Julia liest man eher tödtliche Langeweile als die gespannte Erwartung einer Liebenden heraus. Doch mag zum Theil die stumpfe Farbe, die an die älteren Bendemann's und Hübner's erinnert, ihre Schuld tragen.

Ein blonder Chorknabe, der von den Stufen des Altars herabsteigt, schlürft mit vollem Behagen aus einem Kännchen den zum Abendmahl bestimmten Wein, während ein Kirchendiener, der seine Freveltat belauscht, sein Vorübergehen hinter einem Vorsprung des Altars erwartet. Ein äußerst reizvolles Genrebildchen mit lichter klarer Farbengebung von Ermolao Paoletti.

E. Strecker in Düsseldorf giebt ein zierliches Rococo: ein Stubenmädchen in dunkelrother Jacke und blaßrothem Unterkleide hat die Reinigung einer Stube, dem Impuls der lieben Neugier folgend, unterbrochen und liest eifrig einen Brief, den sie vom Tische entnommen hat; doch hält sie ihren thatenlosen Besen noch im Arme „fest und warm".

Zwei Kapitel einer Novelle hat P. Wichmann in zwei Pendants abgehandelt. Das eine zeigt uns die dem Anscheine nach äußerst harmlose Unterhaltung eines jungen Elegants, wohl des hoffnungsvollen Sprößlings irgend eines Majoratsherrn, mit einem nichts weniger als hübschen Bauermädchen in Trauer, welches, von ihm durch ein hohes Gitter getrennt, auf einer grünen Erhöhung sitzt. Das zweite versetzt uns in die Küche. Hier erhält die junge Sünderin eine derbe Lektion von einer keifenden Alten. Der Kunstwerth derartiger Bilder, die sich beim Publikum selbstverständlich einer großen Beliebtheit erfreuen, ist nicht viel größer als der von Illustrationen zu Kalendernovellen.

Das Verdienst, welches P. Dusseck in Weimar mit seinen Bildern in Anspruch zu nehmen glaubt, haben wir nicht entdecken können. Eine zahlreiche, mit den schreiendsten, möglichst unharmonischen Farben ausstaffirte Gesellschaft hat sich zu einem nicht ersichtlichen Zwecke in einem Walde niedergelassen. Im Vordergrunde promeniren einige Herren und Damen. Im Hintergrunde sieht man nichts als weiße, rothe und grüne Kleckse. Das soll wahrscheinlich moderner Realismus sein! Keine Spur von Zeichnung und Modellirung, alles auf den gröbsten Effekt gearbeitet und doch nichts erreicht.

Keinen grelleren Gegensatz kann man sich denken als zwei äußerst sauber und fein gemalte Landschaften von J. Dunze (Düsseldorf): eine norwegische Winterlandschaft und ein norwegischer Hochgebirgssee. Auch ein „Fischerdorf auf Rügen" von F. Hoppe verdient seiner trefflichen Beleuchtung wegen unsere Beachtung, wenn nur nicht die lebendige Zugabe, ein Mann und eine korbtragende Frau, so sehr schlecht gezeichnet wäre. Es scheint, als ob die Landschaftsmaler bei ihren menschlichen Schöpfungen absichtlich nicht an das Ebenbild Gottes dächten, um nur ja ihrer Hauptsache keinen Abbruch zu thun. Nur äußerst selten erblickt man auf unseren neueren Landschaften Menschen, die freien Gebrauch von ihren Gliedmaßen machen können, eine Vernachlässigung des lebenden Modells, die ernsten Tadel verdient.

Ein interessantes Architekturbild bemerken wir noch von Prof. F. C. Mayer (Nürnberg): „Aus dem Peller'schen Hofe bei Nürnberg". Wirksame Beleuchtung und saubere, doch nicht kleinliche Ausführung geben dem Ganzen den Ausdruck charakteristischer Wahrheit, obwohl auch hier die Staffage, ein Herr und eine Dame, zu wünschen übrig läßt. A. R.

Kunstgeschichtliches.

Ueber die bisher vermißte elfte Tapete Raffael's, die von Passavant im 2. Bande der französischen Ausgabe seines Raffael, S. 211, erwähnt wird, berichtet Herr Pattard in der Gazette des Beaux-Arts, Juliheft, daß er dieselbe

in einem der Privatgemächer des Papstes, genannt La stanza della predica dei famigliari, aufgefunden habe. Sie stellt die Krönung der Jungfrau Maria dar und war zum Schmucke des Hochaltars in der Sistina bei hohen Festen bestimmt. Seine Beschreibung stimmt mit der von Passavant gegebenen, sowie derjenigen älterer Quellen überein, abgesehen davon, daß letzterer, der das Original nicht gesehen, die Farbe der Gewänder nicht angegeben hat. Gottvater in rothem Gewande, von Lichtglanz umstrahlt, schwebt über dem All. Er hält eine Kugel, von einem rothen Kreuze überragt, in der Linken und streckt die Rechte aus, um die Welt zu segnen. Der heilige Geist schwebt als Taube hernieder, seine Lichtstrahlen fallen auf Christi Haupt, welcher, sitzend, ebenfalls in Roth gekleidet, die Krone über das Haupt seiner Mutter hält. Seine Blicke sind nach ihr gerichtet und nicht nach dem Vater, wie auf der Krönung der Maddalena Oddi. Die Jungfrau, in rothem Gewande, mit blauem Mantel, sitzt zur Rechten ihres Sohnes und neigt sanft ihr Haupt, um die Krone zu empfangen. Zwei Engel, einer auf jeder Seite, halten den Traghimmel des Thrones, auf dem sie mit ihrem Sohne sitzt. Daneben steht auf der linken Seite Johannes der Täufer, auf Christus weisend, auf der rechten der h. Hieronymus mit dem Löwen. Diese beiden letzten sind wahrscheinlich Leo dem X. zu Ehren gewählt, Johannes in Anspielung auf seinen Namen, Giovanni de' Medici, und Hieronymus, mit Beziehung auf den Löwen. — Das Gewebe dieser jüngst entdeckten Tapete ist dasselbe wie das der zehn anderen und ist mit denselben wahrscheinlich von Arras nach Italien gekommen. Ueber den Karton, der dem Gewebe als Vorbild vorgelegen, haben die Forschungen des Herrn Paliard bis jetzt leider noch zu keinem Resultate geführt.

Personalnachrichten.

Der Historienmaler Jan Matejko wurde zum Direktor der Kunstschule in Krakau ernannt.

Professor Dr. Reinh. Kekulé wurde zum ordentlichen Professor der Archäologie an der Bonner Universität befördert.

M. J. **Der Kupferstecher Oswald User**, seit langen Jahren in Rom thätig, wo er noch vor Kurzem an den Stichen nach Signorelli's Fresken in Orvieto, sowie an der neuen Wiedergabe der Stanzen Raffael's thätig war, welche bei P. de Brozzoli erscheinen, ist einem Rufe als Lehrer an die Leipziger Kunstakademie gefolgt. Es ist zu wünschen, daß ihm neben seiner neuen Berufsthätigkeit auch recht reichlicher Verwerthung des vorzüglichen Talentes in seinem Spezialfache geboten werde. —

Kunstunterricht.

A. **Aus Mainz** wird uns geschrieben: „Nach dem eben ausgegebenen Berichte der Handelskammer beläuft sich die Zahl der Mitglieder des hiesigen Gewerbevereins gegenwärtig auf 302. Im vergangenen Winter hielt Hofrath Dr. Schäfer, Professor der Kunstgeschichte am Polytechnikum zu Darmstadt, 16 Vorträge und zwar über die Kunst bei den Römern und in den ersten Jahrhunderten der christlichen Zeitrechnung. — Die Handwerkerschule wurde von 195 Lehrlingen und 67 Gesellen besucht. Der Unterricht erstreckt sich auf Freihandzeichnen, geometrisches und technisches Zeichnen, Modelliren u. s. w. Die Kunstgewerbschule war leider nur von 5 Schülern besucht; trotzdem wurden in derselben schon eine ziemliche Anzahl von kunstindustriellen Entwürfen und Modellen ausgeführt."

Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Düsseldorf.** Auf der Permanenten Kunstausstellung von E. Schulte hatte Oswald Achenbach kurz hintereinander zwei große Landschaften ausgestellt, den Albanersee mit Genzano und Positippo mit Aussicht auf den Besuv, welche die bekannte Virtuosität des Meisters in Erreichung koloristischer Effekte, aber auch eine etwas sehr dekorativ Behandlung aufwiesen. Ein größeres Genrebild von Carl Hertel „Auszug der Landwehr" zeigte bei seiner Empfindung im Ausdruck der Figuren eine schöne Farbenwirkung und offenbarte ein ernstes und bewußtes Streben nach fortschreitender Vervollkommnung, dem der Erfolg nicht fehlen kann. Desto unerfreulicher berührte ein großes Gemälde von Moritz von Beckerath, der Traum betitelt, das so unverständlich im Gegenstande, so mangelhaft gezeichnet und tadelnswerth in der Farbe erschien, daß es uns mit aufrichtiger Betrübniß erfüllt, einem Künstler, der zu den schönsten Hoffnungen zu berechtigen schien, auf so bedenklichen Abwegen zu begegnen. Wir haben schon früher auf die gefährliche Richtung Beckerath's hingewiesen, die ihn immer mehr in's Bizarre und Barocke führt, und wir müssen gestehen, daß unsere Befürchtungen leider noch übertroffen sind, so daß wir kaum noch eine Umkehr für möglich halten. Auch ein kleineres Bildchen desselben Künstlers war, wenn auch verständlich im Gegenstand, doch so manierirt in der Zeichnung und der Farbe, daß es keine günstigere Aussichten bietet. Um so wohlthuender war der Eindruck eines großen Bildes von Th. Schütz „Abend auf dem Lande, Motiv aus Würtemberg" durch die bedeutenden Fortschritte, die darin ersichtlich waren. Die Gemälde von Schütz zeichneten sich stets durch poetische Komposition, gute Zeichnung und überaus sorgfältige Durchführung aus; das Kolorit aber war trocken, hart und ohne allen Schmelz, und hierin fahren wir nun eine so erfreuliche Veränderung, daß dies neue Werk nach jeder Richtung befriedigen muß. C. Böker dagegen scheint uns in seinem großen Bilde „Theure Hotelrechnung" nicht ganz so frisch und ursprünglich wie in manchen seiner andern Gemälde, obgleich die Ausführung auch hier viel Gutes bietet. In dem Damenportrait von Carl Sohn hätten wir eine leuchtendere Carnation in Kopf und Hals der virtuos gemalten Goldtapete des Hintergrundes vorgezogen, wir möchten dem jungen Künstler daher das Studium der trefflichen Frauenbildnisse seines verstorbenen Vaters empfehlen, die wir immer noch weit höher stellen als die meisten neuen Portraits, in denen das Fleisch glanzlos oder fleckig, das Stoffliche aber mit äußerster Bravour behandelt wird. Eine Marine von Fr. Sturm war ein recht verdienstliches Bild, dem die Naturwahrheit erhöhten Reiz verlieh. — Auf der Ausstellung von Biemeyer und Kraus befanden sich ebenfalls recht interessante Bilder, darunter von auswärtigen Künstlern das bekannte große Bild von H. Schlöffer in Rom „Thetis von Peleus überrascht", das bei manchen unbestreitbaren Vorzügen auch hier nicht recht zu erwärmen vermochte. Ein ganz vorzügliches Architekturbild „Straße aus Oder-Italien" hatte M. Wolle ausgestellt, von dem wir bisher nur treffliche Aquarelle gesehen hatten, die aber durch dies große Oelbild noch weit übertroffen wurden. C. Lasch erfreute durch ein poetisches Gemälde „Abend im Schwarzwald", worin er drei junge Landmädchen darstellt, welche am Waldrande sitzend ein Volkslied singen. Figuren und Landschaft sind gleich ansprechend und besonders erscheint die Stimmung lebenswerth, die dem Ganzen eine anziehende Wirkung verleiht. Auch die Genrebilder von Tannert, Werner, Fr. Seubert und E. Bosch sind lobend zu erwähnen, von denen besonders das des zuletzt genannten Künstlers wegen der interessanten Beleuchtung Anerkennung verdiente. H. Herzog, der demnächst wieder auf längere Zeit nach Amerika zu gehen gedenkt, um neue Studien zu machen, hatte einige norwegische Landschaften und Marinen von bekanntem Werth ausgestellt, und E. Kröner lieferte ein großes Thierstück, das seinen frühern Werken durchaus ebenbürtig erschien. Zwei schöne Portraits von Richard Sohn verdienen ebenfalls hervorgehoben zu werden, und, um mit dem Besten zu schließen, wollen wir die große Landschaft von C. F. Lessing in Carlsruhe erst jetzt nennen, welche die Kluse bei Halberstadt in Gewitterstimmung darstellt.

Vermischte Nachrichten.

M. J. **Der Kupferstecher Gustav Eilers in Berlin** legt gegenwärtig die letzte Hand an einen Stich nach Tizian's „Christus mit dem Zinsgroschen" (Original in Dresden, eins der Bilder, welche nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Königs kopirt werden dürfen). Der Künstler ist seit drei Jahren mit dieser Aufgabe beschäftigt, die wohl zu den schwierigsten zu rechnen ist, welche dem Gradstichel überhaupt gestellt werden können; es ist Aussicht, daß sein Blatt im Laufe dieses Sommers an die Oeffentlichkeit tritt.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertfund & Pries in Leipzig.

VIII. Jahrgang. Nr. 47.

Beiträge sind an Dr. E. v. Lützow (Wien, Theresianum 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königstr. 3) zu richten.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

5. September 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Münchener Lokal-Kunstausstellung.

△ Ich habe seiner Zeit über die von der Münchener Kunstgenossenschaft lange Jahre hindurch erfolglos gethanen Schritte gegen die Verlegung der unter dem Namen des Antiquarium bekannten Sammlung von Erzeugnissen altägyptischer und klassischer Kleinkunst in das vom Könige Ludwig I. ausschließlich den Münchener Künstlern zugewiesene Kunstausstellungsgebäude berichtet, sowie später davon, daß in Folge dieser Bemühungen endlich diese Sammlung doch noch das genannte Gebäude räumen und in das südliche Erdgeschoß der Neuen Pinakothek übersiedeln mußte. So ist denn die dermalige Sommerausstellung der hiesigen Künstler die erste, welche nach Jahren wieder in allen Räumen des seinem ursprünglichen Zwecke zurückgegebenen Prachtbaues stattfindet.

Bedenkt man, daß die Münchener Lokalausstellung ziemlich zur selben Zeit mit der Wiener Weltausstellung eröffnet ward und genau so lange dauern soll wie diese, so wird man nicht umhin können, das Selbstvertrauen der Unternehmer zu bewundern, welche der Weltausstellung wenigstens in Bezug auf den Absatz von Kunstwerken Konkurrenz zu machen den Muth hatten. Aber den Muthigen gehört ja die Welt. Das bewährte sich auch in München wieder: noch hat kaum der überdies heuer von unserer Stadt wenigstens theilweise abgelenkte Fremdenzug so recht begonnen, und schon sind von den zur Lokalausstellung gegebenen Kunstwerken solche bis zu dem beiläufigen Betrage von 40,000 fl. verkauft; eine Summe, welche vielleicht auf der Weltausstellung noch nicht erreicht, geschweige übertroffen worden sein dürfte. Macht nicht jetzt die Cholera den Künstlern einen Strich durch die Rechnung, so dürfte die Gesammt-Erlös-Summe bis zum Schlusse der Ausstellung voraussichtlich dem Doppelten des oben genannten Betrages so ziemlich gleichkommen, ein Ergebniß, das alle Beachtung verdient und der Münchener Schule zu hoher Ehre gereicht.

Die Gesammtzahl der bis jetzt ausgestellten Kunstwerke hat die Ziffer 400 bereits überschritten, und die von den Künstlern geforderten und theilweise auch empfangenen Preise stehen auf einer Höhe, welche zu dem für sie erfreulichen Schlusse berechtigen, daß die traurigen Folgen des Schlages, welcher den Wiener Geldmarkt traf, in seinen Rückwirkungen auf München sich bis zur Stunde noch keineswegs so bemerkbar machte, wie man im ersten Augenblicke nach jener unheilvollen Katastrophe wohl mit Grund befürchten mochte. Fragen Sie mich aber, ob meiner Ansicht nach die dermaligen im Allgemeinen ungewöhnlich, in einzelnen Fällen sogar exorbitant hohen Preise für Gemälde insbesondere sich noch länger auf dieser Höhe erhalten werden, so muß ich diese Frage aus zwei Gründen mit Nein beantworten.

Einmal glaube ich an ein Herabgehen der Preise für Kunstwerke im Allgemeinen deßhalb, weil meiner Ueberzeugung nach die Folgen der Wiener Börsenkatastrophe noch lange nicht an ihrem Ende angelangt sind, vielmehr in der nächsten Zukunft erst noch in industriellen und gewerblichen Kreisen sich fühlbar machen und dem Gelde wieder zu einem höheren Werthe verhelfen werden. Denn es wäre eine arge Täuschung, zu glauben, daß man für Kunstwerke so enorme Preise heute deshalb bezahlt, weil man deren inneren Werth höher schätzen

lernte, als das früher der Fall war. Die Anschaffung von Kunstwerken ist in neuerer Zeit im Allgemeinen eine Luxussache geworden. Den meisten unserer finanziellen Emporkömmlinge ist ein Bild, eine Statue vorwiegend ein Dekorationsgegenstand, den sie sich anschaffen, um zu zeigen, daß sie in der Lage sind, für solche Zwecke beträchtliche Summen zu bezahlen. Das wissen die Künstler recht wohl und verlegen sich zum großen Theile auch darauf, so zu schaffen, daß sie den nach Dekorationsstücken verlangenden Kauflustigen auf mehr als halbem Wege entgegenkommen. Was die Kunst dabei gewinnt, das ist ein öffentliches Geheimniß. Und wer so recht klar sehen will, wohin das führt, der schaue nach Nordamerika hinüber, das seinen Bedarf in dieser Richtung fast ausschließlich in Europa, zu einem großen Theile aber in München deckt. Die Künstler mögen sich dabei gut stehen; desto schlimmer steht es dabei um die Kunst.

Aber ich glaube auch noch aus einem anderen Grunde an ein in nicht ferner Zeit eintretendes Sinken der Preise für Kunstwerke. Dem aufmerksamen Beobachter kann es nicht wohl entgehen, daß die höchsten Preise vorwiegend für Werke gefordert und bezahlt werden, welche der modernen realistischen und naturalistischen Richtung der Kunst huldigen. Haben wir oben gesehen, daß die Kunst dem Luxus dient, so können wir uns hier unmöglich der Erkenntniß verschließen, daß die neueste Kunstrichtung der augenblicklich herrschenden Mode dient, welche vor Allem Effekte will und darum das größte Gewicht auf Farbe und flotte Technik legt. Schon aber regt es sich in den der Kunst näher stehenden Kreisen: wenn vor ein paar Jahren noch nur Einzelne und auch sie nur schüchtern ihrem Mißfallen an dieser Richtung Ausdruck gaben, so beklagen jetzt bereits Viele diese Verirrung der Kunst, und es wird schwerlich allzulange dauern, bis sie unter den Tonangebenden wieder wie früher in der Mehrzahl sich befinden. In der Kunst geht es aber wie in der Politik: einige Wenige nur sind es, welche die Richtung bestimmen, und die Menge, mehr oder minder urtheilos, folgt ihnen. Die nothwendige Folge dieses Umschwunges der öffentlichen Meinung aber wird die sein, daß die Nachfrage nach Kunstwerken der bezeichneten Richtung immer schwächer wird, oder mit anderen Worten, daß dieselben im Preise sinken. Dann aber auch Wehe denen, die ihr Alles auf die Eine Karte gesetzt haben: es mag für Künstler, welche das Wesen der Kunst vorwiegend im Gedanken zu suchen gewohnt sind, der in schöner Form zu Tage tritt, mit großen Schwierigkeiten verbunden sein, sich ausschließlich auf die Mache zu werfen; umgekehrt aber dürfte es für die meisten Künstler der modernen Richtung eine Unmöglichkeit sein, in ein paar Jahren das Ziel zu erreichen, das jene ihr ganzes Leben hindurch unverrückt im Auge gehabt, ganz abgesehen davon, daß in der letzten Zeit ein blos mechanisches Können zur Ausübung der Kunst Vielen vollkommen zureichend erschien.

Daß die realistische Richtung unseres Lebens und unserer Kunst auch in der Lokal-Kunstausstellung ihren lebendigen Ausdruck findet, kann Niemanden befremden. Zunächst macht sie sich in der nur ausnahmsweise vorkommenden Vertretung der historischen Kunst geltend. Wie oft ich auch die Ausstellung besuchte, ich fand nur zwei oder drei in diese Kategorie einzureihende Bilder. Dahin gehören Franz Häußler's „Gretchen" aus Goethe's „Faust" und Jos. v. Molnár's „Nebelschleier". Beide behandeln einen der Romantik entlehnten Stoff, und Häußler behandelt den seinen nicht ohne Glück. Sein „Gretchen im Kerker" hat nichts von jener falschen Eleganz, mit welcher so viele Künstler es, den Dichter völlig mißverstehend, ausstatten zu müssen glauben, aber von der natürlichen Anmuth des Mädchens ist nach all den Stürmen des letzten Jahres noch genug übrig geblieben, um sie begehrenswerth erscheinen zu lassen (Preis 500 fl.). Weniger glücklich war Molnár. Läßt sich dem Künstler auch dichterische Begabung keineswegs absprechen, so irrte er doch in der Durchführung seines schönen Gedankens: Darstellung des abendlich über die Flur sich hinziehenden Nebelschleiers durch jugendliche, dem Wasser entsteigende Mädchengestalten, indem er Damen aus dem Modejournal ihrer eleganten Toilette entkleidete, ohne die widerlichen Spuren der Schnürbrust zu beseitigen. Wüßte man nicht, daß der Künstler unter uns lebte, man glaubte ein Produkt der süßlichsten Periode der alten Düsseldorfer Schule vor sich zu sehen (Preis 2500 fl.).

Desto zahlreicher ist das Genre in seinen verschiedenen Zweigen vertreten. Daß die Genremaler ihre Stoffe mit Vorliebe den ländlichen und unteren städtischen Volksklassen entnehmen, hat seinen guten Grund darin, weil bei weniger von der Kultur beleckten Naturen alle Gemüthsbewegungen mit größerer Lebhaftigkeit zur Anschauung treten. Das kann freilich kein Recht darauf geben, diesen Zweig des Genre fast ausschließlich zu kultiviren, wie es leider in unseren Tagen geschieht, obwohl gerade die heutige Tracht der besseren Stände sich künstlerisch ebenso gut verwerthen läßt, wie der fein fühlende Ramberg jene des vorigen Jahrhunderts zu verwerthen versteht. Freilich bedarf es zur Behandlung von Scenen aus dem Leben der höheren Stände einer feineren Individualisirung, als sie den meisten Künstlern zu Gebote steht. Und darum müssen wir uns in der Regel mit Bauernhochzeiten, Kegelspiel, Raufereien und ähnlichen Alltäglichkeiten abfinden lassen, während denen, die nicht Dichter genug sind, um sich selber anziehende Situationen zu schaffen, einheimische und fremde Dichter überreichen Stoff bieten.

Von anmuthiger Wirkung ist das ein Votivbild bekränzende „Bauernmädchen im Gebirge" von Freies-leben (700 fl.), wenn es auch an einer gewissen Ueberzierlichkeit leidet. Derber und darum packender erweist sich Aug. Müller's ebenfalls ländlichen Lebenskreisen entnommene „Werbung" (850 fl.). G. Bethke ließ seine Phantasie so im Stiche, daß er zum hundertmal gesehenen „Tischgebet" (600 fl.) zurückgriff, ohne ihm eine neue Seite abzugewinnen oder durch Vorzüge der Behandlung zu fesseln. Doppelt wohlthuend wirken unter solchen Umständen zwei größere Bilder von L. v. Hagn's bewährter Meisterhand: „Ein Saal in Versailles (1500 fl.) und „Im Garten von Versailles" (1000 fl.), beide reich und charakteristisch staffirt, wie wir es von diesem berühmten Künstler gewohnt sind, dabei von der ihm eigenthümlichen feinen Harmonie der Farbe. „Das Zigeunerlager" von Theodor Pixis (3000 fl.) ist ein höchst verdienstliches Werk sowohl in Bezug auf Komposition als auf Zeichnung und Technik; doch scheint mir der Künstler für den an sich einfachsten Stoff etwas zu bedeutende Maßverhältnisse gewählt zu haben. Caspar Boßhardt, der früher ausschließlich historische Stoffe behandelte und sich dadurch einen geachteten Namen machte, begegnen wir hier in seinem „Liebling" (850 fl.) als Genremaler und haben allen Grund, uns dessen zu freuen, denn es gereicht der Genremalerei nie zum Nachtheile, wenn ein Historienmaler ausnahmsweise einmal ihr sich zuwendet und, wie Boßhardt gethan, die Strenge der Komposition und Zeichnung zu ihr mit herübernimmt.

H. Faust brachte ein meisterhaft modellirtes, trefflich kolorirtes „Frauen-Bildniß" auf mattem Goldgrund, eine Neuerung, welche bekanntlich Makart bei seinen phantastischen „Amoretten" einführte. Die Anwendung auf das Porträt erhöht die Wirkung ganz außerordentlich, wenigstens da, wo der Künstler, wie hier, mit solcher Strenge und Einfachheit zu Werke geht. Weniger kann ich desselben Künstlers „Still-Leben (400 fl.) und „Träumereien" (300 fl.) loben. Er zeigt sich in beiden als ein Nachtreter Makart's auf Pfaden, die dieser längst verlassen hat, nachdem es ihm klar geworden, daß sie Irrwege gewesen. Er ahmt sein Vorbild in der Konzeption wie in der Komposition und Technik auf eine Weise nach, welche auf alle Selbständigkeit verzichtet und offenbar als letztes Ziel seiner Wünsche das erscheinen läßt, mit Makart verwechselt zu werden. Wie dieser es früher gethan, wirft auch Faust menschliche Gestalten mit hunderterlei Dingen zusammen, deren Vorhandensein an diesem Orte und zu dieser Zeit durch nichts erklärt wird; wie dieser giebt er seinen Kindern jenen widerwärtig verlebten Zug um den Mund; wie dieser giebt er dem Beschauer in seinem Stoff ein unlösbares Räthsel auf und bringt ihn schließlich zur Ueberzeugung, es handle sich eigentlich gar nicht um einen bestimmten Gedanken, sondern bloß um ein Kaleidoskop; wie Makart zeigt er uns endlich eine krankhafte Scheu vor farbigen Blumen und Laubwerk, indem er Rosen, Tulpen, Päonien und wie die Kinder der Flora alle heißen mögen, nur mit einem schmutzigen Braun wiedergiebt, als ob Sonne und Regen die frischen Farben gebleicht, die jedes gesunde Auge erfreuen. Faust scheint Makart's letzte Arbeiten voll Lebenskraft und Frische noch nicht zu kennen, sonst könnte er sich unmöglich an der Nachahmung solcher innerlich kranker Schöpfungen aus der Sturm- und Drangperiode des genialen Meisters gefallen.

Hirth's „Bifferari" mögen als abschreckendes Beispiel dafür dienen, wohin ein schönes Talent gelangen kann, wenn es die Natur durch die Brille einer fremden Manier schaut. Hirth, dessen „Hopfenlese" zu dem Besten gerechnet werden muß, was hier im Genre geleistet ward, und der namentlich durch eine treffliche klare Farbe erfreute, der in der Behandlung des Helldunkels wenige neben sich stehen hatte, er hat sich nun einer Richtung zugewendet, als deren Haupt-Repräsentanten Hans Thoma und Trübner genannt werden müssen: er vernachlässigt die Zeichnung und gefällt sich in einem schmutzigen Graubraun, mit dem er die ganze Leinwand überzieht. Sonderbar! Diese Maler behaupten allzeit und allerorten, die Natur sei ihr alleiniges Vorbild, und ihr zu Liebe hätten sie mit allen Traditionen brechen müssen. Wo aber können sie uns, um Himmelswillen, die Natur in so schmutziger Asphaltbrühe zeigen? Als rara avis erscheint W. Marc's von eingehendem Studium der alten Venetianer zeugendes „Konzert" (1000 fl.). An des trefflichen Spitzweg harmlosen Humor erinnert Carl Neumann's „Entflohener Liebling" (350 fl.), ein Kanarienvögelchen, das sein bisheriger Besitzer, auf das Dach eines Nebengebäudes kletternd, wieder in den Käfig zu locken sucht. Alex. Soldenhoff brachte einen „Besuch im Kloster" (1800 fl.). Das ziemlich umfangreiche Bild bietet in Bezug auf Komposition wenig, mehr aber hinsichtlich der Charakteristik der einzelnen Personen, und weist in Bezug auf Technik darauf hin, daß der Künstler in Masaccio und dessen Zeitgenossen das Ideal seines Strebens sieht. Franz Streitt's „Rastendes polnisches Zigeunermädchen" erweist sich schließlich nur als eine wackere Studie, der man kein lebhafteres Interesse abzugewinnen vermag, wenn man auch gerne zugeben mag, daß die Arbeit ihre Verdienste hat. Ludw. Thiersch kultivirte schon früher das Genre und beschickte nun die Lokalausstellung mit einem großen, für den Gegenstand vielleicht zu großen Bilde: „Unergründlich" (2000 fl.). Ein junges Touristenpaar ist im Kahn auf einer Stelle des Bergsee's angelangt, welche als unergründlich gilt. Die junge Dame beugt sich nicht ohne Aengstlichkeit über

Bord, auch hier in dem geliebten Gatten eine Stütze suchend. Das Ganze ist gut angeordnet, trefflich gezeichnet und mit Energie gemalt. Eug. Neureuther griff noch einmal in die Zeit zurück, in welcher er die Welt mit seinen trefflichen cyklischen Kompositionen entzückte, die kein anderer so geschmackvoll mit Laub- und Strauchwerk zu verbinden weiß, wie er. Seine „Pfarrerstochter von Taubenhain" (1000 fl.) besitzt alle Vorzüge dieser poetischen Anschauungsweise, verbunden mit anmuthiger Farbe und solidester Durchbildung. Auch Ludw. Hofmann's (von Zeitz) „Ueberraschung" (1000 fl.) zählt zu den alten Bekannten und erfreut durch die Frische und Originalität des Gedankens: an einen im Schatten einer mächtigen Buche ruhenden Mönch tritt ein kosendes Liebespaar heran, ohne desselben gewahr zu werden. W. Trübner glaubte in seinem „Mohren" ohne Zweifel einen großen koloristischen Gedanken auszusprechen; man kennt ja die Bescheidenheit der Herren, reizt aber damit nur die Lachlust aller Unbefangenen. Und das mit Recht, denn sein aschgrauer Mohrenkopf mit einem Bündel purpurrother Päonien zur Seite hat etwas unwiderstehlich Komisches. Mit allzugroßer Prätension giebt sich G. Lawerenz's umfang- und figurenreiches Bild „Aus dem Touristenleben" (3000 fl.), bei dem man vielleicht von mancherlei Unwahrscheinlichkeiten, nicht wohl aber von den groben Zeichnungsverstößen absehen mag, so trefflich die Farbe ist. H. Stelzner brachte eine „Versteigerung" (3000 fl.), welche trotz mancher guten Einzelheiten doch an das gleichbenannte Bild des trefflichen H. Kauffmann weitaus nicht hinanreicht, am wenigsten in Bezug auf Individualisirung und auf Feinheit der Farbe.

Unter den zahlreichen Landschaften steht die groß gedachte „Schlucht von Delphi" (2500 fl.) von Aug. Löffler und dessen „Athen" (2000 fl.), was Bedeutsamkeit der Konzeption betrifft, entschieden obenan. Freilich findet in unseren Tagen die historische Landschaft bei der Menge keinen Anklang, und so besteht für die Wittwe des Künstlers wohl wenig Aussicht auf Absatz. Auch Meister Heinlein ist, wenn auch nur mit einer kleinen „Partie aus dem Zillergrunde" (220 fl.) vertreten, welche den bekannten röthlichen Ton zeigt, den der Künstler seinen Werken zu geben gewöhnt ist. Alb. Keller, der Genremaler, versuchte sich nun auch im Landschaftsfache und verleugnete auch hier seine Absichten nicht. Seine Skizze zeigt dieselbe schmutzige Farbe, dieselbe Unklarheit der Form, denselben an den Spatel erinnernden Vortrag, kurz alles das, was in gewissen Kreisen als geistreich gilt und den außerhalb derselben stehenden als Solches oktroyirt werden möchte. Um so erquickender wirkt auf den Beschauer Karl Ebert's farben- und formenprächtige „Landschaft bei Rotterdam" (700 fl.), welche allein genügte, dem Künstler einen hochgeachteten Namen zu verschaffen. Daran reiht sich ein trefflicher „Gossaufee" (1200 fl.) von Jul. Lange von entschieden ernster, kräftiger Wirkung, und ein nicht minder trefflicher „Holländischer Kanal" (300 fl.) des wackeren Langko. Künstler ihrer Art bedürfen nicht des bedenklichen Experimentirens, das jetzt so vielfach Mode geworden und nur die Unsicherheit über das anzustrebende Ziel zeigt. Auch P. Weber's „Sturm am Chiemsee" (650 fl.) und „Heimkehrende Heerde" (2500 fl.) müssen genannt werden, da sie von einem ernsten Streben Zeugniß geben. L. Willroider zeigte in seiner „Landschaft in Kärnthen" (1200 fl.), wie viel sich mit wenigem landschaftlichem Apparate erreichen läßt, während Otto Sommer die ganze mächtige Gebirgswelt der „Zugspitze und des Eissees" (1200 fl.) mit Geschick und feinem Gefühl in den engen Rahmen bannte.

Das Thiergenre ist durch eine mit viel Humor gemalte „Spatzen-Werbung" (350 fl.) von C. Rohde vertreten, der diesen unverschämten Proletariern der Luft all ihr Charakteristisches glücklich abzulauschen versteht.

Von den Architekturmalern von Namen haben sich nur Mecklenburg mit einer „Chiesa dei Greci in Venedig" (220 fl.) und Fried. Eibner mit einer Ansicht von „Sta Anastasia mit den Gräbern der Scaliger in Verona" (875 fl.) auf der Lokalausstellung eingefunden und damit ihren alten Ruf neuerlich bewährt.

So viel für heute. Da die Ausstellung demnächst wieder mehreres Neue aufzuweisen haben wird, werde ich noch einmal auf sie zurückzukommen Gelegenheit haben, und schließe mit der Bemerkung, daß der Gesammteindruck derselben im Allgemeinen als ein durchweg günstiger bezeichnet werden darf.

Kunstliteratur.

Desbassayns de Richemont, Die neuesten Studien über die römischen Katakomben. Mit einem Briefe des Cav. G. B. de Rossi. Autorisirte Uebersetzung. Mainz, 1872, Kirchheim. XXII u. 496 S.

Die glänzenden Entdeckungen und die aus ihnen gezogenen Resultate, durch welche Herr de Rossi der christlichen Archäologie einen ebenbürtigen Platz unter den übrigen Wissenschaften des Alterthums angewiesen hat, sind in den letzten Jahren mehrfach Gegenstand zusammenfassender populärer Bearbeitung geworden. Das englische Werk von Northcote und Brownlow hat in der Roma Sotterranea des Prof. Dr. Kraus und in dem vorliegenden französischen Werke, das unter der Aegide des großen italienischen Forschers in die Welt tritt, bald und mit Recht Nachfolger gefunden.

Mag man auch dagegen einwenden, daß jene Wissenschaft noch zu jung ist, daß ihre Ergebnisse noch zu wenig feststehend sind, um in populärer Fassung dem größeren Publikum geboten zu werden, so kann andererseits das allgemeine Interesse nie früh genug auf eine Wissenschaft gelenkt werden, die mehr als jede andere der öffentlichen Theilnahme bedarf, weil sie sich den ihr gebührenden Platz erst erkämpfen muß.

Der Verfasser unserer Schrift hat die Forschungen de Rossi's, welche in der Roma sotterranea, in den einzelnen Jahrgängen des Bullettino di archeologia cristiana, in den Imagini scelte u. s. w. zerstreut waren, zu einem farbenreichen Bilde zusammengefaßt und mit liebenswürdigem Enthusiasmus den uns über Jahrhunderte geretteten Abdruck des Lebens und Webens in dem unterirdischen Pompeji geschildert. Er war um so eher dazu befähigt und berufen, als er in enger Freundschaft mit de Rossi verbunden, den unermüdlichen Forschungen des letzteren oft beigewohnt und die Bände der Roma sotterranea hat entstehen sehen. Deshalb lassen wir uns gern von der Begeisterung des Verfassers hinreißen und durchwandern an seiner Hand die Grabstätten der ersten Christen, so lange diese Begeisterung frei von religiöser Schwärmerei und religiösem Fanatismus ist. Dieses Zeugniß können wir dem Verfasser um so lieber ausstellen, als leider einige Schriften dieser Art, die wir in jüngster Zeit zu Gesicht bekamen, den religiösen Standpunkt mehr als nöthig betonten. Ein durch Vorurtheile getrübter Blick kann der objektiven Kunstforschung nur hinderlich sein. „Alle, welches auch ihr religiöses Glaubensbekenntniß sein möge", sagt Graf de Richemont sehr schön, „vorausgesetzt, daß sie den Ernst wissenschaftlich gebildeter Männer mitbringen, werden gestehen, daß in diesen Bildern eine mächtige Fülle von Konzeptionen, eine glänzende intellektuelle Synthese, eine wahre Sprache liegt, die mit wunderbarem Schwung die majestätische Gesammtheit der christlichen Dogmen wiedergiebt, zusammenfaßt und gruppirt."

Den gesammten Stoff hat der Verfasser in drei größere Abschnitte gegliedert. Der erste umfaßt den Zweck, das Wesen und die Geschichte der Katakomben, ihre Entdeckung und die Geschichte ihrer Wissenschaft, der zweite beschäftigt sich mit dem Cömeterium des Kallistus, der dritte endlich giebt die Entwickelung der christlichen Kunst während der ersten drei Jahrhunderte, vornehmlich mit Rücksicht auf ihren Ideengehalt und ihr Verhältniß zur klassischen Kunst. Letztere Frage wird einer sehr sorgfältigen und vorurtheilsfreien Prüfung unterzogen. Mit dem Verfasser über Einzelheiten rechten zu wollen, wäre nicht zeitgemäß. Denn wo sich etwa eine Meinungsverschiedenheit regen könnte, wo wir gewisse Zweifel nicht zurückdrängen können, da würde sich unsere Kritik nicht gegen die einzelne Persönlichkeit richten, sondern gegen eine Wissenschaft, die in kurzer Zeit Erstaunliches geleistet, — und das wäre unbillig. Ist erst das umfangreiche Material soweit gesichtet und zum Ganzen geschichtet, daß man der frühchristlichen Kunst ihre unanfechtbare Stelle in der Entwickelungsgeschichte der menschlichen Kunst anweisen kann, dann ist es leicht möglich, daß sich das Endresultat anders als nach der Ansicht des Verfassers gestaltet. Die altchristliche Kunst bezeichnet unseres Erachtens nicht den Anfang einer neuen Epoche. Hier trifft allerdings ein neuer Ideengehalt mit einer ausgelebten Kunstübung zusammen. Aber die Ungunst der Zeitverhältnisse hinderte ihn, die alten Formen sich zu amalgamiren und sie so zu überwältigen, daß die alsdann erneuten und wiederbelebten Formen dem neuen Ideale entsprächen. Erst nach langer Erstarrung entstand eine neue christliche Kunst, von der man nicht behaupten kann, daß sie an die Kunst der Katakomben anknüpfte.

„Es ist absolut nothwendig, daß wir Franzosen in der Genauigkeit und in den Forschungen etwas Deutsche werden." Dieser höchlichst anerkennenswerthe Vorsatz leitete den Verfasser, wie sich leicht erkennen läßt, Seite für Seite. Deshalb haben wir es nicht mit einer bloßen Compilation zu thun, sondern der Verfasser ist, wie Herr de Rossi in seinem vorgedruckten Briefe selbst erklärt, über die Forschungen des Letzteren hinausgegangen. Ihm gebührt ein Theil „Originalität und — Verantwortlichkeit". A. A.

A. v. Cohausen, Römischer Schmelzschmuck. Ein Beitrag zur Kenntniß der antiken kunstgewerblichen Technik. Wiesbaden, 1873, Roth.

Diese kleine Schrift des Konservators der Alterthümer in Wiesbaden, ein Sonderabdruck aus dem 12. Bande der Annalen des Vereins für Nassauische Alterthumskunde und Geschichtsforschung, giebt uns auf Grund eingehender und umfassender Forschungen werthvolle Aufschlüsse über einen Zweig der antiken Kunsttechnik, über den bisher nur vage Vermuthungen im Umlauf waren. — Die Kunst, Metallplatten mit farbigem Glasfluß behufs Verwendung zu Schmuckgegenständen zu überziehen, war den Aegyptern, Griechen und Etruskern sicher bekannt, wie uns Gräberfunde bewiesen haben. Es ist sogar wahrscheinlich, daß das griechische, im Homer oft vorkommende Elektron nichts anderes als Schmelz (Smalte, émail) bedeute. Wenn Plinius unter Elektron eine Verbindung von Bernstein, Silber und Gold versteht, so scheint der Grund davon darin zu liegen, daß zu seiner Zeit die Schmelztechnik verloren gegangen oder nicht mehr im Gebrauch war. Aus dem zweiten Jahrhundert haben wir bereits zahlreiche Beispiele, so daß

zu dieser Zeit der Tagesgeschmack oder die Spekulation den Schmelz wieder zu Ehren gebracht zu haben scheint.

Auf zwei Tafeln giebt uns der Verfasser ungefähr fünfzig emaillirte Schmuckgegenstände in farbiger lithographischer Nachbildung, meist dem Wiesbadener Museum gehörig und einheimischen Funden entstammend. Gewandnadeln, theils flach anliegend, theils mannigfach gebrochen, theils halbkreisförmig, meist bügelartig, zuweilen aber auch in Form einer Scheibe, — und dies weist auf spätere Zeiten, — zuweilen in Gestalt von Thieren, stellen das größte Kontingent zu dem vorhandenen Material. Daneben finden sich schmelzverzierte Medaillons, die nach Art unserer Brochen am Halse getragen wurden, ferner kleine runde Scheiben, die als Knöpfe oder als Verzierungen an Gürteln, Armbändern, Lederzeug u. s. w. gedient haben mögen. Besonders erwähnenswerth ist die unter Fig. 21 abgebildete konsolförmige Fibula wegen des Fabrikantenstempels NERTOM a Ri. wie wohl ergänzt werden muß. — Die Zeichnung der Ornamente geht über die einfachsten geometrischen Figuren — Kreis, Dreieck, Viereck, Rhombus — nicht hinaus; doch verdient das Geschick in der mannichfaltigen Kombination dieser Figuren alle Anerkennung. Ornamentale Verzierungen kommen nur in der primitivsten Gestalt vor. Bei den glatten Nadeln ist die Anwendung der Farben reicher und ausgedehnter als bei den gebogenen, was durch die Natur der Technik erklärlich ist.

Auf die Analyse des Verfahrens bei der Fabrikation können wir selbstverständlich nicht näher eingehen und verweisen auf die ausführliche und, wie uns dünkt, völlig einleuchtende Auseinandersetzung des Verfassers. Seinem Wunsche, „daß die vorstehende Arbeit die Archäologen zum häufigen Besuche der Werkstätten — die Techniker zum Besuche unserer Museen veranlassen möge", können wir uns nur eifrigst anschließen. A. R.

Nekrologe.

△ **Georg Friedrich Ziebland.** Wieder ist einer jener Künstler heimgegangen, deren Gedächtniß von dem des Königs Ludwig I. von Bayern unzertrennlich ist. Von den Malern jener Tage leben nicht mehr allzuviele, noch weniger von den Bildhauern, und von den Baumeistern ist nun auch der Letzte hinübergegangen: Georg Friedrich Ziebland schied am 24. Juli aus dem Leben.

Derselbe war am 7. Februar 1800 in der damaligen freien Reichsstadt Regensburg geboren und trat schon im Alter von 13 Jahren als Schüler an der Akademie der Künste in München ein, wo er durch Fischer, den nachmaligen Baumeister des Hof- und Nationaltheaters, in die Kenntniß der von diesem trefflichen Künstler hochgeschätzten klassischen Bauweise eingeführt wurde. Der eifrige Schüler sammelte Abbildungen von Gebäuden, Ornamenten und Motiven nicht bloß klassischer, sondern auch romanischer und deutscher Bauweise, und jede der vom Jahre 1814 an stattgefundenen Kunstausstellungen brachte Pläne und Entwürfe von Kirchen, Palästen, Wohnhäusern und Brunnen von seiner Hand. Und was er brachte, zählte zu den besten unter den Erzeugnissen der damaligen Bauschule. Immer aber blieb sein Hauptaugenmerk der klassischen Architektur zugewendet. Die Zeit von 1809 bis 1820, dem Todesjahre Fischer's, sah mehr Bauten erstehn, als man in unseren Tagen im Allgemeinen weiß und glaubt. Die Mauern und Wälle der alten Stadt fielen zum größten Theile, und sie dehnte sich über die alten Schranken aus. Oeffentliche, städtische und Privatbauten stiegen aller Orten in die Höhe. Fischer baute am Karolinenplatze für den Grafen Montgelas und für den Kronprinzen Palais, und am Eingange des englischen Gartens ein weiteres für den Finanzminister Salabert. Die beiden letzteren, jetzt Eigenthum des Grafen Töring und des Prinzen Carl von Bayern blieben in unverändertem Zustande; das erste erfuhr in den letzten Wochen durch den jetzigen Eigenthümer, den bekannten Baurath Hügel eine durchgreifende Formveränderung. Von 1811 bis 1818 baute Fischer das Hof- und Nationaltheater, und diese lange Reihe von Bauten — es wurden im Vorstehenden nur die bekanntesten genannt, — boten dem jungen Ziebland Gelegenheit nicht bloß zu theoretischer, sondern auch zu praktischer Ausbildung. Namentlich beim Baue des Theaters griff Ziebland thätig ein, wobei ihm der Hoftheater-Architekt August Maria Quaglio belehrend zur Seite stand. Als Fischer 1820 mit Tode abging, genoß Ziebland bereits das öffentliche Vertrauen in dem Grade, daß er mit der Vollendung mehrerer Bauten desselben betraut wurde. Bis dahin hatte König Ludwig dem jungen Künstler noch keine Aufmerksamkeit geschenkt. Da sollte das Jahr 1826 zu einem Wendepunkte in seinem Leben werden. In der Kunstausstellung dieses Jahres war Ziebland durch eine ansehnliche Reihe unter sich in Zusammenhang stehender Hafengebäude vertreten, welche die Aufmerksamkeit des Königs auf sich lenkten. Nun war sein Glück gemacht. Der König schickte ihn schon im nächsten Jahre nach Italien und wies ihn an, dort sein besonderes Augenmerk auf die alte christliche Kunst zu richten. So besuchte Ziebland Venedig, Florenz, Ravenna, Rom, Neapel, Messina, Palermo, Monreale und kehrte zwei Jahre später mit wohlgefüllten Portefeuilles heim. Bald nach seinem Eintreffen in München eröffnete sich ihm ein neues Feld seiner künstlerischen Thätigkeit: zum Mitgliede des Kunstbau-Ausschusses, der unter König Ludwig eine ganz außerordentliche Bedeutung hatte, ernannt, gingen die Entwürfe aller im Königreiche projektirten Kunstbauten durch seine Hand und gaben ihm nicht bloß Anlaß zu mehr oder minder weitgreifenden Aenderungen, sondern auch zur Herstellung ganz neuer Entwürfe an Stelle der alten nicht entsprechend befundenen. Der erste Staatsbau, der ihm übertragen wurde, war jener des Gebäudes für die k. Steuerkataster-Kommission im Alten Hofe zu München.

Bald danach wurde er vom Könige, der sich mit weitgehenden Plänen trug, beauftragt, Entwürfe für eine Basilika im Style des 5. und 6. Jahrhunderts auszuarbeiten und damit die eines Klosters zu verbinden, an dessen Rückseite wiederum ein Kunstausstellungs-Gebäude zu stehen kommen sollte. Die Basiliken Rom's, Ravenna's und Messina's hatten auf den König einen tiefen Eindruck gemacht, und Ziebland, der dieß wußte,

hielt sich in seinem Entwurfe, bei allerdings freier Behandlung, gleichwohl an jene würdigen Bauwerke: aber der Entwurf seiner Basilika war mehr als eine bloße Nachahmung, er zeugte von einem tiefen Verständniß der altchristlichen Baukunst und ward sofort genehmigt. Die Ausführung aber verzögerte sich aus verschiedenen Gründen noch mehrere Jahre, im Laufe deren Ziebland zum Civilbauinspector ernannt ward.

Dem für Hellas schwärmenden Könige war es gelungen, seinen noch minderjährigen Sohn Otto auf den Thron des neugeschaffenen Königreiches Griechenland zu setzen. Am 6. December 1832 reiste der junge König mit den Mitgliedern der Regentschaft von München ab und nahm außerhalb Athens von seiner Mutter thränenreichen Abschied. Patrioten beschlossen das Gedächtniß dieser Scene durch ein Denkmal festzuhalten, und Ziebland entwarf eine Denksäule im gothischen Styl, welche der Bildhauer Hautmann ausführte und welche 1835 enthüllt ward.

König Ludwig's fünfundzwanzigjähriges Ehejubiläum gab ihm Anlaß, den Grundstein zur Basilika zu legen: es geschah am 12. October 1835, seinem Trauungstage. Nach fünf Jahren war der grandiose Bau mit einem Kostenaufwande von 670,275 fl. vollendet. Sie zeigt ein längliches von 66 in vier Reihen gestellten Säulen in fünf Schiffe getheiltes längliches Viereck. Die beiden mittleren Säulenreihen tragen über Rundbögen, die von Säule zu Säule gespannt sind, die oberen Umfassungsmauern des Mittelschiffes. In diesen befinden sich die Fenster, da jene über die niedrigeren Seitenschiffe emporragen. Dies Mittelschiff hat eine Länge von 262 F. bei einer Breite von 52 F. und bis zur Dachbedeckung eine Höhe von 83 F., während die Mittelschiffe 44 F. hoch und 18 F. breit sind, so daß sich eine Gesammtbreite von 124 F. für sämmtliche fünf Schiffe ergiebt. Die Höhe der Säulen beträgt 25 F. Nach Vollendung des Baues nahm die Ausschmückung desselben mit Fresken durch H. Heß, Schrandolph, Koch, Müller, Kaspar, Jauffen und Suttner noch weitere vier Jahre in Anspruch. Die Auslagen für den künstlerischen Schmuck und die innere Einrichtung der Kirche erhöhten die Kosten auf 841,355 fl. Im Jahre 1847 war auch die innere Einrichtung vollendet; die Einweihung aber erfolgte erst 1850, da es bis dahin an Fundirungsmitteln fehlte.

Der von naturfarbenen Backsteinen aufgeführte Bau zeigt eben so viel Pracht wie Ernst und Würde. Ziebland entwarf mit Ausnahme des plastischen Schmuckes der Thürflügel, welche er, als Protestant der Mystik etwas ferner stehend, dem Bildhauer Schönlaub überlassen zu sollen glaubte, alle Einzelheiten nicht bloß des Baues sondern auch der Kircheneinrichtung und Geräthe. Nur auf diese Weise war es möglich, dem Ganzen jenen vielleicht einzig dastehenden einheitlichen Charakter aufzuprägen, der es in so hohem Grade auszeichnet. Zu den besten Erfindungen zählen die Kapitäle von Schlanders-Marmor, in deren Blattwerk Aehre und Traube, Kreuz und Lilie sinnig verflochten sind.

An das hinter der Kirche stehende Kloster lehnt sich, mit der Fronte dem grandiosen Königsplatze zugewendet, das Kunstausstellungs-Gebäude, das Ziebland gleichfalls entwarf und ausführte. Es ist ein edler antiker Giebelbau mit korinthischer Vorhalle und dreifeitiger Treppe, der einen Kostenaufwand von 682,575 fl. in Anspruch nahm. Der von sechs äußeren schlanken Säulen getragene Giebel zeigt in seinem Felde eine reiche Gruppe von Schwanthaler. Die Ecken des Giebels schmückt der bayerische Löwe, auf der Spitze desselben erhebt sich ein Phönix aus den Flammen und mag auf die wieder erstandene deutsche Kunst gedeutet werden. Das Kunstausstellungsgebäude enthält 7 große Säle, 2 Corridore und zwei kleinere Zimmer und ermöglicht durch seine Eintheilung nach dem Wunsche des königlichen Stifters auch die Abhaltung geselliger Versammlungen und Feste der Künstler.

Ziebland war übrigens auch mit der Bauweise des Mittelalters innig vertraut. Das bewies er, als ihn das Vertrauen des Kronprinzen 1837 nach Ableben Domenico Quaglio's zur Vollendung der Burg Hohenschwangau und nach dem Tode Ohlmüller's, der vor ihm mit derselben Aufgabe betraut gewesen, und das des Königs mit der letzten Durchführung des Baues der großen Mariahilf-Kirche in der Vorstadt Au berufen hatte. Auch die spätere Erweiterung des Schlosses Hohenschwangau ist Ziebland's Werk.

Außer bezüglich der Kirchengeräthe für die Basilika war Ziebland noch für das Kunstgewerbe thätig, als er im Auftrage des Kronprinzen Maximilian zu dem von Schwanthaler entworfenen reichen Tafelservice die Gefäße, Leuchter und übrigen Geräthe zeichnete.

Die Krone ehrte Ziebland's Verdienste durch dessen Ernennung zum Professor der Baukunst an der Akademie mit dem Titel Oberbaurath und durch die Verleihung des Verdienstordens vom hl. Michael und des Maximiliansordens für Kunst und Wissenschaft.

Sammlungen und Ausstellungen.

A. B. **Berlin.** Der russische General Prinz Emil zu Sayn-Wittgenstein, der gegenwärtig auf seiner Besitzung zu Niederwalluf im Rheingau wohnt, hatte im Lauf der fünfziger Jahre durch Ausgrabungen in Unteritalien, Griechenland und der Krim eine sehr bedeutende Sammlung griechischer Vasen und Bronzegegenstände, letztere besonders aus Kumä und Nola, zusammengebracht und nach Deutschland übergeführt. Die hiesige Museumsverwaltung trachtete schon länger danach, diese Sammlung theilweise zu erwerben und 1869 war der verstorbene C. Friederichs mit Unterhandlungen beauftragt, die jedoch zu keinem Ziele führten, da der Besitzer in eine Zerstückelung seiner Sammlung nicht einwilligte. In den letzten Monaten fanden neue Verhandlungen im Cultusministerium statt, nach denen die Sammlung als ein Ganzes angekauft und unter die Museen zu Berlin, Hildesheim und Wiesbaden vertheilt werden sollte; leider blieben auch diese Verhandlungen resultatlos, da, wie hierher gemeldet wird, vor ganz kurzer Zeit die Sammlung um den Preis von 6000 Thalern in das Eigenthum des Professors E. aus'm Weerth zu Bonn überging. Es ist um so mehr zu bedauern, daß die Sammlung, welche alle Gattungen von Vasen, mochten es nun Milch-, Schöpf- oder Trinkgefäße sein, umfaßte, nicht an die oben genannten Anstalten gelangte, als man sie auch für kunstgewerbliche Zwecke zu verwerthen gedachte. Einige mit Gold ornamentirte Vasen hatte schon O. Jahn beschrieben, andere sind dadurch ausgezeichnet, daß sie mit Augustgarde überzogen sind.

Vermischte Nachrichten.

B. **Leo Müsch**, ein begabter Bildhauer in Düsseldorf, der bei Julius Bayerle seine Studien begann, bei Dombildhauer Mohr in Köln fortsetzte, um sie jetzt unter Professor Wittig's tüchtiger Leitung zu vollenden, hat jüngst ein großes plastisches Statuenbild für den Wallfahrtsort Annaberg in Schlesien beendet. Dasselbe stellt den unter der Last des Kreuzes zusammenbrechenden Heiland dar und ist wegen des tief empfundenen Ausdrucks des edlen Kopfes, sowie der stil-

vollen Auffassung und geschickten Behandlung sehr zu loben. Es ist über sechs Fuß groß und in feinem französischen Kalkstein ausgeführt. Auch ein Medaillonportrait des Papstes Pius IX. hat Müsch vollendet, welches in Macusar ausgeführt werden soll, wozu es sich um so mehr eignet, als es sprechende Aehnlichkeit mit geistiger Auffassung glücklich vereinigt.

An der Berliner Akademie der Künste fand am 5. August die Feier zum Andenken an König Friedrich Wilhelm III. statt. Nach einigen einleitenden Worten des Professors Eibel verlas der an Stelle des verstorbenen Prof. Dr. Eggers provisorisch von München nach Berlin berufene Dr. Tebbes den Jahresbericht der Akademie, dem wir folgende Einzelheiten entnehmen. Die Akademie verlor im vergangenen Jahre durch den Tod die ordentlichen einheimischen Mitglieder, den Historien- und Portraitmaler Magnus, seit 1827 der Akademie angehörig, den Professor der Kunstgeschichte Dr. Fr. Eggers und den Kupferstecher Hoffmann; ferner an auswärtigen ordentlichen Mitgliedern den Genremaler Becker, den Kupferstecher Joseph von Keller in Düsseldorf, den Direktor der Kunstschule zu Danzig Schutz, Ziebland in München und den der Akademie seit 1853 als Ehrenmitglied angehörigen Prinzen Adalbert von Preußen. Hierauf zum zweiten Theil der Feierlichkeit, den Preisvertheilungen, übergehend, theilte Redner mit, daß von den Bewerbern um den Staatspreis keiner der sechs Konkurrenten seines der Kommission für würdig befunden, jedoch den Bewerbern eins, drei und vier ein Accessit von je 200 Thlrn. zuerkannt worden sei. Den Preis der Assessor von Rohr'schen Stiftung (1500 Thlr.) zu einer Studienreise nach Italien bestimmt, erhielt A. Freidtes aus Berlin, den Michael Beer'schen Preis erster Stiftung (750 Thlr.) für Bewerber mosaischer Konfession, der in diesem Jahr für Bildhauer bestimmt war, erhielt Moses Ezechiel aus Richmond in Amerika, während sich für den Preis zweiter Stiftung ohne Unterschied der Konfession, in diesem Jahre für Kupferstecher bestimmt, kein Bewerber gefunden hatte. Den für Landschafter bestimmten Preis von 1500 Thlr. der Giacomo Meyerbeer'schen Stiftung erhielt die mit dem Motto „Hinaus in die Welt!" versehene Arbeit von Otto Tora. — Sodann fand ein Namensaufruf der prämirten Schüler der Berliner Kunstschule statt. (Voss. Ztg.)

Neuigkeiten des Kunsthandels.

Kupferstiche.

Makart, Hans, Venedig huldigt der Catharina Cornaro. rad. von Prof. W. Unger gr. qu. fol. (23 u. 60 C.) Wien, Miethke & Wawra.

Scholtz, Jul., Gastmahl der Generale Wallenstein's zu Pilsen, gest. von Joh. Krucker. gr. qu. fol. (40½ u. 68½ C.) München, Bruckmann.

Oelfarbendrucke.

Brunner, Hans, Der Toast. (47 u. 68 C.) Wien, Hölzel. Lustige Jagdgeschichten (Pendant zum vorhergehenden) (47. u. 68 C.) Ebenda.

Defregger, Franz, Die beiden Brüder. (68. u. 92 C.) Ebenda.

Eberle, Adolf, Aufbruch zum Hochzeitstanz. (65 u. 88 C.) Ebenda.

Russ, Franz, Koketterie und Unschuld. (Zwei weibliche Gestalten, Pendants à 91½ u. 65½ C.) Ebenda.

Schönn, A., Abend auf Capri. (56 u. 57 C.) Ebenda.

Voltz, Fr., Kühe am See, Pendant zu dessen früherem Bilde: Kühe aus dem Walde nach dem Wasser ziehend (34½ u. 81 C.) Ebenda.

Watter, Josef, Mutterfreude; Erste Beschäftigung. (Pendants à 65 u. 88 C.) Ebenda.

Photographien.

Dietz, F., Schwanthaler. Kniestück, am Zeichentisch sitzend. 8° München, Bruckmann.

Die großherzogliche Gemäldegalerie in Darmstadt. Photogr. Originalaufnahmen von G. M. Eckert Bl. 31. Adr. van Ostade, Bauern in einer Scheune. 32. D. Teniers d. J., Ein alter Gelehrter. 33. B. van der Helst, Bildniss einer Dame aus der Familie Copet. 34. 35 Gonzales Coques, Bildniss eines Mannes und einer Frau. 36 u. 37. Gorbrand van den Eockhout, Bildniss eines Mannes und einer Frau. 38. P. Gysels, Wildpret. 39. C. Netscher, Portrait des Fräul. von Stein-Kallenfels. 40. H. Robert, Pantheon in Rom. 41. G. Castan, Schweizerlandschaft. 42. Tiziano Vecellio, Bildniss eines Mannes. 43. Raffael, St. Johannes. 44. Lelio Orsi da Novellara, Maria m. d. Christuskinde. 45. A. Caracci, Dom. Zampieri. 46. Caliari, Venus und Adonis. 47. B. Schidone, St. Johannes in der Wüste. 48. P. Berettini, Hagar in der Wüste. 49. Salvi, (gen. Sassoferato) Bewemung Christi. 50. C. Rolce, St. Dorothea. 51. Belotto, gen. Canaletto, Dogenpalast in Venedig. 52. Murillo, Carthäusermönch. 53. Unbekannt in Murillo's Manier, Schutzengel. Folio. München, Bruckmann.

Photographien nach originalen modernen Meistern. No. 361. Mutterglück u. 362. Lebenslust und Resignation, von P. Schobelt. 363. Aus den Tagen von Sedan, von Hoffmann von Zeitz. 364. Kronprinz Friedr. Wilhelm, von Reiff. 365. Eine moderne Diana, von F. Keller. 366. Die lustigen Weiber von Windsor, von Lindenschmit. 367. Im Schafstall, von Eberle. 368. Das interessante Buch u. 369. Die Waisen, von Boser. 370. Indiscretion, von Erdmann. 371. Plündernde Vandalen in einer römischen Basilica, von Spangenberg. 372. St. Caecilia, von A. Müller. 373. Am See u. 374. Am Bach, von Fr. Voltz. 375. Der schüchterne Freiersmann, von Lasch. 379. Die verweigerte Absolution, von H. v. Angeli. 377. Der Kronprinz auf dem Lande, von Salentin. 378. Synd. Menstraten, nach van Dyck gez. von G. Koch. 379 u. 380. Bildniss eines alten Kriegers und einer alten Frau, nach G. Dow gez. von G. Koch. 381. Madonna della Sedia, nach Raffael gez. von G. Koch. 382. Madonna del cardellino, 383. Madonna del Conestabile, 384. Magdalena Doni, nach Raffael, gez. von G. Koch. Diverse Formate. Berlin, Photogr. Gesellschaft.

Münchener Künstler-Album. Nach den Originalen phot. von Ch. Bruch No. 1. Heimkehr, 21. Auf der Weide, 62. Kühe im Walde, von Fr. Voltz, 17. Erlegtes Wild, 58. Nach der Jagd, 111. Auf dem Felde, von L. Voltz. 2. Grossvaters Verlegenheit, 11. Nachlässige Kindsmagd, 35. Atelierscene, 107. Hunde-Visitation, von N. Gysis. 3. Auf den Höhen des Brienzersees, 33. Blaue Gumpe bei Partenkirchen, 27. u. 44. Aus Munchens Umgebung, 32. Obersee, 37. Klönthalersee, 49. u. 52. Am Hintersee, 54. Auf dem Wege nach Rosenlaui, 66. u. 67. Aus den bayerischen u. schweiz. Alpen, 68. Partie aus der Rausau, 69. Wetterhorn, 75. Aus den schweiz. Hochalpen, 86. Pass aus der Schweiz, 87. Bei Graubündten, 89. Am Brienzersee, 100. Rosenlauigletscher, 102. Abendlandschaft, von J. G. Steffan, 46. Atelierleben, 55. Bei München, von A. Steffan. 4. Ungarische Dorfgasse, 29. Zigeuner, 34. u. 50. Stallbilder, 36. Ungar. Pferdetrieb, 28. Lauernde Gerechtigkeit, 48. Steeple chase vor Paris, 53. Verfolgte Unschuld, 76. Aus der Pusta, 85. Ungar. Dorfscene, 103. Aus Ungarn, von G. Laag. Diverse Formate. München, Gemoser & Waltl.

Mintrop, Th., Drei Grazien einen jungen Genius beschützend. (Lichtdruck) gr. fol. Dresden, Reinhardt.

Illustrirte Werke.

Album der Wiener Kunstausstellung 1873. In Photographien nach den Originalen. (12 Bl. nach Knaus, G. Richter, Bendemann, Vautier, Defregger, Grützner u. A.) Royal. fol. in eleganter Leinwandmappe. Berlin, Photograph. Gesellschaft.

Tegninger af ældre nordisk architectur. Samlede og udgiorne af V. Dahlerup, Hans J. Holm og H. Storck gr. fol. Kopenhagen, Hagerup.

Wien in Weltausstellungsjahre 1873. Album von Ansichten nach Aquarellen von Franz und Rudolph Alt. 23. u. 37 C. Wien, E. Hölzel.

Hierzu eine Beilage von Friedr. Bruckmann's Verlag in München.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertfund & Price in Leipzig.

VIII. Jahrgang.

Nr. 48.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsb. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate

à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

12. September

1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Der Berliner Gypspapst.

Von Bruno Meyer.

(Fortsetzung.)

Ganz besonders weiß sich nun Herr Bötticher etwas auf eine Anzahl von Bildwerkerklärungen, welche ihm in seinem Kataloge geglückt sein sollen, und auf welche er in seiner Flugschrift gegen Conze in einer Weise pocht, daß er die Widerlegung derselben, resp. die Aufweisung ähnlicher Leistungen auf dem Gebiete der archäologischen Hermeneutik geradezu zum Prüfsteine für die Berechtigung zu einem Urtheile über seine Thätigkeit als Direktor der Berliner Skulpturengalerie macht.

Es ist eine bekannte, aber nicht beneidenswerthe Eigenschaft des Dilettantismus, der Wissenschaft wegen jeder Lücke, die sie bisher im Erkennen gelassen, und die zufällig dem Dilettantismus auszufüllen oder auch nur zu bemerken gelingt, einen schweren Vorwurf zu machen und womöglich die Existenzberechtigung abzusprechen, statt daß sich jeder der Wissenschaft Angehörige freut, wenn er einen bis dahin herrschenden Irrthum als solchen erkennt, und bescheiden sein Ergebniß, wenn es den Beifall der Verstehenden findet, den übrigen Ergebnissen der Wissenschaft anreiht. Man kann an dem einen oder anderen Benehmen mit Sicherheit feststellen, welcher Kategorie der Betreffende angehört.

Bötticher stellt sich — und sehr mit Fug und Recht — durch seine Art und Weise in die Reihe der Dilettanten, und er würde auch mit Schonung als ein solcher behandelt werden, wenn er nicht die unqualificirbare Schwäche hätte, sich mit Dreistigkeit durch seine Anmaßung dem schärfsten Urtheile bloßzustellen.

Was dies sein Streitroß für ein Klepper ist, und welche Donquixotiaden der in den Gefilden der Archäologie irrende Ritter Bötticher auf demselben zum Besten gegeben, das nicht den Kennern dieser Sachen — denn die lachen von Anfang an darüber —, sondern dem größeren Publikum klar zu machen, hat Ihr geschätzter Mitarbeiter Adolph Rosenberg neulich in einer kleinen bei Gebrüder Borntträger (Ed. Eggers) in Berlin erschienenen Brochüre unternommen, die den Titel führt: „Herr Professor Bötticher als Archäolog. Ein Beitrag zur Geschichte der Berliner Archäologie." Er weist hier eine große Zahl der frappantesten Mißgriffe Bötticher's gerade in mehreren von ihm selbst besonders hochgeschätzten Erklärungsversuchen nach, so die tektonische Unmöglichkeit, die Dresdener Dreifußbasis als Basis für einen Fackelleuchter zu erklären; er geißelt ferner die Leichtfertigkeit, mit welcher über den Inhalt des Gewandstreifens der Dresdener Pallasstatue gesprochen wird; dann die ergötzliche Flüchtigkeit, das Kupferstichwerk über die Alterthümer Roms von Baptista de Cavalleriis unter dem Namen Bapt. de Caval anzuführen, und sehr vieles Aehnliche; und er kommt zu dem ausgesprochenen Resultate, daß in dem 762 Seiten starken Buche nicht ein einziger lichter Punkt, nicht eine einzige neue Ansicht sich finde, die gut ist.

Besonders beherzigenswerth für diejenigen, die auf Bötticher's Worte schwören, ist die Erinnerung daran, daß die Entdeckung der Sahlkante an den Gewändern als Charakteristikon der Phidias'schen Schule nicht, wie Herr Bötticher bescheidentlich glauben zu machen versucht, von ihm, sondern von dem Bildhauer Schweighäuser und aus dem Jahre 1804 herrührt.

Rosenberg polemisirt dann auch mit Recht gegen die Deutung einer „Generalprobe" zu dem Panathenäen-Festzuge, welche Bötticher dem Parthenon-Friese gegeben hat, und er hätte diese Deutung wie jenes mechanische Mittel, eine Bildnerschule zu erkennen, wohl noch in einen deutlicheren Zusammenhang mit dem Grundfehler Bötticher's in der Auffassung der alten Kunst, dem gänzlichen Mangel an poetischem Verständniß und dem übertriebenen Werthlegen auf das Aeußerliche, auf die Attribute, bringen können.

In der That, die ganzen Ideen über die Parthenon-Skulpturen, auch die in den Giebeln, nach der entschiedenen Ablehnung, deren sie sich vor längerer Zeit schon selbst in der Berliner archäologischen Gesellschaft, d. h. also in einem Bötticher persönlich geneigten und zu den äußersten Rücksichten gewillten Kreise, bei ihrer Vorlegung durch den glücklichen Entdecker zu erfreuen hatten, und nachdem sie durch Michaelis in seinem großen Werke über den Parthenon vollständig und schlagend abgethan sind, noch jetzt mit einem gewissen stolzen Selbstgefühle wieder aufzuwärmen, ist ein starkes Stück von Unfehlbarkeitsdünkel. — Die Ungeheuerlichkeit des bekannten Weber'schen Kopfes auf dem Torso der wagenlenkenden Nike ist jedem für menschliche Proportionen nicht ganz Gefühllosen beim ersten Anblicke ein Schlag in's Gesicht, und die einfachste Messung thut dar, daß es ganz unmöglich ist, an die Zusammengehörigkeit beider Stücke zu denken. Man glaubte diese Thorheit seit 1846 (Walz in der „Allgemeinen Zeitung") endgültig beseitigt; aber den bescheidenen Ansprüchen des Bötticher'schen Dilettantismus genügt der Abhub von der archäologischen Tafel, um sich daran gütlich zu thun.

Die Arbeit Rosenberg's ist gewiß dankenswerth; doch glaube ich kaum, daß sie dem großen Publikum den Dienst leisten wird, zu dem sie bestimmt ist, es nämlich von dem Bötticher'schen archäologischen Schwindel zu überzeugen und ihm eine Art von Möglichkeit zur Kontrolle zu geben. Rosenberg hätte meiner Ansicht nach einen etwas größeren Umfang des Heftchens nicht scheuen und einige der tollsten und mit besonders herausforderndem Wesen vorgebrachten Deutungen Bötticher's einer gründlicheren Behandlung unterwerfen sollen.

So sagt Bötticher z. B. gegen Conze: „Was das scharfe Auge für die Erkennung des Inhalts einer Gestalt anbetrifft, so kann man doch sagen, daß es überraschend genug sei (!), wenn beispielsweise an einem so vielgesehenen und vielerklärten Werke als der Apollon des Belvedere, gerade die Skulpturreste nicht wahrgenommen sind, welche einen Apollon-Boëdromios, den man seit zwei Jahrzehnten mit absoluter Gewißheit in dem Bilde hat erkennen wollen, unbedingt abweisen."

Ich gestehe, daß mich Bötticher's neue Entdeckung über diese Statue in hervorragendem Grade interessirt, und zwar aus mehreren Gründen; einmal, weil ich die Erklärung und geschichtliche Fixirung des belvederischen Apollo und seines Originales für eine der glücklichsten Entdeckungen im Gebiete der ganzen archäologischen Wissenschaft halte; zweitens, weil mich etwas absolut Neues in den Bötticher'schen Beobachtungen und Raisonnements als richtig anzieht, und drittens, weil Bötticher's eigene Ansicht über die Statue unhaltbar, und seine Entdeckung nur eine Bestätigung der archäologischen Ansicht ist.

Ich will daher auf diese Erklärung des Apollo vom Belvedere etwas genauer eingehen, wobei ich die vorerwähnte archäologische Erklärung als bekannt voraussetze, daß durch den Apollo Stroganoff bewiesen ist, daß die linke Hand die Aegis gehalten hat, und daß nach der Preller'schen Kombination das Original beider Bildwerke und des vor einigen Jahren entdeckten Steinhäuser'schen Kopfes in Folge jenes Sturmes der Gallier auf das delphische Heiligthum im Jahre 218 vor Chr. Geb. entstanden ist.

Bötticher hat an dieser Erklärung auszusetzen: erstlich, daß die Sage vom Sturme des delphischen Heiligthums durch die Galater nur eine Wiederholung der ganz ähnlichen Sage von der Erstürmung desselben durch die Perser sei, die schon Herodot erzählt. Er behauptet ferner, daß die Aegis bei Homer „ein kunstvolles Manufakt aus Gold" sei, und daher das Thierfell in der Hand des Apollo Stroganoff nur das Dioskedion, das Sühnfell, bedeuten könne. Er führt weiter aus, daß eine Aegis aus Marmor in der frei vorgestreckten Hand ohne die Möglichkeit, eine Marmorstütze anzubringen, technisch ein Unding sei; und er behauptet schließlich, daß ein von ihm erst entdecktes oder vielmehr richtig gedeutetes Attribut des Gottes durchaus der Annahme der Aegis in seiner linken Hand widerstreite.

Was den ersten Punkt betrifft, so sieht Jeder auf den ersten Blick, daß, wenn die Sage bei zwei Gelegenheiten erzählt ist, auch in Anknüpfung an die beiden Gelegenheiten Kunstwerke entstehen konnten, und es würde nur die Frage sein, erstens, ob die Sage von den Galatern nicht einige Einzelzüge enthält, welche der Sage von den Persern bei Herodot nicht angehören, und welche vielleicht gerade für die Erklärung des belvederischen Apollo von Belang sind, — und zweitens, ob die Art und Kunst in dem zu erklärenden Werke nicht auf die eine Gelegenheit deutlicher als auf die andere hinweist.

Nun ist aber gerade das Moment der jugendlich schönen Göttererscheinung, welche man während des die Feinde zerstörenden und zerschmetternden Unwetters in den Tempel sich herablassend beobachtet haben wollte, und welche das Grundmotiv für die Bildung des belvederischen Apollo abgiebt, bei der Sage von dem Galatersturme besonders hervorgehoben, und das Original dieser Statue — wir mögen es uns so sehr wie immer

möglich mit Hülfe der erhaltenen älteren Repliken dem großartigsten Stile der ächten griechischen Kunst angenähert denken — kann nun und nimmermehr in die Zeit unmittelbar nach den Perserkriegen und vor Phidias hinaufgerückt werden, denn es paßt nach Allem, was wir wissen, diese besondere Form der Auffassung und der Bewegung für keine ältere, als diejenige Kunstübung, welcher es durch den Termin des jüngeren Ereignisses zugewiesen wird. Und wenn z. B. dieselbe Anekdote, wie dergleichen ja häufig vorkommt, aus der Zeit Friedrichs d. Gr. und aus der Napoleons erzählt wird, so ist doch die Datirung eines Kunstwerkes, welches dieselbe darstellt, und zwar im Kostüme der Zeit Napoleons, nicht deswegen unsicher und leichtfertig gemacht, weil eben ein anderer Künstler in anderem Stile dieselbe Geschichte als im Zeitalter Friedrichs d. Gr. spielend hätte darstellen können, oder vielleicht auch dargestellt hat.

In Betreff des zweiten Punktes hat Herrn Professor Bötticher seine Gelehrsamkeit verlassen, oder das Uebermaß derselben ihm einen bösen Streich gespielt — ich lasse die Auswahl! Es geht nämlich einen Künstler gar nichts an, ob Homer sich einmal oder selbst immer die Aegis als ein Schmiedewerk des Hephaistos gedacht hat. Es ist mit Recht von Otto Jahn betont worden, daß kein anderes Symbol der Naturreligion sich so lange vollständig deutlich im Bewußtsein der Griechen erhielt, wie die Aegis, das Ziegenfell, als Symbol der Gewitterwolke. Es stand also jedem Künstler zu jeder Zeit vollständig frei, sich die Aegis auch als wirkliches Fell zu denken, und daß viele dies gethan haben, geht aus zahlreichen Bildwerken hervor. Ich will nur an zwei Athena-Statuen erinnern, an welchen die Aegis von der rechten Schulter der Göttin zur linken Hüfte heruntergeht und von dem Gürtel mit zusammengehalten wird: bei den beiden Statuen zu Kassel und zu Dresden, deren Abgüsse im Berliner Museum unter Nr. 675 und 671 stehen, schmiegt sich die Aegis unter dem Gürtel so weich und willig wie nur ein starkes Stück Zeug oder ein Fell an den Körper an. Ferner aber, wenn selbst das nicht der Fall wäre, hat Herr Professor Bötticher vergessen, daß ein kunstvolles Manufakt aus Gold, welches aus der Officin des Hephaistos hervorgegangen ist, nicht dieselbe Eigenschaft hat, wie ein solches, das ein sterblicher Künstler gearbeitet hat? und daß daher jenes metallene Geräth, welches der gewaltige Feuerbeherrscher seinem donnerbeherrschenden Bruder gewidmet, sehr wohl alle Qualitäten eines wirklichen Thierfelles, also auch dessen vollständige Weichheit und Schmiegsamkeit haben konnte? Es ist sogar vorauszusetzen, daß das nach der homerischen Vorstellung der Fall gewesen, denn es sollte eben der symbolische Gegenstand in dem Werke des Gottes doch nicht bloß äußerlich angeschaut, sondern in einer edleren, der Hand des Gottes zukömmlicheren Gestalt in seiner ganzen Wesenheit erhalten werden.

Was also der Apollo Stroganoff in der Hand hat, kann auf alle Fälle die Aegis, ja selbst die Aegis nach der Vorstellung des Homer als „ein kunstvolles Manufakt aus Gold" sein. Es kann aber nicht das Dioskodion sein, denn dieses ist, was schon der Name sagt, ein Sühnfell, welches dem Zeus geweiht ist, und zwar wird es ihm als sühnendes Weihegeschenk dargebracht. Es ist kein Attribut des Gottes; nicht er entsühnt und heiligt damit die Menschen oder einen Ort, sondern die Menschen nehmen dieses geopferte Widderfell, um ihrerseits mit diesem geheiligten Symbole die Sühnung ihrer Wohnungen, ihrer Tempel u. s. w. zu vollziehen. Das Sühnfell hat also nicht einmal in der Hand des Zeus einen Sinn; daß es vollends in die Hand des Apollo kommen könnte, hat Herr Bötticher in der Eile vergessen, auch nur andeutungsweise zu belegen und zu erklären.

Wunderbar komisch ist nun gar der dritte Einwand, daß die Aegis in der Hand des Marmor-Bildwerkes technisch undenkbar sei. Erstlich giebt Herr Professor Bötticher selber zu, daß das Original der Statue wahrscheinlich ein Bronzewerk gewesen ist*), und der Marmorkünstler, der dasselbe nachbildete, mag ihm noch so große Ungelegenheit durch sein Vorbild gekommen sein, konnte es nicht wohl ändern, und wir haben keinerlei Beweis, daß er es ändern wollte. Ja, man könnte sogar in der dem Apollo Stroganoff gegenüber auffälligen Verbreiterung der Chlamys, die über dem linken Arme hängt, den Versuch erblicken, diesem Arme auf allerdings sehr künstlichem Wege eine bessere Unterstützung zu geben, als derselbe in dem Bronze-Originale hatte und zu haben brauchte. Ferner aber thut es bei einer Aegis ja wohl nicht die Größe, sondern es thut es die Bedeutung dieser Waffe. Die Aegis konnte also in der Hand des belvederischen Apollo verhältnißmäßig klein gebildet werden. Wir haben auch nicht die leiseste Ahnung, wie groß dieselbe zu denken sein mag, um so weniger, als dieselbe nicht einmal beim Apollo Stroganoff in ihrem allerwesentlichsten Theile, nämlich dem unteren Stücke mit dem Gorgoneion, erhalten ist. Endlich aber hat ja die Statue Herrn Bötticher den Gefallen gethan, für die Richtigkeit seiner Bemerkung zu zeugen. Bei der wunderbaren Erhaltung, die selbst die gekräuselten Haarlocken geschont hat, ist die linke Hand mit ihrem Attribute abgebrochen. Warum kann das nicht geschehen sein, weil sie ein zu schweres Attribut gehalten hat? — Also Phantasiestücke! Nichts als Phantasiestücke!

Es kommt nun der letzte Einwand gegen die bis-

*) Das thut er freilich wohl kaum aus Einsicht und Ueberzeugung, sondern aus Lust der Widerrede gegen Friederichs, der ein Bronzeoriginal in Abrede stellt.

her für feststehend geltende archäologische Erklärung, — das neu entdeckte Attribut. Unter der Bruchstelle der Marmorstütze neben dem belvederischen Apollo befinden sich zwei ziemlich unförmliche Klümpchen Marmor, welche insgesammt für Blätter, und zwar nicht, wie Herr Bötticher angiebt, für Oelblätter, sondern wenigstens bei den um die neuere Erklärung der Statue verdienten Männern, wie bei Jahn und Friederichs, für Lorberblätter erklärt worden sind, für welche Herr Bötticher die eine Gruppe von Formen auch noch jetzt gelten läßt. In der anderen aber hat er die Reste des *στέμμα δελφικόν*, d. h. der delphischen Schnur von Wollenfäden, erkannt, mit welcher der delphische Lorberwedel als Lustralinstrument umwunden ist, ganz ebenso, wie der Omphalos mit einer Anzahl solcher verknoteten Wollenfäden überzogen ist. Herr Bötticher unterscheidet in der betreffenden Gruppe noch zehn ganze Knoten des einen Endes der Schnur, sammt den Quästchen, mit welchen es beendigt ist. Auf die Zählung dieser Stückchen kommt nichts an. Die Thatsache ist richtig, und es ist allerdings auffällig, daß dieses sehr bezeichnende Attribut bisher übersehen oder vielmehr verkannt worden ist. Warum und inwiefern aber dieses Sühninstrument der archäologischen Deutung des belvederischen Apollo widersprechen soll, ist aus der Beweisführung Bötticher's so wenig zu entnehmen, daß dessen Raisonnements vielmehr eine indirekte Bestätigung für die allgemein geltende wissenschaftliche Ansicht und Annahme abgeben.

„Dieses mit der Schnur konsekrirte Lorberbüschel bezeichnet ganz offen, daß der Gott hier als Katharsios vorgestellt sei," sagt Bötticher, und weiter: „Die Wahrnehmung dieses Attributes an dem vatikanischen Bilde verrückt die angenommene Deutung desselben als die (!) eines Apollon-Boëdromios, es macht die Aegis in seiner Linken zur Unmöglichkeit. Trägt der Gott das einladende und zu ihm hinziehende Werkzeug der Sühne und Vergebung in der glückverheißenden Rechten, so widerstreitet das geradezu der Aktion eines Boëdromios, in welcher er nach jener Vermuthung die Aigis führen soll, um durch Abschrecken und Vertreiben feindlicher Haufen seinen Schützlingen die Oberhand im blutigen Kampfe zu sichern." Dagegen, behauptet er, bildet der Bogen die Ergänzung zum Lorberwedel. Wir hätten dann den Apollon Pythios, „in welchem die beiden zur Einheit seines Wesens sich ergänzenden Potenzen des Katharsios und Hekatebolos, des Sünde Sühnenden und Sünde Strafenden zugleich ruhen."

Das ist für jeden ruhig Denkenden ein viel schärferer Gegensatz zwischen den Attributen, als wenn neben dem Lustralwedel die Aegis erschiene; denn auch mit der Aegis vollzieht er eine Reinigung, die seines Tempels, während der Bogen, auf den Sünde Strafenden hinweisend, eine wirkliche Doppelsinnigkeit seines Wesens bezeichnen würde.

Wenn Bötticher sich für seine Behauptungen auf eine Marmorstatue des Berliner Museums beruft, welche gleichfalls mit dem Lustralwedel in der Rechten und dem Bogen in der Linken ausgerüstet ist, so ist das ein neuer Beweis für seine mechanische und geistlose Kunstanschauung. Ich glaube, man kann allenfalls zugeben, daß die rechte Hand des belvederischen Apollo nicht, wie sie jetzt ergänzt ist, ursprünglich leer gewesen, und daß die Finger ähnlich wie an der Berliner Statue den Stengel des Lorberwedels gefaßt haben. Ich sage: diese Idee Bötticher's ist möglich; aber trotzdem ist eine Vergleichung beider Statuen, wie sie Bötticher will, eine Abgeschmacktheit. Er selbst sagt: „Während der Berliner Marmor den Gott ohne Handlung in bewegungsloser Ruhe verharrend, nur allgemein symbolisch im Schema eines Kultusbildes giebt, zeigt ihn die vatikanische Gestalt in einer Bewegung, welche die plötzliche Gegenwart des im Götterschritte auf einen bestimmten Ort eben herangetretenen Apollon, so deutlich vor Augen stellt als dies schärfer auszudrücken der statuarischen Kunst nicht möglich ist." (Ich bitte beiläufig auf das horrible Deutsch zu achten!)

Nun ist es gar nicht schwer einzusehen, daß ein Kultusbild bei typischer Auffassung so mit Attributen ausgerüstet werden kann, daß es verschiedene Eigenschaften des Gottes, selbst einander ausschließende, zugleich bezeichnet, um eben dem gesammten göttlichen Wesen gerecht zu werden. Bei einer dramatischen Auffassung einer Figur aber (ich erinnere an meine Besprechung des Werkes von Veit Valentin über die Venus von Milo, wo ich auf diesen Gegenstand eingegangen bin,) ist es unkünstlerisch und albern, einen Gott mit seinen sämmtlichen nach verschiedenen Himmelsrichtungen weisenden Attributen auszustaffiren, ihn so zu sagen mit marschmäßigem Gepäck antreten zu lassen; sondern hier darf der Künstler ihn lediglich von derjenigen Seite seines Wesens schildern, welche für die vorliegende Handlung paßt. Darüber aber, daß der Apollo vom Belvedere eine dramatische Statue ist, wird ja wohl hoffentlich kein Zweifel sein: sie streift in der Haltung, und zwar wahrscheinlich wohl nicht ohne Mitschuld des Originales, stark an das Theatralische.

Es ist klar, daß beide Götterstatuen, die Berliner und die vatikanische, keinen Pfeil in der rechten Hand haben. (Die Berliner hält einen solchen zugleich mit dem Bogen in der Linken.) Von Schießen ist also keine Rede. Wenn nun Bötticher selber aber bei dem belvederischen Apollo erkennt, „wie seine plötzliche Erscheinung mit dem Lustralzweige in der Hand eine hülfreiche sei", bei welcher zugleich seine sühnende Kraft und seine Waffe gebraucht werde, so haben wir erstlich wieder den

Apollon-Boedromios, nur mit einer in diesem Falle unbrauchbaren Waffe — er hat ja die rechte Hand zum Schießen nicht frei —, und in ihm dieselbe vorher für unmöglich erklärte Zweitheilung des Sühnenden und zugleich Kämpfenden. Bötticher sagt: „Nicht allein heftet sich der bestimmt fixirende Blick halb seitwärts links auf ein bestimmtes Objekt, dessen Wahrnehmung einen starken Anflug göttlichen Zürnens über das Antlitz verbreitet (man denke: zur Sühne zürnen!), es erscheint auch der Bogen in der vorgestreckten linken Hand als Drohung gegen dieses Objekt hingewendet (man fragt, warum nicht eben so gut und mit besserem Erfolge an seiner Statt die Aegis), so daß in der ganzen Bewegung der Gestalt das stolz Gebietende und drohend Gehorsam Erzwingende einer göttlichen Macht ausgesprochen ist." Danach kommt er wieder auf die von Feuerbach gegebene Erklärung der Statue zurück, daß sie die Epiphanie des Apollon in der bekannten Scene aus den Eumeniden des Aeschylos verbildliche, „wo der Gott als Schützer des Orestes den Erinnyen mit seinem Bogen drohend entgegentritt und sie aus der Cella seines Tempels verscheucht, hierauf sich aber mit dem Lorberwedel zur Lustration und Sühne seines Schützlinges wendet, der am Omphalos sitzt."

Wie viel tiefer, weil mit Geist und Gefühl, und nicht mit Stumpfsinn und Mechanik, dringt da Otto Jahn in die Bedeutung des Kunstwerkes ein, wenn auch er den Apollon Pythios in seiner eigenthümlichen Doppelbedeutung als den Vollbringer der Rettung des Dephischen Heiligthums erkennt und sagt: „Derselbe Apollo, welcher dem Orestes als Erfüllung einer sittlichen Pflicht auferlegt, den Mord des Vaters auch an der Mutter zu rächen, bekämpft mit Zorn und Abscheu die Erinnyen, welche als dunkle und blinde Naturmächte nur Blut für Blut heischen, ohne das Sittengesetz, welches die olympischen Götter der Welt verkünden, gelten zu lassen. So diente die Aigis in der Hand des Apoll von Belvedere derselben Idee, welche die Statue beseelte, und führt das Kunstwerk auch innerlich zu einem befriedigenden Abschluß."

Die Frage nach der Entstehung desjenigen Originales, von welchem der belvederische Apollo die wer weiß wie vielte Kopie ist, jene kaum zu umgehende Frage, deren durch die wissenschaftliche Archäologie glänzend gegebene Beantwortung Bötticher durch sein vages Raisonnement für denjenigen, der ihm Bedeutung beimessen kann, also jedenfalls doch für ihn selber unannehmbar gemacht hat, muß er selbst natürlich unbeantwortet lassen, indem er mit der Gedankenlosigkeit, welche seiner Ausdrucksweise eigenthümlich ist, dies für „schwer nur annähernd zu bestimmen" erklärt.

Mit dieser ganzen Art und Weise, die Frage zu verwirren, die genau den dilettantischen und rechthaberischen Eindruck macht, wie gewisse Streitschriften für die „Holbein'sche" Madonna in Dresden oder wie die von Herrn Herman Grimm beliebte Aufwärmung längst von besseren Leuten abgethaner Dinge, stimmt denn auch die Besprechung des Steinhäuser'schen Kopfes überein. Auch bei der Steinhäuser'schen Replik vom Kopfe des farnesischen Herakles hat Bötticher sich viel zu sehr über die Belehrung geärgert, welche die Archäologie aus diesem vortrefflichen Werke gezogen hat, welches sie als der ganzen Statue überlegen anerkennen mußte, als daß er nicht sagen sollte: „Nach dem augenscheinlichen Vergleiche der beiden hier neben einander aufgestellten Köpfe wird man kaum diesem Urtheile beistimmen können." Ganz ebenso wird nun der Apollokopf verarbeitet. Nachdem er die Restaurationen angegeben und die Anfügung des Kopfes an den Abguß des Bruststückes vom belvederischen Apollo erwähnt hat, fährt er fort: „In solchem täuschenden (!) Zustande gab man ihn schließlich für den Kopf eines Werkes aus, von welchem das ganze vatikanische Bild eine Kopie sei." Wer nichts weiter als den Bötticher'schen Katalog kennte, müßte demnach den Bildhauer Steinhäuser für einen ganz gemeinen Betrüger halten, während jeder Mensch, der die Sache kennt, vollkommen genau weiß, daß Steinhäuser auch nicht im Allergeringsten Angaben über den Zustand seines Kopfes gemacht hat, als diejenigen, welche mit der Wahrheit auf das Allergenaueste zusammenstimmen. Er hat selbst darauf aufmerksam gemacht, daß die Theile des vatikanischen Bildwerkes ganz genau an seinen fragmentirten Kopf paßten, so daß er sie ohne Weiteres zur Ergänzung desselben benutzen konnte, und er sowohl wie alle Welt hat nach ganz vernünftiger, selbstverständlicher Logik darin einen der glänzendsten Beweise für die Zugehörigkeit des Kopfes zu einer Replik desselben Werkes, welches im belvederischen Apollo in einer anderen Replik vorliegt, erkannt.

Geradezu lächerlich also ist es, wenn Bötticher fortfährt: „Es ist Thatsache, daß selbst namhafte Antiquare hierdurch verleitet (!) worden sind, an diese Fiktion (?!) der Identität beider Köpfe zu glauben, ungeachtet (!) doch schon die erste Ansicht ihrer großen photographischen Publikationen uns (!!!) keinen Augenblick zweifeln ließ, welcher eminente Unterschied zwischen ihnen bestehe. Bei der Erwerbung des hier aufgestellten Abgusses ward es daher (?!) möglich, diesen Unterschied durch Abtrennung jenes Bruststückes so offenbar zu machen, als ihn der Vergleich beider Köpfe jetzt augenscheinlich bewahrheitet." (Preisaufgabe: sich bei den letzten Worten überhaupt etwas zu denken.)

Abgesehen von der philiströsen Beschränktheit dieses Stiles und von der Karlchen-Mießnik-Logik erlaube ich mir nur auf das selbstgefällige „Uns" hinzuweisen, mit welchem Herr Bötticher sich über die Thorheit der ge-

sammten gelehrten Archäologie erhaben hinstellt, und will im Weiteren ihm vollständig Recht geben, wenn er einen eminenten Unterschied zwischen den beiden Köpfen findet. Aber welchen Unterschied? Eben denjenigen, welchen Steinhäuser, Otto Jahn, Friederichs e tutti quanti bezeichnet haben: Der neu aufgefundene Kopf hat einen großartigeren Ausdruck, einen edleren Stil, als der vatikanische.

Mit welcher Stirn übrigens Jemand künstlerische Untersuchungen über Zusammengehörigkeit und Gleichartigkeit von Kunstwerken anstellt, der nicht im Stande ist, die Uebereinstimmung zweier Köpfe zu erkennen, wenn der eine vollständig und von dem anderen die ganze Augenpartie bis zu drei Vierteln der Nase herunter, die ganzen Wangen und der hier gerade sehr charakteristische Haaransatz an den Schläfen, der Mund mit Ausnahme der Spitzen der Lippen und fast das ganze Kinn vorhanden sind, darauf ist die Antwort nur durch Hinweis auf die Thatsache der Existenz des dickleibigen Bötticher'schen Kataloges und auf seine Qualität zu geben.

(Schluß folgt.)

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Die Königl. Ungarische Landes-Zeichenschule und Zeichenlehrer-Präparandie in Pest, am 15. Mai 1871 gegründet und vorläufig in provisorischen Räumen im November desselben Jahres eröffnet, veröffentlichte aus Anlaß der Weltausstellung ein Schulprogramm, welches als erfreuliches Zeugniß einer dahnbrechenden ernsteren Richtung des Zeichenunterrichtes in Ungarn allgemeine Beachtung verdient. Wir entnehmen den Statuten der Anstalt Folgendes: Zweck und Aufgabe dieser Lehranstalt ist: Zeichenlehrer zu bilden, welche den Forderungen der Gegenwart und den gesteigerten Bedürfnissen des Landes genügen; ferner, auf die Entwickelung der heimischen Industrie durch kunstgewerblichen Unterricht fördernd und verebelnd einzuwirken; endlich begabtere Schüler für den künstlerischen Beruf gründlich vorzubereiten. Diese vorgesteckten Ziele sucht die Anstalt theils durch praktische Anweisung in allen drei Fächern der bildenden Künste, theils durch einschlägige wissenschaftliche Lehrkurse zu erreichen. Die Anstalt besteht somit: 1. Aus einer gemeinschaftlichen Vorbereitungszeichenklasse. 2. Aus einer höheren Zeichenschule, welche wieder in drei Fachklassen zerfällt; nämlich: a) für figurales Zeichnen und Malen, b) für architektonisches und ornamentales Zeichnen, c) für figurale und ornamentale Plastik. Hiezu kommt die Abtheilung für Xylographie. Als Ergänzung des praktischen Unterrichtes dienen die Vorträge über: Anatomie, deskriptive Geometrie, Perspektive, Schattenlehre, Kunstgeschichte und andere Fächer. Zur Fortbildung im Zeichnen für Gewerbetreibende, welche tagsüber durch ihren Beruf in Anspruch genommen werden, dient der regelmäßige Abendkurs. In die Vorbereitungsklasse werden nur solche Schüler aufgenommen, welche die Unterrealschule, das Untergymnasium, eine Bürgerschule oder eine höhere Volksschule mit genügendem Erfolg besucht haben. Zur Aufnahme in eine der Fachklassen ist erforderlich, daß der Schüler entweder die Vorbereitungsklasse der Anstalt, oder die Volkslehrerpräparandie oder eine der obigen Staatsanstalten mit gutem Erfolge besucht, außerdem aber im Freihandzeichnen bereits eine entsprechende Fertigkeit erlangt habe. In der Regel ist für die Aufnahme in die Vorbereitungsklasse und im Abendkurs das zurückgelegte 14. Lebensjahr, für die Fachklassen das 16. erforderlich.*) An dem Unterricht in den Fachklassen können, insofern die provisorischen Räume ausreichen und die betreffenden Zöglinge eine entsprechende Befähigung bekunden, auch Hospitanten und ebenso Frauen theilnehmen. Die an dieser Anstalt vom Staate stipendirten Zeichenlehramtskandidaten (zur Zeit 13, mit jährlichen 300 Gulden) haben außer der Vorbereitungsklasse einen dreijährigen Lehrkurs mit vorgeschriebenem Studienplan zu absolviren, worauf dieselben einer Lehrerprüfung unterzogen werden, und je nach dem Erfolge der Prüfung ein Befähigungszeugniß erhalten. Die Verpflichtung der absolvirten Zeichenlehrer, im Staatsdienste ein öffentliches Zeichen-Lehramt zu bekleiden, erlischt nach Ablauf von 3 Jahren. Für alle anderen Zöglinge ist der Beruf der Anstalt an keine Zeitdauer gebunden, und der Austritt kann wann immer stattfinden; nur haben diejenigen, welche blos ein Semester hindurch die Anstalt besucht haben, auf ein Zeugniß keinen Anspruch zu erheben. Mit Ausnahme der Hospitanten hat jeder eintretende Schüler die Inskriptionsgebühr von 2 Gulden zu erlegen, deren Summe der Lehrmittel-Sammlung zu gute kommt. Der Unterricht in der Vorbereitungsklasse, wie im Abendkurs ist unentgeltlich. Schulgeld ist nur in den Fachklassen und zwar von dem ordentlichen Schüler 5 Gulden, von den Hospitanten 10 Gulden pro Halbjahr zu entrichten. Das Schulgeld fließt in die Staatskasse, doch werden unbemittelte, fleißige Schüler von dieser Verpflichtung auf Antrag des Lehrkörpers befreit. Der gegenwärtige Stand des Lehrerpersonales ist folgender: Direktor: Gustav Keleti, Mitglied des k. ung. Landesrathes für bildende Künste. Ord. Professoren: 1. Bartholomeus v. Székely, Historienmaler, für figurales Malen und Zeichnen nach der Antike und dem lebenden Modell. 2. Nikolaus Izsó, akad. Bildhauer, für ornamentales und figurales Modelliren. 3. Friedrich Schulek, Architekt, Mitglied der ung. Landeskommission zur Erhaltung der öffentl. Baudenkmäler, für architektonisches und ornamentales Zeichnen. Hilfslehrer: 4. Johann Greguß, akad. Maler, für figurales Malen und Zeichnen. 5. Joseph Pórfzász, Architekt, Ingenieur, Professor der königl. Oberrealschule zu Pest, für technisches Zeichnen und die mathematischen Hülfsfächer. Gustav Mocelli, Xylograph, für Holzschneidekunst. Demnächst steht für das Fach der Ornamentik und des gewerblichen Zeichnens die Bestellung einer besonderen Professur (Ludwig Rauscher, Architekt) in Aussicht, auch sind die Verhandlungen für die Errichtung eines den Lehrerfordernissen der Anstalt entsprechenden Schulgebäudes im Zuge.

*) Diese Aufnahmebedingungen konnten bis jetzt nicht in voller Strenge eingehalten werden; daher ist in den meisten Fällen die lückenhafte Vorbildung der aufzunehmenden Schüler in ihrer hemmenden Einwirkung auf die Stufenfolge des Unterrichtes fühlbar.

Der Konservator der Kunstdenkmäler in Preußen, Geh. Regierungsrath von Quast, hat das Gesuch gestellt, daß die bei Staatsbauten aufgefundenen Alterthümer an öffentliche Sammlungen und namentlich an die Museen in Berlin abgeliefert werden mögen. Von Seiten der Staatsbehörden ist diesem Gesuche die gebührende Berücksichtigung gewährt worden, und namentlich sind von Seiten des Handelsministers Verfügungen ergangen, um die bei Ausführung von Eisenbahnanlagen, sowie von Chausseebauten aufgefundenen Alterthümer für den gedachten Zweck zu gewinnen.

(Voss. Ztg.)

Personalnachrichten.

Dem Bildhauer Kietz in Dresden wurde aus Anlaß der Enthüllung des von ihm geschaffenen Uhlanddenkmals von der philosophischen Fakultät der Universität Tübingen der Doktorgrad honoris causa verliehen.

Vermischte Nachrichten.

Aus Frankfurt wird berichtet: Der mit der Herstellung des Ehrendenkmals für die in dem Kriege 1870/71 gefallenen Söhne Frankfurts betraute Bildhauer Rudolph Eckhardt hat kürzlich die erste der dazu gehörigen vier Nischen-Figuren, eine trauernde Francofurtia, im Thonmodell vollendet. Das Komité zollte dem Werke Beifall. Das Werk wird nunmehr in Gyps umgegossen, um sodann unverzüglich in dem Atelier des Bildhauers Gustav v. Kreß Sohn auf galvanoplastischem Wege dauernde Gestalt in Kupfer zu erhalten.

(Voss. Ztg.)

* **Der erste kunstwissenschaftliche Kongreß in Wien** wurde dem Programme gemäß am 1. September unter einer Theilnahme von etwa 70 Vertretern der Kunstwissenschaft eröffnet. Außer Oesterreich und Deutschland sind Ungarn, Ita-

lien, Belgien, die Schweiz, Spanien und England repräsentirt. Nach einer herzlichen Begrüßungsrede des Herrn Ministers v. Stremayr konstituirte sich das Büreau folgendermaßen: Präsident v. Eitelberger, Vice-Präsidenten Ceawe und Schöne, Sekretäre Bruno Meyer und Jlg. Van Schnaase und Springer wurden schriftliche Mittheilungen und Anträge verlesen, welche in den folgenden Sitzungen zur Berathung kamen. Das unsern Lesern bekannte Programm der Verhandlungen wurde zum Theil durch Beschlüsse, zum Theil durch Ueberweisung der betreffenden Gegenstände an Referenten oder Kommissionen erledigt. Näheres darüber in dem ausführlichen Berichte, den wir demnächst veröffentlichen werden. Zum nächsten Kongreßort (Ende September 1875) wurde Berlin gewählt.

Raffael's Fresken der Magliana. Die berühmten Fresken, welche das Landhaus Julius' II. und Leo's X. schmückten und im Jahre 1869 von dem französischen Ingenieur Oudry nach Frankreich überführt wurden, sind für die Summe von 206,500 Frcs. Eigenthum des französischen Staates geworden. Die vornehmste der Fresken stellt bekanntlich Gottvater, die Welt segnend, dar. Ueber die Authentizität hat die mit der Untersuchung beauftragte Kommission unter dem Vorsitze von de Lavergne sich nach heftiger Debatte nicht geeinigt, aber sie gab ihr Votum dahin ab, daß, einerlei, ob die Fresken wirklich von Raffael's Hand oder von Schülern nach seiner Zeichnung seien, dieselben jedenfalls in hohem Grade des Ankaufs werth wären. Die Nationalversammlung ratificirte den Ankauf mit einer Majorität von 380 gegen 148 Stimmen.

(Chronique des Arts.)

In St. Petersburg will man ein Porträt von Holbein aufgefunden haben. Die Tagesblätter berichten darüber u. A.: „Unter einer Sammlung alter Bilder fand ein Privatmann in St. Petersburg ein kleines Männerporträt, 1 Fuß hoch, ¾ Fuß breit, nachgedunkelt, von Staub und Schmutz überzogen, auf Holz gemalt, welches rissig und vielfach wurmstichig war. Er erkannte in dem Bildniß eine Meisterhand, kaufte es für geringes Geld an, übertrug es auf Leinwand, reinigte und versah es mit frischem Firniß, der dem alten Bilde beinahe zu jugendlich zu Gesichte steht. Kenner, namentlich Personen, welche zur Zeit jenes berühmten Streites zwischen der Dresdener und der Darmstädter Madonna die ganze Holbein-Ausstellung zu Dresden gesehen haben, wollen auf den ersten Blick den Pinsel von Hans Holbein erkannt haben. Es fehlt ihm nicht der als charakteristisch für Meister Hans geltende grünlichgraue Hintergrund (?), es fehlt nicht das Monogramm H. H., welches übrigens nachgeahmt werden kann, aber es fehlt dem Bilde auch nicht der Zug geistiger Verwandtschaft, welcher auf Holbein oder dessen Schule (!) hindeutet. Das Porträt stellt einen Mann in mittleren Jahren, einen Gelehrten aus dem deutschen Mittelalter dar, etwas eckig und hager, aber voll Leben und Geist in dem blauen Auge, und trotz der mageren Wange und des etwas dünnen Halses mit der Farbe der Gesundheit im Angesicht. Die Fleischtöne sind ganz besonders schön und natürlich und gleichwohl von charakteristischer Besonderheit, wie sie dem Meister Holbein eigen. Der Kopf ist mit einer mittelalterlichen, barettartigen Tuchkappe bedeckt, ähnlich wie sie Melanchthon auf seinen Bildern trägt. Eine schwarze Tuchnadel mit einem ebensolchen Tuchlappen an der Seite angebracht, hält man für das Zeichen des Doktors. Ein grauer Rock mit schwarzem Pelzkragen bildet den unscheinbaren Anzug. Das Gesicht ist in feinster, vollendetster Manier ausgeführt, Hals, Haar und Kleidung viel weniger, so daß diese Theile als unvollendet oder von einem Schüler gemalt gelten müssen."

Das Komité zur Feier des vierhundertjährigen Geburtstages Michel Angelo's (5. Mai 1875) hat die Hauptgrundzüge des Programms festgestellt, wonach zunächst die literarische und künstlerische Seite der Feier geregelt ward. Man beschloß, den vollständigen Briefwechsel Michel Angelo's in einer Prachtausgabe drucken zu lassen, ebenso dessen Biographie und sämmtliche auf sein Leben und seine Werke bezüglichen, bereits bekannten wie noch unbekannten Dokumente, sowie die Künstler zur Einsendung von Zeichnungen aufzufordern, die auf das Leben Michel Angelo's Bezug haben, welche photolithographirt und zu einem Album vereinigt werden sollen. Letzteres soll auch mit sämmtlichen Kunstwerken Michel Angelo's, wie mit den wichtigsten seiner Zeichnungen geschehen. Die weiteren vorläufigen Beschlüsse des Komité's beziehen sich auf die Prägung einer Medaille, eine am Geburtshause Michel Angelo's in Caprese und an dessen langjährigem Wohnhause in Settignano anzubringende Gedenktafel, und die Unterbringung seines David in der bereits projektirten Tribuna, woselbst auch die Gypsabgüsse seiner hauptsächlichsten Skulpturen ihren Platz finden sollen. Schließlich soll das Florentiner Munizipium eingeladen werden, dem großen Künstler ein Denkmal zu errichten.

B. **Düsseldorf.** Seit vielen Jahren besteht hier ein Franziskanerkloster, dessen hübsche Kirche bereits ein schönes Gemälde von Ittenbach besitzt, demnächst aber noch um einen seltenen künstlerischen Schmuck bereichert werden soll. Einer der Mönche, Bruder Hugo (Linderoth), ist nämlich ein sehr talentvoller Bildhauer, der seit den neunzehn Jahren, die er dem Orden angehört, seiner Kunst mit rastlosem Eifer obliegt und schon manch tüchtiges Werk vollendet hat, wie die sechs Fuß hohen Statuen der Madonna und der Heiligen Antonius und Franziskus für das Kloster in Warendorf, die von edler Auffassung und geschickter Behandlung zeugen. Derselbe hat nun ein großartiges Altarwerk komponirt, welches eine Höhe von etwa 26 Fuß bei entsprechender Breite besitzt, in rein gothischem Stil gehalten ist und eine Darstellung des schmerzhaften Rosenkranzes zeigen soll. Bruder Hugo ist jetzt mit der Ausführung beschäftigt, die ihrer Vollendung entgegengeht. In der Mensa befinden sich die Symbole der Evangelisten und Propheten, darüber in sehr charakteristischen Gruppen Darstellungen der Blutschwitzung Christi zu Gethsemane, der Geißelung, der Dornenkrönung und der Kreuztragung in Alternischen, von Engeln mit Posaunen und Spruchbändern umgeben und überragt von dem aus zwölf Figuren bestehenden Hauptbilde, Christus am Kreuz mit seinen Anhängern und Widersachern, welches dem Ganzen einen würdigen Abschluß verleiht. Das Haupt des Heilandes neigt sich mit tief empfundenem Ausdruck zu der am Kreuzesstamm knieenden Maria Magdalena, welche die Buße charakterisirt, während die Jungfrau Maria und Johannes die hingebende Liebe und die beiden Frauen daneben die tröstende Theilnahme und gläubige Betrachtung personifiziren. In der Gruppe zur Linken tragen die beiden Pharisäer Neid und Bosheit zur Schau, wogegen die Söldner das Erwachen des Glaubens erkennen lassen, das in dem feurigen Bekenntniß des Hauptmanns, der begeistert auf den Gekreuzigten zeigt, bereits zum vollen Durchbruch gekommen ist. Sämmtliche Gestalten sind trefflich aufgefaßt, mit ächt künstlerischem Sinn gruppirt und auch in der Behandlung durchaus lobenswerth. Namentlich zeigen die Gewänder hübsche Faltenmotive. Der ganze Bildschmuck des Altars wird aus feinstem französischem Kalkstein gefertigt, ebenso die vierzehn Stationen, welche Bruder Hugo gleichfalls für die Franziskanerkirche auszuführen begonnen hat. Dieselben umfassen im Ganzen zweiundsiebenzig Figuren in der Höhe von 2½ Fuß und versprechen durch Gruppirung und Individualisirung eine nicht minder würdige Wirkung als der Altar, der auf wirklichen Kunstwerth Anspruch machen darf.

Aus Straßburg wird der Köln. Ztg. geschrieben: „Da außer einer kurzen, vor etwa einem Jahre erschienenen Notiz, nach welcher die französische Regierung den Rückerwerb des Terrains der beiden Denkmäler der Generale Kleber und Desaix beabsichtige, bisher meines Wissens nichts Definitives über diese Angelegenheit verlautete, herrscht jetzt noch die allgemeine Ansicht, als habe die französische Regierung jene Absicht aufgegeben. Dem ist nicht so; beide Denkmäler sind von der deutschen Regierung an Frankreich zurückgegeben worden, und der Auswechsel der bezüglichen Urkunden fand am 11. Mai d. J. statt. Das Standbild Kleber's steht auf dem nach ihm benannten Platze dahier; es ist ein mächtiger Erzguß, mit zwei Seitenreliefs, deren Inschriften lauten: „J. B. Kleber, né à Strassbourg le 6 Mars 1753, adjutant-général à l'armée de Mayence, général de brigade à l'armée de la Vendée, général de division à l'armée de Sambre-et-Meuse, général en chef en Egypte, mort au Caire le 14 Juin 1800. — A Kleber ses frères d'armes, ses concitoyens, la patrie 1840. Ici reposent ses restes. Altenkirchen 19 Juin 1796.

Héliopolis 20 Mars 1800. Soldats, on ne répond à une telle insolence que par des victoires. Préparez-vous à combattre." Das andere Denkmal ließ im Jahre 1800 Napoleon auf der zwischen dem großen und sogenannten kleinen

Rhein unweit Kehl gelegenen Sporeninsel dem General Desaix errichten, welcher im Jahre 1796 den Kehler Brückenkopf muthvoll, wenn auch erfolglos, gegen den Erzherzog Karl von Oesterreich vertheidigte. Es ist ein abgestumpfter Obelisk aus Stein, mit vier Basreliefs, in denen Episoden aus dem Leben Desaix' dargestellt sind. Dieses Denkmal lag ziemlich in der Schußlinie der Kehler Südbatterie während der Belagerung, blieb aber unversehrt bis auf eine unbedeutende Schmarre, welche der auf dem Kehl zugekehrten Relief stehende General erhielt. Gegenwärtig läßt die französische Regierung dieses Denkmal wieder auffrischen und das dasselbe umschließende, etwa 1,5 Morgen große Terrain einhägen. Der frühere Hüter desselben hat seit Ende April seine unweit des Denkmals liegende Wohnung wieder bezogen."

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertfund & Pries in Leipzig.

VIII. Jahrgang.

Nr. 49.

Beiträge

sind an Dr. E. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate

à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

19. September

1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Skulpturwerke von Adolf Hildebrand.

Seit einiger Zeit sind im Oesterreichischen Museum in Wien drei Werke eines jungen deutschen Bildhauers ausgestellt, welche allgemein die höchste Bewunderung erregen. Wir haben mit dem Ausdrucke derselben absichtlich gezögert, um die Nachhaltigkeit der Wirkung, die — wir gestehen es offen — für uns eine wahrhaft hinreißende war, durch wiederholtes Anschauen und ruhiges Erwägen zu prüfen: der Eindruck ist derselbe geblieben; hier giebt es keinen Widerspruch streitender Parteien, Alles ist einig darin, daß wir in Adolf Hildebrand, wenn er das hält, was er in diesen seinen Erstlingsarbeiten verspricht, eines der edelsten und größten plastischen Talente der Neuzeit zu begrüßen haben.

Schon vor mehreren Monaten machte ein ausgezeichneter deutscher Gelehrter von Florenz aus, wo der Künstler damals lebte, in der Wiener „Deutschen Zeitung" auf die bis dahin verborgen gebliebene Thätigkeit Hildebrand's aufmerksam, der seine Werke anfangs für die Weltausstellung bestimmt hatte, sie dann aber zurückzog und an ihrem jetzigen ruhigeren Standorte zur Aufstellung brachte. Was bisher an Urtheilen über dieselben in der Presse lautbar ward, rechtfertigt im vollem Umfange die damals erregten Erwartungen. Der Leipziger Kunstfreund, in dessen Besitz die Werke schon vor ihrer Absendung aus Italien übergegangen waren, kann sich zu seinem schnellen Zugreifen Glück wünschen. In Wien wäre ihm der Erwerb streitig gemacht worden. Wir sind froh, daß diese Blüthen reinster Schönheit nur nicht etwa über den Ozean davongetragen, sondern dem Vaterlande erhalten werden.

Es sind zwei Marmorskulpturen und ein Bronzewerk. Das letztere, eine Statuette von etwa zwei Fuß Höhe, stellt einen trinkenden Knaben dar. Der völlig nackt dastehende Kleine führt mit der Rechten die Schale zum Munde, mit vorgereckten Halse gierig den Trank schlürfend. Jede Bewegung, jeder Muskel entspricht dem dargestellten Moment; es ist, als wenn Labung die ganze Gestalt durchströmte. Die Traube, welche die herabhängende Linke hält, und der Epheukranz im Haar geben dem Knaben einen satyresken Zug, entrücken ihn damit der Sphäre des Genrehaften, der er sonst durch Erfindung und Behandlung angehört. Die Behandlung ist nämlich durchaus naturalistisch, aber im besten Sinne des Wortes, wie sie sich bei den Meisterwerken pompejanischer Bronzetechnik oder etwa bei Donatello's musizirenden Engeln im Santo zu Padua findet. Die Formen sind schlank, mehr knochig als fleischig, der Stil ist frei von jeder konventionellen Anlehnung. Keine Spur von der leeren, süßlichen Schönheit der akademischen Antike; aber auch keine manieristische und äußerliche Nachahmung irgend eines Meisters der Renaissance. Man sieht, daß das Ganze aus der innigsten Hingebung an die Natur hervorgegangen ist, und daß wohl der Geist der Alten den Künstler erfüllt, nicht aber ihre Formgebung und Ausdrucksweise ihm seine Eigenart genommen haben. Der Guß der Statuette ist in Venedig erfolgt; die Ciselirung besorgte der Künstler selbst. Um der Oberfläche des Erzes eine dem Auge wohlthuende Farbe zu verleihen, nicht aus irgend welcher falschen Alterthümelei, gab er dem Werke durch Aetzung eine dunkelgrüne Patina, welche allerdings, im Verein mit der außerordentlichen Feinheit der Modellirung und

dem frischen Lebensgefühl, das die Figur durchdringt, die Vorstellung in dem Beschauer erwecken könnte, er habe ein Werk aus der Blüthezeit der alten Kunst vor Augen.

Denselben Grad von edlem, durchgeistigtem Naturalismus zeigt das zweite Werk, eine in Marmor ausgeführte Porträtbüste Theodor Heyse's. Das markirte Profil ist mit der größten Schärfe und Sorgfalt wiedergegeben, jede Falte des Antlitzes mit feinem Griffel eingezeichnet, aber nicht in der kleinlichen Weise eines Denner, sondern unter stetem Vorwalten des geistigen Ausdruckes und verbunden mit einer Weichheit der Modellirung, die auch die sprödeste Form mit dem Zauber des Lebens umgiebt. Auch hier wieder sieht man sich unwillkürlich nach den besten Charakterköpfen altrömischen Meißels um, wenn es sich darum handelt, Analogien für die Vortrefflichkeit der Arbeit zu finden.

Aber wo sind diese vollends für das dritte Bildwerk, für die Marmorfigur des schlafenden Hirten? Die Feder zögert — und doch muß es gesagt sein, daß seit den goldenen Tagen hellenischer Kunst kaum jemals wieder ein edleres Marmorbild geschaffen worden ist, als wir es in dieser schlafenden Jünglingsfigur, der Perle unter den drei besprochenen Werken, vor uns haben. Ein Hirt, mehr Knabe noch als Jüngling, ist, auf einem Felsblocke sitzend, den rechten Arm über einen Baumstamm gelehnt, in süßen Schlummer gesunken. Die Glieder, wahre Wunder zartester Formenschönheit, sind gelöst vom Schlummer, die Linke hängt schlaff herab, das rechte Bein ist lässig eingezogen, das von dichten Locken umwallte Haupt hat sich auf die Brust gesenkt und um Augen und Mund spielt jener Ausdruck seligen Behagens, den der Schlaf der Unschuld athmet. Das Ganze hat eine Ruhe und Geschlossenheit der Wirkung, wie sie nur Werken allerhöchsten Ranges in diesem Maaße eigen sind. Die technische Ausführung ist, — vielleicht nur einige wenige Stellen an den Händen ausgenommen, — von wahrhaft klassischer Vollendung. Auch hier hat der Künstler nach Art der Alten die Oberfläche nicht in der Naturfarbe gelassen, sondern dem Marmor (durch Einreiben mit Tabaksaft) einen warm gelblichen Schimmer verliehen, welcher den Reiz der Formen auf eine feine Weise erhöht, ohne der Idealität der Gesammtwirkung Eintrag zu thun.

Nach alledem werden die Leser auch von der Persönlichkeit des jungen Künstlers etwas wissen wollen, dem es gelang, sich gleich mit seinem ersten Wurfe den Meistern höchsten Ranges beizugesellen. Adolf Hildebrand, der etwa 25 Jahre zählt, ist der Sohn des bekannten Nationalökonomen in Jena und Bruder des in dem gleichen Fache an der Universität Graz wirkenden Professors. Anfangs ebenfalls für die wissenschaftliche Laufbahn bestimmt, kam er erst verhältnißmäßig spät zum eigentlichen Kunststudium, obwohl sein Talent sich schon in früher Jugend im Zeichnen und Bosseln von Figuren Luft gemacht hatte. In Nürnberg und München, und zwar besonders bei Direktor v. Kreling und Professor Zumbusch, wurde dann der Grund zu Hildebrand's künstlerischer Ausbildung gelegt, deren Vollendung er jedoch selbständig in Italien, vornehmlich in Florenz, durch eindringendes Studium der alten Meister herbeiführte. Eine tiefe, denkende Natur, ist er dort Jahre lang den Pfaden der großen Alten nachgegangen und hat sich zugleich so viel technisches Wissen in den verschiedenen Zweigen seiner Kunst angeeignet, daß er nicht nur in der Marmorarbeit sein eigener Herr ist, sondern gegenwärtig auch damit umgeht, sich selbst einen Gußofen zu bauen, um die ganze Ausführung der Bronze-Arbeiten in seiner Weise besorgen zu können. Vor Kurzem erhielt Hildebrand einen größeren Auftrag dekorativer Art für Neapel, mit dessen Ausführung er jetzt beschäftigt ist.

Wann wird man in Deutschland, an der Stelle, die über die höchsten geistigen Interessen der Nation zu wachen hat, dieses aufgehenden Sternes erster Größe ansichtig werden? C. v. L.

Der Berliner Gypspapst.

Von Bruno Meyer. *)

(Schluß.)

Aus diesem Kataloge kann ich nicht unterlassen, weil es in Kürze geschehen kann, noch ein Monstrum von Entdeckung anzuführen. Nr. 705 ist das „Standbild eines Diskobol", die stark restaurirte in der Villa Ha-

*) Ich werde darauf aufmerksam gemacht, daß die Ausdrücke, mit denen ich Sp. 735 der Kunstchronik von der Gruppe des trunkenen Dionysos gesprochen, ein Mißverständniß zulassen. Ich weiß sehr wohl, daß das Werk sich gegenwärtig in dem Vorzimmer zum Antiquarium (d. h. also im alten Museum) befindet. Aber abgesehen davon, daß dieser Raum gar keine Beleuchtung hat, die mehr als allenfalls den Weg zu finden gestattet, gehört der Dionysos dort nicht hin. Herr Bötticher hat ihn aus seinem Bereich hinausgeworfen, darauf kommt es an. Daß ein anderer Abtheilungsdirigent Verständniß und Interesse genug hatte, ihn vor der Rumpelkammer und dem sicheren Ruin zu retten, ist vortrefflich und dankenswerth und eine Beschämung Bötticher's, der ich als einer solchen nicht hätte vorbeigehen sollen; sonst war es für meinen Zweck gleichgültig. — Beiläufig auch noch die Bemerkung, daß die Worte „unter Rauch's Aufsicht von seinen besten Schülern bewirkt" für die Restauration der Gruppe mit Vorbedacht gewählt sind, obgleich in dem offiziellen Kataloge von 1867 Emil Wolff als Ergänzer genannt wird. Den Mittheilungen des Herrn Hofbildhauers Alexander Gilli in Berlin, der selbst an den zahlreichen nach der Einrichtung des Museums in Berlin während längerer Zeit ausgeführten Restaurationsarbeiten mitbetheiligt gewesen, verdanke ich die Kenntniß von der Mitarbeiterschaft auch anderer Schüler Rauch's an diesem Werke, was nicht ausschließt, daß — unterhalb der durchgehenden Oberleitung Rauch's selber — E. Wolff unter den ausführenden Künstlern eine gewisse führende Stellung eingenommen hat.

driana bei Tivoli gefundene Kopie der Myronischen Statue, jetzt in dem Saale der Biga im Vatikan befindlich. Dazu ist Welcker, Alte Denkmäler I., S. 423 flg., citirt, der diese Kopie betreffende Passus der wissenschaftlichen Arbeit, durch die man am sichersten und vollständigsten über den zu der Statue in Beziehung stehenden Denkmälerbefund orientirt wird. Ob Herr Bötticher wohl liest, oder, wenn ja, versteht, was er citirt? Es ist erlaubt, es zu bezweifeln, hier, wie in sehr vielen anderen Fällen; denn hören Sie, was unmittelbar folgt:

„706. Diskobol. Kleines Standbildchen in gleicher Handlung und Haltung wie Nr. 705, für die Wiederholung eines anderen berühmten Erzwerkes von Myron gehalten, von dem man eine Marmorkopie im Palazzo Massimi alle colonne in Rom zu besitzen glaubt.

Erz. — München. Antiquarium. — Ergänzt: Der Diskos, der unterste Theil des r. Fußes vom Knöchel ab. — Fr. Thiersch, Epochen. S. 214. W. Christ und J. Lauth, Antiquarium in München, S. 16."

In gleicher Handlung und Haltung und doch ein anderes Erzwerk von Myron? Das ist stark Wie mag man das nur an einer Kopie unterscheiden, da zumal die Originale nicht vorhanden sind? Umgekehrt wird ein Schuh daraus! In abweichender Haltung Kopie desselben Werkes, aber besser erhalten und genauer, gleich der Marmorfigur im Palazzo Massimi. — Und für eine Wiederholung eines anderen Werkes wird es gehalten? Von wem? Von keinem vernünftigen Menschen! Herrn Bötticher war es vorbehalten, diese Entdeckung zu machen. Die nachher angeführten Autoren würden sich wohl hüten, solche Thorheiten zu schwatzen! Als ob die Diskoswerfer vom Schlage des Myronischen sich von den Bäumen schütteln ließen! Wo in aller Welt hat bei Alten und Neuen Herr Bötticher von zwei Myronischen Originalen eines Diskoswerfers gelesen?! — Und von dem einen, der wirklich vorhanden war, glaubt man eine Marmorkopie in der Statue des Palazzo Massimi zu besitzen? Nun, wenn dazu noch Glauben gehört, dann hat Herr Bötticher am Ende Recht, daß wir von der Geschichte der griechischen Plastik nichts wissen und nichts wissen können! Herr Bötticher kann nie irgend etwas über den Myronischen Diskoswerfer gelesen haben, sonst müßte ihm die begeisterte und meisterhaft geschriebene Schilderung des Lukianos, der — in seiner Jugend selber Bildhauer — sich auf die Kunst verstand und das Original des Myron noch selbst auf dem Marktplatze — Herr Bötticher würde sagen: auf der Agora — zu Athen sah, bekannt geworden sein, und die vollkommene Uebereinstimmung in einzigen Charakterzügen selbst seinem Starrsinne eingeleuchtet haben. — Herr Bötticher, scheint es, geizt durch seine Leistungen und seinen Stil nach der Ehre, den „Klotzianismus" wieder aufleben zu machen. Ich condolire!

Herr Bötticher hat zu allem Uebrigen auch noch die ungeheure Dreistigkeit, auf den Erfolg dieses seines Kataloges mit großem Geräusch hinzuweisen; denn gegen Conze sagt er: „Daß nun die Besucher der Berliner Abgußsammlung in diesem Punkte ebenso denken (wie Herr Bötticher selbst nämlich), beweist die jetzige Benutzung derselben seit ihrer Reorganisation: denn ihr Besuch hat sich seit dieser Zeit um mehr als das Doppelte gesteigert. Auch erklärt das den früher nie so gekannten Vertrieb ihres Katalogs, dessen I. (sic!) Auflage innerhalb der ersten zwei Monate seines Erscheinens (?! „Monate des Erscheinens" ist sehr gut!) bereits vergriffen war."

Lübke und Rosenberg haben mit Recht, aber viel zu glimpflich hiergegen bemerklich gemacht, daß die Besuchssteigerung ja nicht allein der Skulpturengalerie zuzuschreiben ist, sondern überhaupt dem ganzen Museum zu Gute kommt und ausschließlich auf Rechnung des in ungeheurem Aufschwunge begriffenen Berliner Verkehres, namentlich von Fremden, zu setzen ist. Außerdem hat Rosenberg die Charlatanerie aufgedeckt, welche selbst einem Winkelbuchhändler als Hülfsmittel der Reclame verübelt werden würde, daß Bötticher mit dem Verschleiß einer ersten Auflage prünkt, die aus 250 — sage zweihundertundfünfzig!! — Exemplaren bestanden hat. Es ist dies Alles noch viel zu schonend und schüchtern, und der eigentliche Grund, weswegen der Katalog sehr stark gekauft wird, liegt ganz wo anders, und zwar erstlich darin, daß der frühere Katalog sowohl in seiner Anordnung wie in seinem Inhalte so absolut unbrauchbar war, daß Jeder, der überhaupt eines Kataloges bedurfte, sofort nach jedem neubearbeiteten greifen mußte. Der große Erfolg des neuen Kataloges giebt also einerseits Herrn Bötticher einen handgreiflichen Beleg für die Untauglichkeit dessen, was er früher geleistet hat.

Es kommt aber noch etwas Anderes hinzu, und ich will um Alles in der Welt nicht wünschen, daß es sich etwa herausstellte, daß Herr Bötticher persönlich durch den Verkauf seines Kataloges, sei es auch auf Umwegen, irgend einen wesentlichen pekuniären Vortheil hätte. Sonst möchte ich seine Vertheidigung gegen ganz natürlich entstehende Vorwürfe und Verdächtigungen nicht zu führen haben. Er hat nämlich das Publikum zum Kaufen des Kataloges durch eine der liebenswürdigsten Einrichtungen, welche sich mit seinen gastfreundlichen Einladungen zum Verlassen des Lokales an den Wänden zu einem netten Paare vereinigt, gezwungen.

Wir gewöhnliche Sterbliche, die wir nicht die Abgründe der Weisheit erschöpft zu haben glauben, wenn wir mit Aëtoi und Zophoros und anderen halbverdauten Brocken um uns werfen, sondern der plebejischen Meinung huldigen, daß Kunstanstalten dazu da sind, das Publikum so viel wie möglich zum Geschmack und

zum Verständniß heranzubilden, und die wir in Folge dessen überall dahin streben, diesen Erfolg durch Erleichterung des Museenbesuches in jeder Weise zu fördern und sicher zu stellen, pflegen dem Publikum die einfachsten und gewöhnlichsten Aufschlüsse über die ausgestellten Werke auf die mundgerechteste Weise vorzulegen, damit dasselbe soweit wie irgend möglich ohne eigene Mühewaltung sich der Dinge bemächtigen kann. So war es denn auch in der Gypssammlung, bis Herr Bötticher an's Ruder kam. Jedes Bildwerk war mit einem kleinen gedruckten Zettel versehen, auf welchem die Nummer des Saales, die laufende Nummer des Kunstwerkes, resp. des Kataloges, ferner die Bedeutung des Werkes und der Aufenthalt des Originales, wo es möglich war auch der Meister angegeben war; also etwa: „V. 14. Mediceische Venus. Kleomenes. Original Florenz." Diese Zettel waren klein, im Laufe der Zeit etwas schmutzig geworden, die Angaben noch zu dürftig, aber es war doch wenigstens der gute Wille da, und für einen sehr großen Theil des Publikums genügte das Gegebene allenfalls. Diese sämmtlichen Zettel hat aber Herr Bötticher entfernt, und wer nun von irgend einem Werke Auskunft haben will, wer nur zwischen zwei einander sehr ähnlichen Torsen oder Statuen sich herausfinden will, der muß Herrn Bötticher's Katalog kaufen.

Noch mehr. In jeder anständig geleiteten Kunstsammlung, deren Bestand einer neuen Aufstellung, Numerirung und Katalogisirung unterworfen wird, läßt man wegen der im Umlaufe befindlichen älteren Kataloge, wegen der Anführungen in wissenschaftlichen Werken, wegen der Gewöhnung des Publikums u. s. w. die alten Numerirungen und Bezeichnungen noch jahrelang neben den neuen an den aufgestellten Werken fortbestehen. Unter Herren Bötticher's Regimente davon keine Spur; sondern wer die Preisarbeit durch jahrelange Bemühungen fertig bekommen hat, sich in dem labyrinthischen früheren Bötticher'schen Kataloge zurechtzufinden, steht jetzt mit dem theuer erstandenen Führer, den benutzen zu lernen ihm noch viel theurer zu stehen gekommen, vollkommen rathlos in der neu geordneten Sammlung, und muß sich wohl oder übel Herren Bötticher's neuen Katalog kaufen.

So macht man's in Berlin, der Vaterstadt der Hoff und Daubitzl — Ich kann mir wohl denken, daß Lübke und Rosenberg Bedenken getragen haben, diesen Punkt zu erwähnen, da sie sich an der Stelle des Berliner Gyspapstes, wie Lübke den Professor Bötticher sehr treffend getauft hat, geschämt haben. Aber bei gewissen Dingen hört Alles und zunächst einmal die Rücksicht und Schonung auf, und so habe ich es für meine Pflicht gehalten, Ihrer Aufforderung entsprechend über den Stand dieser Angelegenheit mich gründlich auszusprechen.

Wenn es etwas länger geworden ist, als man einer solchen traurigen Begebenheit gern die Aufmerksamkeit zuwendet, so entschuldigen Sie es damit, daß man hier gegen ein persönliches Vorurtheil anzukämpfen hat, und daß leider die Berliner Zustände so verfahren sind und andauernd bleiben, daß man einen überall sonst unmöglich gewordenen Mann wie den Professor Bötticher in seiner Stellung als Direktor der Berliner Skulpturengalerie noch ernsthaft als Gegenstand der Kritik nehmen muß. Vielleicht gelingt es eben auf solchem Wege, wenigstens die Instanz für die Sache zu interessiren, an welche sich auch Rosenberg gewendet hat, und welche auf die Dauer diejenige ist, deren Bedürfnisse und Wünsche sich nicht ignoriren lassen.

Es ist eine ganz unabweisbare Nothwendigkeit, daß, bevor irgend etwas Weiteres mit der Skulpturensammlung geschieht (ich weiß, daß unter Anderem ein sehr großartiger Plan für die Bereicherung der Sammlung von mittelalterlichen und Renaissance-Skulpturen vorliegt, dessen Annahme und Durchführung sehr wünschenswerth wäre), der Direktor Bötticher von seinem Posten entfernt und durch eine berufene und fähige Persönlichkeit ersetzt wird.

Ich schließe, indem ich von der sonst wenig vorbildlichen Form Bötticher's in seiner Broschüre gegen Conze den hübschen Gebrauch entlehne, mit einem drastischen Citate das Ganze zu bekrönen. Das meinige ist leider nicht so klassisch wie das Bötticher's, dafür hat es aber den Vorzug, treffender und dabei nicht so anmaßend und so beleidigend zu sein, wie das seinige. Ich schließe, indem ich Herrn Bötticher einen Ausspruch Johannes Scherr's an's Herz lege:

„Das Reden der Jungen ist zwar manchmal Blech, aber das Schweigen der Alten ist immer Gold."

Ein Denkmal mittelalterlicher Plastik.

Kissingen, 17. August.

Es ist eine kunstgeschichtliche Thatsache, daß mit dem Beginn des 13. Jahrhunderts die plastische Kunstübung im Umkreise der christlich-germanischen Welt ihren höchsten Ausdruck in den Bildhauerschulen fand, welche damals in Sachsen und Franken blühten, und daß selbst die gleichzeitige Skulptur Italiens und Frankreichs kaum Leistungen aufzuweisen hat, die den Arbeiten an der Goldnen Pforte zu Freiberg, an der Kanzel zu Wechselburg und an den Portalen und Chorschranken des Domes zu Bamberg ebenbürtig an die Seite treten. Alles, was den kunsthistorischen Thatbestand nach dieser Richtung hin zu mehren und zu sichern im Stande ist, soll darum der Freund vaterländischer Kunst dringend sich angelegen sein lassen. In diesem Sinne sei mittelst dieser Zeilen auf ein Denkmal hingewiesen, das sowohl durch den Gegenstand der Darstellung als auch durch

seinen künstlerischen Werth ein hohes Interesse in Anspruch nimmt, das aber leider der Zerstörung anheimzufallen droht, wenn nicht alsbald eine schützende Hand sich seiner annimmt. Es ist das Grabdenkmal des Kreuzfahrers und Minnesängers Otto von Botenlaubeu, Grafen von Henneberg, und seiner Gemahlin Beatrix, Nichte des Königs Balduin IV. von Jerusalem, in der Kirche des von dem edlen Paare gestifteten Cisterzienser-Nonnenklosters zu Frauenrode, drei Stunden nördlich von Kissingen. Zwischen der in unmittelbarer Nähe des berühmten Badeortes gelegenen Burg Botenlaube, deren Ruinen in den Brunnenschriften der hiesigen Badeärzte mit Recht als einer der schönsten Punkte des Kurorts zu Wanderzielen empfohlen werden, und jener Gründung von Frauenrode besteht ein ähnlicher poetisch-legendarischer Zusammenhang, wie er an dem Ursprung einiger anderen Klosterstiftungen haftet und u. A., auch von Klosterneuburg bei Wien erzählt wird. Ein auf Schloß Botenlaube durch die Windsbraut von Beatricens Haupt verwehter Schleier bestimmte den Platz, worauf das Kloster Frauenrode sich erhob, in dessen Kirche die frommen Stifter gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts ihre Ruhestätte fanden. Der Zahn der Zeit und die Unbill der Menschen, die das Bauwerk als wohlfeilen Steinbruch benützten, haben das Meiste der Gründung hinweggetilgt. Nur ein Theil der ihrer Seitenschiffe beraubten romanischen, in den Arkaden vermauerten Pfeilerbasilika mit Chor aus der Uebergangsepoche blieb übrig, und hier, an der Südwand, unmittelbar vor der Altartribuna, befindet sich das in Rede stehende Denkmal des gefeierten Minnesängers und seiner Gemahlin. Es sind zwei nebeneinander befindliche Grabplatten mit den lebensgroßen, in kräftigem Hochrelief hervortretenden Figuren der Verstorbenen. Die Monumente sind in einer so unvollkommenen Weise der Mauer eingefügt, daß der gegenwärtige Standort nicht wohl als der ursprüngliche gelten kann; auch deutet die Analogie gleichzeitiger und ähnlich behandelter Sepulkral-Denkmäler darauf hin, daß die beiden Skulpturen als Deckplatten von Sarkophagen gedient haben mögen, von denen jedoch keine Spur mehr übrig ist. Ob der um fast einen Meter erhöhte Fußboden der Kirche die Särge birgt, wäre der Untersuchung werth. Die Schönheit der beiden Leichensteine überrascht um so mehr, je weniger der Beschauer erwartet, einer so bedeutenden plastischen Leistung in dem stillen, von den großen Kunststätten Frankens entlegenen Thale der waldigen Rhön zu begegnen. Die Figuren sind nahezu lebensgroß. Graf Otto erscheint im Schmuck der ritterlichen Dalmatika, die auf der Brust von einer Zierscheibe zusammengehalten wird, in deren Mitte die Umrisse eines herzförmigen Schildes erkennbar sind, den wohl die heraldische Henne geziert haben mag. Das Haupt ist unbedeckt, das volle, gelockte Haar von einer schmalen Stirnbinde umgeben. Die Arme treten frei aus dem Mantel hervor. Die fehlende rechte Hand mag auf dem Dolche geruht haben, der am Lendengürtel herabhängt, falls sie nicht, in Uebereinstimmung mit dem Miniaturbild des Grafen Otto im Manesse'schen Codex den Pilgerstab trug, als Symbol der Wanderungen des Sängers in den Orient. Die Linke faßt die Dalmatika, die in reichen Falten zu den Füßen herniederfließt, wo einerseits ein Löwe die Stärke symbolisirt, andererseits ein Schild, worauf ein Helmvisir mit Schirmhut und zwei Pfauenschweifen, an die Draperie sich anlehnt. Gräfin Beatrix tritt in langem, faltenvollem, ungegürtetem Gewande auf. Den wallenden Mantel schmückt auf der Schulter das Kreuz der Ritter des St. Johannes-Hospitals zu Jerusalem. Das reiche Haar, ebenfalls von einer Stirnbinde zusammengehalten, bedeckt ein leicht bewegter Schleier. Die rechte Hand ist gegen die Brust erhoben, der linke Arm ist abgeschlagen. Wie bei Otto der Löwe, so schmiegt sich bei Beatrix ein Bracke als Sinnbild der Treue an die Gewandung an. Der Abschluß der Figuren am Fußpunkt ist zur Zeit nicht erkennbar, hier verlieren sich die Grabplatten im aufgeschütteten Boden der Kirche. Die zu Tage tretenden Haupttheile genügen übrigens, um dem alten Meister den Vorzug edelster Auffassung in hohem Grade zu sichern und die Stärke seines kunstgewandten Meißels erkennen zu lassen. Die Gesichtszüge, freundlich und doch würdevoll, haben nicht mehr den allgemeinen, unbestimmteren Typus der streng romanischen Epoche, sie sind individuell, mit bildnißartig-realistischen Momenten, wobei jenes charakteristische Lächeln nicht fehlt, das an die Aegineten erinnert und, wie diese, das Herannahen einer kunstreichen Zeit verkündigt. Das lockenreiche Haar ist wohlgeordnet und schon fast völlig frei von konventioneller Behandlung. Ueber alles Lob erhaben ist aber an beiden Figuren die Drapirung. Der Wurf der Gewänder, das Herabfließen der breiten Falten über die S-förmig geschwungene Linie der Körperhaltung ist von solcher Vortrefflichkeit, daß die beiden Steinbilder in diesem Betracht unbedingt zu den besten Gewandfiguren der Zeit gehören. Verglichen mit dem kunsthistorischen Thatbestand der Epoche und der örtlichen Umgebung können wir nicht anders als sie einzureihen in die Zahl der würdigsten Werke der späteren Bildhauerschule von Bamberg, also in jenes Entwickelungsstadium, wo diese Schule den Zug in's Realistische annimmt, so wie er u. A. in den Figuren des Christenthums und der Synagoge am Nordportal des Bamberger Domes zu vortrefflichem Ausdrucke gelangt ist. Und diese edelschönen Werke stehen, wie gesagt, in Gefahr, der Zerstörung anheimzufallen und sind es zum Theil schon. Die Feuchtigkeit des aufgeschütteten Bodens hat sie ergriffen und

das Grün der Parasytmoose wuchert massenhaft darauf. Freilich bedarf die ganze Kirchenanlage des Schutzes gegen das Umsichgreifen der Wirkungen des nassen Elements, zumal sie als altehrwürdige romanische Pfeilerbasilika mit Chorhaupt aus der Uebergangszeit archäologischen Werth hat. Die nächste Sorge nehmen aber jedenfalls die Botenlauben-Denkmäler in Anspruch. An einigen Stellen hat die Verwitterung schon begonnen, die ohnedieß den schönen graugrünen fränkischen Kalkstein bei mangelndem Schutz so leicht ergreift. Noch ist Zeit zur Rettung; durch Versetzung der Bildwerke aus dem feuchten Boden in die um einige Stufen erhöhte Chornische wäre wenigstens etwas gethan. Wir hegen die Zuversicht, daß es nur dieses Winkes bedarf, um das Generalkonservatorium für öffentliche Denkmäler in München zu veranlassen, der Sache sich anzunehmen. Ein Gleiches erwarten wir von dem historischen Verein für Unterfranken, der schon längst die Bergung der zerstreuten Werke Tilman Riemenschneider's zu einer pietätvollen Aufgabe sich gestellt hat und der gewiß nicht ermangeln wird, die verdiente Werthschätzung auch dem unbekannten Meister von Frauenrode zu schenken, in dessen vortrefflicher Meißelschöpfung Kreuzritterthum, Minnegesang und bildende Kunst, durchweht vom Hauche der Geschichte, sich die Hände reichen. S.

Neue Kupferstiche.

Der kreuztragende Christus, nach L. Carracci, gest. von J. Pojalostine. Verlag von Ballet & Comp. in Bremen. (Vor der Schrift 16⅔ Thlr. Mit der Schrift 8⅓ Thlr.)

Der kreuztragende Christus von Lodovico Carracci, eines der besten Staffelei-Bilder des Meisters und der Eremitage aus der Periode der Eklektiker, war früher stets als ein Werk des Annibale angesehen. Unter dieser Benennung wurde das Bild in der „Galerie Impériale de l'Eremitage" 1847 von Robillari lithographirt. Erst Waagen hat das Bild, und zwar mit Recht, seinem wirklichen Urheber Lodovico vindicirt. Was man sonst an diesem bolognesischen Meister lobt, edlen Geschmack mit durchsichtiger Farbe vereint, Wärme und Tiefe des Gefühls, das findet man auch in dem besprochenen Bilde in vollem Maaße. Der Ausdruck des Heilandes ist edel und gleich weit von den zwei Gegensätzen — einer charakterlosen Süßlichkeit oder einer schmerzhaften Verzerrung — entfernt. Man fühlt aus dem Bilde den Einfluß des Sebastiano del Piombo heraus, der ähnliche Sujets oft und gern behandelt hat. Der Stich, den J. Pojalostine — wohl ein jugendlicher russischer Künstler, über dessen Vorarbeiten wir nichts erfahren konnten — nach diesem Bilde ausgeführt hat, giebt ein tüchtiges Streben kund. Ganz entsprechend dem Gemälde ist ein kräftiger Grabstichel zur Anwendung gebracht, dabei alle Härte vermieden und ohne alle Jagd nach Effekt ein angenehmer Totaleffekt errungen. Der Künstler zeigt eine gute Schule, und bei seinen Anlagen wird es ihm nicht schwer fallen, aus den Schätzen der Eremitage gediegene Kunstwerke auszuwählen, durch deren Reproduktion er seinem Grabstichel neue Ehren erwerben dürfte.

R. Troffin hat soeben ein Grabstichelblatt vollendet, welches sich würdig seinen früheren Arbeiten anreiht. Es hat die Unterschrift: „Morgengruß" und ist nach einem Gemälde von Carl Becker gestochen. Ein Mädchen, aus dessen Augen der frische Lebensmorgen hervorleuchtet, hat soeben das Fenster geöffnet; die klaren Sonnenstrahlen umspielen die nette Gestalt und man weiß nicht, wer hier den Morgengruß bringt, die Sonne dem in naiver Unschuld lächelnden Mädchen, oder dieses dem Tagesgestirn, das auf den Wogen eines frischen Morgenwindes die Wangen desselben küßt. Die anziehende, poetisch empfundene Komposition ist durch den Grabstichel meisterhaft wiedergegeben und das Blatt dürfte bald ein Liebling der Sammler und eine Zierde der Salons werden. J. E. Wessely.

Nekrologe.

B. **Julius Bayerle**, Bildhauer in Düsseldorf, starb daselbst nach jahrelangem Leiden am 8. August. Er war 1826 in Düsseldorf geboren, besuchte die dortige Akademie und ging später zu seiner weitern Ausbildung nach Löwen in Belgien, wo er im Atelier des Professors Geertz arbeitete. Zurückgekehrt, errichtete er 1849 unter Leitung Wilh. von Schadow's das erste Atelier für Skulptur an der Düsseldorfer Akademie, besuchte aber noch fast alle für die Plastik bedeutsamen Städte Süd- und Norddeutschlands und Italiens. Von seinen Werken, welche in der ersten Zeit hauptsächlich der christlichen Skulptur, später aber auch der Allegorie, der historischen Kunst und dem Portrait angehörten, sind zunächst viele Statuen für Rheinische Kirchen zu nennen, ausgeführt im Auftrage des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen; ferner sieben Statuen für das Rathhaus in Wesel, das kolossale Standbild des h. Suitbertus für Elberfeld (1858), das Standbild des Generals von Seidlitz für dessen Geburtsstadt Calcar (1861), das Denkmal der Königin Stephanie von Portugal, geborene Prinzessin von Hohenzollern, im botanischen Garten zu Düsseldorf, wo dieselbe stets so gern geweilt (1860), das Standbild des Churfürsten Johann Sigismund von Brandenburg für die Stadt Cleve (1862), Madonnen für die Burg Hohenzollern und das Schloß in Sigmaringen, ein großes Marmor-Relief „Christus und die Apostel", welches die Stadt Crefeld zum Andenken an die reichen Vermächtnisse des Herrn Cornelius de Greif anfertigen ließ, sowie verschiedene Marmor-Büsten, Statuen und Reliefs für Grabdenkmäler der reichen Industriellen in Rheinland, Westfalen und Baden, vornehmlich in Essen, Mülheim und Ruhrort. In den Jahren 1866—70 ent-

standen die großen Skulpturen für das neue Postgebäude in Elberfeld und das Justizgebäude in Düsseldorf, welch' letztere die allegorischen Gestalten der Justitia, der Borussia und Rhenania, der Religion und Geschichte, des Handels und der Industrie darstellen und das Dach schmücken. Der König von Preußen verlieh ihm in Anerkennung dieser Werke den Kronenorden. Der Krieg von 1870/71 gab Bayerle die Anregung zu verschiedenen Skizzen von Erinnerungsdenkmälern, und eine derselben gelangt in der Stadt Mülheim an der Ruhr zur Ausführung. Es ist des Künstlers letzte größere Arbeit, die gleichzeitig das Gedächtniß der gefallenen Helden und die Wiederaufrichtung des deutschen Kaiserreichs verherrlichen soll. Sie ist nahezu vollendet und wird demnächst zur Aufstellung gelangen. Von seinen sonstigen Schöpfungen ist noch die kolossale Bronze-Büste seines Freundes Theodor Mintrop für dessen Grabhügel in Düsseldorf (1871) zu erwähnen, von der vielfach Gypsabgüsse verbreitet sind. Bayerle schuf auch viele kleinere Portraitbüsten in Marmor und Gyps und zeigte sich überhaupt nach den verschiedensten Richtungen hin thätig. Seine unermüdliche Ausdauer und Arbeitskraft konnte auch durch wiederholte Krankheiten nicht gebrochen werden, und bis in die letzten Wochen beschäftigten ihn seine begonnenen oder geplanten Werke. Vor Allem lag ihm eine Konkurrenzskizze für das Denkmal Peter's von Cornelius am Herzen, die er noch eben vollendete und welche in charakteristisch einfacher Auffassung unstreitig zu Bayerle's besten Arbeiten zählt. Von den Schülern, die er gebildet, ist J. Reiß der talentvollste, der nun auch schon längere Zeit sein eigenes Atelier hält. Der Entschlafene hinterläßt eine Wittwe und drei Kinder. Seine Werke, die ein erfolgreiches Streben nach Vollendung bekunden, sichern ihm ein ehrenvolles Gedächtniß.

Kunsthandel.

Eine Mintrop'sche Handzeichnung ist in Lichtdruck vervielfältigt bei H. Reinhardt in Dresden erschienen. Dieselbe trägt die etwas wunderliche Unterschrift: „Theodor Mintrop: — Der deutsche Raphael — drei Grazien einen gebarenen Genius beschützend." Es ist eine allegorische Darstellung von schönem Fluß der Linien in fast streng geometrisch abgewogenem Rhythmus. Unten sitzt ein Elternpaar, der nackte Mann zur Rechten, die nur von den Hüften herab bekleidete Frau zur Linken einer Wiege, in welcher ein Knabe schlummert. Die Mutter hat die Decke abgenommen und ladet den Vater zur Betrachtung ihres Sprößlings ein. Auf einem Postament hinter der Wiege stehen die Grazien in leicht schwebender Haltung. Beide Theile der Komposition, die allerdings an Raphael'sche Studien erinnert und den Verleger deßhalb wohl zu dem oben erwähnten Epitheton veranlaßt hat, sind durch ein ganz symmetrisches Rankengewinde mit einander verbunden. Möglich, daß der Künstler bei dem Knäblein, das die Grazien in Schutz nehmen, an sich selbst gedacht hat, insofern der Vater durch Spaten und Bienenstock als Landmann charakterisirt ist. Den Freunden Mintrop'scher Kunst mag das Blatt hiermit empfohlen sein.

Neuigkeiten des Buchhandels.

Bücher.

Carrière, M., Aesthetik. Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung durch Natur, Geist und Kunst. 2. Aufl. 2 Bde. gr. 8°. Leipzig, Brockhaus.

Conze, A., Zur Geschichte der Anfänge griechischer Kunst. 8. Wien, Gerold.

Jean Cousin, Recueil de ses oeuvres choisies. Pointure, sculpture, vitraux, miniatures, gravures à l'eau forte et sur bois, reproduites en fac-simile sur 41 planches, par Adam Pilinski, Aug. Racinet, Lemaire, Durand, et Dujardin. Introduction par Ambroise Firmin Didot. Folio. Paris, Didot.

Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung. Illustrirtor Bericht unter Mitwirkung von Br. Bucher, R. v. Eitelberger, A. v. Eudores, Jac. Falke, Jos. Langl, Fr. Lippmann, Br. Meyer, Mor. Thausing u. A. herausgegeben von C. von Lützow. I. Heft. gr. 4°. Leipzig, E. A. Seemann.

Oudry, De l'historique et de l'authenticité de la fresque de Raphael: le père éternel bénissant le monde, provenant de la Magliana. Paris, Goupy.

Ruskin, John, Modern painters. 8°. London, Smith & Elder.

Schmidt, Wilhelm, Das Leben des Malers Adriaen Brouwer. Kritische Beleuchtung der über ihn verbreiteten Sagen. Leipzig, Engelmann.

Kataloge.

Aloys Apell in Dresden. Kunst-Lager-Catalog No. VI. Kupferstiche älterer und neuerer Meister, Portraits, Kupfer- und Holzschnittwerke. 418 Nummern.

W. Drugulin in Leipzig. Versteigerung der Sammlung de Pradt van Muiden am 6. October und folgende Tage. Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte in vorzüglichen Exemplaren. 1997 Nummern.

Frederik Müller in Amsterdam. Catalogue d'une collection précieuse de calligraphie. Lagerkatalog. 351 Nummern.

Zeitschriften.

Bauzeitung. No. 66.
Die St. Paulskirche in Schwerin. Internationaler Patentcongress in Wien.

Bauzeitung. No. 72.
Berliner Neubauten: Das Siegesdenkmal auf dem Königsplatz. — Einige Bemerkungen zu Prof. Adler's baugeschichtlicher Studie über das Strassburger Münster.

Chronique des arts. No. 28.
Gavaral, l'homme et l'oeuvre. — La cathédrale St. Wenzel à Cracovie.

Gewerbehalle. No. 9.
Die Wiener Weltausstellung und die Kunstindustrie: Teppiche und Dekorationsstoffe. Von Jac. Falke. — Griechische Vasendenkmäler; ägyptische Kapitäle vom Tempel zu Philä und zu Esneh, mit stilisirten Knospen und Blüthen; Altarschranke aus der Kirche Or S. Michele in Florenz, von Orcagna; Details davon; Entwürfe zu einem Lehnstuhl, Canapeetisch und Lehnstuhl in Rococo, gemalten Plafonds, Spiegelrahmen, gemalten Glasfenstern, Alter und Leuchtern.

Grenzboten. No. 46.
Die Malertechnik und Kunstübung alter Meister. Von M. Müller.

Jahrbücher für Kunstwissenschaft. 1873. 1. 2.
Das Reiterstandbild des ostgothischen Königs Theoderich in Ravenna und Aachen. Von Wilhelm Schmidt. — Der alte Nassau-Oranische Bilderschatz und sein späterer Verbleib. Von C. Rost. — Die Carstens'schen Zeichnungen und Oelgemälde in Kopenhagen. Von Hermann Riegel. — Herzog Albrecht I. als Beschützer der Cranach. Von Prof. A. Hagen. — Wer war der Verfasser des Abrégé? Von Julius Hübner. — Zum Leben des Verrocchio. Von A. v. Reumont. — Andrea di Bartolo di Maestro Fredi. Von Dr. Ernst Förster. — Bemerkung. — Bibliographie und Auszüge. — Berichtigung.

Im neuen Reich. No. 37.
Die Ausgrabungen des Herrn Schliemann in der Gegend des alten Troja. — Französische Reisende in Italien. Von William Cart.

Kunst und Gewerbe. No. 35.
Die königl. bayerische Kunstgewerbeschule.

Kunst und Gewerbe. No. 37.
Ueber die Bedeutung des Sgraffito für die Architektur.

Christliches Kunstblatt. No. 9.
Bericht für das Geschäftsjahr 1872/73 des Berliner Vereins für religiöse Kunst in der evangelischen Kirche. — Altes Lutherbild in Torgau. — St. Peter in Goslar.

Mittheilungen des k. k. Oesterreich. Museums für Kunst und Industrie. No. 96.
Ausstellung von Gemälden alter Meister aus dem Wiener Privatbesitze. — Kunsthistorischer Congress. — Jahresbericht der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien.

Westermann's Monatshefte. October.
Georg Howaldt und die Kunst, Bildwerke in Kupfer zu treiben. Von Herm. Riegel. (Mit Illustrationen.) — Rembrandt. Von Alfred Woltmann. (Mit Illustrationen.)

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertfund & Pries in Leipzig

VIII. Jahrgang. Nr. 50.

Beiträge sind an Dr. E. v. Lützow (Wien, Theresianum. Wied. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

26. September 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Zwei Trümpfe — zwei Triumphe.

Daß ein neues großes Bild von Hans Makart ein Ereigniß ist, das lange Zeit vor und nach seinem officiellen Eintritt viel Staub aufwirbelt, ist man seit fünf Jahren schon gewohnt. Form und Inhalt aber der Aeußerungen, mit denen Vertreter der verschiedensten künstlerischen und kunstkritischen Standpunkte das Erscheinen seines neuesten Werkes begrüßten, mußte mehr zu bedeuten haben, als das Gewöhnliche; das ging, wenn noch nicht aus der allgemeinen Uebereinstimmung und dem durchgängigen Ernste der Behandlung, schlagend daraus hervor, daß selbst die glühendsten und unbedingtesten Parteigänger und Bewunderer Makart's Fortschritte und überraschendes Gelingen in den Beziehungen anzuerkennen und festzustellen fanden, die sie bisher zu Gunsten ihres Erkorenen als möglichst irrelevant hinzustellen und nach Möglichkeit zu ignoriren hatten bemüht sein müssen, während die Gegner nicht davon zu überzeugen waren, daß nicht gerade da, wo es bei Makart immer fehlte, die Seele des Kunstwerkes ihren Sitz habe. Die Wahrheit in Form und Farbe, die Schönheit in Gestalten und Komposition, das Leben in Ausdruck und Geberde, Würde und Klarheit des Gegenstandes — all das hatte man vermißt, und in einer von Einseitigkeit und Manier nichts weniger als freien koloristischen Virtuosität und Bravour des Vortrages keinen hinreichenden Ersatz für die Schädigung der Kunst durch principielle Vernachlässigung jener Haupterfordernisse gefunden und nur die Zeugen eines bedeutenden Talentes für die Dekoration, nicht für die Darstellung zu erkennen vermocht.

Da schuf er seine Caterina Cornaro; und freudig riefen die Anhänger: „Da habt ihr Alles, was ihr je gefordert habt und fordern könnt"; und es sprachen beruhigt die Bedenklichen: „Von dem Künstler, der das gemalt hat, braucht wenigstens der Kunst keine Gefahr zu drohen, wie das nach Früherem wohl zu befürchten war."

In der That ist Makart in diesem Werke kaum wieder zu erkennen: nur an einigen Punkten tauchen charakteristische Eigenschaften seiner früheren Arbeiten noch auf und knüpfen das neue Bild unmittelbar an seine Vorgänger an. Sonst tritt selbst dem genauen Kenner Makart's und dem aufmerksamen und scharfsichtigen Beschauer eine so durchgreifende Verschiedenheit des Grundcharakters entgegen, daß er sich unschwer überzeugen ließe, einem ganz anderen Künstler gegenüberzustehen, als dem, der die „modernen Amoretten", die „sieben Todsünden" und die „Abundantiabilder" gemalt hat.

Es wäre im höchsten Grade interessant und lehrreich zu erfahren, welchen psychologischen Vorgängen in dem Künstler dies Bild, wie es nun vor uns steht, seine Entstehung verdankt; ob sich ein normaler Abklärungsproceß in dem einst allzu wild gährenden und wüthenden, rasend überschäumenden Geiste des Künstlers vollzogen hat, und als Erstling seiner eintretenden Reife dieses Gemälde aus den schöpferischen Tiefen seiner Phantasie hervortrat; oder ob er sich nur, selber angewidert von Stoff und Manier seiner bisherigen Hervorbringungen, quasi zur Erholung, einmal auf etwas Anderes, etwas Ernstes, etwas Anständiges geworfen hat, um doch auch künstlerische Qualitäten, die er zu besitzen sich bewußt war, von denen er aber, um mit Geringerem zu glänzen, kaum Gebrauch gemacht, im strahlendsten Lichte zu

zeigen und sie gewissermaßen nach langem Verhalten austoben zu lassen; oder ob ihn die Vorwürfe seiner Angreifer, die Zweifel an seiner Fähigkeit nach dieser oder jener Richtung hin geärgert, ermüdet und schließlich veranlaßt haben, einmal zu zeigen, was er vermag, und damit alle Bedenken nieder zu schlagen; — wer mag es wissen? Vielleicht ist es ihm selbst nicht deutlich, durch welche unbeobachteten Vorgänge in seinem Inneren die Stimmung seines Geistes entstanden ist, aus welchem ein solches Werk geboren werden konnte — mußte.

Genug, das Werk ist da; und jeder, der den ersten Schritten unseres Künstlers mit Zittern, vielleicht stellenweise mit Schaudern zugesehen, ohne doch deswegen an seiner Zukunft zu verzweifeln, wird sich freuen, beruhigter in die Folgezeit blicken und von ihr weitere Belehrung über die Entwickelung eines Künstlers erwarten zu können, der ohne Zweifel zu den bemerkenswerthesten und genialsten der Gegenwart gehört, und der in der Unberechenbarkeit und den überraschenden Phänomenen seiner Entwickelung getreulich den unklaren, hastigen, springenden, gährenden Charakter unserer Zeit wiederspiegelt. Dann wird auch auf jene Fragen ein Licht fallen, und es wird möglich sein, sie mit der Sicherheit und Schärfe zu beantworten, welche in diesen Dingen möglich ist.

„Venedig huldigt der Caterina Cornaro", so lautet der officielle Titel des Gemäldes, welches nun bald fünf Monate im Wiener Künstlerhause ausgestellt ist. Es zeigt — mehr oder weniger sichtbar hervortretend — 39 lebensgroße Figuren und hat ein breit gestrecktes Format. Rechts thront die jugendlich schöne Königin von Cypern, umgeben von ihrem Vater und ihren Damen; in der unteren Ecke hält ihre prächtige Gondel. Von links her, wo wir das festlich geschmückte Schiff gewahren, das die Königin ihrem Lande zuführen soll, nahen sich Männer und Weiber in buntem Gemisch, der Scheidenden huldigend ihre Gaben darzubringen. Eine prächtige Architektur, an hervorragende venetianische Gebäude anklingend, schließt die Scene ab.

Was zuerst — im Gegensatze zu den früheren Bildern — freudig überrascht und sogleich für das Werk einnimmt, ist, daß uns hier ein deutlicher, realer Vorgang gezeigt wird. Die Räumlichkeit ist, so weit man sie sieht — wo das Wasser für die Gondel herkommt, wird nicht ganz klar —, vollkommen sicher und nachmeßbar durchgebildet. Die Gestalten sind so übersichtlich und natürlich gruppirt, daß ich glaube, man würde mit dem Experimente, den Grundriß der ganzen Komposition zu entwerfen, kaum auf erhebliche Schwierigkeiten stoßen. Die einzelnen Figuren ferner — auch das ist bei Makart neu und erfreulich — haben ein individuelles Gepräge, und viele sind von wirklicher, zum Theil von großer Schönheit — auch für denjenigen, der ganz und gar nicht einsehen konnte, wo bei den früheren Gebilden des Meisters das von seinen Verehrern gepriesene Schöne saß. Die Attituden sind mannichfaltig und anmuthig; hervorragend in dieser Beziehung ist ein junges Mädchen, das vor der Herrscherin kniet, mehr noch ein anderes, das niedergekauert in der Mitte des Bildes dem Beschauer den Rücken zuwendet, und einer der Pagen, welche auf das Fußgestelle des Flaggenmastes gestiegen sind, um besser zu sehen. — Die Malerei ist auffallend solide, meisterhaft, aber ohne aufdringliche Prätention. Der blaue Himmel mit dem leichten weißen Gewölk ist von wunderbarer Klarheit und Tiefe, vollendet der Effekt der Lichtspiegelung auf den beiden vor demselben in verschiedener Stellung gehaltenen Partisanen. Auch die Farbe des Bildes nimmt nicht bloß durch die bekannten Reizmittel Makart'scher Technik ein und verdankt ihre Einheit und Harmonie nicht wie gewöhnlich zumeist der gänzlichen Abwesenheit ganzer Farbenreihen und dem gleichmachenden Luor der Fäulniß, welcher über alles Sichtbare gebreitet ist, vielmehr ist das Fleisch fast durchgehend von natürlichem Ton und gesunder Frische, die Stoffe von saftiger Färbung, alle Gegenstände in ihrer wirklichen, richtigen Farbe gemalt. Auch ein sehr intensives Blau — bekanntlich sonst Makart's Antipathie — erscheint nicht bloß rein und schön am Himmel, sondern auch an anderen Stellen, zumal in der umfangreichen Draperie der Gondel, sehr zum Vortheil der farbigen Gesammtwirkung. Das Kostüm ist malerisch und geschmackvoll mannichfaltig; antiquarisch will es nicht betrachtet sein: sowohl Architektur- wie Kleiderformen sind jünger als 1471; das ist jedoch kein Kapitalfehler.

So tritt das Ganze mit ungewöhnlicher Rundung und Großartigkeit vor uns; nichts Kleines oder Kleinliches drängt sich störend in die Darstellung ein. Die Massen sind trefflich abgewogen und geschickt bewegt; die einzelnen Gruppen befriedigen nicht minder, als das Ganze sich in geschlossener Einheit darstellt. Ungefähr so — kann man sich vorstellen — haben die besten Bilder Paolo Veronese's ausgesehen, als sie frisch aus der Werkstatt des Meisters kamen. Kann man einen modernen Koloristen höher stellen, als damit geschieht? Und doch werden die Herolde des Makart'schen Ruhmes nicht damit zufrieden sein, sie werden die Erkenntniß und die Anerkennung des nie Dagewesenen in Makart darin vermissen; aber eben hierin haben sie sich von jeher geirrt. Es ist von Seiten der bedächtigen, der auf geschichtlicher Basis urtheilenden Kritik immer gesagt worden, und die Caterina Cornaro beweist es besonders schlagend: das Gute an Markart ist nicht neu, und das Neue ist — oder ich möchte seinem Neuesten gegenüber fast schon lieber sagen: war nicht gut; nicht gut war das anrüchige, durch keinen Versuch künstlerischer Verklärung, nicht einmal durch eigene begeisterte Versenkung in das-

selbe legitimirte Stoffgebiet; nicht gut war die traumhafte Verschwommenheit in Kompositien und Zeichnung; nicht gut war die Willkür und manierirte Einseitigkeit der Farbe, zumal der Farbenauswahl. Das Erschließen ganz neuer Bahnen ist ihm — oder einem Anderen also noch vorbehalten. Deswegen aber ist er doch ein genialer Künstler; oder wo haben wir die Meister zu Dutzenden, deren Sinn auf Großes gerichtet und deren Kraft dem Großen gewachsen ist, deren Werke nicht gerechnet, sondern erfunden, und nicht mühsam durchgebildet, sondern mit kühner Hand sicher hingeworfen sind? In alle dem steht Makart jetzt vielleicht einzig und unerreicht da. Ich dächte, man könnte sich vorläufig auch damit begnügen.

Soll und will Makart mehr sein, so muß er es erst dahin bringen, daß er uns das alte Gute vollständig wiederholt, daß man ihn ohne wesentliche Einschränkung dem ihm verwandtesten unter den alten Meistern — Paolo Veronese — vergleichen kann; und wie viel fehlt noch dazu! Auch Paolo steht nicht hoch unter den Meistern dramatischer Komposition; aber wie unendlich hoch steht er in dem Punkte der Belebung über Makart's Bestem! Seine ganze glühende Begeisterung für den Ausdruck unmittelbaren Lebens giebt er diesem noch vor. Makart's Komposition sieht aus, als ob sie den Prometheusfunken erwartete; der wahre, der große, der vollendete Künstler aber soll den Quell dieses belebenden Feuers in sich haben. Aber diese Caterina Cornaro scheint die Mutter des Dornröschens zu sein in dem Momente, wo die Prinzessin sich an der Spindel sticht. Wie verzaubert, wie ausgestopft steht die ganze bunte Gesellschaft vor uns; ja selbst diese Haut von Schimmel, welche in zoologischen Museen und auf den früheren Makart'schen Bildern den natürlichen Glanz des lebendigen Auges überschleiert, ist auch hier noch bei den meisten Figuren vorhanden. Nirgends bricht ein wirkliches inneres Feuer, eine Leidenschaft, eine wahre Begeisterung hervor und durchleuchtet die äußere Form der Leiblichkeit; Alles ist kühl bis ans Herz hinan.

Und das ist auch der Meister des Bildes; darin liegt's eben. Von Haus aus und jedenfalls überwiegend ein dekoratives Talent, hat er zu seinen Gegenständen nur das Verhältniß, in ihnen ein Mittel zur Aufwendung aller erdenklichen Pracht zu suchen und mit ihnen jene geistig sinnliche Wirkung zu erstreben, welche auch das krause bunte Muster eines orientalischen Teppichs auf uns übt. Die geistig sittliche Seite der Gegenstände und ihrer Wirkung liegt außer seinem Bereich, außerhalb seiner Absicht und außerhalb seiner Mittel; und so erklärt es sich, daß er als darstellender Künstler gewissermaßen erst hat mit seiner Zeit, deren Denken, Wollen und Empfinden zusammenwachsen müssen, wozu in der Wahl seines gegenwärtigen Stoffes ein erster sicherer und großer Schritt vorwärts gethan ist, und daß er mit der Gestaltung der wirrsten Gebilde einer erregten Phantasie seine ersten Versuche anstellte.

Ob er sich je ganz mit den Ideen seiner Zeit durchdringen und ihre Verwirklichung im Bilde schaffen wird, steht dahin. Stoffwahl und Stoffauffassung in seinem neuesten Bilde haben von specifisch Zeitgemäßem keine Spur, ja man ist versucht, sich auf richtiger Fährte zu fühlen, wenn es Einem scheint, daß ihn die Arbeit gerade um so mehr angezogen und erfreut habe, je mehr ihm Caterina — „Hecuba" war. Es würde nicht ohne Schwierigkeit und Weitläufigkeit möglich sein, weiter als durch das schon Gesagte diesen Gedanken zu verfolgen und klar zu legen. Was gemeint ist, wird ersichtlich sein: So eine Caterina Carnaro hätte etwa auch Paolo Veronese malen können; während wir bei den bedeutendsten Künstlern unserer Zeit, einem Menzel, einem Vautier, einem Knaus, ja selbst dem nüchtern witzigen Rechner Kaulbach, das sichere Bewußtsein haben: Größeres und Besseres mag vor ihnen gewesen sein oder nach ihnen möglich werden; was sie aber machen, und wie sie es machen, das trägt den Stempel seiner Entstehungszeit, das konnte und kann so in keiner anderen Epoche hervortreten. Es ist ganz möglich, daß es in späteren Zeiten als ein charakteristisches Zeichen unserer Zeit erkannt werden wird, daß die künstlerische Production sich großentheils von dem Zusammenhange mit den leitenden Ideen und den bestimmenden Ereignissen des Jahrhunderts losgelöst hat, daß der Bewegung von der großen Kunst auf die Kleinkünste hin innerhalb der darstellenden Kunst selber eine Bewegung von der ideellen Bedeutung des Werkes auf die rein malerische, besser allgemein: formale Wirkung zu parallel gegangen ist. Es läßt sich ja nicht leugnen, daß einer positiven, in sich fertigen Künstlernatur angesichts des Gewirres der modernen Strebungen und der allgemeinen Unfertigkeit aller Verhältnisse leicht kein anderes Mittel möglich erscheinen kann, im Schaffen zur Abrundung und inneren Uebereinstimmung zu gelangen, als die Abwendung von den bewegenden, aber auch recht unkünstlerisch erregenden Interessen der Gegenwart, und daß eine solche sich dann lediglich in die reizvolle Erscheinung ohne stoffliche Bedeutung und prägnanten Zeitcharakter flüchtet. Das mag auch auf Makart passen, und unter den Zugehörigen dieser Gruppe nimmt er zum mindesten einen der ersten Plätze ein.

Wie dem auch sein mag — in der Caterina Cornaro hat er bis jetzt seinen höchsten Trumpf ausgespielt, der im höchsten Maße respectirt werden muß. Makart selbst und die Kunst der Gegenwart dürfen sich dessen freuen; nach diesem Werke gehört Makart unter diejenigen Erscheinungen, welche selbst die ernsthafteste Kritik ernsthaft, und nichts weniger als bloß polemisch ernsthaft zu

nehmen hat, und das ist für den Künstler wie für die Freunde der Kunst ein großer Gewinn, ein großer Triumph. —

Die Caterina Cornaro soll für 100,000 — schreibe: einmalhunderttausend! — Gulden (?!) verkauft sein (selbstverständlich nur an einen Bilderkornak); manchmal hat man aber bedeutende Kunstwerke auch billiger, namentlich wenn man auspaßt.

Das ist auffallender Weise einmal in letzterer Zeit seitens der Berliner Nationalgalerie geschehen, die dadurch um den Preis von 9000 Thalern — wie man sagt — in den Besitz eines ausgezeichneten Bildes gekommen ist. Da man sich kaum entbrechen kann, bei diesem Gemälde an Makart zu denken und mit ihm Vergleiche anzustellen, so benutze ich mit Freuden die Gelegenheit, gleich in Anknüpfung an des Letzteren Hauptwerk auch von dem neu aufgegangenen Berliner Sterne zu reden. Denn so kann man den Künstler fast bezeichnen. Auf den Berliner Ausstellungen wenigstens ist er noch nie besonders hervorgetreten, und nur mit der Erinnerung an ein künstlerisches Ereigniß der neuen Reichshauptstadt verbindet sich in ehrenvoller Weise sein Name: an der Einzugsdekoration im Juni 1871 hatte er sich als Meister des ersten der über die Lindenpromenade gespannten Velen, den Aufruf zum Kampfe darstellend, in anerkennenswerther Weise vollkommen ebenbürtig im Kreise der Kunstgenossen, die jene großartige Dekoration geschaffen, betheiligt. Allerdings hat er sich früher schon durch mehrere geschickte und wirksame größere Entwürfe zu dekorativen Zwecken vortheilhaft bekannt gemacht, die sich namentlich durch ihre Farbe auszeichneten. Es ist der hannöver'sche Historienmaler Otto Knille, der jetzt Venus und Tannhäuser in lebensgroßen Figuren dargestellt hat. Das Bild ist nicht von übergroßem Umfange, quadratisch, wohl wenig über zwei Meter hoch und breit.

Ich will nicht daran erinnern, daß auch Makart einmal eine röthlich strahlende Leinwand in goldenem Rahmen hat durch die Welt reisen lassen, indem er behauptete, daß darauf Tannhäuser im Venusberge zu sehen sei. Man würde Knille einen üblen Gefallen thun, wenn man sein Bild mit einer Schmiererei und nicht ihn mit einem als bedeutend legitimirten Künstler vergliche.

Das Erste und Nächste, was bei Knille an Makart erinnert, ist der Glanz und die Gluth seines Kolorites, die verschwenderische Fülle und Ueppigkeit im Detail und die Pracht der edelsten Stoffe. Aber schon hierin unterscheidet er sich zugleich von Makart, wenngleich dieser in der Caterina Cornaro einen principiellen Fortschritt in all diesen Beziehungen gemacht hat. Knille's Kolorit geht nicht bloß aus der warmen Tonart, sondern er weiß mit bewunderungswerther Feinheit auch die kühle Tonart gleichzeitig zu benutzen. Von einer Beschränkung und Einseitigkeit in der Farbenauswahl aber ist vollends keine Rede. Sein Detail ferner ist nicht, wie bisher meist bei Makart — man denke an die Abundantia terrestris — ruhend, todt aufgehäuftes Material, sondern es dient und gehört zum Vorgange. Und in der Stoffbezeichnung ist Knille von einer Wahrheit, Korrektheit und Feinheit, daß man einmal über das andere über die Sorgfalt staunt, die sich vollkommen mit so breitem Wurf und so großartiger, plastisch-monumentaler Totalwirkung vereinigt.

Das Weitere, was an Makart zu denken zwingt, ist die Kühnheit, mit welcher die höchste Erregung sinnlicher Leidenschaft zum Vorwurfe der Kunst gemacht wird. Aber gerade hierbei gehen Beider Wege principiell aus einander, und wo der Eine die entnervende Wollust im tiefsten Sumpfe der Gemeinheit aufsucht, wählt der Andere das verzehrende Feuer der wirklichen Liebe in dem Höhepunkte ihrer Erscheinung, wo sie auch des sinnlichen Genusses nicht entbehren kann, und er beugt sich allen Konsequenzen, welche seiner künstlerischen Leistungsfähigkeit durch eine so gewaltige Aufgabe erwachsen. Er zeichnet mit der größten Reinheit, ohne jede Konvention, er individualisirt scharf, innerhalb der Gränzen edelster Schönheit, er belebt mit seltener Kraft und fast dämonischem Feuer, ohne Uebermaß, ohne gesuchtes Wesen.

Es wird hier zunächst nicht zu umgehen sein, durch eine Beschreibung eine ungefähre Vorstellung von dem Bilde zu geben. Etwa die Hälfte der Breite desselben — zur Rechten — nimmt der Göttin kunstvoll gearbeitetes Lager mit schwellenden Kissen ein. Links an dasselbe stößt eine senkrechte niedrige Bronzewand, mit trefflich erfundenen und unübertrefflich gemalten Perlmutterverzierungen. Was unter diesem Geräthe zu denken ist, hat mir leider nicht klar werden wollen; doch mag die Schuld daran liegen, daß ich anfangs dieses Geräth für die Bettstatt angesehen habe, und nachher, als ich meinen Irrthum gewahr wurde, einen befangenen Blick hatte. Indessen könnte der Gegenstand wohl wirklich deutlicher charakterisirt sein. Vor diesem Geräthe, wie auf dasselbe sich zurückziehend steht Tannhäuser, ganz in rother Kleidung; die Beine mit eng anliegendem Tricot bekleidet, der kurze knappe Wappenrock mit einem goldenen Schwanenmuster von feinster Stilisirung gestickt, „ein Mäntelchen von starrer Seide", außen Sammet, innen Atlas, darüber. Die verschiedenen Nüancen des Roth, je nach der Natur des Stoffes, sind vorzüglich behandelt. Die jugendlich kräftige Gestalt ist voll Spannkraft und Energie, das bartlose Gesicht von sehr individuellen, geistvollen und ansprechenden, wenn auch nicht gerade ideal schönen Zügen, von dichtem, aber nicht langem Haar umrahmt. Es ist ein ungewohnter, aber dem Geiste der Sage sehr entsprechender Typus. Während er mit dem linken Fuße

noch auf dem Fußboden steht, tritt er mit dem rechten zurück, hoch auf das vorerwähnte fragliche Geräth, auf das er zugleich die mit der Rechten unsanft ergriffene goldene Leier aufstützt — denn eine Saite zerspringt unter dem Drucke des Griffes. Wie vor einer dämonischen Erscheinung entsetzt starrt er vor sich hin, und das weit geöffnete Auge funkelt, die Linke fährt unwirrsch durch das gestrobene Haar. Man denkt unwillkürlich an das Platen'sche

Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,
Ist dem Tode schon dahingegeben; —

derselbe Gedanke, der ja auch der Tannhäusersage zu Grunde liegt.

Diese höchste Schönheit, deren Glanz den Keim des Todes in sein Herz senkt, tritt ihm — wirft sich ihm in Gestalt der Göttin entgegen. Ich verzweifle daran, diese Figur in ihrem Ausdruck und ihrer Bewegung zu schildern. Jener versteigt sich in diejenigen schwindelnden Höhen der Leidenschaft, in denen das Wort machtlos verstummt; etwa noch der brünstigste Aufschrei des rasenden Gretchen im Faust:

Küsse mich, sonst küss' ich dich!

könnte als ein schwacher Anklang an die geschilderte Stimmung gelten. Die Bewegung des ganzen Körpers aber, in welcher sich die sinnliche Aufregung und die Aktion des Momentes, dieses sich dem Geliebten rückhaltlos an den Hals Werfen, auf die denkbar bezeichnendste Weise ausspricht, ist von einer Wahrheit und einer Schönheit, von einer Komplicirtheit und einer Flüchtigkeit, im ausdrucksvollsten, keiner Dauer fähigen Momente festgehalten, daß allein schon die nothwendige Länge jeder noch so kurzen Beschreibung eher alles Andere bewirken, als den bezaubernden Eindruck der Figur im Bilde begreiflich machen würde. Zwischen beiden Figuren befindet sich die eine Ecke des Lagers. Venus, mit dem linken Fuße noch auf dem Boden stehend, ist hastig, stürmisch vorgeschritten, doch das rechte Bein findet nur in knieender Stellung auf dem Bette Raum. Bei der gewaltsamen Bewegung ist das seidene Gewand von gelbgrünlichem — höchst wirkungsvoll gewähltem — Ton mit einer Bordüre grauer Palmetten von strengster Zeichnung herabgefallen, so daß es nur noch vom rechten Arm herabhängend die Unterschenkel und die Füße umgiebt und die ganze Pracht des nackten Götterleibes enthüllt. Der Oberkörper, halb von hinten her gesehen, ist in sehnsüchtigem Drange vorgeworfen, dem Geliebten entgegen, den die Linke berührt, der Kopf aber mit halbgeschlossenen Lidern und mit unsagbarem Ausdruck ist schlaff in den Nacken gefallen, so daß der ganze Körper eine starke Biegung nach rückwärts mitmacht; die Rechte, in unnachahmlicher Bewegung, weist im Herabsinken auf das Lager. Ein idealisch schöner Körper wird hier in gewagtestem und schwierigstem Linienspiel mit der äußersten Wahrheit vorgeführt; hat doch der Künstler sich selbst nicht gescheut, eine starke Hautfalte, welche sich in Folge der kräftigen Beugung auf dem Rücken nach der rechten Weiche zu bildet, mit aller Sorgfalt zu zeichnen und zu modelliren. Das Schönste an der Gestalt aber ist der Kopf mit dem fein geschnittenen, nichts weniger als roh sinnlichen, sondern selbst durch den Ausdruck der höchsten Liebebedürftigkeit wie mit einem geistigen Anfluge überhauchten Gesichte und den herrlichen rothblonden Haaren, deren reichster Schmuck überstrahlt wird durch das bläulichgrün glänzende Schlangenpaar, welches zu einem Knäuel geballt die züngelnden Häupter in die Höhe reckt — eine wahrhaft teuflische Symbolik für das Trügerische der Liebe; doch von welchem malerischen Reiz!

Jedoch eine Venus heischt nicht bloß als schmachtendes Weib Liebe; sie setzt auch ihre Macht als Göttin in Bewegung: ein kleines Heer von reizenden Amoretten umgiebt sie und unterstützt ihre stürmische Liebeswerbung. Zwei flattern in der Luft und sind eifrig bemüht, den schönen Liebling ihrer Gebieterin seines Mantels zu entledigen. Zwei andere, die unter Blumen auf dem Lager umhergaukeln, machen ganz naiv ernste Gesichter und scheinen sich ihres Amtes und ihrer Würde bewußt zu sein; der eine hält noch den zielenden Blick auf Tannhäuser gerichtet und den Bogen in der Hand, von dem er soeben einen sicheren Pfeil in das Herz des mit Götterliebe beglückten Erdgeborenen gesandt hat. Links hat sich ein fünfter mit Früchten, Blumen u. s. w. zu schaffen gemacht und ist dabei auf die Erde gefallen. All das ordnet sich aber der Hauptgruppe absolut unter.

Zur Linken im Hintergrunde gewahrt man etwas wie einen vergitterten Eingang, während sich von rechts her der Schauplatz in einen zauberhaften Nebel hüllt, in dem mächtige Krystalle und ungeheuerliche Gestalten in geheimnißvollem Lichte erglänzen, und durch den wir uns in eine märchenhafte Welt versetzt, entrückt fühlen.

Der Beschreibung nach wird man leicht geneigt sein, das Bild seines Gegenstandes wegen zu verwerfen; aber wir haben es hier mit einem ganz ähnlichen Falle zu thun, wie neulich bei A. von Heyden's „Clémence". Es handelt sich nicht um Gemeinheit und Ausschweifung, sondern um natürliche Sinnlichkeit und Leidenschaft, und wie dort, so bringt auch hier der Künstler jene durchgeistigende, erhebende und läuternde Stimmung und Kraft, jene keusche Gesinnung zu seinem Werke mit, welche den Gegenstand der Schlacken des Irdischen entkleidet. Es ist nichts Lüsternes, nichts Herausforderndes, nichts auf den sinnlichen Kitzel Hinarbeitendes in dem Bilde; sondern es herrscht eine wahrhaft antike Haltung. Diese verräth sich schon in dem strengen Ernste der Form. Nicht bloß das Figürliche und die Draperien, sondern auch alle ornamentalen Details sind mit einer Schärfe

und Klarheit durchgebildet, wie wenn wir die vollendetesten Arbeiten der Kleinkunst selber vor uns hätten.

Mit dieser eminent stilvollen und würdigen Behandlung verbindet sich nun noch eine ungemeine Kraft in der Vergegenwärtigung des Wunderbaren; und in dieser Hinsicht ist in einem Hauptpunkte das wahrhaft Unübertreffliche geleistet. Durch das ganze Mittelalter ziehen sich die Versuche, in der Sage den mittelalterlich-christlichen Geist mit dem antik Heidnischen zu vereinigen und zu versöhnen. Das Bewußtsein, der antiken Kultur als des Untergrundes und des Hauptelementes jeder denkbaren und jedenfalls der faktisch vorhandenen nicht entrathen zu können und daher lieber eine Verständigung suchen zu müssen, als die Feindschaft immer mehr zu steigern, führte von selber dazu. Es ist bekannt, daß dieser Gedanke bis auf Goethe hin, durch die Faustsage übertragen und wiederum angeregt, künstlerische Form gesucht hat, und wem fällt es nicht bei, daß die „Vermählung des Faust und der Helena" das willkommene Stichwort für die Charakterisirung der modernen, die Gestaltung christlicher Stoffe durch die Anschauung des klassischen Alterthums läuternden Kunst geworden ist. Vielleicht aber noch nirgends ist diese mystische Vermählung schlagender zur künstlerischen Darstellung gelangt, als hier, wo auf der einen Seite in Tannhäuser sich das Mittelalter gewissermaßen verkörpert darstellt, und ihm in der Venus mit ihrem lustigen Troß die Antike — anschmiegend und hingebend — entgegentritt.

Sowohl durch die Kraft und Energie der Leidenschaft unter dem rein menschlichen Gesichtspunkte, wie durch die so zu sagen kulturhistorische Bedeutung des Stoffes und dessen gerade hierin außerordentlich gelungene Darstellung ist Knille's Bild ein wahrer Triumph der Kunst; und mit einem kräftigeren Trumpfe konnte er kaum sich Geltung zu verschaffen hoffen; besser konnte er namentlich in der Nationalgalerie kaum vertreten sein.

Bruno Meyer.

Korrespondenz.

Berlin, 12. September.

Die Ausstellung im Vereinslokale der Berliner Künstler hat wesentlich eine andere Physiognomie als die Ausstellungen der Kunsthändler. Während die letzteren die übersandten Bilder ohne Wahl und Qual aufstellen und aufhängen, wo sich ihnen ein Plätzchen darbietet oder nicht, oft dreifach über einander geschichtet, so daß von einem künstlerischen Genusse für den Beschauer selten oder nie die Rede sein kann, ist man im „Künstlerhause" — leider noch nicht wörtlich zu nehmen — endlich bemüht, jedem Bilde zu einer gewissen Zeit nach einem bestimmten Turnus sein Recht widerfahren zu lassen, d. h. ihm eine möglichst günstige Beleuchtung zu gewähren, soweit reines Oberlicht dieselbe überhaupt zu gewähren im Stande ist. Eine Art von Censur, die dort vom Vorstande geübt wird, hält absolut Schlechtes und im höheren Grade Mittelmäßiges fern, so daß wenigstens nach unten hin ein gewisses Niveau geschaffen ist, das nicht überschritten wird. Wenn trotzdem die Spitzen verhältnißmäßig selten eine schätzbare Höhe erreichen, so mag dies zum Theil daran liegen, daß Künstler einmal keine Geschäftsleute sind, zum Theil auch an der Engherzigkeit gewisser Kapacitäten, denen der eigentliche Kunsthandel größere Garantien für schnellen Absatz bietet.

Aus Mangel an Menschen wenden wir uns zu einem „Pferdeportrait" von Steffeck. Auf die Gefahr hin, daß auch die Reiterin Portrait ist, müssen wir gestehen, daß sie den Genuß ihres herrlichen Thieres bedeutend beeinträchtigt. Man hat in den Holbein'schen Portraits einen „großen historischen Stil" erkennen wollen, d. h. wenn ich recht verstanden habe, die Dargestellten als vollgültige Repräsentanten ihres Zeitalters, als die geistige und physische Potenz ihrer Periode betrachtet. Man kann dasselbe mit ungefähr gleichem Rechte von den Steffeck'schen Pferden sagen, so sehr halten Individualität und Typus einander die Wage. Wenn wir gleich nach Steffeck Douzette, den Mondscheinlandschafter par excellence, nennen, so hat dies seine Berechtigung. Auch er ist eine hervorragende Spezialität, auch er ist durch virtuoses Portraitiren der Natur zu seinem Ziele gelangt. Seine Wassermühlen bei Mondscheinbeleuchtung sind trotz der ziemlich starken Auflage noch immer nicht ohne Reiz, wenn nur, wie zu befürchten ist, die Nachfrage nicht plötzlich nachläßt. Denn ultra posse nemo obligatur: Taglandschaften sind ihm bis jetzt mißlungen.

Th. Hagen's Schweizerlandschaft — eine hohe Gebirgskette mit aufsteigendem Gewitter, obligaten Schweizer-Hütten und sitzenden Touristen im Vordergrunde — ist glücklicherweise im Privatbesitz, was nicht bloß ihrer großen Dimensionen wegen für den Künstler ein Glück ist. — Weitaus bedeutender ist eine „Oberbayerische Landschaft" von K. Dielitz. An einem frischen grünen Abhang steht unter vollstem Sonnenlicht ein Hirt mit einer Sennerin im Gespräch, beide zwar ein wenig von der Natur oder vom Maler vernachlässigt, aber doch lebensvoll und wahr. Aeußerst fein in der Abstufung der Töne ist ein „Abend am Genfer See" von Neubert: herabwallende Nebel im letzten Kampfe mit der untergehenden Sonne. Durchweg anerkennenswerth sind einige Landschaften von Engelhardt, aus denen wir eine energisch und klar gemalte Partie „Aus den Oetzthaler Alpen" mit einheitlicher Beleuchtung hervorheben.

Eine „Italienische Landschaft" mit den abenteuer-

lichsten Farbenreflexen führt F. Knab vor. Ueber einer Schlucht mit grünschillerndem Wasser schwebt eine mit blauem Licht übergossene Nymphe, von der wiederum blaue Lichtmassen auf den Wasserspiegel fallen. Oben am Rande der Schlucht stehen Bäume, die einen Durchblick auf die rothbeleuchtete Vorhalle eines griechischen Tempels gewähren. Ueber das Ganze spannt sich ein tiefblauer Himmel mit weißen und grauen Wölkchen.

Aus der Fluth der Genrebilder eine Auswahl zu treffen, ist schwierig. Man wird umsomehr von seinem subjektiven Gefühl geleitet, als die größere Masse, wie vorher erwähnt, an Werth einander so ziemlich gleich steht. Eine ganze Reihe niedlicher Rococos, keck und zierlich hingeworfen, von Döpler finden wohl an erster Stelle Erwähnung, keine hervorragenden Schöpfungen, aber pikant und interessant im Kolorit und in der meist hübschen und treffenden Beleuchtung nicht weniger als in der Wahl des jedesmaligen Moments. Ein Hellebardier, der im Vorzimmer eines Großen faullenzt, eine Abschiedsscene auf hohem Balkone, eine lustige Gesellschaft im sonnigen Walde, den besseren Watteau's vergleichbar, nur frischer und natürlicher, aber deshalb vielleicht weniger wahr, ein reizendes Mädchen mit schelmischem Lächeln vor einem steinernen Silen stehend u. dgl. m. Weniger behagen uns zwei ähnliche Bilder aus unserer modernen Sphäre, erstens, weil wiederum in zwei Pendants eine Novelle erzählt wird: erstes Bild: „Nicht ganz einig", zweites Bild: „Einig", und dann wegen der verfehlten Farbenzusammenstellung, die sich aus den verschiedensten Nüancen von Grau zusammensetzt.

W. Friedrich hat aus Goethe's Wilhelm Meister ein Motiv herausgegriffen: Philine bekränzt den begeisterten Schwärmer im Walde. Meister durchaus konventionell, Philine ein robustes Landmädchen mit rohen, unbedeutenden Zügen.

Von C. Höhne (gefallen 1871 bei Orleans) ist ein äußerst fein gestimmtes älteres Bild ausgestellt. Ein halbnacktes Mädchen liegt unter grüngestreifter Decke im Morgenschlummer, von der Sonne voll beleuchtet. Die zarte Modellirung des Körpers und seine vollendete Schönheit läßt uns über die unmotivirte Entblößung gern hinwegsehen — oder soll es etwa Imogen sein? Vortrefflich ist die stoffliche Behandlung des Bettzeuges mit seinen schimmernden Lichtreflexen.

Eine verlassene Frau, die mit ihrem Kinde unter Schneegestöber vor einer Kirchenthür zusammengesunken ist, von Reichenbach, ist zu kalt und trübe gemalt, um unsere Theilnahme für den der Theilnahme bedürftigen Stoff zu erwecken.

Einigen Ersatz für den Mangel an Portraits bieten eine Anzahl von Studienköpfen, die im Grunde genommen eben nichts weiter als phantastisch aufgeputzte Portraits sind. So ein unglaublich trivialer weiblicher Kopf von Breitbach, durch ein widerwärtiges Lachen entstellt, beinahe verzerrt, breit und grob auf die Leinwand geworfen, so daß man der Studie nicht das geringste Studium anmerkt. Dagegen lehnt sich Ida v. Marquardt an ältere Vorbilder (Frans Hals, Rembrandt) in einem weiblichen Brustbild (bis zu den Ellenbogen) an, nur läßt sich gegen die Oekonomie des Raumes manches einwenden. Die mattrothe Bekleidung und die dadurch hervorgebrachte todte Fläche hebt die gute Wirkung des Kopfes und des Gesichtes zum größeren Theile wieder auf. Dürer und sein großer Zeitgenosse Holbein sind in dieser Beziehung unerreichte Muster. Sie führten entweder das Brustbild bis zu den Händen herab und ließen den im Gesichte angestimmten Ton gewissermaßen in den Händen ausklingen, oder sie verkürzten den Brusttheil dergestalt, daß das Gesicht dominirte und die dunkle unbelebte Fläche nur als hebendes Relief diente. Diese rechte Mitte zu finden, ist schwierig; an dieser Klippe scheiterten selbst große italienische Meister, wie z. B. Tintoretto.

Von zeitgenössischer italienischer Kunst ist nicht viel Gutes zu sagen. Antonio Lonza (Florenz) giebt einen Falkonier, der mit einer Dame, wie es scheint unangenehme Auseinandersetzungen hat. Bei ihm und einigen Landsleuten zeigt sich ein unentschiedenes Hin- und Hertappen zwischen französischer Manier und eigenen Bestrebungen. Im Kolorit, in der Raffinerie der Töne und Reflexe, zum Theil in den Figuren ganz französisch, dagegen bricht dann hie und da ein lebhaftes Naturgefühl in der Behandlung und Gestaltung der Landschaft durch, so daß eins vor dem anderen nicht zur Geltung kommt. — Leider gänzlich mißlungen ist eine „Idylle aus den Abruzzen" von Donner, noch tief unter seinen „Winzerinnen" von der letzten akademischen Ausstellung stehend. Ein Hirt bläst den Dudelsack in Gegenwart zweier Mädchen, — unendlich einfach und doch nicht natürlich. Das Schlimmste, was man einem Maler sagen kann: man glaubt ihm nicht, was er vorbringt.

Das Gegentheil kann man mit vollster Ueberzeugung von zwei „ethnographischen" Bildern von A. Berg sagen: „Kairo vom Wege nach Boulak" und „Kata-men, östl. Thor der Südmauer der Tartarenstadt von Peking", selbst wenn man nicht dort gewesen ist. Sonnenlicht und Lufttöne, Architektur und Menschen in gleich charakteristischer Auffassung, Alles trägt so sehr das Gepräge der Wahrheit und die überzeugende Kraft des Seins an sich, daß man selbst entgegengesetzten Falls befriedigt sein muß. Denn wir haben hier, was früher selbstverständlich war, jetzt aber zur Rarität geworden ist: malerische Schönheit.

A. R.

Nekrolog.

Professor Friedrich Bamberger, der treffliche Landschaftsmaler, von dessen Bildern sich besonders die Ansichten aus Spanien großer Anerkennung zu erfreuen hatten, ist am 13. August im Bade Soden am Taunus einer Lungenkrankheit erlegen.

Kunstgeschichtliches.

Z. **Dr. Lotz in Düsseldorf** bearbeitet eben im Auftrage des preußischen Kultusministers die Statistik der Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Wiesbaden. Die darauf bezüglichen Materialien, welche der Verein für nassauische Alterthumskunde schon seit langer Zeit durch Fragebogen u. s. w. in großer Reichhaltigkeit beschafft hatte, wurden Herrn Lotz zur Verfügung gestellt.

Kunstvereine.

Z. **Der nassauische Kunstverein** in Wiesbaden hielt kürzlich seine Generalversammlung ab. Der Verein besteht seit 27 Jahren und zählt 688 Mitglieder. Im abgelaufenen Vereinsjahre wurden in der permanenten Ausstellung 234 neue Bilder und Kunstwerke anderer Art zur Anschauung gebracht. Die Statuten der Gesellschaft, die den gegenwärtigen Verhältnissen nicht mehr entsprechen, sollen demnächst abgeändert werden. Der Verein bezieht einen ansehnlichen Zuschuß aus öffentlichen Mitteln und verwaltet zugleich die Gemäldegalerie, welche Staatseigenthum ist. Diese Galerie stammt mit Ausnahme der neueren Bilder von dem 1837 in Frankfurt verstorbenen Geh. Rath von Gerning her, der seine sämmtlichen Sammlungen, die er indessen bedeutend überschätzte, 1829 gegen eine Leibrente an Nassau abgetreten hatte. Ein Kataleg der Sammlung, die auf großen Werth leider keinen Anspruch machen darf, erschien vor vier Jahren. Dieses Verzeichniß stützt sich noch auf die sehr freigebige Nomenclatur von Gerning selbst, ohne irgendwie die Resultate der neueren Kunstforschung zu beachten. Von einer Kupferstichsammlung sind geringe Anfänge vorhanden. Die Anschaffung von Braun'schen Photographien, die doch für das Studium der modernen Kunst unentbehrlich sind, wurde schon öfters empfohlen; ebenso, daß der Vorstand auf eine größere Reichhaltigkeit der permanenten Ausstellung Bedacht nehmen möge. In dieser Hinsicht sind uns die Frankfurter Ausstellungen, die von den ersten Malern beschickt werden, bedeutend überlegen. Die nächste Generalversammlung, welche sich mit der Revision der Statuten beschäftigen soll, wird wohl Veranlassung geben, die nöthigen Reformen innerhalb des Vereins anzubahnen.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Düsseldorf.** Unsere permanenten Kunstausstellungen waren in den letzten Wochen wieder reichlich mit neuen Werken beschickt, unter denen sich manche von hervorragender Bedeutung befanden. Da sind zunächst drei Ed. Schulte drei Bilder von Andreas Achenbach zu nennen, zwei Marinen und eine westfälische Gewitterlandschaft, die ebenso fein in der Stimmung wie meisterhaft in der Technik erschienen. Es waren die ersten Gemälde, die der Künstler nach seiner Rückkehr von einem längeren Aufenthalte in Italien zur Ausstellung brachte, und dieselben erregten schon aus diesem Grunde erhöhtes Interesse, obgleich von irgend einem guten oder ungünstigen Einfluß dieser Reise darin nichts wahrzunehmen war, was wie übrigens auch kaum erwarten konnten. B. Vautier erfreute durch ein fein individualisirtes Bildchen, welches sein Motiv der jüngsten Vergangenheit entlehnte, indem es einen bayrischen Infanteristen zeigte, der nach genossenem Imbiß seine Kriegsabenteuer in so lebhafter Weise erzählt, daß die zuhörende Bauernfamilie, Mann, Frau und Tochter, mit offenem Munde und gespanntester Aufmerksamkeit den Schilderungen folgt, die wohl nicht immer bei der Wahrheit bleiben mögen, da das Bild den bezeichnenden Titel „Der Renommist" führt. Daß der Meister hier volle Gelegenheit fand, seine unvergleichliche Begabung für Charakterisirung und lebenswahre Auffassung zu bewähren, ist ebenso selbstredend, wie die vorzügliche Durchbildung in Zeichnung und Farbe, die wir stets an seinen Sachen bewundern. C. Lasch schloß sich mit einem schönen Genrebild in würdiger Weise an, und Carl Hoff wußte durch ein größeres Gemälde seinen Ruf als einer unserer besten Koloristen glänzend zu rechtfertigen. Dasselbe betitelt sich „Der liebe Onkel" und zeigt einen älteren Herrn, der unter schmeichelnden Liebkosungen von einem jungen Ehepaar in elegantem Zopfkostüm durch einen Saal geleitet wird. Die treffliche Färbung und die virtuose Pinselführung fanden allseitige verdiente Anerkennung, die auch der gesammten Durchführung gezollt werden muß. Einige Thierstücke von J. Deiker, G. Süs und H. Lot sind ebenfalls noch lobend zu erwähnen. Bei Bismeyer und Kraus war es zunächst der Cyklus von dreizehn Kartonzeichnungen zur Geschichte der Völkerwanderung von Julius Naue in Weimar, welcher große Aufmerksamkeit erregte, ohne indessen eine durchschlagende Wirkung zu erzielen. Ein großer Karton von Fr. Stummel „Die heilige Familie mit lobsingenden Engeln" zur Ausführung in Glasmalerei für ein Kirchenfenster bestimmt, hatte viel Schönes und übertraf bei Weitem das Genrebild: „Im Wonnemonat" desselben jungen Künstlers, welches in Köpfen und Händen eine ungleich delikatere Behandlung verlangt hätte. Ein höchst ergreifendes Motiv stellte J. Leisten in einem größeren Bilde dar, welches er „Begraben" betitelt. Wir sehen eine vornehme Dame in verzweiflungsvollem Schmerz an der Wiege ihres Kindes knieen, dessen Leiche soeben von dem abgeräumten Katafalk im Hintergrunde nach dem Kirchhof gebracht worden ist. Ein Mönch, einige Damen und die Dienerschaft stehen schmerzlich ergriffen um die jammernde Mutter, und die Pracht des eleganten Gemachs bildet einen wirksamen Gegensatz zu den schwarz gekleideten Personen, denen sie keinen Trost zu bieten vermag. Die Situation ist klar und eindrucksvoll wiedergegeben, auch zeugt das Bild von poetischer Auffassungsgabe. A. Randnitz bewährte sich in einem hübschen Kabinetsstück aus der Rococozeit als begabter Schüler von Carl Hoff, dem er erfolgreich nachzustreben scheint. G. Stewer führte uns in das Atelier einer niederländischen Malerin, die mit Aufmerksamkeit den Worten van Dyck's lauscht, der sich vor ihr Bild gesetzt hat und dasselbe eingehend zu beurtheilen scheint. Geschickte Behandlung, die auf gründlichen Studien fußt, war auch diesem Bildchen, wie allen Werken Stewer's, nachzurühmen. L. Bokelmann scheint sich besonders in der Darstellung von Schusterwerkstätten zu gefallen. Bald sind es Lehrjungen, bald ergraute Meister, die er darin zur Anschauung bringt, und so lebenswahr und talentvoll diese Aufgaben auch gelöst erscheinen, so möchten wir den jungen Künstler doch vor einer gewissen Trivialität warnen, in die er um so leichter zu verfallen droht, als ihn die bereits errungenen Erfolge verführen könnten, diesem Hang immer mehr nachzugeben, was bei seiner Begabung aufrichtig zu bedauern wäre. „Der italienische Hirtenknabe" von L. Blanc war wieder ebenso gut gezeichnet und mit liebevollster Sorgfalt durchgeführt wie alle Gemälde dieses Meisters, der den Traditionen der alten Düsseldorfer Schule in ihren Vorzügen und Schwächen treu geblieben ist. Ein großes Wandgemälde in Wachsfarben von Adolf Schmitz verdient schließlich von den Figurenbildern noch der lobenden Anerkennung. In Komposition und malerischer Wirkung entsprach es seinem Zweck in hohem Grade und bewies von Neuem die hervorragende Begabung des Meisters gerade für derartige Aufgaben. Unter den Landschaften fesselten besonders ein kleines Seestück und ein großes Strandbild von E. Dücker das Interesse durch die Wahrheit der Lichtwirkung, die breite und doch so gediegene Behandlung und die feine Beobachtung der Natur, die auch einem scheinbar unbedeutenden Gegenstand anziehende Seiten abzugewinnen vermag. A. Calame bezeugt in jedem neuen Bilde erhebliche Fortschritte, und auch einige französische und niederländische Landschaften beanspruchten warmes Lob. Zwei architektonische Zeichnungen von August Rincklake waren mit geläutertem Geschmack und gründlicher Kenntniß entworfen und dürften sich zur Ausführung trefflich eignen.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Germann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

VIII. Jahrgang.

Nr. 51.

Beiträge
sind an Dr. E. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate
à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

3. October

1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt; jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Das Siegesdenkmal zu Berlin.

Von Adolf Rosenberg.

Der Königsplatz an der Nordseite des Thiergartens bietet einen ungemein günstigen Ort für die Errichtung eines Denkmals, dessen außergewöhnliche Größe durch außergewöhnliche Thaten gerechtfertigt werden sollte. Auf zwei Seiten von schattigen Baumalleen umgeben, weist er nur auf seinen Schmalseiten vereinzelte Bauten auf, die weder durch allzugroße Nähe, noch durch ihre architektonische Bedeutung im Stande sind, einen imposanten Eindruck des Denkmals nach allen Seiten zu hindern. Der Front des Denkmals gegenüber hat man durch den Thiergarten einen breiten Weg gebahnt, der letzteren in seiner ganzen Breite durchschneidet. Es bietet sich also von dem Endpunkte dieses Weges, der Südseite des Thiergartens, eine mächtige Perspective, deren Abschluß das Siegesdenkmal selbst bildet. Es kann sich kaum eine günstigere Räumlichkeit für ein derartiges Monument finden lassen, und so waren sogar nach dieser Seite hin die Erwartungen keineswegs beschränkt.

Wenn die Kolossalität eines Denkmals, die Kostbarkeit des Materials und die Höhe der aufgewandten Kosten allein über seinen künstlerischen Werth zu entscheiden hätten, so wäre das kritische Geschäft bald erledigt. Das Wort „klein, aber niedlich", welches bei den Berliner Bauten jüngster Zeit leider so häufig eine berechtigte Anwendung findet, ist hier entfernt nicht am Orte. Wir stehen einem Denkmal gegenüber von fast 200 Fuß Höhe und einem Durchmesser von 16 Fuß. Es übertrifft die Trajanssäule um die Hälfte nach beiden Dimensionen, und selbst die Vendomesäule in Paris war 60 Fuß niedriger und zählte 4 Fuß weniger im Durchmesser als das Berliner Monument. Auf einer runden Terrasse von vier Fuß Höhe, zu der acht Stufen aus grauem, schlesischem Granit hinaufführen, erhebt sich der Unterbau der Säule, 62 Fuß in's Geviert, 28 Fuß hoch, aus dunkelrothem schwedischem Granit, an den vier Ecken durch einfache Pilaster gegliedert, die natürlich keine statische Bestimmung haben, sondern nur zur Einfassung der zwischen ihnen eingelassenen Bronzereliefs dienen. Auf diesem durch ein schmuckloses Gesims gekrönten Sockel liegt eine zweite gleichfalls runde dreistufige Terrasse, welche als Unterbau für eine runde von 16 Säulen getragene Halle dient. Die Höhe derselben beträgt 28 Fuß, die jeder Säule 16 Fuß bei drei Fuß Durchmesser. Jede Säule ist aus einem Stücke schwedischen Granits mit vorzüglicher Meisterschaft geschliffen und zu spiegelnder Glätte polirt. Ihr Gewicht beträgt 180 Centner. Die Säulenkapitäle, dorischer Ordnung nach römischen Vorbildern, sind aus Bronze gegossen. Das Epistylion und das Kranzgesims mit bronzenen Löwenköpfen, zum Wasserausguß bestimmt, sind wiederum aus Granit gearbeitet. Die Träger des inneren Hallendaches und die Rosetten auf blauem Grunde, welche die marmornen Kassetten zieren, sind aus vergoldeter Bronze. Der Kern der Halle ist zur Aufnahme des Werner'schen Gemäldes bestimmt und zu diesem Behufe oben und unten mit farbigen Marmorstreifen eingefaßt.

Soweit läßt sich gegen den Aufbau nichts Erhebliches einwenden. Wir wenden uns nun zum Haupttheil des Monuments, zur eigentlichen Siegessäule. Der oben erwähnte Kern wächst mehrere Fuß ohne Vermittlung in schroffer Blöße aus dem Hallendach heraus, um

die Basis der Säule aufzunehmen. Dadurch sinkt die zierliche Halle zu einer bloßen Dekoration herab, die nach Belieben entfernt und wie ein schmückender Kranz wieder umgelegt werden kann. Ja, es entsteht der Verdacht, als wäre die Halle nur ein Nothbedarf, als diente sie nur zum Schutz des Bildes, welches sich unter ihrem Dache birgt. Dazu das schreiende Mißverhältniß zwischen den schlanken Säulen der Halle und dem mächtigen Stamm, der sich aus ihrer Mitte erhebt. Ein Uebelstand, der gar nicht zu beseitigen war, solange man das Hallenprojekt nicht fallen ließ. Damit wäre allerdings auch das Bild weggefallen, das als Schmuck der Säulenbasis unmöglich gewesen wäre. Denn ohne die Halle hätte sich der runde Unterbau der Säule, welcher jetzt als selbständiges Glied innerhalb der Halle seine Berechtigung findet, als unerträglich herausgestellt. Die hervorgehobene Zusammenhangslosigkeit zwischen der Halle und der Säule ließ sich unseres Erachtens nicht beseitigen, da man einmal die gegenwärtigen Verbindungen von architektonischen Theilen adoptirt hatte. Auch darin zeigt sich ein Mißverhältniß, daß innerhalb eines und desselben Bauwerkes dasselbe statische und konstructive Glied, die Säule, zweimal in verschiedener Verwendung auftritt. Dieses Mißverhältniß ist selbst dadurch nicht gehoben, daß man der Figur auf der Säule eine ungewöhnliche Größe verlieh, noch, weniger dadurch, daß man ihr eine Basis von bedeutender Höhe gab — und damit richtet sich unsere Kritik nicht gegen den Erbauer dieses Denkmals, nicht gegen seine Form, sondern gegen die ganze Idee, welche derartige Monumente schuf.

Die Säule selbst erhebt sich in einer Höhe von 85 Fuß über der Säulenhalle. Sie ist mit zwanzig Kanelirungen, innerhalb deren auf kleinen Basen vergoldete, mit Kränzen geschmückte Geschütze aufgestellt sind, in drei Abtheilungen versehen. Das Material ist gelblichgrauer, westfälischer Sandstein. Das Kapitäl, aus acht Adlern, welche durch Kranzgewinde verbunden sind, bestehend, ist vom Bildhauer Schisselmann modellirt. Wegen seiner zu schwachen Profilirung verfehlt es die erforderliche Wirkung. Auf seinem achteckigen Abakus steht die 11 Fuß hohe, runde Basis der Statue, welche das Ganze abschließt.

Die solide Durchführung aller einzelnen Theile macht den bei dem Bau betheiligten Meistern alle Ehre. Nirgends läßt sich das feine Formgefühl, welches dem Erfinder des Ganzen, Oberbaurath Strack, in hohem Maße eigen ist, nirgends sein feiner Takt in der gegenseitigen Abwägung der Massen verkennen, wenn sich auch gegen den Aufbau des Ganzen und die Verbindung der einzelnen Theile gerechte Bedenken nicht zurückhalten lassen.

Wir kommen nunmehr zu dem Antheil, welchen die Schwesterkünste an der Ausschmückung und Krönung des Denkmals genommen haben. Daß die Borussiastatue des Professors Drake im Verhältniß zur Höhe des Denkmals zu groß ist — sie ist 40 Fuß hoch, also ein Fünftel der Gesammthöhe — ist eine Beobachtung, die wohl nirgends mehr auf Widerspruch stößt. Aus der Viktoria hat er eine Borussia gebildet, welche, das Haupt mit dem Adlerhelm geschmückt, mit der Rechten den Lorbeerkranz erhebend, in der Linken ein Feldzeichen mit flatternden Bändern haltend, den siegreich einziehenden Kriegern entgegen zu eilen scheint. Ihre Gesichtszüge sind gerade nicht von hervorragender Schönheit. Die Form des Helms ist nicht ansprechend, zumal die Flügel desselben ihren idealen Zweck verfehlen, da die Göttin bereits mit einem Paar gewaltiger Schwingen ausgestattet ist. Auch die Anordnung der Gewandung zeigt manche Härten; so ist namentlich die Bewegung des unteren Gewandsaumes zu schematisch, was bei einer Betrachtung von der Seite aus geradezu unangenehm wirkt. Wir zweifeln nicht, daß derartige Uebelstände bei einer kleineren Figur nicht so fühlbar gewesen wären, und daß der helle Goldglanz zu ihrer Hervorhebung wesentlich beiträgt. Der Guß der Statue, zu der man 750 Centner Bronze verwendet hat, ist von Gladenbeck ausgeführt. Mit Rücksicht auf die Werke, die wir von Drake's Hand besitzen, waren wir zu besseren Erwartungen berechtigt. An einen Künstler, der uns mit dem herrlichen Relief am Sockel der Statue Friedrich Wilhelm's III. beschenkt hat, sind wir gewohnt, einen höheren Maßstab zu legen.

Die viereckige Basis, auf der die Säulenhalle steht, ist, wie bereits erwähnt, mit Bronzereliefs geschmückt. Das Relief an der Südseite, von Albert Wolff, gegossen von Eichwede in Hannover, stellt den Einzug des Kaisers an der Spitze seines Heeres in Berlin dar, so, daß die Gestalt des Kaisers selbst den Mittelpunkt einnimmt, hinter ihm die Prinzen, vor ihm Bismarck, Moltke, Roon und hervorragende Heerführer. Den Prinzen folgt das Heer mit Regimentsmusik, zum Theil in einzelne Gruppen aufgelöst. Den Abschluß bildet das Brandenburger Thor. Dem entspricht auf der rechten Seite das Denkmal Friedrich Wilhelm's III., an dessen Stufen Krieger eroberte Adler und Fahnen niederlegen. Daran schließen sich die Vertreter der Stadt und die Ehrenjungfrauen, zum feierlichen Empfange bereit. Ist der Vorwurf an sich als der festliche Beschluß des ruhmreichen Krieges auch dankbar und interessant, so stellen sich doch vom künstlerischen Standpunkte unüberwindliche Schwierigkeiten entgegen. Entweder der Künstler faßte den Zug als solchen in zusammenhängender Fortbewegung auf, und dann war eine gewisse Eintönigkeit nicht zu vermeiden, auch hätte der Empfang oder das Denkmal fortfallen müssen, weil nur ein Endpunkt möglich war.

Oder er löste den Zug in einzelne Gruppen auf, und dies mußte auf Kosten der einheitlichen Komposition geschehen. Er hat das letztere gewählt und dabei die entstehenden Mängel wohl empfunden. Er hat geglaubt, ihnen dadurch abhelfen zu können, daß er die Person des Kaisers als Mittelpunkt wählte und alles Uebrige in Beziehung zu ihm setzte. Dies hat er aber in zu äußerlicher Weise gethan, indem er z. B. Feldherren der vorderen Reihe sich zum Kaiser herumdrehen läßt und einige Personen der hinteren Reihe auf dieselbe Weise zu den folgenden Soldaten in Beziehung setzt. Die Figur des Kaisers ist unverkennbar mit der größten Liebe ausgeführt. Streng im Profil gehalten, lenkt er mit der einen Hand sein Roß, während die Rechte jene wohlbekannte Bewegung ausführt, welche das bescheidene Abwehren mit dem freundlichen Entgegennehmen so vortrefflich zu verbinden weiß. Weniger glücklich sind die Prinzen und Heerführer gelungen; sogar ihre Portraitähnlichkeit ist nicht über allem Zweifel erhaben. Die Pferde leiden an einer zu großen Ueberfülle, die sich namentlich in den Hintertheilen unangenehm breit macht, obwohl sich im Uebrigen der geschickte Thierbildner nicht verkennen läßt. Recht anmuthig ist die Gruppe zur Linken: eine Frau, die ihren heimkehrenden Landwehrmann umarmt, während der Sprößling im Vollgefühl auch seines Werthes das Gewehr seines Heldenvaters trägt. Dagegen zeigt uns die rechte Seite ein Paar nicht gelungener Figuren: den begrüßenden Bürgermeister und den Soldaten, der ganz nach vorn gebeugt Fahnen am Denkmal niederlegt. An die Endpunkte des Reliefs ist mit Recht Bewegung und übersprudelnde Siegesfreude versetzt worden, die sich dann in allmählichen Abstufungen zur stolzen freudigen Ruhe des Kaisers koncentrirt. Aber dieser Siegesjubel hat nicht den mächtigen vollen Ausdruck gefunden, der noch so frisch in unserer Erinnerung lebt. Die Schöpfung des Künstlers vermag uns nicht jene Tage der Begeisterung lebendig und frisch vor die Seele zu rufen.

Carl Keil hatte auf der Westseite des Denkmals eine dankbarere Aufgabe zu lösen. Die Hauptmomente des französischen Krieges sollten den Inhalt seiner Darstellung bilden. Er theilte die Fläche — beiläufig ist jedes Relief 41 Fuß lang und 6½ Fuß hoch — in drei ungleiche Abtheilungen so, daß ein breites Mittelfeld von zwei kleineren Seitenflächen eingeschlossen wird. Auf dem ersten Felde der Abmarsch zum Kriege: Abschiedsscenen, freiwillige Krankenpfleger, barmherzige Schwestern, im Hintergrunde ein Bahnzug mit Dienstpersonal. Das Mittelfeld umfaßt die einzelnen Momente der Schlacht von Sedan: ein Gefecht um eine Fahne, ein Verwundeter wird von einem Arzte verbunden, der Kaiser umgeben von einer äußerst zahlreichen Suite, der Kronprinz, Bismarck und Moltke. Der General Reille bringt den Brief Napoleon's. Ganz rechts steht ein Stadtthor mit der Inschrift: Sedan, vor dem zwei Generale halten. Wo noch bei der Fülle von Figuren sich ein Plätzchen bietet, sind französische Gefangene und Trophäen untergebracht. Das dritte Feld endlich stellt den Einzug in Paris dar, ziemlich paradenmäßig ohne hervorragendes Interesse, da von einer Disponirung und Entwicklung der Massen bei dem beschränkten Raume nicht die Rede sein konnte. Ganz rechts steht ein Pariser Gamin mit der Pfeife im Munde, der ein burleskes Element in den Ernst des Augenblickes hineinbringt und unseres Erachtens ziemlich überflüssig ist.

Was uns zunächst auffällt, ist auch hier der Mangel einer einheitlichen Komposition, eines künstlerisch ausgedrückten Zusammenhangs des Ganzen, vornehmlich auf dem Mittelbilde. Denn das Feld zur Rechten bietet nur eine Scene, während das zur Linken der Natur des dargestellten Momentes gemäß mehrere Scenen umfassen mußte. Aber auch hier fehlt als zusammenschließender Gedanke die allgemeine Begeisterung, der hervorbrechende Enthusiasmus, welcher z. B. auf dem Siemering'schen Germaniafriese einen so herrlichen, alle Herzen mächtig ergreifenden Ausdruck fand. Das Mittelbild soll uns das zeitliche Nacheinander der Hauptvorfälle der Schlacht von Sedan schildern, aber — und hier liegt die Klippe, die bisher nur die Hellenen glücklich umschifft haben — im räumlichen Nebeneinander. Die Verbindung dieser einander widerstrebenden Momente macht auf den modernen Menschen den Eindruck des Naiven, Einfältigen. Um diesen Eindruck abzuschwächen, ist eine hohe idealisirende Kraft von Nöthen, die sich namentlich auf eine möglichst geringe Anzahl von Figuren zu beschränken weiß. Schwieriger als im Rundfries wird die Aufgabe bei einem Reliefstreifen, der sich in gerader Richtung fortsetzt. Aber auch hierfür haben uns die Griechen mustergültige, Jedem bekannte Beispiele hinterlassen. Wir haben auf unserem Relief eine mit einem Blick nicht zu umfassende Masse von Figuren, die keinen Eindruck bei uns zurücklassen kann, weil der Hauptmoment, die Uebergabe des Briefes, durch die Scene und Einzelfiguren der Seiten zusammengedrückt wird und zu keiner Entwicklung gelangt. Auf diese eine Scene hätte sich der Künstler beschränken müssen, und er hätte durch klare, übersichtliche Gruppirung eine befriedigende Wirkung nicht verfehlt. Im Einzelnen läßt sich manches einwenden. So ist namentlich die Modellirung der Pferde schablonenhaft und steif. Die Faltengebung der Gewänder wirkt monoton. Auch sind die trennenden, durchaus schmucklosen Querleisten störend und unschön. Der Künstler hat diesen Mangel wohl gefühlt und sich alle Mühe gegeben, ihn einiger Maßen zu verdecken.

Ueber die Schlacht von Königgrätz, welche den Stoff für das dritte Relief auf der Nordseite von

Moritz Schulz (gegossen in der Eisengießerei zu Berlin) geliefert hat, können wir uns kürzer fassen. Den Mittelpunkt des Ganzen bildet die Begegnung des Kaisers und des Kronprinzen auf dem Schlachtfelde, jeder ist von vier Generalen begleitet. Gruppen von Kriegern drängen sich jubelnd an die Heerführer heran, während links die Schlacht in ihren letzten Augenblicken tobt. Verfolgte österreichische Reiter sinken an einer kleinen Kapelle mit der Statue des heiligen Nepomuk zusammen. Es scheint, als habe der Künstler den böhmischen Schutzpatron in Mitleidenschaft ziehen wollen. Aber der traurige Gesichtsausdruck des Heiligen wirkt eher entgegengesetzt auf den Beschauer. Die Rettung eines Verwundeten durch einen Krieger erinnert an ähnliche Gruppen auf griechischen Reliefs mit Amazonenkämpfen, womit aber kein Tadel ausgesprochen sein soll. Weiterhin wird die Komposition weniger erfreulich. Verwundete werden auf einem Bauernwagen mit schrecklich abgetriebenen Pferden untergebracht. Daneben spielt die Regimentsmusik, wahrscheinlich mit Bezug auf die mittlere Scene. Den Abschluß bildet zur Linken, dem zusammenstürzenden Oesterreicher entsprechend, ein sterbender preußischer Krieger. Man begegnet hier trotz mancher Mängel im Einzelnen, die namentlich die Mittelgruppe treffen, wenigstens dem Bestreben, eine einheitliche Komposition zu schaffen, die von einem gemeinsamen Mittelpunkte aus nach den Seiten zu in verschieden abgestuften und verschieden gestimmten Tönen ausklingt.

Wir haben bei der Beschreibung der einzelnen Reliefs absichtlich die umgekehrte historische Reihenfolge gewählt, um wenigstens unserer Darstellung einen befriedigenden Abschluß zu geben. Denn das vierte und letzte Relief, auf den dänischen Krieg bezüglich, von Alexander Calandrelli übertrifft die drei anderen in so bedeutendem Maße, daß selbst dem blödesten Auge, dem kunstverhärtetsten Gemüthe der eminente Abstand in schlagender Weise entgegentritt. Wir gestehen offen, daß wir nach Calandrelli's Entwurf zum Goethedenkmal keine großen Erwartungen von seinem Relief gehegt haben. Wir freuen uns darum doppelt über die freudige Ueberraschung, die wir dem Künstler verdanken. Die gesammte Fläche ist in zwei Theile getheilt, deren einer den Auszug, der andre die hervorragendste Episode des Befreiungskampfes, die Erstürmung der Düppler Schanzen darstellt. An gemeinsamem Altar stehen in idealer Eintracht links ein evangelischer Geistlicher, der den zurückbleibenden Verwandten der Ausziehenden den Segen ertheilt, rechts ein katholischer Priester, welcher ein stattliches Paar vereinigt. Denn der Bräutigam muß vom Altar in die Schlacht. Schon ziehen die Schaaren seiner Brüder, begleitet von dem begeisterten Jubel des Volkes, zum blutigen Ringen hinaus, mitten unter ihnen hoch zu Roß die populäre Gestalt des alten Wrangel. Noch drängen sich Frauen und Kinder zum letzten Abschied an die davonziehenden Krieger. Verschiedene Momente, deren einer sich aus dem andern natürlich und ohne Zwang entwickelt, von der entsagungsvollsten Ruhe bis zur lebhaftesten, stürmischen Bewegung! Noch höheres Lob verdient der Kampf auf der Schanze, welcher das zweite Feld einnimmt. Nicht den Moment des endlichen Sieges hat der Künstler mit weiser Einsicht gewählt, sondern eingedenk der Vorschrift unseres großen Kunstrichters den Moment vor der Entscheidung. Der größere Theil der Preußen hat bereits die Schanze erstiegen, andere sind noch bemüht, sie mit äußerster Kraftanstrengung zu erklimmen. Noch steht auf der Höhe ein dänischer Offizier, der mit erhobenem Revolver sich den andringenden Feinden entgegenwirft. Aber um ihn haben sich die Reihen gelichtet. Todte und Verwundete decken den Boden. Hinter ihm entspinnt sich ein verzweifelter Kampf zwischen einem Dänen und einem Preußen, der seinen Gegner mit eisernem Griff an der Kehle gepackt hält, eine äußerst lebensvolle Situation von der ergreifendsten Wahrheit. Durch das Ganze geht trotz der realistischen Durchführung im Einzelnen ein idealer Schwung, der die Begeisterung des Künstlers auf den Beschauer überträgt.

Vorgänge jüngster Vergangenheit in idealer poetischer Verklärung und in einem fast idealen Gewande der Gegenwart vorzuführen, welche jene Ereignisse als etwas Miterlebtes in frischer Erinnerung hält, ist gewiß eine schwere Aufgabe für den bildenden Künstler. Wir können aber mit vollem Rechte sagen, daß A. v. Werner seine Aufgabe, den Kampf und die Einigung Deutschlands in idealer Weise darzustellen, mit großen Glücke gelöst hat. Er hat es verstanden, Sage, Poesie und Wirklichkeit in so harmonischer Weise zu verbinden und diese Harmonie so farbenprächtig zu gestalten, daß nirgends ein Mißklang stört oder eine frostige Allegorie erkältend in den Kreis der Gestalten tritt.

Hoch am Ufer des Rheins steht die Figur der Germania. Noch schmückt der Kranz des Friedens ihre Locken, aber ihre Hände greifen schon nach Helm, Schwert und Schild. Riesen reichen ihr aus der Tiefe die alten Waffen zur Abwehr entgegen. Ueber ihr schwebt Borussia kampferprobt und kampfgerüstet, Württemberg und Bayern eilen als willkommene Bundesgenossinnen herbei. Wenn auch unschuldige Kinder noch im Kornfeld zu den Füßen der Germania spielen, so braust schon vom Rhein her das Ungewitter herbei. Der Imperator, umflattert von der Tricolore, die Frankreich über seinem Haupte schwingt, steht im stolzen Siegesbewußtsein mitten unter seinen kampflustigen Schaaren. Seine fahle Blässe kontrastirt wirksam mit der Lebensfrische und dem freudigen Muth, der aus der Mitte der heranströmenden Deutschen den Feinden gleichsam entgegensprüht. Die Reitergestalt des

Prinzen Friedrich Karl ragt mächtig aus dem Kampfgetümmel hervor. Zu seinen Füßen liegt ein niedergeworfener Franzose. Jubelnd begrüßen Sachsen, Bayern und Preußen die im ersten Kampfe wiedergewonnene Einheit, die durch den Handschlag des Kronprinzen, welcher dem General Hartmann die Rechte bietet, besiegelt wird. Daran schließt sich, an der Frontseite des Denkmals, die Proklamation des neuen Kaiserreichs. Ein Herold überreicht der hehren Gestalt der Borussia, welche auf den Stufen des Thrones steht, die Kaiserkrone. Zur Rechten und Linken des Thrones gruppiren sich die deutschen Fürsten und Feldherrn, unter ihnen hervorleuchtend die Hünengestalt Bismarck's mit der Kaiserproklamation. Dies in allgemeinen Zügen der Inhalt der Komposition, welche erst zur vollen Würdigung gelangen wird, wenn der Eintritt in die Halle gestattet ist. Die Aufstellung des Bildes ist ohnehin nur eine provisorische, da es seinen definitiven Platz in der Nationalgalerie erhalten soll. An seine Stelle tritt eine Nachbildung in Glasmosaik, die von Salviati in Venedig ausgeführt wird.

Die Figuren sind durchweg überlebensgroß, beinahe kolossal, und doch ist weibliche Anmuth und Würde neben männlicher Wehrhaftigkeit und mannhafter Erscheinung mit gleicher Meisterschaft zum Ausdruck gebracht. Vortrefflich ist besonders die Gruppe des Kronprinzen und des Generals v. Hartmann. Der Künstler soll ursprünglich eine Umarmung der beiden Heerführer beabsichtigt haben. Was auch für Gründe bei der späteren Aenderung mitgewirkt haben mögen, in ästhetischer und künstlerischer Hinsicht ist die gegenwärtige Anordnung nur zu billigen. Eine Umarmung zu Pferde wirkt immer unschön und zugleich beängstigend. Man denkt unwillkürlich, die Pferde könnten plötzlich die herzliche Umarmung durch Auseinanderweichen in unliebsamer Weise trennen. — Die Darstellung und die Komposition ist korrekt und fließend, der Gesammteindruck erhebend und die Leuchtkraft der Farbe von ungewöhnlichem Reiz. Man hat hier zum ersten Male das Gefühl, daß der Künstler hinter den Ereignissen nicht zurückgeblieben ist, daß die gewaltigen Thaten der deutschen Heere hier an hervorragender Stelle eine würdige Verherrlichung durch die Kunst erfahren haben. Das Bild v. Werner's möge uns neben dem Relief Calandrelli's für das minder Gelungene entschädigen, das uns die übrigen Künstler geboten haben!

Overbeck's letzte Kompositionen.

Wien, im September 1873.

Den Lesern Ihrer Zeitschrift ist bereits bekannt, daß ein glückliches Geschick, oder vielmehr mit einfachen Worten, die Gefälligkeit und der Kunstsinn Sr. Excellenz des Herrn Bischofes Stroßmair, den Wiener Kunstfreunden, sowie den zahlreichen Fremden, die gegenwärtig in unsern Mauern weilen, Gelegenheit geboten hat, Overbeck's letzte Kompositionen in den Originalentwürfen kennen zu lernen. Es sind die im Jahre 1868 vollendeten Kartons für die Gemälde der zu Diakovar errichteten neuen Domkirche, jener glänzenden Schöpfung moderner Kunst, die im entlegenen Südosten allen kommenden Zeiten als stolzes Denkmal deutscher Kultur dastehen wird. Zum Orte der Ausstellung wurden die Räume des österreichischen Museums ausersehen, wo sie auch neben den Sammlungen der Anstalt und der während der Monate August bis Mitte Oktober dort stattfindenden Ausstellung von Gemälden alter Meister aus dem hiesigen Privatbesitz, wie man meinen sollte, einen mächtigen Anziehungspunkt für die Besucher bilden könnten. Im Getreibe des Weltausstellungswesens gehen indessen derlei Erscheinungen leichter unbeachtet vorüber als zu andern Zeiten, und in der That hat die Literatur bisher keine eingehendere Notiz von den hochbedeutenden Schöpfungen des geschiedenen Meisters genommen; die Fluth des Modernen und Allermodernsten, die in Folge der großen Ausstellung über uns hereingebrochen ist, rauschte leicht begreiflicher Weise an diesen Werken um so eher vorüber, als ihnen der Stempel des Gegentheils aufgedrückt ist, als sie in eine andere, verklungene Welt des Gefühls zurückdeuten und dazu auch das Gewand der Form aus der Vergangenheit entlehnen.

Mein kurzer Bericht vermag ebenfalls keine erschöpfende Würdigung des Gegenstandes zu bieten; denn ich glaube, daß auch über diese letzten Arbeiten des Künstlers nur im Zusammenhange mit dem Vorausgegangenen gründlich geurtheilt werden kann, was hier zu weit führen würde. Ihre Leser haben vor nicht lang vergangener Zeit eine so gediegene, im Hinblick auf das Andenken des verklärten Meisters so edel weihevolle Würdigung seiner ganzen Bedeutung für die Kunst in diesen Blättern gefunden, daß ich deßhalb mich um so mehr auf ein bloßes Referat über das Gegenständliche der Kompositionen beschränken darf.

Zwölf der Kartons sind zur Ausführung in der Kirche bestimmt, vier von denselben wieder bilden die Entwürfe für die Zwickel der Pendentifs der Kuppel, zu deren Gegenstand in hergebrachter Weise die mächtigen Gestalten der Evangelisten, gleichsam als kraftvoller Träger der Stützen des Domes, gewählt sind. Wir dürfen in diesen Figuren von vier mit Lesen und Schreiben beschäftigten Männern, die auf den ersten Blick vielleicht sowohl unter einander als insbesondere im Vergleich mit den älteren Darstellungen derselben ziemlich gleichförmig erscheinen möchten, bei sorgfältiger Vertiefung in das Wollen des Meisters dessen feinen Sinn für die Gestaltung und Mannigfaltigkeit der Form mit Recht bewundern. Die würdigen Gestalten schweben in sitzen-

der Stellung auf Wolken, in sehr einfacher Pose; nur Matthäus erhielt durch das Ueberschlagen des einen Beines eine gewaltigere Stellung als die übrigen. Marcus und Matthäus sind als die Jüngeren, d. h. Männer im Zenith des Lebens aufgefaßt, kräftige Erscheinungen von energischem Ausdrucke, namentlich der Erstere, der etwas vom Eiferer Paulus an sich hat. Lucas und Johannes sind würdige Greise, der Erstgenannte fast dem Petrusideale etwas nahekommmend, während in Johannes der Künstler, der ganzen Stimmung seiner Weltanschauung getreu, nicht den Jüngling und Schoßjünger, sondern den Alten von Pathmos im Sinne hatte. Auch die Art der momentanen Beschäftigung der Vier ist geistreich variirt. Marcus liest in dem Geschriebenen, das er auf den Knieen liegen hat, und blättert mit gedankenvollem Antlitze nach rückwärts, — ein sehr feiner und geistvoller Zug des Künstlers, wodurch uns offenbar die Rückbeziehungen des Evangeliums auf die Propheten des alten Bundes vergegenwärtigt werden sollen. Lucas ist der gemüthliche Alte, schier wie Dürer's Hieronymus in der Zelle, voll Güte und stillem Frieden, doch hat sich in dem Augenblicke, eben da er schrieb, ein trüber Gedanke seiner bemächtigt, er hält die Feder in der müßigen Hand, die Augen seitwärts auf einen Punkt in's Leere geheftet, vielmehr wohl in die Tiefe, von dem Wolkensitz zur Erde nieder, zur Schädelstätte! Matthäus hält die Feder empor und sieht das Geschriebene nach, da bringt sein Begleiter, der Engel oder Mensch, Dornenkrone und Nägel herbei, deren ergreifende Tragödie seine Hand ja auf's vollkommenste zu schildern berufen war. Johannes endlich, unter allen sicherlich die Lieblingsfigur des Meisters selber, der heitere silberhaarige Greis mit dem milden Angesichte, hebt die Feder von der bis unten vollgeschriebenen Seite empor und scheint sein: Kindlein, liebet einander! sprechen zu wollen, das ihm ja größer schien als jedes geschriebene Gebet. So erblicken wir eine meisterhafte Charakteristik mit wenigen, nur leise andeutenden Zügen in sämmtlichen Figuren ausgesprochen, in demselben einfachen Geiste, wie er die höchste Kunst der Vergangenheit auszeichnet. Am wenigsten Rein-Eigenes vom Geiste des Meisters entdecken wir im Matthäus, in dessen Gestalt durch die machtvollere Pose, das Michelangeleske Kreuzen des Beins auf dem Knie des andern, etwas Fremdes eingeschlichen scheint. Aber in Johannes waltet jene ganze mildbegeisterte Stimmung der künstlerischen Richtung, deren Träger Overbeck in hervorragendem Maße gewesen.

Acht Kartons (2′ 10″ br., 3′ 6″ h.) behandeln in fortlaufender Reihenfolge die Geschichte des heil. Petrus und zwar die Momente der Berufung, das Pasce oves, Christus wandelt auf den Wellen, Petrus am Feuer im Hofe des Gerichtshauses, Pfingstfest, Petrus und Johannes heilen den Kranken an der Schwelle des Tempels, die Befreiung aus dem Gefängnisse, die Kreuzigung. Die hervorragendste unter diesen Kompositionen ist nach meinem Gefühle die erstgenannte, die Berufung des Petrus am Gestade des Sees. Ein wundervolles Maß durchdringt adelnd die einfache Gruppirung, eine strenge Schlichtheit in dem Gebrauch der künstlerischen Mittel waltet vor, die freilich bisweilen (und noch mehr in den übrigen Entwürfen) fast bis zur Nüchternheit getrieben erscheint. Das Abstrahiren von Allem, was allein gefallen will, die schier ascetische Beschränkung auf das Nöthigste, das genügt, um den Lehrzweck zur Geltung zu bringen, der dieser Kunst der oberste Grundsatz ist, worin dann das Liebliche, Schöne beinahe nur wie zufällig Stätte findet, nämlich wenn eben des Heilands mildes Bild vor Augen geführt wird, insoweit der Gegenstand es mit sich bringt, nicht die Kunst aber es fordert, — diese Richtung, die von Anfang an Overbeck's Princip gewesen, tritt in diesen letzten Schöpfungen sehr gesteigert auf. Während es in früherer Periode dem Künstler noch mehr möglich war, Landschaft und Menschenzüge, jugendliche Formen, schöne Drapirungen ꝛc. als Schmuck der heiligen Darstellung zu erkiesen, ist hier immer mehr darauf verzichtet, so daß selbst diese Natur, das Seegestade mit gebirgigem Hintergrunde, man möchte sagen, bis zum bloßen Gerüste einer Landschaft eingeschrumpft ist. Ueber Christi Gesicht schwebt jene wehmuthsvolle Trübe, welche die alte Kunst, selbst der sentimentalsten Richtung, ihm doch nur in den Momenten seiner Geschichte verliehen hat, worin der Träger der Weltsünde seines künftigen Looses gedenkend vorgeführt wird. Dieß fällt vor Allem beim Pasce oves auf, wenn man sich der bei aller Milde doch markigen und herrlichen Gestalt des Christus erinnert, den Raffael in derselben Komposition hingestellt hat. Eigenthümlich erscheint auch auf allen diesen Kartons die außerordentliche Größe und zuweilen der Anatomie widerstreitende Gestaltung der Körper. Die meisten Figuren kommen auf 9 und mehr Kopflängen, wie denn so manches auch in anderer Beziehung an die Malerei des Quattrocento erinnert. Doch das sind bekannte Dinge, die kaum wiederholt zu werden brauchen, wo von der Kunst des Meisters die Rede ist; daß diese Eigenthümlichkeiten in seinen letzten Kompositionen fast eher noch gesteigert als etwa gemildert an den Tag treten, verdient jedoch einige Beachtung. Ebenso wäre andererseits aber auch von den hier besprochenen Werken zu sagen, daß jener Grundzug der echten Kunst, einer Kunst, die einen ethisch hochbedeutsamen Inhalt besitzt und der es um denselben ein heiliger Ernst ist, wie das nur in ihren besten Tagen zu rühmen war, auch hier machtvoll vorhanden ist. Tritt die Form und ihre Schönheit zuweilen auch empfindlich vor dem Be-

streben, den Inhalt zur Geltung zu bringen, in den Hintergrund, so überwiegt dieser erhabene Gegenstand durch seine Fülle gedankenvoller Motive doch wieder so sehr das Anrecht, welches die äußere Erscheinung hätte, daß die Gesammtwirkung keine störende, ja auch keine unkünstlerische genannt werden kann. Man vermag diese Kunst der mittelalterlichen, in der fast dieselben Verhältnisse obwalten, zwar deßhalb nicht gleichzustellen, weil ihre Zeit eben nicht die mittelalterliche ist, sondern eine einseitige Ueberzeugung nur sie mitten in die fremde Welt der Gegenwart geschaffen hat; aber hiervon abgesehen, theilt sie vielfach doch die Größe, die Reinheit des Willens und den Ernst, der auch den Kunstschöpfungen jener entschwundenen Periode innewohnt. Den vorliegenden letzten Arbeiten Overbeck's darf dieses Lob ferner auch um so verdienter nachgesagt werden, weil an ihnen jenes störende Element, das ihre Vorgänger so häufig und nicht zum Vortheil von ihren Mustern, den Werken des Mittelalters, unterschied, die tendenziöse Reflexion, merkwürdigerweise trotz des heutzulage für einen Künstler wie Overbeck dazu sehr verlockenden Süjets, — der Geschichte Petri, — nicht bemerkbar wird.

Endlich erübrigt mir noch, der großen mit Bleistift in Konturen ausgeführten Zeichnung zu gedenken, welche der Ausstellung gleichfalls beigegeben ist, des jüngsten Gerichtes. Auf den ersten Blick überraschen bereits die zahlreichen und klar ausgesprochenen Reminiscenzen an berühmte Vorbilder, die die Komposition aufweist. Die Anordnung der Seligen ist dem Beispiele der Disputa in deren oberem Kreise entnommen, doch sind hier, weniger glücklich, zwei Cercles der Heiligen stockwerkartig auf eigenthümlich dünnen, brettchenartigen Wolken übereinander gebaut. Im Uebrigen gemahnt Vieles an das Fresco der Sistina, Anderes an Altdeutsche. Die Hauptschwäche der Komposition beruht jedenfalls darin, daß die obere Hälfte streng architektonisch, symmetrisch geordnet ist, während die Gruppen der Seligen und Verdammten auf Erden, sowie die zum Himmel Aufschwebenden ohne jeden Plan wirr und wahllos durcheinander gerüttelt erscheinen, — wenn in diesem Gegensatz nicht vielleicht eine Absicht zu suchen sein sollte. Wäre dem nun auch also, so gälte doch nur wieder dafür das Obengesagte, daß unter diesem Sinne Schönheit und Maß der Schöpfung merkbaren Abbruch erlitten. Die Figur Christi in weitfaltigem Mantel, — weder der König der mittelalterlichen, noch der Jupiter der Michelangelesken Kunst, — hat eine sehr unruhige Bewegung dadurch erhalten, daß er in den Lüften seines Wolkensitzes mit dem linken Fuße einen Stoß führt gegen die unten befindlichen Verdammten, gewiß ein drastisches, aber kein glückliches Motiv! Einzelnes ist von wunderbarer Schönheit, wie z. B. das holde Mädchen, welches von zwei Engeln zur Höhe emporgeleitet wird, noch wankend und schwindelnd in ihrem Fluge, als läge noch die Betäubung des langen Todesschlafes nachwirkend über ihr.

A. Ilg.

Nekrologe.

Henry Scheffer, ein begabter französischer Historienmaler, Neffe Ary Scheffer's und Schwager Ernest Renan's, ist in Venedig einem Brustleiden erlegen.

Tschaggeny, Edmond J. B., einer der bekanntesten belgischen Thiermaler, Schüler von Verboeckhoven, ist am 5. September in seiner Geburtsstadt Brüssel im Alter von 55 Jahren gestorben.

Sammlungen und Ausstellungen.

Die Ausstellung alter Gemälde aus dem Wiener Privatbesitz im Oesterreichischen Museum zu Wien bleibt auf zahlreiches Verlangen noch bis zum 12. Oktober geöffnet.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertfund & Pries in Leipzig.

VIII. Jahrgang. Nr. 52.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

10. October 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Am 17. October erscheint das 1. Heft des neuen (IX.) Jahrgangs der Zeitschrift für bildende Kunst mit Beiblatt Kunstchronik No. 1. Der Subscriptionspreis beträgt pro Anno fernerhin 25 Mark. Um möglichst baldige Erneuerung des Abonnements ersucht

Die Verlagshandlung.

Die dreizehnte Hauptversammlung der Verbindung für historische Kunst.

* Vom 28. bis zum 30. August hielt die Verbindung für historische Kunst in Wien ihre dreizehnte Hauptversammlung ab, zu welcher fünfzehn Mitglieder in Vertretung der Aktionäre erschienen waren. Zum ersten Präsidenten wurde der Kanzler des Königreichs Preußen Herr v. Goßler, zum zweiten Präsidenten Herr Graf Kaunitz aus Prag gewählt; die Schriftführung übernahm Herr Prof. Dr. Laband aus Straßburg. Nach der Eröffnungsrede des Geschäftsführers der Verbindung, Herrn Schulrath Looff aus Langensalza, und der Ansprache des Präsidenten v. Goßler, welche Beide unter den hingeschiedenen Mitgliedern vor Allem des unvergeßlichen, um die Verbindung hochverdienten Eggers mit warmen Worten gedachten, wendete sich die Versammlung dem Berichte des Geschäftsführers über den Geldstand der Verbindung und deren künstlerische Aufgaben zu.

Dem Auszuge aus der Rechnung vom September 1871 bis Juli 1873 zufolge beliefen sich die Einnahmen in diesem Zeitraume auf 18,592 Thlr., die Ausgaben auf 7858 Thlr., so daß ein Kassenbestand von 10,374 Thlrn. verblieb. Den Anforderungen der Mitglieder an Zusendung von Vereinsbildern konnte nur mangelhaft genügt werden, da nur wenige Bilder zum Umlaufe vorhanden waren. Die letzte Hauptversammlung hatte beschlossen, bei den Malern A. v. Werner in Berlin und Pauwels in Weimar Bestellungen zu machen. Ersterer war wegen zahlreicher anderer Arbeiten nicht im Stande, einen Auftrag anzunehmen, Letzterer siedelte im September 1871 nach Antwerpen über, und verlor dadurch (nach § 1 der Statuten) das Anrecht, von der Verbindung, welche nur Kunstwerke Deutscher oder doch an einer deutschen Kunstschule thätiger Künstler in's Auge zu fassen hat, berücksichtigt zu werden. Der Vorstand hat es daher im Interesse der Verbindung für nöthig erachtet, selbständig die entstandenen Lücken auszufüllen und bei dem Maler Gustav Spangenberg in Berlin das der Vollendung nahe Bild: „Luther's Einzug in Worms" zum Preise von 4000 Thlrn. anzukaufen.

Obwohl das Bild Spangenberg's der Versammlung nicht vorgeführt werden konnte, genehmigte dieselbe doch auf Antrag des Herrn Geh. Regierungsrathes Dr. R. Schöne, welcher die ausgezeichneten Eigenschaften des Bildes hervorhob, einstimmig dessen Ankauf.

In die Revisionskommission wurden sodann die Herrn Dr. Gaedertz und Dr. Matsen, in die Kommission zur Berichterstattung über die anzuschaffenden oder zu bestellenden Bilder die Herrn Prof. Eisenmenger, Dr. Schoene, Malß, v. Dalwigk und Heidl, in die Kommission zur Verloosung der Vereinsbilder die Herrn v. Goßler, Graf Kaunitz, Dr. Gaedertz, C. Meyer und Prof. Laband gewählt; endlich folgende zwei Aenderungen der Statuten auf Antrag des Geschäftsführers angenommen:

Zu § 11 ist folgender Zusatz hinzuzufügen:

„Die Aussteller haben nach beendigter Ausstellung die Bilder kostenfrei zur Eisenbahn befördern zu lassen, so daß Nachnahme für Rollgeld, Vergütung des Spediteurs, für Frachtbrief u. s. w. nicht erhoben wird. Hat der Aussteller Auslagen für Reparatur der Rahmen oder Kisten gehabt, so ist Rechnung darüber dem Geschäftsführer zu übersenden."

§ 13 soll folgende Fassung erhalten:

„Die Kunstwerke sind (bei der Thuringia in Erfurt) für die ganze Dauer des Umlaufs gegen Feuersgefahr versichert, so daß es Seitens des Ausstellers nur einer Anzeige bei dem im Orte befindlichen Agenten der Versicherungsgesellschaft bedarf. Transport-Versicherung findet nur auf Antrag des Empfängers der Bilder statt."

Nachdem am zweiten Versammlungstage die Prüfungskommission in der Kunsthalle der Weltausstellung mit der Musterung der etwa für die Verbindung in Betracht kommenden Bilder beschäftigt gewesen war, trat die Versammlung am dritten Tage wieder im Plenum zusammen und nahm die Berichte der Komité's entgegen.

Die Verloosung ergab, daß das Bild von Piloty: „Ermordung des Julius Cäsar" auf Aktie 16,b des Kunstvereins zu Hannover, das Bild von Bode: „Der Graf von Habsburg" auf Aktie 43,c des Herrn Kaufmann-Asser in Köln gefallen ist. — Auf Antrag des Herrn v. Dalwigk wurde dem Vorstande über die Rechnungsablage die Decharge ertheilt. — Nach dem Berichte des Herrn Dr. Schöne wurde keines der eingesandten Bilder (und Skizzen) für den Ankauf oder zur Bestellung geeignet erkannt. Ausgeschlossen von diesem Berichte war die erst am letzten Versammlungstage eingelaufene Photographie eines Kartons von Prof. Grosse, welcher eine Scene aus der „Göttlichen Komödie" des Dante (Fegefeuer, Gesang II, Vers 19 ff.) zum Gegenstande hat.

Die Schönheit und Bedeutsamkeit dieser Komposition erregte sofort das lebhafte Interesse der Versammlung, und nach eingehender Debatte beschloß dieselbe auf Antrag des Präsidenten v. Goßler mit allen gegen eine Stimme:

„Der Vorstand möge mit Herrn Professor Grosse verhandeln, in welcher Größe, Art und für welchen Preis das vorgelegte Bild auszuführen sei, um geeigneten Falles das Bild bei dem Künstler für die Verbindung zu bestellen. Zugleich werde der Vorstand ermächtigt, wenn nach diesen Verhandlungen die Bestellung dieses Bildes als nicht ausführbar sich erweisen sollte, ein anderes geeignetes Bild bei demselben Künstler zu bestellen."

Ein von Herrn Katzenstein gestellter Antrag:

„Die Versammlung wolle beschließen, Skizzen historischer Gemälde anzuschaffen,"

fand keine Zustimmung.

Der Antrag des Herrn Prof. v. Lützow:

„Der Vorstand möge ermächtigt werden, mit Herrn E. v. Gebhardt in Düsseldorf in Verbindung zu treten, damit er einen Entwurf vorlege, und geeigneten Falles ein Bild von ihm zu erwerben oder bei ihm zu bestellen,"

wurde einstimmig angenommen.

Wir können nur lebhaft wünschen, daß die Verhandlungen des Vorstandes mit den beiden genannten Künstlern zu gutem Ende führen mögen!

Nachdem dann zum Orte der nächsten Hauptversammlung Stuttgart, und an Stelle des verstorbenen Eggers Herr Dr. Schöne in den Vorstand gewählt worden war, schloß der Vorsitzende die Versammlung mit dem Ausdrucke des Dankes gegen den Oesterreichischen Kunstverein und die Wiener Akademie der bildenden Künste, welche ihre Räume für die Sitzungen und Ausstellungen der Verbindung freundlichst zur Verfügung gestellt hatten.

Die Ausstellung der Gemälde alter Meister aus dem Privatbesitze zu Brüssel.

Der Kunstfreund, der diesen Sommer Europa durchkreuzt hat, wird eine mehr als gewöhnlich reiche Gelegenheit gehabt haben, ohne Mühe und Zeitverlust in die verborgenen Heiligthümer der Privatgalerien hineinzublicken. Sowohl Wien als Brüssel haben Ausstellungen veranstaltet, welche eine schöne Reihe von Gemälden alter Meister aus dem Privatbesitze zur Anschauung bringen, und auch Aachen ist auf glänzende Weise daran betheiligt, da die Suermondt'sche Sammlung mehr als 120 Gemälde und 44 Handzeichnungen zu der Brüsseler Ausstellung beigesteuert hat.

Die „Exposition de tableaux et dessins d'anciens maîtres, organisée par la société Néerlandaise de bienfaisance à Bruxelles" wurde im Frühsommer mit 359 Nummern in den Räumen des Industriepalastes, wo sich bekanntlich auch das Gemälde-Museum, die Bibliothek u. s. w. befinden, dem Publikum geöffnet.

Der wohlthätige Zweck der Ausstellung brachte sie mit einem Tombola-Unternehmen in Verbindung, dessen Ausstellung in den vordersten Sälen freilich den guten Geschmack des Beschauers auf eine recht harte Probe stellte, indem man sich durch unzählige Sophakissen, mit figürlichen Broderien, durch Pantoffeln und andere Dinge verwandter Art durcharbeiten mußte, um zu den heiligen Hallen der alten Meister zu gelangen.

Da wurde man nun freilich für seine Mühe reichlich belohnt. Denn die Werke, die man sonst mit unsäglicher Mühe einzeln aufsucht, und die man sich glücklich schätzt, ein Paar Augenblicke in einem schlechtbelench-

teten Gemache doch mit eigenen Augen geschaut zu haben, sind hier in mannichfaltiger Auswahl vorhanden und dem Studium des Forschers zugänglich; ja Meister, die in den öffentlichen Sammlungen Belgiens gar nicht vertreten sind, präsentirten sich in mehrfachen Arbeiten.

Es würde eine sehr dankbare, aber auch eine sehr schwierige Aufgabe sein, diese Ausstellung in ihrer ganzen Ausdehnung kritisch zu würdigen; wir müssen uns heute nur auf einen einfachen Bericht beschränken, was uns durch den sehr gewissenhaft ausgearbeiteten, von der Direktion des Unternehmens publizirten Katalog erleichtert wird.

Die Ausstellung greift bis auf Jan van Eyck zurück, von dem aus der Suermondt'schen Sammlung zwei, schon in München 1869 ausgestellte Bilder vorliegen, die stehende heilige Jungfrau mit dem Brillanten-Diademe in der von reichem Sonnenlicht durchleuchteten gothischen Kirche, und das berühmte Portrait eines Greises mit Pelzmütze und einer Nelke in der Hand, zwei kleine mit meisterhafter Feinheit ausgeführte Arbeiten, unter denen die letztere bekanntlich von Gaillard gestochen und unter dem Namen „L'homme à l'oeuillet" in der „Gazette des Beaux-Arts" publizirt worden ist.

Außerdem hat Herr Suermondt noch ein drittes Eyck'sches Bild ausgestellt, von etwas größeren Dimensionen, die „Vierge aux citronniers", die in dieser Zeitschrift abgebildet und von Hotho beschrieben wurde: bekanntlich schreiben Hotho und Heris das Bild dem Hubert van Eyck zu, während es Lübke in seinem Handbuch der Kunstgeschichte dem Jan zueignet, und zwar als ganz authentische Arbeit; mir scheint, die ganze Frage von dem Antheile der zwei van Eyck's an den verschiedenen Werken ist weder durch diese noch durch irgend eine andere Arbeit der Meister mehr zu lösen. Ueber eine Gerard David zugeschriebene Madonna mit dem Kinde auf dem linken Arme, dem sie Rosen entgegenhält, aus der Suermondt'schen Sammlung (früher Coll. Merlo) darf ich keine bestimmte Meinung aussprechen.

Quentin Matsys ist durch zwei Bilder vertreten, die heilige Elisabeth von Portugal, gleichfalls Herrn Suermondt gehörig, ein kleines Brustbild mit der Inschrift in goldenen Buchstaben auf schwarzem Grunde: „Arainha santa Isabel", und einen mit Dornen gekrönten Christus, dem Herrn Arthur Stevens in Brüssel gehörig, in dem Typus auf dem Löwener Bilde von Dirk Stuerbout in der Peterskirche sehr ähnlich.

Die älteren deutschen Schulen sind ebenfalls meistens durch Suermondt'sche Bilder, sowie durch einige Handzeichnungen vertreten; so fand ich aus der Kölner Schule des 14. Jahrhunderts eine hübsche Madonna, das Christuskind tragend, zu den Füßen Sonne und Mond, auf Goldgrund; von Dürer den aus den Sammlungen Kirschbaum in München (1822) und von Holzschuher in Nürnberg stammenden greisen Kopf mit langem Bart, Studie zu einem der gestochenen Apostel, St. Paulus, nebst einer mit weiß gehöhten Federzeichnung aus der Coll. Thibaudeau, jetzt Herrn Suermondt angehörig: die heilige Familie am Fuße eines Baumes von Engeln bedient, sammt einer Madonna in gothischer Nische, Federzeichnung aus der Sammlung Andrósssy stammend.

A. Altdorfer ist durch seine Satyrfamilie mit Monogramm und Jahreszahl 1507, Aldegrever durch die Steinigung der zwei Greise, die Susanna fälschlich angeklagt, repräsentirt. Die Komposition ist durch die von Aldegrever selbst gestochene Folge: Geschichte der keuschen Susanna, 4 Bl. v. 1555 bekannt. Cranach d. ä. tritt mit dem Porträt: Sibylla, Herzogin von Cleve, Gräfin v. d. Mark, auf; das Bild, auf bläulichem Grunde gemalt, zeigt das bekannte Monogrammzeichen des Meisters; ebenso liegt eine Handzeichnung von Cranach vor: Ritter und Dame unter Bäumen am Schloß, Federzeichnung, früher in der Coll. Andrósssy.

Von H. Holbein d. j. waren ursprünglich nicht weniger als vier Bilder ausgestellt, von denen aber zwei schon früh zurückgezogen wurden. Sie gehörten dem Obersten de Formanoir und stellten einen 59jährigen Mann und eine 56jährige Frau vor; das erstere Bildniß war mit der Jahreszahl 1543 bezeichnet. So beschränkten sich später die Holbein's auf den jungen Mann mit blondem Bart und mit Handschuhen in den zusammengelegten Händen, in Dreiviertelansicht mit der Inschrift: Anno 1541, aetatis suae 37, der schon in München 1869 und 1871 in Dresden zu sehen war und aus den v. Sybel'schen und Merlo'schen Sammlungen stammt, nebst dem jungen Manne, ebenfalls mit blondem Bart, aber mit Handschuhen in der linken Hand, früher der Koll. Schönborn in Wien gehörig, und in der Gazette des Beaux-Arts von 1869 gestochen; beide jetzt der Suermondt'schen Sammlung gehörig.

Natürlich ist die niederländische Schule weit reicher repräsentirt: die Brueghels, van Dyck, Jordaens, Rubens sind alle mehr oder weniger vertreten; der Großmeister Rubens, wie es mir scheint, am wenigsten bedeutend, trotz der 12 Nummern, die ihm gehören. Der Umstand, daß hier meist kleinere Studien und Skizzen anstatt der riesenhaften Leinwände, auf deren breiten Flächen er seinen Genius sich tummeln zu lassen liebte, versammelt sind, und nebenbei auch der Umstand, daß das Auge in Belgien durch seine besten Arbeiten verwöhnt ist, mögen dazu beigetragen haben. Da finden sich nur drei Studien zu den heiligen drei Königen für das Antwerpener Bild, Anbetung der Könige, der Gräfin Amédée de Beaufort gehörig, zwei Löwen aus dem Besitze S. M. des Königs von Belgien, zwei Hand-

zeichnungen, ein männliches Portrait en face mit höchst energischem Gesichtsausdruck und reich gefaltetem Mantel (früher Coll. Patureau, Paris 1857), die erste Skizze zu dem Calvarienbilde, das unter dem Namen „Coup de lance", für eine Kirche in Antwerpen gemalt, sich jetzt im Museum daselbst befindet, und von S. Bolswert gestochen ist, Mars und Venus aus der früheren Jabach'schen Sammlung in Köln, das Glück (ebenso), die Stadt Paris sich dem König Heinrich IV. übergebend (Pendant zu dem Triumphzuge Heinrich's IV. in Lord Hertford's Sammlung), endlich der Engelsturz, die ausgeführte Skizze zu dem großen Münchener Bilde und Pendant zu der Himmelfahrt der Seligen in München. Wie dieses Bild, ist es auf Holz gemalt und von denselben Dimensionen. Die zuletzt genannten Bilder gehören Herrn Suermondt. — Jordaens ist nur durch das Portrait seiner Frau, dem Fürsten Galizin gehörig, repräsentirt; van Dyck aber desto zahlreicher, und interessant ebenso sehr wegen der religiösen Bilder, deren mehrere da sind, Pietà, Skizze grau in grau, und Calvarienberg ebenso, (Herr Suermondt), Kreuzabnahme (Wittwe v. d. Aa, St. Nicolas), Himmelfahrt der heil. Jungfrau (Marquis d' Assche), Gruppe von drei Engeln (Graf de Romrée), als wegen der wenigen vortrefflichen Portraits, das des Präsidenten Roose mit der Stadt Brüssel im Hintergrunde (Gräfin Beauffort), von Leonard gestochen, und das bekannte des „Thomas François de Savoye; prince de Carignan" von Pontius gestochen (grau in grau). Von Brueghel und van Balen hat der Graf von Flandern die prachtvollen farbenschillernden vier Elemente zur Anschauung gebracht, und aus der Sammlung eines Ungenannten sah man eine interessante gemeinsame Arbeit von Sebastian Franck, Fr. Pourbus d. j. und Jan Brueghel: „Cabinet d'amateur."

Der Glanzpunkt der Ausstellung ist die holländische Schule, die nicht nur die am reichsten vertretene ist, sondern auch die meisten Kostbarkeiten aufzuweisen hat. Man denke nur: eine Sammlung von 11 ausgezeichneten Frans Hals, 11 Albert Cuyp's, 11 van Goyen's (freilich hinter die Wiener Ausstellung des van Goyen in den Hintergrund tretend), 6 Thomas de Keyser, 6 van der Meer von Delft, 7 Mierevelt, 6 Aart van der Neer, 3 Rembrandt's, 6 Ruysdael's, 4 Jan Steen, 9 David Teniers d. j., 5 Adrian van der Velde u. s. w., außer den Handzeichnungen.

Zuerst Frans Hals, den man wohl nie außer Haarlem so beisammen gesehen hat, wie hier. Vor Allem haben wir da die göttlich-häßliche Hille Bobbe mit Bierkrug und Eule, jetzt in dem Katalog als „point vers 1650" bezeichnet; daß dunkle Hautfarbe so leuchten kann, wie in diesem Gesicht, sieht man wohl kaum zum zweiten Male. Dann finden wir die übrigen schönen Suermondt'schen Hals: „Der singende Knabe", der zugleich mit der Hand den Takt markirt und eine Flöte hält („point vers 1625"); dann „La petite fille d'Ilpenstein avec sa bonne" („point vers 1635"), Portrait eines Reitersmannes mit schwarzem Schnurrbart, datirt: 1625; „Das fröhliche Trio", ein ergötzliches Bild, einen Alten mit einem jungen Mädchen auf dem Schooße, während ein anderes Mädchen scherzend über dem Kopf des Alten eine „Guirlande de sancissons" hält, darstellend, („point vers 1615"), allerdings eine Arbeit aus seiner früheren Zeit; „Fröhlicher Trinker" mit dem Glühtopf auf dem Tisch, die Pfeife eben angezündet, erhebt den Bierkrug („point vers 1630"), sammt einem jungen lachenden Knaben, in der Hand eine Flöte, dahinter ein anderer Kinderkopf, und Basen auf einer Konsole mit vollständigem Monogramm und Jahreszahl 1640, Rundbild. Außer diesen Suermondt'schen Hals-Bildern finden sich aus der Sammlung des Königs von Belgien: „Unser gemeinsamer Freund", zwei prächtige mit einer Katze beschäftigte kleine Mädchen, lachend und Lächeln erregend, und „Die kleinen Spieler", Junge und Mädchen auf einem hölzernen Stuhle Karten spielend, während andere Karten auf der Diele umher liegen. Dann ein Violinspieler mit einem eben seinen Becher füllenden Mädchen, Herrn P. Crabbe in Brüssel gehörig, und endlich „Der Bürgermeister von Haarlem", ein herrliches Portrait, dem Herrn Charles Pillet in Paris gehörend. — Rembrandt erscheint in dem Herrn Suermondt gehörenden Rabbiner, bez. Rembrandt 1645, in München 1869 ausgestellt, und einer Landschaft, früher im Museum zu Karlsruhe (Katal. o. 1833, No. 67): man sieht über eine Ebene hinaus, in der Mitte liegt eine Kirche und ein Dorf, rechts eine Mühle, Baumgruppen bedecken die Hügel, kühle Morgenluft weht durch das Bild. Ein lebensgroßes männliches Portrait, dem Grafen de Grune angehörend, verläugnet seinen Meister nicht. — Höchst interessant tritt van der Meer von Delft auf, freilich so, daß man wohl versucht wäre, nach zwei verschiedenen Meistern zu suchen. Drei Figurenbilder: Junges Mädchen bei der Toilette, schreibendes Mädchen und Seifenblasenspieler in einem Hofe, und daneben drei theilweise etwas verblichene aber höchst ansprechende Landschaften: „Prospekt von Haarlem", „Die Dünen" (in München ausgestellt) und „Bauernhütten" (ebenfalls in München). — Fast konnte man bisweilen versucht sein, auch den Namen Albert Cuyp auf zwei oder noch mehrere Personen zu vertheilen, wenn man sich an die höchst verschiedenartigen Gegenstände halten wollte, die sein mannichfaltiger Pinsel beherrscht: sein eigenthümlicher Vortrag aber weist doch fast allemal auf einen gemeinsamen Urheber hin: 1. Landschaft, 2. Stilleben, 3. Portrait, 4. Genrebild („Der Muschelesser", dem

Herrn van Hoobrouck de Ten Hulle gehörend und im Museum zu Rotterdam in einem zweiten ähnlichen Exemplare befindlich), 5. Thiermalerei, 6. Architekturmalerei! Das sind die Zweige der Malerei, welche er auf dieser Ausstellung sämmtlich vertritt; eine wahrhaft erstaunenswürdige Vielseitigkeit. — Unter den Aart van der Neer, der auch einige seiner Feuersbrünste hier hat, nennen wir vorzugsweise eine Mondlandschaft, Herrn Suermondt gehörend, aus der Schönborn'schen Sammlung stammend (der Mond geht über dem Fluß auf), wegen der Aehnlichkeit in Stimmung, Komposition und Behandlung mit dem wenig bekannten, kleinen, musterhaften Bilde im Museum zu Stockholm. Hier sei denn auch nebenbei erwähnt, daß dem Katalog zufolge Adriaen Brouwer auf der Ausstellung auch als Landschafter auftritt, und zwar mit einer Mondlandschaft mit Signatur A B. (Suermondt). Ruysdael's „Stürmische See", von Flameng radirt, seine „Umgebung von Haarlem" und seine „Mühle" (Mr. Milhot, Brüssel) sind interessante Bilder, wenn der Meister auch reicher und mannichfacher auf der Ausstellung in Wien vertreten ist.

Eine große Seltenheit der Ausstellung war die berühmte Suermondt'sche Landschaft von Paul Potter: „Bois de la Haye" mit der Jagdpartie des Statthalters als Staffage, bez. Paulus Potter 1652, früher in den Sammlungen des Herzogs von Choiseul, Fürst de Conti, Prinz Radziwil, Wombwell und Stevens. Dasselbe Sujet kommt bekanntlich in der Dresdener Galerie vor, dem Potter und van de Velde zugeschrieben.

Auch eine zweite Landschaft, dem Potter gehörend, und signirt „Paulus Potter 1649", brachte die Ausstellung: Sonnenuntergang mit Kühen an einer Furth, links Schafe und ein Esel, im Hintergrund tanzende Bauern; ein duftiges, heiteres und warmes Bild von großer Frische (dem Prinzen Eug. de Caraman Chimay in Brüssel gehörig).

Die liebenswürdigen Genrebilder von Breekelenkamp, immer etwas an den früh verstorbenen Wickenberg aus neuerer Zeit erinnernd, waren gut vertreten durch „Die Näherinnen" (Mr. Picard), „Lesendes Weib" (Comte de Choisel), „Spitzenklöpplerin" (Mr. van Hoobrouck). Die gemüthliche Innerlichkeit des stillen holländischen Lebens tritt uns in diesen Bildern mit ihren interessanten Interieurs sehr ansprechend entgegen.

Daß auch van Huysum und Rachel Ruysch, sowie Barth. van der Helst (durch ein vorzügliches, Baron Meyendorf gehöriges Portrait), W. v. Alst, L. Backhuisen, J. Both, Dirk van Delen, Dusart und Molenaer, Hobbema und de Koningk, Corn. de Heem wie Nicolas Maas, Weenix wie Wouwerman und Gabriel Metzu (Mutter des Künstlers, „L'usurier", und junges sitzendes Weib), Hondekoeter wie Netscher, alle, wenn auch nicht zahlreich, so doch durch bedeutsame Arbeiten vertreten sind, brauche ich kaum zu bemerken.

Speziell muß ich noch von Adr. Ostade den vom Rücken gesehenen Bauer in der Stube (sign.: A. Ostade 1667), Herrn Suermondt gehörig, und das Hof-Interieur aus dem Besitze des Herrn van Hoobrouck de Ten Hulle) erwähnen, sowie eine Reihe von Teniers d. j.: „Des bösen Reichen Ankunft in der Hölle", „Flämische Kirmeß" (Suermondt), „Dorfkonzert" (Baron van der Woestyne d'Herzeele), „Rauchertrio" (Comte C. du Chastel), „Versuchung des h. Antonius" (Wauters) sammt einem interessanten Portrait und einer Engels-Erscheinung in einer dem Meister ungewöhnlichen Art.

Jan Steen „Fröhliche Gesellschaft" (Suermondt), „Dorfoperateur", der dem Patienten ein Pflaster an's Bein legt (van Hoobrouck), „Familienkonzert", datirt 1666, von Westrheene in seinem Jan Steen, S. 127 besprochen, und „Schlägerei vor einer Schenke" (Westrheene, S. 161 No. 378. in Suermondt's Besitz) — zeigen uns den Meister in gewohnter Weise als den immer ergötzlichen und doch tief ernsten Sittenmaler seiner Zeit.

Von Terburg sah ich mehrere vortreffliche Portraits und auch ein Genrebild, einen ruhenden Krieger mit angezündeter Pfeife.

Von Everdingen eine norwegische Landschaft, die als deutlich ausgesprochene norwegische an Ort und Stelle gemachte Studie sich durch die Bergformation, Vegetation u. s. w. kundgiebt, während die vielen sogenannten „norwegischen Landschaften" Ruysdael's sich gewiß nicht auf norwegische, sondern meistens auf ostholländische und belgische Berg- und Waldgegenden beziehen.

Daß auch Italiener, Franzosen und Spanier nicht fehlen, dafür zeugen die Namen Boucher, Caracci, Herrera, Claude Lorrain, Padovanino, Murillo, sowie Prudhon, Spinello Aretino und Ribera; aber es kann hier gleich gesagt sein: das Interesse der Ausstellung war mit der holländischen Schule erschöpft, die Italiener, ja selbst die Murillo's, kamen uns hier so vor, wie sie mir immer in den holländischen Galerien vorgekommen sind: als Denksteine, damit man nicht vergessen solle, daß es auch anderwärts eine große Kunst giebt; aber vereinzelt, wie sie da stehen, gewöhnlich nicht durch ihre besten Werke vertreten, wollen die südlichen Meister nicht recht in der holländischen Luft schmecken; man fühlt es, daß sie hier nicht auf günstigem Boden stehen.

Mit dieser einfachen Aufzählung der bedeutendsten Erscheinungen muß mein Bericht über diese überaus reichhaltige Ausstellung geschlossen sein. Bei gebührender Anerkennung der gewissenhaften Katalog-Arbeit mag es mir doch erlaubt sein, meine Verwunderung darüber aus-

zusprechen, daß man in diesem belgischen Kataloge noch Albert Everdingen statt Alaert (S. 31 und 101), Ostade, Adrian van, Lübeck 1610 (als Geburtsort, anstatt Haarlem — S. 20), Theodor de Keyser (anstatt Thomas, S. 29) lesen kann.

Anfang September. C. Dietrichson.

Nekrologe.

* **Franz Xaver Winterhalter**, der berühmte Porträtmaler, der am 8. Juli d. J. zu Frankfurt a. M. einem typhösen Fieber erlag, war am 20. April 1806 in dem Dorfe Mengenschwand bei S. Blasien im badischen Schwarzwalde als Sohn des Besitzers einer Dorfschenke geboren. Alljährlich während seines langen Aufenthaltes in Paris pflegte der Verstorbene sich für einige Zeit hierher zurückzuziehen, wo inzwischen aus der einfachen Schenke ein stattliches Gasthaus geworden war, welches eine Nichte von des zu beträchtlichem Wohlstande gelangten Künstlers Gelde gebaut hatte. Nachdem Winterhalter in Karlsruhe den ersten Schulunterricht empfangen, und dann eine Zeit lang in dem Herder'schen Kunstinstitute zu Freiburg im Breisgau sich dem Erlernen der Kupferstichkunst gewidmet hatte, bezog er 1823 die damals unter Langer's Leitung stehende Münchener Akademie. Den Unterhalt mußte er sich dabei durch Lithographiren in der Piloty'schen Anstalt verdienen. Mehrere der Steinzeichnungen, welche der Domherr Speth damals nach Gemälden seiner Sammlung anfertigen ließ, rühren von des jungen Künstlers Hand her. Derselbe war bald auch in der Malerei so weit vorgeschritten, um selbstständig auftreten zu können. Schon 1828 finden wir ihn von München nach Karlsruhe übergesiedelt und dort mit Erfolg als Porträtmaler thätig. Die Bildnisse des Großherzogs Leopold von Baden und seiner Gemahlin Sophie, das des Markgrafen Wilhelm u. a. machten solches Glück, daß Winterhalter zum badischen Hofmaler ernannt wurde. Damit war seine Laufbahn als Maler der Höfe par excellence eröffnet. Die folgenden Jahre brachte Winterhalter auf Reisen in Italien, Belgien, England und Spanien zu; dann aber fand er seine zweite Heimath in der Weltstadt Paris, die seinem Talente die glänzendsten Aussichten bot und in deren erste Gesellschaftskreise er sich frühe schon durch ein vorzügliches Porträt der Gräfin von Langenstein Eingang verschafft hatte. Durch mehr als drei Dezennien hindurch hat er sich in der Hauptstadt Frankreichs unter dem Wechsel der Dynastien und der Kunstrichtungen als Bildnißmaler, besonders als Darsteller vornehmer weiblicher Schönheit und Eleganz, seinen gefeierten Namen zu bewahren gewußt, und von zahlreichen Berufungen an die auswärtigen Höfe Lorbern auf Lorbern heimgetragen. Aus der zweiten Hälfte der Dreißiger Jahre, Winterhalter's bester Zeit, stammen die Porträts der Fräuleins Tascher de la Pagerie und Planat, dann die Louis Philipp's, der Königin, sowie der Prinzen und Prinzessinnen des Hauses Orleans, die des Grafen Duchatel und seiner Gemahlin. Der Besuch am Brüsseler Hofe, der den Porträts des Königs Leopold und seiner Gemahlin galt, führte zu einer Berufung nach England, als deren Frucht hauptsächlich das berühmte Gruppenbild der königlichen Familie auf der Terrasse zu Windsor, eine der glücklichsten Schöpfungen des Meisters, zu nennen ist. Es folgte nun die lange Reihe von Porträts gekrönter Häupter, meist in ganzen Figuren, wie die der Königin Isabella von Spanien, der Kaiserin von Rußland, des Königs und der Königin von Preußen, des Kaisers und der Kaiserin von Mexiko, des Kaisers und der Kaiserin von Oesterreich, des Königs und der Königin von Württemberg u. s. w., meistens aus den fünfziger und sechziger Jahren. In dieselbe Zeit fallen auch die bedeutenden Aufträge, welche der Hof des zweiten französischen Kaiserreiches dem Künstler zuwies und von denen wir, außer dem lebensgroßen Porträt Napoleon's III. und der Kaiserin Eugenie, besonders das figurenreiche Bild, Eugenie mit ihren Ehrendamen in einem Parke sitzend, hervorheben wollen. Das Bild hat viel Verwandtschaft mit einer Anzahl von Kompositionen idealen Genres, welche die zweite Seite von Winterhalter's Thätigkeit ausmachen, und unter denen sich namentlich sein „Decameron" und die „Florinde" gerechter Berühmtheit zu erfreuen haben. Die Erfindung des „Decameron" brachte Winterhalter schon von seinem ersten Römerzuge nach Paris mit und erzielte damit 1836 einen enormen Erfolg. Der bekannte Sammler Paturle erwarb das Bild zu dem Preise von 10,000 Frcs. In die gleiche Kategorie von Darstellungen, welche stets in der Verherrlichung zarter Frauenschönheit gipfeln und von großem Geschmack im Arrangement und feiner malerischer Begabung zeugen, gehören noch die Schlafende Albaneserin, die Neapolitanische Fischerfamilie, die Tambourinspielerin in Ariccia, die Neapolitanerin in der Weinlaube u. a. Trotz der Erfolge, welche der Künstler besonders in früheren Jahren, getragen von der damaligen Zeitströmung, mit diesen Bildern erzielte, bleibt das Porträt doch das eigentliche Feld von Winterhalter's künstlerischer Bedeutung. Ein Bildnißmaler großen Styles ist derselbe allerdings nicht; aber ein Künstler, der nicht etwa nur durch seine hervorstechenden menschlichen Eigenschaften, durch weltmännische Feinheit und Gewandtheit, sondern auch durch die schlichte Natürlichkeit seiner Auffassung, durch Geschmack und virtuose Beherrschung der in seinen Bereich fallenden Darstellungsmittel den Ruf rechtfertigt, dessen er sich erfreute. Wenn ihm das Geschick versagte, ein Tizian oder Rembrandt zu werden, so wollte er auch nicht deren manieristischer Nachahmer sein. Er blieb, was er war, ein Kind seiner Zeit, so sehr er auch die Meister der Vergangenheit schätzte und so tief er, als der langjährige Freund und Genosse eines O. Mündler, in ihr Verständniß eingedrungen war. An Lithographien hat Winterhalter, außer den oben erwähnten Blättern der Speth'schen Sammlung, noch mehrere Porträts, namentlich nach Stieler ausgeführt. Seine eigenen Werke wurden meisterhaft von Noël litographirt, und zahlreiche Bilder auch von Forster, Lefevre, Girard, Cousins und Jacoby in Kupfer gestochen.

Louis Charles Auguste Couder, einer der Veteranen der französischen Schule, Mitglied der Akademie und Officier der Ehrenlegion, der am 23. Juli in Paris verstarb, war 1789 geboren. Schüler von David und J. Bapt. Regnault. Im Jahre 1817 gewann er mit seinem Gemälde „Der Levite von Ephraim", welches in das Museum des Luxembourg aufgenommen wurde, den ersten Preis. Er war in seiner Jugend ganz dem theatralischen Klassicismus der David'schen Schule zugethan, wußte sich aber doch einen freieren Blick für die Na-

tur offen zu halten und hat namentlich aus der neueren französischen Geschichte in seinen späteren Lebensjahren sehr bedeutende Bilder geschaffen, von denen sich eine Anzahl im historischen Museum von Versailles befinden. Unter den letzteren ist „Die Eröffnung der Reichsstände im Jahre 1789" das beste, ein Bild gleich ausgezeichnet durch scharfe, lebendige Charakteristik, kräftiges Kolorit und meisterhafte Behandlung. Im Jahre 1833 war Couder eine Zeit lang in München, um die Technik der Frescomalerei zu studiren, welche er später in mehreren monumentalen Gemälden in verschiedenen Kirchen von Paris angewandt hat; so malte er in St. Gervais den h. Ambrosius, welcher dem Kaiser Theodosius den Eintritt in die Kirche verwehrt; in Notre Dame de Lorette die Steinigung des heiligen Stephanus; in der Madeleine das Gastmahl bei dem Pharisäer, und verschiedene Bilder aus der biblischen Geschichte in St. Germain l'Auxerrois. Im Louvre malte er allegorische Darstellungen an der Decke des Apollosaales. Auch viele vortreffliche Portraits hat er geschaffen. Näheres zu seiner Charakteristik in J. Meyer's Geschichte der modernen französischen Malerei, S. 176 und 430.

Kunstliteratur.

Die Biographie Rauch's, welche der verstorbene Fr. Eggers seit einer Reihe von Jahren vorbereitet hatte, soll — wie man uns mittheilt — von seinem Bruder, dem Herrn Senator Dr. K. Eggers demnächst herausgegeben werden.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Aus Madrid wird geschrieben: Einer der letzten Akte des Königs Amadeus von Spanien war die Gründung eines national-chalcographischen Institutes, welches vornehmlich den Zweck hat, die dem Staate gehörenden Platten von Neuem abzudrucken, die Kunst des Kupferstiches in Spanien durch Ausführung von Stichen nach den berühmtesten in Spanien befindlichen Gemälden spanischer Meister zu fördern und eine Sammlung von Porträts der verdienstvollsten und gefeiertsten Spanier anzulegen. Da hier in ersterer Beziehung von einer Speculation nicht die Rede sein kann, so sind denn auch viele Blätter zu sehr billigen Preisen durch dieses Institut zu beziehen. Las Meninas von Velasquez kosten nur 6 Francs; Maria dem h. Ildefonso erscheinend, von Murillo, nur 10 Francs; die 80 Caprices von Goya nur 40 Francs u. s. w.

Sammlungen und Ausstellungen.

Wiener Weltausstellung. Ein Mitarbeiter der „N. fr. Presse" hat sich die Mühe nicht verdrießen lassen, den stattlichen Quartanten durchzuarbeiten, welcher das Verzeichniß der von der internationalen Jury der Wiener Weltausstellung zuerkannten Auszeichnungen enthält. Die Gesammtsumme der ertheilten Ehrendiplome, Fortschrittsmedaillen, Verdienstmedaillen, Anerkennungsdiplome, Medaillen für guten Geschmack, Kunst und Mitarbeiter beläuft sich darnach (bei ungefähr 70,000 Ausstellungsgegenständen) auf die enorme Zahl von 26,002 Auszeichnungen. Diese 26,002 Auszeichnungen theilen sich in 421 Ehrendiplome, 3024 Fortschrittsmedaillen, 10,465 Anerkennungs-Diplome, 8800 Verdienstmedaillen, 326 Medaillen für guten Geschmack, 978 Kunstmedaillen und 1988 Medaillen für Mitarbeiter. Von den ertheilten Kunstmedaillen erhielt Frankreich 240, Deutschland 200, Oesterreich 129, Italien 97, Belgien 90, England 49, Rußland 47, die Schweiz 33, Ungarn und Niederlande je 25, Spanien 15, Schweden und Norwegen 15, Dänemark 8, Griechenland 4, Nordamerika 2 und Egypten 1. Die österreichisch-ungarische Monarchie erhielt beinahe den dritten Theil der gesammten Auszeichnungen; sie hat das entschiedenste Uebergewicht namentlich in den Gruppen für Textil- und Bekleidungs-Industrie, für Nahrungs- und Genußmittel, für Frauenarbeiten und für nationale Haus-Industrie; in der letztgenannten nimmt Ungarn den größten Theil aller Auszeichnungen für sich in Anspruch, „was übrigens — fügt der Wiener Autor hinzu — „unseren Brüdern jenseits der Leitha keinen erwünschten Anlaß zu neuen Ueberhebungen geben darf, da die nationale Haus-Industrie für den industriellen Fortschritt überhaupt nichts oder nur sehr wenig bedeutet und im Gegentheile nur klarstellt, daß die Haus-Industrie hier nur als kümmerliches Surrogat für den fehlenden Industriebetrieb dient". Deutschland wurde mehr als der vierte Theil aller Ehrendiplome zuerkannt; in den Gruppen für Maschinenwesen und Transportmittel, sowie für Erziehungs- und Unterrichtswesen überragt es alle andern Länder. Frankreich hat das entschiedenste Uebergewicht in den Gruppen für bildende Kunst, für Bau- und Civil-Ingenieurwesen u. s. w. In der Gruppe für nationale Haus-Industrie wurden, außer verschiedenen Blinden-Instituten, eine blinde Bäuerin aus Schweden für Bettdecken, ein blinder Magyare für Strohflechtereien, ein erblindeter Schwede für Schatullen ausgezeichnet. Ein dänischer Bauernknecht erfand eine Strickmaschine für Einarmige; Fräulein Julie Beck aus Stockholm erhielt die Bronzemedaille für das Abschreiben der Frithjofs-Sage in Fractur-Buchstaben; die schwedische Prinzessin Eugenie wurde ausgezeichnet für Statuetten aus Wachs geformt; Fräulein Johansson in Stockholm fand Anerkennung für ihre „gestopften Tischtücher", und ein Italiener verstand es sogar, sein Verdienst in ausgeschnittenen Aprilosenkernen geltend zu machen. In der Ausstellung für Frauenarbeit haben in „Frivolitäten" namentlich die Damen Deimel, Enbuber, de Griez, Herzfeld, Gentil, Rosterschitz, Pleschner, Schostal und Gräfin Zichy-Metternich in Oesterreich guten Geschmack an den Tag gelegt."

Vermischte Nachrichten.

B. **Peter Janssen** in Düsseldorf hat die großen Wandbilder für den Rathhaussaal in Crefeld, die er im Auftrag des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen auszuführen hatte, nunmehr vollendet. Dieselben behandeln bekanntlich den Sieg der Deutschen über die Römer und zeigen in den beiden umfangreichen Hauptgemälden den muthig vordringenden Hermann an der Spitze seines Heeres und den verzweifelnden Varus, der sich das Schwert in die Brust stößt und das Haupt mit dem Mantel verhüllt, um nicht die Niederlage seiner Legionen sehen zu müssen. Zwischen diesen Bildern, die in einer Menge von charakteristischen Gestalten höchst wirkungsvolle Motive veranschaulichen, befindet sich eine Thüre, über welcher ein schmales Bild angebracht werden sollte. Es bot keine geringe Schwierigkeit, diesen Raum geschickt zu benutzen; doch hat der Künstler dieselbe überaus glücklich überwunden, indem er dort eine fliegende Germania anbrachte, die dem deutschen Heere siegreich voranschwebt, in der Rechten das Schwert, mit der Linken auf die fliehenden Feinde deutend. Diese trefflich Gestalt bildet somit eine äußerst passende Vermittelung zwischen den beiden großen Darstellungen. Zwei schmalere Wandflächen sind sodann mit dem Triumphzug des Germanicus und der Todtenfeier Hermann's geschmückt. In der erstgenannten Komposition sehen wir Thusnelda, ihr Söhnchen auf dem Arm, in stummem Schmerze hoheitsvoll vor dem Siegeswagen dahinschreiten, während Segest von dem erhöhten Ehrenplatz sehen und finster auf sie herab sieht und den ihm von jubelndem Volk gebotenen Kranz kaum zu nehmen wagt; hört er doch gleichzeitig den Fluch der gefangenen Landsleute, die das Schicksal seiner Tochter zwar gefesselt, aber ungebrochenen Muthes theilen. Das andere Bild zeigt die Leiche des Cheruskerfürsten auf dem Holzstoß, die von einem Priester mit Wasser besprengt wird, ehe die Seherin die Flamme entzündet, welche auch das geopferte Schlachtroß des Helden verzehren soll. Die Barden stimmen die Todtenklage an, und mit theilnahmsvoller Hingebung blickt das Volk auf seinen Befreier. In den kleinen Gemälden, welche die übrigen Theile des Saales einnehmen, finden wir eine Ergänzung dieser Hauptmomente, worin der Künstler wieder eine lobenswerthe Wahl getroffen. So über der Eingangspforte die imponirende Gestalt jener Seherin, die dem Drusus an der Elbe warnend entgegentritt und ihn zur Umkehr mahnt. Ein anderes Bild führt uns Hermann vor, der vergeblich seinen Bruder für die Sache des Vaterlandes zu gewinnen sucht. Dann erscheint der abtrünnige König Marbod, der im römischen Kerker den Lohn des Verraths erkennen lernt, während Segest's Sohn bei der Erhebung seines Volks den feemdländischen Göttern, an deren Altären er geopfert, den Rücken kehrt und begeistert Schwert und Schild ergreift, um der heiligen Sache des Vaterlandes zu dienen. — Wir haben schon bei frühern Gelegenheiten auf die Vorzüge der einzelnen Kompositionen auf-

merksam gemacht. Dieselben treten aber erst jetzt in ihrem vollen Umfang hervor, wo die harmonische Zusammengehörigkeit des Ganzen, die einfach wirkungsvolle Ausführung in Zeichnung und Farbe und die großartige Auffassung die hohen Intentionen des Künstlers verwirklicht erscheinen lassen. Ein ächt monumentaler Styl, der sich von jedem Manierismus und mißverstandener Einwirkung alter oder neuer Kunstwerke frei hält, verbindet sich hier in glücklicher Weise mit einem gesunden Realismus und gibt für die Begabung Jansen's glänzendes Zeugniß. Wir wünschen, daß der junge Künstler recht bald Gelegenheit finde, sein schönes Talent an ähnlichen bedeutsamen Aufgaben zu erproben. Es thut in unserer Zeit, wo die Historienmalerei so wenig tüchtige Vertreter aufzuweisen hat, wahrlich Noth, diese wenigen in ihrer hoffnungsvollen Entwickelung zu fördern.

Inserate.

Dieser Nummer liegt Titel und Inhaltsverzeichniß des VIII. Bandes der Zeitschrift für bildende Kunst bei sowie der Titel zum 8 Bande der Kunst-Chronik. Das Inhaltsverzeichniß zu letzterer wird mit Nr 2 des neuen Jahrganges ausgegeben.

Hierzu eine Beilage von Friedr. Bruckmann's Verlag in München und Berlin.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.